

# Imagens que contam: guerra e memória em Moçambique

**Catarina Amorim de Oliveira Andrade**

Universidade Federal de Pernambuco

**Márcia Larangeira Jácome**

Universidade Católica de Pernambuco

## Resumo

Este artigo se debruça sobre o filme Terra Sonâmbula (Teresa Prata, 2007) para buscar a potencialidade da imagem de guerra, desde sua proveniência à destinação (MONDZAIN, 2017). Nesse sentido, questionamos: o que constitui uma imagem de guerra? Como se configura essa imagem no filme? De que modos tal imagem tangencia e/ou se contrapõe a uma narrativa hegemônica no contexto de conflitos de guerra, evidenciando-se como dimensão importante nos processos de (re)construção da história e da memória individual e coletiva em uma nação independente? A partir dessas indagações, importa pensar a imagem considerando que a sua construção de sentidos se dá por meio do imbricar de domínios – afetivo, político, sociocultural, estético, econômico, tecnológico - e, sobretudo, que envolve processos como o pensamento, a percepção, a memória (BERGSON, 2011), engendrando narrativas que se movem entre a permanência de tradições e mudanças nas práticas sociais para tratar da experiência da guerra.

## Palavras-chave:

Cinema. Imagens de guerra. Memória. Experiência. Moçambique.

*Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquietada, agitada, aberta.*

**Didi-Huberman (2018[1953]:77)**

## O que as imagens nos podem dizer sobre a experiência da guerra?

Uma das primeiras coisas que nos interrogamos diante de uma imagem é, provavelmente, sobre o que é essa imagem. Apenas posteriormente, e não em todos os casos, nos questionamos de onde e para onde uma imagem se constrói, o que ela provoca e como, ou seja, em geral, os pensamentos da imagem são raramente pensados a partir da imagem, mas consistem, antes, em uma inserção desse objeto incômodo e perturbador em uma ordem de saberes já estabelecidos



**Revista Ícone (ISSN 2175-215X)**

Recife, Vol. 16, N. 2, 239–253, © 2018 PPGCOM/UFPE.

Artigo recebido em 27 jul. 2018 e aprovado em 22 set. 2018.



(ALLOA, 2015: p.11-12). É evidente que ao tomarmos como objeto de pensamento uma imagem, precisamos pensá-la a partir de sua natureza polidimensional de construção de sentido, mas não esqueçamos do que nos pergunta Roland Barthes: como o sentido chega às imagens?

César Guimarães distingue duas concepções de imagem: a primeira é a “que faz da imagem um termo segundo em relação ao objeto que ela representa”, ou seja, a imagem como “duplo do objeto”; a segunda “implica não no controle ou no apaziguamento da distância” (p.72-73).

Segundo a filósofa Marie-José Mondzain, a imagem encontra seu lugar entre a visão e a representação, isto quer dizer que ela necessita de uma construção, uma formação prévia do olhar de um sujeito falante. Nesse sentido, a definição de imagem é, portanto, “inseparável da definição de sujeito” (2015: p.39). Para Mondzain,

as coisas se esclarecem a partir do momento em que classificamos a imagem na relação que ela tem com o olhar do sujeito, com o cruzamento de olhares e com a troca, a circulação de signos, distinta do comércio das coisas, daquilo que chamo o comércio de olhares<sup>1</sup>.

Ainda, quando pensamos “imagem” não articulamos apenas o sentido da visão – o olho que “vê” uma imagem –, mas da potencialidade multisensorial das imagens (Marks, 2000), da imagem enquanto percepção entre sujeitos; entre o sujeito que produz a imagem, o sujeito espectador da imagem e mesmo o sujeito representado na imagem. Nesse sentido, partimos do princípio que uma imagem nasce (proveniência) a partir de um sujeito, ou mais sujeitos, e para (destinação) outro(s).

A imagem é, portanto, se posso assim dizer, duas coisas em uma: ao mesmo tempo uma operadora em uma relação e objeto produzido por essa relação. [...] se ela pode, sob certas referências ser considerada como um objeto, isso não se dá jamais sem consequência para o sujeito. (MONDZAIN, 2015, p.39)

Para Henri Bergson, a percepção do sujeito está ligada a lembranças-imagens, sendo que “a percepção não é jamais um simples contato do espírito com o objeto presente; está inteiramente impregnada das lembranças-imagens que completam, interpretando-a” (2011, p.155); e, ainda, “por mais breve que se suponha uma percepção, com efeito, ela ocupa sempre uma certa duração, e exige consequentemente um esforço da memória” (2011, p.31). Segundo o filósofo, o corpo (ou o sujeito, como queremos fazer supor) influi sobre as imagens exteriores, caracterizando-se, então, “como uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento” (BERGSON, 2011, p.14).

Com isso, ao pensarmos uma imagem, estamos colocando em relação os diversos sujeitos que a percebem e que ativam, evidentemente, distintas lembranças-imagens, ou seja, estamos falando que uma imagem é constituída e provoca diversas imagens que perpassam pelas experiências, lembranças, memória, afetos. Neste artigo, tem-se em conta que a construção de uma imagem constitui e é atravessada pela experiência da guerra e, especificamente, em Moçambi-

1 Entrevista de Marie-José Mondzain publicada originalmente em 2008 em: < <https://bit.ly/2Bwhf77> > e traduzida em 2014 disponível em: < <https://bit.ly/2wjZ2F7> >. Acesso em: 05, ago., 2018.

que.

A guerra - nos ensina Walter Benjamin (1987, p. 114) - “é uma das mais terríveis experiências da história”. E a tal ponto, que empobrece a “experiência comunicável” (1987, p.114). Assim, a guerra produz na humanidade uma inevitável perda de valores culturais, pois como experiência não é mais capaz de ser o elemento de ligação entre as pessoas e seu patrimônio cultural. Estaria aí, segundo Benjamin, a origem da barbárie, aqui compreendida como o que nos impele a seguir em frente, capacidade de gerar o novo a partir do pouco que se tem.

Neste marco, trabalhamos com uma concepção de John Dewey (2010) que aborda a experiência como um fluxo permanente e vital, resultado de interações entre os seres vivos e o ambiente. Nesse sentido, estão presentes nessa experiência tanto elementos das diferentes pessoas que dela tomam parte, como aqueles resultantes das relações produzidas nessa e por essa interação. Essa incidência – individual e coletiva – é o que define, no processo, os rumos que a experiência tomará.

Em meio às experiências corriqueiras, algumas se destacam pela singularidade. São essas experiências que nos afetam, que criam um diferencial em nossa vida. Para Dewey, isso ocorre quando se torna “uma consumação e não uma cessação. Essa experiência é um todo e carrega em si seu caráter individualizador e sua autossuficiência” (DEWEY, 2010, p. 110).

A experiência singular encerra uma unidade, assegurada pela qualidade daquilo que foi vivido. Ainda que seja possível, em momento posterior à experiência, distinguir suas diferentes propriedades (intelectuais, emotivas ou práticas), o pensar sobre a sua unidade exige reconhecer que esses elementos conferem forma e conteúdo ao todo da experiência, não sendo possível isolá-los, nem distingui-los: é a dinâmica entre tais elementos - que ora se fundem, ora se distanciam, ora se sobrepõem, formando novas composições – que constituirão a sua unidade e qualidade; o que nos permitirá descrevê-la como “uma” experiência. Ao tecer o texto, em 1912, questiona Dewey: “onde devemos buscar uma descrição de tal experiência? Não em registros contábeis nem em um tratado de Economia, Sociologia ou Psicologia organizacional, mas no teatro ou na ficção.” (2010, p. 121)

É a partir dessa perspectiva, portanto, que partimos das imagens do filme *Terra Sonâmbula* – primeiro filme da diretora Teresa Prata, lançado em 2007, e baseado na obra literária homônima (publicada em 1992) do escritor moçambicano Mia Couto – para tentar compreender as imagens de guerra fundamentadas nos contextos colonial, anticolonial e pós-colonial de Moçambique. Interessa-nos, portanto, indagar a respeito da causa dessas imagens (proveniência), dos seus desdobramentos (destinação), da sua ação enquanto consciência dos sujeitos, do que elas fazem ver a partir do visível e do não-visível. À medida que levantamos esses questionamentos, buscaremos nessas imagens em que sentido elas se constituem como história e memória da guerra do povo moçambicano.

## **Moçambique: breve panorama do cinema como artefato de guerra**

Portugal é o país europeu com a mais antiga tradição de colonização moderna, que resultou na criação de um império ultramarino a partir do século XV. Diferentemente do Brasil, os demais territórios portugueses além-mar, em África e Ásia – entre os quais, Moçambique –, realizaram tardiamente seus longos processos de independência. As guerras de guerrilha em

torno da autonomia e construção de nações livres e autônomas só vieram a ocorrer entre as décadas de 1960 e 1970, emolduradas por um panorama de conflito mais amplo, no auge da Guerra Fria. Segundo Kellner,

Os anos 1960 foram uma época de prolongados tumultos sociais em que a todo momento surgiam novos movimentos sociais a desafiar as formas estabelecidas de sociedade e cultura e a produzirem novas contraculturas e formas alternativas de vida. Geraram uma era de intensas “guerras culturais” entre liberais, conservadores e radicais no sentido de reconstrução da cultura e da sociedade segundo seus próprios programas, guerras que continuam sendo travadas na atualidade. (KELLNER, 2001, p. 25)

Como parte desse cenário, Kellner destaca ainda que a década de 1970 seria marcada por um cenário de recessão econômica mundial que contrasta e implode com os sonhos de prosperidade (embalados pelo cantado e decantado Estado de Bem-Estar Social), propondo a sua substituição pela reorganização da economia e com criação do Estado mínimo: estavam lançadas as bases que viriam a instituir uma nova ordem mundial a partir do final do século com a instituição da ideologia neoliberal. Ao mesmo tempo, a polarização entre Estados Unidos e União Soviética impõe ao mundo a Guerra Fria - uma tensa disputa entre as lideranças dos dois blocos pela criação de zonas de influência frente à dissolução dos impérios e à criação do Movimento dos Não-Alinhados e emergência das guerras anti-coloniais.

É nesse contexto, portanto, que nações africanas e asiáticas começam sua complexa jornada para a constituição de nações livres e independentes. No que diz respeito ao império português, a Guerra de Libertação ocorrida a partir de 1961, em Angola e Guiné-Bissau, e a partir de 1964, em Moçambique, acabou por contribuir, por sua vez, com a organização da resistência interna de Portugal ao regime ditatorial, que culminaria, em 1974, com a chamada Revolução dos Cravos – fator decisivo para que se desse o armistício em 1974.

No caso de Moçambique, a independência colonial se daria apenas em 1975. No entanto, logo o país se viu envolvido em uma guerra interna entre os principais partidos que disputavam o poder - a Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo) e a Renovação Moçambicana Nacional (Renamo). Essa guerra civil durou mais de 16 anos, entre 1976 e 1992 e, ainda hoje, produz conflitos no país.

Ainda que não seja o propósito deste artigo se alongar na análise do impacto desses conflitos em Moçambique, importa registrar que, à altura da independência, o presidente Samora Machel e a Frelimo (que se encontra no poder do país desde então) estavam cientes da potência do cinema para a construção de uma subjetividade política forjadora da unidade nacional – a moçambicanidade – e da construção do “novo homem moçambicano”. Segundo Stam e Shohat, o cinema tem o papel, por excelência, de “contador de histórias da humanidade” (2006, p.144); os filmes,

como modelos narrativos cinematográficos não constituem meros microcosmos refletores de processos históricos, há que

se frisar o papel que eles exercem, a saber, o de matizes ou padrões empíricos nos quais a história pode ser moldada e a identidade nacional representada. (STAM; SHOHAT, p.145)

Portanto, a história do cinema no país é indissociável desses dois conflitos: percebido como “medium visual dominante do século XX, encontra-se estreitamente ligado ao processo de descolonização e ao projecto revolucionário moçambicanos” (SCHEFER, 2017, p.2).

### **Cinema moçambicano: com quem, para quem e porquê**

Com a independência, Moçambique passa a contar com uma política de Estado para o cinema, sob a responsabilidade do Ministério das Informações, com o propósito de difundir os ideais revolucionários no país, conferindo ao cinema importante papel educativo. Isso ocorre em um período em que ampla maioria vivia (como ainda vive) no campo, em situação de pobreza extrema, fome, violências e desigualdades, aprofundadas pelo colonialismo e pelos conflitos armados que se estenderam pós-independência.

Tal situação provocou uma migração em massa para as cidades, especialmente para a capital, Maputo. Além disso, importa levar em consideração que a maioria da população era analfabeta, já que boa parte não falava o português, adotado como língua oficial nacional em um país multiétnico, marcado pela diversidade lingüística e forte tradição de transmissão oral de conhecimentos, costumes e tradições.

Por outra parte, essa política estatal deveria contribuir para “implementar um modelo de cinema estatal, como estratégia para a consolidação de um governo de orientação marxista” (SORANZ, 2014, p.148). Com esse fim, foi criado inicialmente o SN – Serviço Nacional de Cinema (1975) –, e logo em seguida transformado no INC – Instituto Nacional de Cinema de Moçambique (1976).

Mas, a criação do INC não parte de um vazio. De acordo com Schefer (2017, p. 3), já teria havido uma primeira fase, conhecida como a do pré-cinema (1966-1975) “ligada à afirmação de uma estética da contingência ou de ‘estética do possível’” - nomenclatura associada pela autora ao cineasta Ruy Guerra. Já naquela época, conforme Soranz (2014), a Frelimo havia convidado cineastas norte-americanos, cubanos e europeus para registrar e documentar a revolução durante a reconquista de territórios. São exemplos desse período os filmes *Venceremos* (1965), de Dragutin Popovic e *A luta continua* (1971), de Robert Van Lierop.

A segunda fase (1976-1984), segundo a autora, seria a da Estética da Libertação e tem como marco inicial a criação do SN e do INC (1975-1979) e, como marco final, o que ela chama de fase da destituição da linguagem cinematográfica (1979-1984). São dessa época os filmes: *Um ano de independência* (1976), co-dirigido pelo moçambicano Luís Carlos Patraquim e pelo brasileiro Fernando Silva e *25* (1976)<sup>2</sup>, dirigido pelos brasileiros José Celso Martinez Corrêa e Celso Lucas, parceiros de trabalho e agitação política e cultural no Teatro Oficina. É dessa época também o cinejornal *Kuxa Kanema* (o nascimento do cinema) (1978), produzido pelo INC e

---

2 O filme *25* tem uma longa travessia, com diferentes marcos: 1976 foi o ano de sua primeira finalização e apresentação em Moçambique; uma segunda versão foi concluída em Londres, em 1977, que passa a ser exibida em circuito internacional e neste mesmo ano, foi produzida uma versão francesa, exibida no Festival de Cannes (SILVA, 2006).

que era apresentado por unidades móveis no interior do país. Outro filme importante é *Mueda*, memória e massacre, dirigido por Ruy Guerra e que resgata a história do Massacre de Mueda (1960), um dos eventos mais violentos e simbólicos de resistência contra o colonialismo de Portugal no século XX. A terceira e última fase (1984-1987) é conhecida como Realismo Socialista, marcada pelas chamadas “ficções da libertação”, dentre as quais se destaca *O Vento sopra do Norte* (1987), de José Cardoso. Quatro anos depois, a sede do INC sofre um incêndio.

Interessa destacar que no caminho de instituição dessa política, Moçambique recebeu amplo apoio de governos socialistas, a exemplo de Cuba e da União Soviética, que podem ser percebidos no marco das disputas por hegemonia de que menciona Kellner (2001) em torno da economia, política e cultura. Concordando com Soranz (2014), o país se apresentava como um campo aberto a experimentações, tanto no campo da produção cinematográfica quanto televisiva. Essas experimentações, portanto, não se restringiam à documentação fílmica, televisiva e fotográfica, mas também a formar técnicos que pudessem assumir a produção audiovisual no país. Assim, cineastas e técnicos de diversos países participaram dessa construção, a destacar os franceses Jean-Luc Godard e Jean Rouche; o moçambicano residente no Brasil, Ruy Guerra; os brasileiros José Celso Martinez Corrêa, Celso Lucas, Licínio Souza, dentre outros.

Atualmente, o cenário cinematográfico de Moçambique conta com obras de grande valor para se pensar sobre os ciclos de guerra vividos no país e as imagens que se constroem a partir das experiências e memórias decorrentes daqueles fatos. Embora não haja uma espécie de coesão estética, e mesmo temática nos filmes, eles trazem evidências de como o imaginário de guerra se faz presente até hoje no cotidiano do povo de Moçambique.

Assim, podemos destacar, por exemplo, a trilogia sobre a memória, do premiado cineasta moçambicano Inadelso Cossa, composta pelos filmes *Xilunguine*, a terra prometida (2011), *Uma memória quieta* (2014) e *Uma memória em três atos* (2018), que versam sobre episódios relacionados ao processo de colonização e independência. O primeiro, recupera a história de gerações da etnia “Tsongas”, que deixaram sua terra de origem para construir a antiga Lourenço Marques (*Xilunguine*), para onde trouxeram sua língua, costumes e crenças; nos dois últimos, Cossa acompanha antigos ativistas que participaram da resistência ao regime colonial português. Com eles, revisita os locais de prisão e tortura promovidas pela PIDE (Polícia Secreta portuguesa) e acompanha os processos de reconstrução de memórias, o que lhes possibilita superar o trauma pós-tortura e clandestinidade.

Podemos apontar também o documentário da cineasta portuguesa Margarida Cardoso *Kuxa Kanema – o nascimento do cinema* (2003), montado a partir de cenas de edições do cine-jornal de mesmo nome comentadas por ex-participantes do INC, incluindo profissionais que estiveram presentes nas primeiras edições e puderam acompanhar a trajetória do projeto até seu encerramento, que culminou com o incêndio do INC em 1991; o filme *Virgem* Margarida (2012), de Licínio Azevedo, que resgata um momento pós-independência de Portugal (1975), quando o governo de Moçambique implementa uma ação de transformar a todos em “homem novo” e “mulher nova”, ou seja, livre da “má vida”, a partir do personagem central, a jovem Margarida, levada por engano a um campo “de purificação” – onde as mulheres eram obrigadas a trabalhos forçados e castigos desumanos; e, mais recentemente, *Comboio de Sal e Açúcar* (2016), filme de ficção, dirigido por Licínio Azevedo e Teresa Pereira, baseado em romance escrito pelo diretor há 15 anos, que volta à Guerra Civil, mais uma vez para tratar das mulheres

em contextos de conflito armado.

Enfim, destacamos o próprio filme objeto deste artigo, *Terra Sonâmbula*, em que a cineasta Teresa Prata perpassa a narrativa de Mía Couto, entrelaçando o texto às imagens, a partir das experiências, memórias e olhares de Kindzu, Muindinga e Tuahir.

### **Terra Sonâmbula: a memória da busca**

Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada. Pelos caminhos só as hienas se arrastavam, focinhando entre cinzas e poeiras. A paisagem se mestiçara de tristezas nunca vistas, em cores que se pegavam à boca. Eram cores sujas, tão sujas que tinham perdido toda a leveza, esquecidas da ousadia de levantar asas pelo azul. Aqui, o céu se tornara impossível. E os viventes se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem da morte. (COUTO, 2017, p.9)

Na estrada, um velho caminha segurando uma mala, atrás dele, um menino empurra um brinquedo, um carrinho, ou melhor, uma pequena embarcação improvisada e com rodinhas. Caminham solitários em uma paisagem árida e sem horizonte. Eles encontram um carro carbonizado, observam, e continuam caminhando, pela estrada. *Terra sonâmbula* é o primeiro longa-metragem de Teresa Prata e trata da experiência de guerra sob uma ótica da busca, do resgate, de uma (possível?) memória. Realizado em 2007, o filme revisita um episódio histórico que devastou Moçambique: a guerra civil (1976-1992), que estourou logo após a independência ocorrida em junho de 1975 – ano em que a diretora deixa o país onde passara a infância e vai se instalar no Brasil.

A trama do filme é uma adaptação do romance homônimo do escritor moçambicano Mía Couto. *Terra Sonâmbula* é a primeira obra de ficção de Couto, publicada em 1992, ano em que termina a guerra civil, sendo este um tempo em que não se publicavam livros (COUTO, 2014). No livro, Mía Couto retorna ao passado para refletir sobre o período colonial e da guerra civil e seus desdobramentos (FARIA SILVA, 2014). Ainda que tenha sido membro da Frelimo na década de 1970, a linguagem panfletária não é a escolha de Mía Couto: “através do belo é que nos religamos ao mundo, aos outros, ao infinito”, afirma em entrevista a Ana Mesquita (2014)<sup>3</sup>.

Em análise sobre a obra, Felipa Faria Silva (2014) demonstra o que Dewey (2010) afirma sobre a importância da ficção como espaço de elaboração acerca de uma experiência singular. Para a autora, as articulações entre a realidade e o mundo sensível, tecidas na escrita, permitem ao escritor mostrar “a incapacidade de a História representar o passado na sua totalidade e intensidade, inscrevendo-se numa leitura pós-colonial que revisita e corrige o modo como se conta segundo o ponto de vista dominante (2014, p. 12)”. Neste sentido, *Terra Sonâmbula* é uma obra aberta à pluralidade de vozes dissonantes que, a partir de suas pequenas histórias, confrontam a lógica da unidade nacional, a qual define os termos da fala e do silêncio, num modo de fazer História, marcado pela violência e autoritarismo, que permearam a reconstrução do país como nação independente. Daquele tempo, comenta Couto:

3 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AKIPX78mTul> . Acesso: 10, ago., 2018.

Poderemos recorrer a explicações, apontar dedos acusadores. Tudo isso será pouco produtivo. Não se pode esperar que um país saído do atraso da dominação colonial possa realizar aquilo que velhas nações independentes estão ainda construindo. Moçambique está aprendendo a ser soberano num mundo que aceita muito pouco a soberania dos outros. O céu que parecia infinito foi ficando estreito para as chamadas pequenas bandeiras. (COUTO, 2005, p. 192)

Nesse contexto, o universo que se impõe “é o da história, da imaginação” (COUTO, 2014) e o da liberdade na escrita – que se afasta de padrões gramaticais e ortográficos –, essenciais à construção de uma obra que busca “romper com a parede da realidade e aprender com ela” (COUTO, 2014). Com esse fim, o autor vai em busca da prosódia melódica, poética do povo, plena na criação de imagens atravessadas por um forte simbolismo anímico, que tece a compreensão do mundo a partir de uma cosmogonia própria, muitas vezes, de difícil acesso por suas sutilezas e imbricações – o que pode levar a um erro (comum) de lidar com ela como algo exótico.

O conjunto da obra de Mia Couto – e *Terra Sonâmbula* não é diferente – é rico em personagens inumanos, centrais ao desenvolvimento da trama ficcional. Tal escolha do escritor (2006)<sup>4</sup> é devedora de seu encantamento “com esse universo de ligação com os antepassados” capaz de produzir as “sintonias com o visível e o não visível”, mas também de sua percepção de que, em Moçambique, a religiosidade é possuidora de uma ética orientadora do exercício da alteridade, na medida em que rege a noção de tempo e de espaço do outro.

Assim, é possível afirmar que *Terra Sonâmbula* tem na contação de histórias seu eixo central, que permite ao autor acessar e reelaborar sobre o passado por meio de aproximações interpretativas (FARIA SILVA, 2014).

Na película, a diretora Teresa Prata empreende um diálogo com o livro, porém, garantindo sua autonomia na adaptação da obra para o cinema, dando relevo à intensidade dramática das relações entre os personagens do filme – a maioria deles, sem histórico de atuação. Desse modo, a diretora entrelaça duas histórias que no livro correm paralelas: a do menino Muidinga, que junto ao velho Tuahir, seu protetor e companheiro de viagem, faz de um ônibus (machimbombo) carbonizado sua moradia e esconderijo, enquanto sonha encontrar sua mãe e recordar sua história; e as memórias do jovem Kindzu, que ao fugir da guerra, deixando para trás sua aldeia, encontra Fahrída habitando um navio encalhado, a quem promete trazer seu filho desaparecido de volta. Poucos segundos retiram de Muidinga a possibilidade de encontrar Kindzu com vida, próximo ao velho ônibus. Mas ao lado de seu corpo inerte, o garoto encontrará uma mala repleta de cadernos de memória do jovem assassinado. A leitura desses cadernos muda definitivamente a relação entre Muidinga e aquele a quem chama “tio” (o velho Tuahir), assim como o rumo de suas andanças.

Prata, então, nos propõe um road movie onde os personagens não se deslocam de fato, onde o deslocamento proposto se configura numa espécie de estrada das memórias. Eles caminhavam, mas sempre retornam ao mesmo lugar, andando em círculo, uma metáfora da própria

4 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WYzIAmWfIBY>. Acesso: 11, ago., 2018.



condição de desolamento e solidão em que eles se encontram em meio ao cenário de guerra. A imagem da guerra, aqui, se funda na paisagem deserta, na deambulação, na perda da identidade. Muidinga e Tuahir não sabem exatamente quem são em relação ao outro. O menino sempre interroga o velho sobre seu passado, ao que o velho responde em uma das vezes: “não vale a pena ter lembrança do tempo que já passou”.

Esse sentimento de viver apenas o presente, de buscar esquecer as memórias – carregadas de dor, de sofrimento, de perda, recuperadas, de certo modo, pelas leituras dos cadernos de Kindzu –, torna-se evidente no velho Tuahir, enquanto é sempre questionado pelo menino Muidinga. No entanto, apesar de Tuahir por um lado não querer falar sobre o passado, por outro ele lamenta: “me fazem falta as histórias”, quando o menino não lê os cadernos. Ou seja, por mais que ele se esforce em viver apenas “visões instantâneas do real” (BERGSON, 2005, p.73), as memórias sempre estarão presentes, fora de seu controle, pois, como afirma Bergson,

na verdade, não há jamais instantâneo para nós. Naquilo que chamamos por esse nome existe já um trabalho de nossa memória, e conseqüentemente de nossa consciência, que prolonga uns nos outros, de maneira a captá-los numa intuição relativamente simples, momentos tão numerosos quanto os de um tempo indefinidamente indivisível. (2005, p. 73)

Nesse sentido, as memórias das imagens de guerra construídas a partir de experiências individuais e coletivas, provenientes dessa história de sucessivas e ininterruptas imagens de guerra de Moçambique, estão presentes em todo o filme; nos corpos carbonizados que são enterrados por Muidinga e Tuahir, na falta de alimento e de água, nos relatos de Kindzu, na expulsão e isolamento de Fahrída, nas lacunas das lembranças de Muidinga, na necessidade de afeto do menino que mesmo com fome abdica de comer um cabrito (a quem dá o nome de Moby Dick, mesmo nome do barco em que estava Fahrída), no vazio do caminho, na insanidade do último homem sobrevivente (Siqueleto) de uma aldeia de querer enterrar o menino e o velho para nascer uma “árvore de gente”, etc. Ou seja, imagens que se complementam e constrem um imaginário de guerra duro e potente.

Do mesmo modo, a dramaturgia dá relevo a conflitos contemporâneos, subjacentes à guerra. São confrontos étnicos que se expressam no cotidiano entre negros e não negros: brancos colonizadores, monhés<sup>5</sup> e mestiços (mulatos); a interseccionalidade de gênero-raça-classe, expressa na violência sexual perpetrada pelo colonizador português e no rechaço das comunidades em relação à mulher (Fahrída), que pariu um mulato, e às idosas, obrigadas a trabalhar para serem aceitas.

As relações de dominação engendradas pelo sistema colonial se tornam explícitas. Fahrída conta que Dona Virgínia a “tratava como uma filha”, lhe ensinara a bordar, a ler, contudo, embora Fahrída tenha sido violentada pelo patrão, marido de Dona Virgínia, esta a expulsava grávida. A ótica do sistema colonial não permite que Dona Virgínia trate Fahrída como filha e, de fato, ela nunca a tratou. Enquanto o aprender a ler e a bordar pudessem beneficiar a Dona Virgínia e ao seu sistema, ela os ensinaria a Fahrída, mas jamais se interessaria em proteger

5 Expressão que designa mestiços árabes e negros e também indianos e de outros países asiáticos, usada com muita frequência em Moçambique.(N. A.)

Fahrida desse sistema que pressupõe a violência – sobretudo a que é cometida pelo homem colonizador em ralação à mulher colonizada.

Deriva, deslocamento, desterritorialização e pertença, alinhavados à presença do sensível, expressos em ritos anímicos e na poética da oralidade moçambicana também são elementos preponderantes na construção da narrativa fílmica. Com eles, Teresa compõe sua *landscape* – sertões moçambicanos de cores intensas e formas disformes, onde os horrores da guerra entrelaçados às tensões sociais pós-coloniais são confrontados pela estética animista, que recria os sentidos das experiências do viver arruinadas pelo ódio, conflitos e fome, a partir de um universo simbólico que reverencia e (se) alimenta (d)o vínculo com os antepassados. Ou seja, viver em estado constante de guerra, ser imagem de guerra.

No filme, isso pode ser observado em dois aspectos, sendo o primeiro deles o modo de construção dos diálogos. É interessante perceber como a diretora se faz valer de duas fontes ricas para a construção dos diálogos: a prosa de Mia Couto e a beleza das narrativas orais. Colocar lado a lado a língua portuguesa e a manutenção do changana, cuja tradução se dá em legendas, é um aspecto poderoso no filme, que trata de um país, cuja maioria da população é analfabeta. É pela língua, sobretudo, que a narrativa do entrelaçamento das memórias se torna possível, já que ela se idealiza nos diálogos e nas leituras dos cadernos: “toda vez que lemos os cadernos eles nos levam para outro lugar”, “não fosse a leitura, estávamos condenados à solidão”, afirma o velho em dois momentos distintos.

O segundo aspecto diz respeito a presença de ritos tradicionais, a exemplo daqueles que se dão em torno do universo simbólico constituído de elementos da natureza. Para invocar proteção aos espíritos ancestrais, Tuahir e Muidinga amarram uma árvore com um pano branco; noutro momento, encontram Siqueleto, ancião solitário, que os capturam com a intenção de plantá-los como sementes aos pés da árvore de seus ancestrais para fazer germinar pessoas; ou, ainda, numa das cenas mais fortes do filme: quando a mãe de Kindzu, temerosa por chacinas, tranca o filho mais novo, um bebê, em um galinheiro, sob os protestos dos outros filho – sua intenção é que ao se misturar aos animais, se torne um deles e, dessa forma, não seja assassinado.

Trata-se, portanto, de um enfoque importante, que emana de produções literárias pós-coloniais – entre as quais, as de Mia Couto – que rechaçam o exotismo do olhar ocidentalizado para reconstruir a realidade a partir de matrizes africanas –, o que significa reconhecer o entrelaçamento entre o estético e o religioso e, ao mesmo tempo, reconhecer que tais crenças produzem sentido de realidade distintos daqueles percebidos pelos cânones ocidentais. Como afirma Paradiso, citando Arenas (2011) dentre os elementos constituintes e caracterizadores da estética africana, destacam-se a metaficção historiográfica e o realismo animista: “estes elementos que englobam a alegoria, o humor, a ironia, a sátira, a denúncia social e política – próprios das literaturas pós-coloniais, estão envoltos em um pensamento da religiosidade tradicional animista. (2015, p. 271)”

Esta escolha que remete ao realismo anímico, segundo Teresa Prata, se justifica pela própria especificidade da linguagem cinematográfica, pois “em cinema se abre uma segunda linha de história tenho que as juntar. Por isso, criei um rio que não existe no livro” (2011)<sup>6</sup>. De todo modo, a referência ao rio no livro pode estar presente na presença do mar. Do barco encalhado

6 Disponível em: Cine África: <http://cine-africa.blogspot.com.br/2011/07/teresa-prata-terra-so-nambula-2007.html>. Acesso: 04, ago., 2018.

onde se encontra Fahrida – perda da noção de tempo e espaço –, e para onde deve retornar Kindzu com o filho da jovem mulher. O rio, então, seria esse possível caminho, já que sempre corre em direção ao mar, seria a verdadeira estrada ou, pelo menos, uma estrada possível.

A leitura dos diários de Kindzu, o rio condutor das memórias, cujas águas nunca podem ser experienciadas por mais de uma vez da mesma forma, é o ponto de inflexão que altera os acontecimentos e onde as posições naturalizadas se invertem. Já não é Tuahir que conta uma história oral a Muidinga, mas este é quem lê para o velho; os conflitos entre ambos aos poucos se revelam parte dos laços afetivos, dando lugar à amorosidade e ao cuidado mútuo. Isso fica muito evidente no posicionamento da câmera que ao início do filme, focaliza mais os personagens individualmente para depois reuni-los em planos que enfatizam a proximidade corporal e afetiva entre os dois. O rio mencionado por Prata, vem aberto pelas mãos do menino, no solo árido, é o caminho que transforma a paisagem; o ônibus-casa se transforma em barco-casa para levá-los ao mar. Muidinga toma nas mãos o desfecho de sua história.

Não nos vamos habituando mesmo ao nosso próprio desfecho? A gente vai chegando à morte como um rio desencorpa no mar: uma parte está nascendo e, simultânea, a outra já se assombra no sem-fim. (COUTO, 2017, p.84)

As cenas se dão em um contraste entre dia e noite; para as paisagens diáfanas, as cenas noturnas diluem os contrastes entre o escuro da noite e o da cor da pele dos personagens. Os traços são recortados por uma luz tênue, colocada em foco nos rostos, quando se apresentam em close-up e, no máximo, utiliza-se uma luz em contraplano para recorte em perfil, fazendo com que os personagens emitam uma luz própria. Luz essa que contrasta com as imprecisões das viagens, dos cenários e das histórias, permitindo ressaltar que reside dentro desses homens e mulheres a imaginação e a capacidade de narrar essas memórias individuais e coletivas que se entrelaçam, conferindo sentido às experiências, mesmo àquelas que parecem desaparecer como efeito das guerras. Assim, percebemos uma concepção de passado e presente construídos e revelados a partir da memória, e que, como afirma Said, “a invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente” (2011, p.34).

Na estrada, agora rio, no machimbombo-abrigo, agora barco, flutuam o velho, já se preparando para a morte, e o menino, ainda com os cadernos na mão tentando chegar ao fim da história. É noite. A lua incide uma luz para que o menino termine sua leitura, no entanto, o fim é o começo. Os segundos que separam o momento da morte de Kindzu e a descoberta dos cadernos por Tuahir e Muidinga são as frestas, são a formação do rio e uma possível nova estrada.

## **Desdobramentos finais**

Considerando-se essas discussões que tentamos levantar a partir das imagens propostas por Teresa Prata em *Terra Sonâmbula* – e mesmo do imaginário visual que cria a obra literária de Mia Couto –, entendemos que, como afirma Mondzain,

Dizer que as imagens têm uma história ou participam de uma

história não é voltar a dizer que as imagens podem fazer o objeto de uma narrativa (...) sem interrogar a natureza do objeto do qual se fala. (...) interrogar a proveniência e a destinação tem outro objetivo. Trata-se de reparar aquilo que a título da imagem se inscreve na história da humanidade, e mais ainda: de interrogar as operações imaginantes na sua relação com o que constitui o sujeito falante. (MONDZAIN, 2015, p.40)

Nesse sentido, essas que chamamos imagens de guerra, atendem a uma outra lógica imagética de seu objeto (a guerra), pois abdica de imagens de conflito direto, exércitos, mutirões de homens fardados e armados, obedientes a seus superiores e decididos a morrer pela sua pátria. Ao contrário, essas imagens constroem o sentido do estado de guerra – e, evidentemente, o conflito não é visível, mas ele está sempre presente, espaço e temporalmente, e também nas memórias dos personagens e nas narrativas que se tecem no entrelaçar dessas memórias –, a partir do interligar de outros domínios, como o afetivo, o político, o sociocultural, o estético, o econômico, o tecnológico. É desse modo, pois, que essas imagens se fazem potentes e participam na construção narrativa da história das memórias da experiência de guerra em Moçambique.

O filme de Prata nos mostra a impossibilidade de isolar as imagens, de classificá-las entre “imagens do presente” e “imagens do passado”; a imagem é, em sua essência, não linear, ou seja, o modo de percebê-la, mesmo que façamos todo o esforço em isolá-la, confiná-la em seu tempo cronológico ou em seu espaço de proveniência, sempre será impossível de mantê-la nesse estado de aprisionamento, ela sempre escapará e se associará a outras tantas e a partir do olhar de tantos sujeitos. Said diz que “mesmo que se deva compreender inteiramente aquilo no passado que de fato já passou, não há nenhuma maneira de isolar o passado do presente. Ambos se modelam mutuamente, um inclui o outro” (2011, p.35).

Ainda, a potência dessas imagens está na pluralidade de sujeitos envolvidos e na forma como elas articulam processos do pensamento, da experiência, da percepção, da memória – individuais e coletivos –, desdobrando narrativas que evidenciam as múltiplas experiências da guerra.

Isso que a imagem dá a pensar se situa, talvez lá, nesta iminência que não pertence a ninguém, alguma coisa que se tem diante (em todos os sentidos da palavra): nem aqui nem em outro lugar, nem presente nem ausente, mas iminente. (ALLOA, 2017, p.16)

As reflexões que nos coloca o filme Terra Sonâmbula se desdobram precisamente na possibilidade das múltiplas narrativas; em contraposição a uma narrativa imposta como verdade histórica única. É preciso considerar que, “como sugeriu um crítico, as próprias nações são narrativas. O poder de narrar ou impedir que se formem e surjam outras narrativas é muito importante para a cultura e o imperialismo, e constitui uma das principais conexões entre ambos” (Said, 2011, p.11). Portanto, o contexto das imagens é igualmente múltiplo e oscilante, até porque, como afirma Jacques Rancière, “as imagens não são reflexos, sombras ou artifícios, são seres vivos, quer dizer, organismos dotados de desejos” (2017, p.194).

## Referências

- ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. (Coleção Filô/Estética)
- BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Coleção Obras Escolhidas, volume I. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. P.197-221.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo, Martins Fontes, 2011.
- COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- COUTO, Mia. 2005. Moçambique 30 anos de Independência: no passado, o futuro era melhor?. In: *Via Atlântica*, nº8, Dezembro, pp.191 -204. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50020/54152>>. Acesso: 25, ago., 2018.
- DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fonte, 2010.
- FARIA SILVA, Filipa Isabel. *Percursos da memória: uma análise de A Costa dos Murmúrios, de Lúcia Jorge, e Terra Sonâmbula, de Mia Couto*. 107 folhas. (Mestrado) Dissertação apresentada ao Mestrado em Estudos Linguísticos e Culturais. Centro de Competência de Artes e Humanidades. Funchal: Universidade da Madeira, 2014.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- KELLNER, Douglas: *A cultura da mídia*. Bauru: Edusc, 2001.
- MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. (Coleção Filô/Estética)
- PORTUGAL. Moçambique: Documentário trimestral. 074. PORTUGAL. Colónia de Moçambique, 74, 1953, 212 pgs. Disponível em: <http://memoria-africa.ua.pt/Library>. Acesso em: 05, ago., 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. As imagens querem realmente viver? In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. (Coleção Filô/Estética)
- SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SCHEFER, Raquel. Cinema revolucionário moçambicano: o visível, o invisível e o translúcido. In: *A Quarta Parede* #36, 2017. Disponível em: <[www.acuartaparede.com/cinema-revolucionario-mozambicano-o-visivel-o-invisivel-e-o-translucido/](http://www.acuartaparede.com/cinema-revolucionario-mozambicano-o-visivel-o-invisivel-e-o-translucido/)> . Acesso em: 06, ago., 2018.
- SILVA, Isabela Oliveira Pereira. *Bárbaros tecnizados: cinema no Teatro Oficina*. 175 folhas. (Doutorado). Tese apresentada ao Programa de Antropologia Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.
- SORANZ, Gustavo Soranz. O Instituto Nacional de Cinema e outras experiências audiovisuais em Moçambique no seu período póscolonial. In: *Contemporânea - Comunicação e Cultura* - v.12 – n.01 – jan-abr 2014 – p. 147-164
- STAM, Robert & SHOHAT, Ella. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

### Filmes

25 (1ª versão: 1976; 2ª e 3ª versões: 1977), José Celso Martinez Corrêa e Celso Luccas

A luta continua (1971), Robert Van Lierop.  
Comboio de Sal e Açúcar (2016) Licínio Azevedo e Teresa Pereira  
Kuxa Kanema (2003), Margarida Cardoso  
Mueda, memória e massacre (1979), Ruy Guerra  
O Vento sopra do Norte (1987), José Cardoso  
Terra Sonâmbula (2007), Teresa Prata;  
Um ano de independência (1976), Luís Carlos Patraquim e Fernando Silva  
Uma memória em três atos (2016), Inadelso Cossa  
Uma memória quieta (2014), Inadelso Cossa  
Venceremos (1965), Dragutin Popovic  
Virgem Margarida (2012), Licínio Azevedo  
Xilunguine, a terra prometida (2011), Inadelso Cossa

*Sítios eletrônicos*

Ana Mesquita entrevista Mia Couto - <https://www.youtube.com/watch?v=AKIPX78mTuI>  
Berlinale - <https://www.berlinale-talents.de/bt/talent/inadelso-cossa2/profile>  
BUALA - <http://www.buala.org/pt/afroscreen>  
Cine África: <http://cine-africa.blogspot.com.br/2011/07/teresa-prata-terra-sonambula-2007.html>  
Lusa – Comboio de Sal e Açúcar é o novo filme de ficção de Moçambique - <https://www.dn.pt/lusa/interior/comboio-de-sal-e-acucar-e-o-novo-filme-de-ficcao-de-mocambique-8506716.html>  
Memórias d'África e d'Oriente – <http://memoria-africa.ua.pt/Home.aspx>  
Programa Entre Nós – Raquel Santos entrevista Mia Couto (2006) - <https://www.youtube.com/watch?v=WYzIAmWFIBY>  
RTP Notícias - [https://www.rtp.pt/noticias/cultura/terra-sonambula-de-teresa-prata-conquistada-premio-de-melhor-realizacao-em-festival-de-pune\\_n164034](https://www.rtp.pt/noticias/cultura/terra-sonambula-de-teresa-prata-conquistada-premio-de-melhor-realizacao-em-festival-de-pune_n164034)  
RTP - Luisa Sequeira entrevista Teresa Prata - <https://www.youtube.com/watch?v=HKfdB-4TCC8I>  
Terra Sonâmbula online – Youtube - <https://youtu.be/iukiUyEU-tw>

**Sobre as autoras**

Catarina Amorim de Oliveira Andrade é Professora Departamento de Letras/Francês UFPE. Doutora em Comunicação/Cinema (UFPE). Autora do livro *As Fronteiras da Representação: imagens periféricas no cinema francês contemporâneo* e co-autora dos livros *Cinema, Globalização, Transculturalidade, Filmes da África e da Diáspora*. Foi coordenadora e curadora do cineclube da Aliança Francesa Recife (2013-2017). Atua principalmente nos temas: memória, identidade, corpo, pós-colonialismo, interculturalidade, cinema contemporâneo. *cati.andrade@gmail.com*

Márcia Lorangeira Jácome é Mestre em Comunicação Social pelo Programa de Pós-graduação de Comunicação Social da UFPE. É discente no Curso de Especialização em Narrativas Contemporâneas da Fotografia e do Audiovisual da Universidade Católica de Pernambuco. Trabalhou em emissoras de rádio e televisão no Rio e no Recife. Integrou a equipe do SOS Corpo – Instituto Feminista para a Democracia (1991-2009), onde foi Coordenadora de Comunicação e desde 2009, atua como consultora independente para organizações sociais. Entre 2016 e 2017, morou em Moçambique, onde atuou consultora técnica do Ministério de Género, Criança e Acção Social, no âmbito do Projeto Trilateral Brasil-África: lutar contra a pobreza e empoderar as mulheres via Cooperação Sul-Sul. *mar.jacome@gmail.com*

***images that tell: war and memory in Mozambique*****Abstract**

This paper focuses on the film *Terra Sonâmbula* (Teresa Prata, 2007) to search for the potentiality of the war image, from its origin to its destination (MONDZAIN, 2017). In this regard, we ask: what constitutes an image of war? How does this image set in the movie? In what ways does such an image tangentially and/or oppose a hegemonic narrative in the context of war conflicts, evidencing itself as an important dimension in the (re)construction of history and individual and collective memory in an independent nation? Based on these questions, it is important to think about the image considering that its construction of meanings occurs through the imbrication of domains - affective, political, sociocultural, aesthetic, economic, and technological - and above all involves processes such as thinking, perception, memory (BERGSON, 2011), engendering narratives that move between the permanence of traditions and changes in social practices to deal with the experience of war.

**Keywords**

Cinema. Experience. Memory. Mozambique. War images