

PRESENTE ANGOLANO, TEMPO MUMUÍLA: PARA ALÉM DO FILME ETNOGRÁFICO

Christian FISCHGOLD*

■ **RESUMO:** Este artigo apresenta a série de documentários *Presente angolano, tempo mumuila*, realizada na década de 1970 pelo cineasta, poeta, antropólogo e ficcionista angolano Ruy Duarte de Carvalho (1941-2010). Dado como perdido por muitos anos, somente há pouco tempo esse importante (e pouco conhecido) material voltou a ser disponibilizado. A obra de Ruy Duarte de Carvalho reflete os debates ocorridos no âmbito da imagem cinematográfica e da teoria antropológica, e adianta possibilidades e propostas interdisciplinares para esses campos. Essa produção audiovisual, realizada entre os povos nômades do sudoeste angolano, oferece subsídios para uma discussão, sobre novas bases, de debates conceituais ainda não definitivamente superados.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Antropologia. Cinema. Ruy Duarte de Carvalho.

Introdução

Ruy Duarte de Carvalho notabilizou-se pela transversalidade e interdisciplinaridade de suas propostas artísticas, estéticas, intelectuais e acadêmicas. Destas, sua produção literária é a que ganhou maior notoriedade no Brasil, lançada por grandes editoras, e cuja influência na literatura brasileira já foi investigada em artigos, dissertações, teses e livros. Sua obra antropológica é reconhecida em diversos países (especialmente na França, Portugal e Alemanha), por conta dos estudos de povos africanos – especialmente os Hereros, Ovakwanyamas, Ovanyanekas e Ganguelas - localizados na região sul de Angola, na fronteira com a Namíbia.

Sua produção cinematográfica, no entanto, permanece pouco conhecida, reflexo de má conservação e de décadas de acesso restrito para a maioria de suas produções filmicas. Esse quadro tende a mudar nos próximos anos com a disponibilização de uma parte considerável desse material em uma página na internet intitulada *RDC Virtual*¹. Dedicada ao autor, trata-se de um importante trabalho de conservação e

* UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Literatura Comparada. UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Estudos da Linguagem – Campinas – SP – Brasil. 13083-859 – chrisfischgold@gmail.com.

¹ O colóquio *Paisagens Efêmeras* (2015), realizado em Lisboa, reuniu pesquisadores que trabalham com a obra do autor angolano e lançou um canal na internet (<https://vimeo.com/rdcvirtual>) com os

divulgação realizado pelas pesquisadoras portuguesas Manuela Ribeiro Sanches, Marta Lança, Ana Balona e Inês Ponte.

Apresenta-se uma oportunidade de visitar e refletir sobre esse material (ainda) pouco conhecido, e contribuir com os debates acerca das relações entre a imagem cinematográfica, a teoria antropológica e, principalmente, entre diferentes campos artísticos e epistemológicos. É importante, também, visitar seus textos publicados na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), como parte de seu doutorado em antropologia realizado nos anos 1980. Salvo engano, essa é a primeira tentativa de sistematização e análise desse material, cujo valor transcende as questões etnográficas e aponta para um diálogo efetivo acerca da imagem cinematográfica e suas relações com a antropologia.

Este artigo é dividido em duas partes e uma conclusão. A primeira parte contextualiza os debates em torno do chamado “cinema-etnográfico”, base teórica para a segunda parte, que consiste na apresentação dos filmes que compõem a série de documentários *Presente angolano, tempo mumuila*.

CINEMA ETNOGRÁFICO E CINEMA AFRICANO

Ideologicamente, o incipiente cinema africano da década de 1960 surgia em oposição a duas vertentes cinematográficas ligadas ao colonialismo: o filme colonial e o filme etnográfico. O cinema colonial tinha produção consistente nas então colônias inglesas² e, em menor escala, também nas (ex) colônias portuguesas, especialmente após a década de 1950³.

O cinema etnográfico evoluiu discursivamente em outra direção crítica em relação ao cinema colonial. Uma das características dessa vertente cinematográfica, consolidada pelo realizador francês Jean Rouch (1917-2004), é a sua dificuldade de definição.

Em seu ensaio *Cinema e antropologia: para além do filme etnográfico*, apresentado em 1983 na EHESS, Rui Duarte (nome com o qual Ruy Duarte de Carvalho assinou seus filmes) ressalta que os contornos do filme etnográfico são estabelecidos sobretudo através das suas insuficiências e dificuldades. O cineasta David MacDougall (1978, p. 405 *apud* CARVALHO, 2008, p. 394) afirma que o fato de não ter lugar definido quanto ao inquérito e à exposição dos resultados, além de ser

filmes disponíveis do autor. Trata-se de excelente iniciativa que disponibiliza filmes pouco vistos e de grande valor histórico, etnográfico e cinematográfico.

² Parte desse acervo pode ser visualizado em projetos como *CFU - Colonial Film Unit*, que reúne produções audiovisuais realizadas pela Inglaterra em suas antigas colônias – <http://www.colonialfilm.org.uk/>.

³ A pesquisadora portuguesa Maria do Carmo Piçarra tem aprofundado seus estudos na temática da produção colonial audiovisual portuguesa como produto discursivo de apoio ao Estado Novo português salazarista.

particularmente confuso no que diz respeito aos seus fundamentos metodológicos, fazem com que o filme etnográfico “não constitua uma disciplina com princípios unificados e uma metodologia estabelecida”.

Duarte parte da definição do “filme etnográfico” pelos debates suscitados na antropologia e pelo lugar que ocupa. Lembra que o estatuto científico (quer como meio de investigação, quer como via de exposição de resultados) era frequentemente posto em causa. Tampouco seus fundamentos metodológicos constituíam qualquer unanimidade. Sua natureza e sua especificidade, no entanto, quase sempre podiam ser resumidas na fórmula estabelecida por Jean Rouch (1968, p. 432 *apud* CARVALHO, 2008, p. 392), na qual “o filme etnográfico deve conciliar o rigor do inquérito científico à arte de exposição cinematográfica”.

As teorias e conceitos que atravessavam (à época) a história das filmagens cujos materiais destinavam-se a fins etnológicos podem ser divididos em duas grandes categorias: o filme concebido para aliar uma investigação – quer venha a ser utilizado na exposição dos resultados ou não –, e o filme ao qual se atribui um papel nesta fase do trabalho do investigador. O primeiro destina-se ao estudo dos comportamentos humanos que não podem ser avaliados de maneira satisfatória por meio da simples observação direta; o segundo aplicar-se-ia à recolha de documentos com caráter mais geral, destinados a arquivo para posterior tratamento. É nessa segunda grande categoria que se insere o que se denomina de filme etnográfico, subdividido em outras duas categorias, o filme *ilustrative*, no qual a imagem é utilizada ora como informação a ser elucidada por um comentário, ora como suporte visual para um discurso falado, e o filme *revelatory*, modalidade na qual se inclui deliberadamente a palavra do etnografado, e acaba-se por propor um novo tipo de filme, o “*film-as-text*” (CARVALHO, 2008, p. 395).

Há uma tipologia ainda mais detalhada proposta por Claudine De France. A autora também divide o filme etnográfico em duas grandes categorias – filme de exposição e filme de exploração; no entanto, subdivide a primeira em outras três subcategorias.

O filme de exposição, uma forma de encará-lo como meio de investigação, seria subdividido em: (1) uma tentativa de analisar o processo dos resultados da observação direta ou da conversação, guiado pelas hipóteses implícitas (filme descritivo); (2) condução do processo pelas hipóteses ou as interrogações explícitas com que o cineasta se ocupa em verificar umas e responder às outras graças à ação conjugada da observação direta, do controle rigoroso das formas de registro e da análise das imagens (filme demonstrativo); (3) quando a observação direta constitui por si só todo o inquérito e “faz aparecer o filme propriamente dito, que nela se inspira como epifenômeno” (filme Ilustrativo) (1982, p. 271-304 *apud* CARVALHO, 2008, 395-396).

Claudine de France prossegue afirmando que a reprodução filmica simula então a observação direta, que ela constitui a montagem dos elementos mais

significativos. O filme é, assim, concebido mais como ação de reconhecimento do que de descoberta (CARVALHO, 2008, p. 396).

Essas seriam as formas clássicas de investigação que De France procura substituir por todo um processo metodológico e técnico capaz de tirar o maior rendimento do audiovisual. Esse processo seria evidenciado no filme como meio de exploração, isto é, filme de descoberta *sui generis*, que remete ao cineasta estadunidense Robert Flaherty (1884-1951) – considerado, juntamente com o russo Dziga Vertov, um dos fundadores do cinema documentário – e que MacDougall (1978, p. 415 *apud* CARVALHO, 2008, p. 403) chama de “método de esboços”:

Algumas experiências, entre as quais *Crônica de Um Verão*, de Rouch e Morin, permitiram admitir uma atitude inteiramente diferente, se não oposta, segundo a qual se reconhece e admite que os comportamentos estimulados pela câmara podem tornar-se efeitos dominantes. Um filme passaria então a ser não apenas revelador mas também auto-revelador, fornecendo a evidência do encontro que o torna possível e deixaria de ser representado como uma representação definitiva de comportamentos, desligada do processo que a produziria.

Para além disso, Rui Duarte (2008, p. 396) questiona o caráter eurocêntrico da expressão “filme etnográfico”, apontando para o papel demonstrativo, mero “complemento” e não “instrumento”, que as imagens desempenham nesse tipo de filme. Privadas do texto, as imagens teriam pouco a dizer, existiria um império das palavras sobre a imagem, afirma o autor. Duarte (2008, p. 400) reconhece que os etnólogos-cineastas sabem que a imagem não poderá nunca substituir a palavra, mas que a palavra impõe à disciplina limites que o cinema está em condições de ultrapassar. Sabem também que, se o cinema quiser fornecer uma contribuição importante e indiscutível à antropologia, deve descobrir a linguagem adequada aos elementos que manipula, num contexto que não é da palavra falada ou escrita. Esta contribuição está na subjetividade inerente a qualquer documentação cinematográfica que desloca o problema filmado para o realizador, como afirma Edgar Morin (1962, p. 3 *apud* CARVALHO, 2008, p. 404) no prefácio para a obra de Luc de Heusch:

Ao aperfeiçoamento técnico vem juntar-se o resultado da reflexão levada a cabo durante os últimos quarenta anos, tanto sobre cinema e a antropologia como em relação ao próprio cinema etnográfico. É assim que o som síncrono vem permitir e de certo modo impor a utilização do discurso do observado e pôr em causa, de maneira progressiva e por vezes radical, a prática corrente, tantas vezes mistificadora e sobretudo totalitária e dominadora, do comentário em *off*.

Ao mesmo tempo em que deve descobrir a linguagem imagética adequada para se expressar, a narrativa em *off* utilizada nos filmes etnográficos clássicos deve ser problematizada em seu caráter determinista. O cinema etnográfico encontra-se assim em uma complexa problemática, na qual é simultaneamente confrontado aos códigos e às exigências de uma arte e de uma ciência, não se adequando aos moldes prefixados nem de uma, nem da outra. Torna-se, como afirma Olivier de Sardan (1971, p. 1-2 *apud* CARVALHO, 2008, p. 406), “uma espécie de parente pobre dos dois ao mesmo tempo”, ou seja, seu estatuto científico é questionado, e sua audiência é restrita. “Cada um lhe dedica a sua atenção e, no entanto, nem o cinema nem a antropologia o levam a sério”.

Em outra ponta, a própria definição do “específico cinematográfico” – situado em dois níveis: o discurso fílmico e o discurso imagético – encontra-se também em um paradoxo de difícil superação. Para Christian Metz (1977), o discurso fílmico é específico devido à sua composição enquanto totalidade. No seio dessa totalidade, no entanto,

[...] há um núcleo mais específico ainda, e que, contrariamente aos outros elementos constitutivos do universo fílmico, não existe isoladamente em outras artes: o discurso imagético. Aqui a perspectiva se inverte: a sequência das imagens é antes de mais nada uma linguagem. (METZ, 1977, p. 76).

A especificidade do cinema seria a presença de uma linguagem que quer se tornar arte no seio de uma arte (a imagem pictórica-fotográfica isolada) que, por sua vez, quer se tornar linguagem.

Foi explorando alguns limites dessa situação verdadeiramente paradoxal que Jean Rouch conseguiu avançar alguns passos. Filmes como *Jaguar* (1967), *Moi, un noir* (1958), *Crônica de um verão* (1961), dentre outros, exploraram justamente alguns desses paradoxos nos quais estava inserido o chamado filme etnográfico. As duas maiores contribuições originais do realizador francês para o cinema são justamente o seu modo de trabalhar com a câmera (os longos planos sequência com câmera à mão, e o som direto) e as experiências narrativas assentes no jogo entre improviso e provocação. Para o teórico português José Manuel Costa (2011, p. 15), “é então decisivo compreender que todo o seu cinema nasceu colado a uma ideia de precipitação temporal, e de valor da *take* única, que tinha tudo a ver com as experiências-limite de filmagem dos rituais de possessão”. Rouch costumava referir-se ao processo de filmagem como um cine-transe de um filmando o transe real do outro. Esse típico plano imagético *rouchiano* é um plano feito de tensão, tensão desejada, construção surgida de uma prática etnográfica que pressupõe naturalmente a ênfase na alteridade do ente filmado.

Enquanto Rouch colecionava os principais prêmios nos festivais de cinema europeus, aumentava a resistência a seus filmes pelos realizadores africanos.

Rui Duarte aponta que o fazer cinematográfico africano, especialmente o angolano (mas não só), ao qual pertencia, estava assentado sobre um duplo embate: as relações entre cinema e antropologia, e as relações dos cineastas africanos com a antropologia e, conseqüentemente, com o “cinema etnográfico”. Essas relações caracterizam-se pela tensão entre os polos.

A maioria, quiçá a totalidade dos cineastas africanos da época, opunham-se frontalmente ao cinema etnográfico. Não era uma recusa apenas ao gênero, mas também, e principalmente, à antropologia e à forma como foi utilizada pelo discurso colonial em seus primórdios. Uma vez que Jean Rouch assinou grande quantidade de filmes que se ocuparam, nessa forma, com a África, não é surpresa que o realizador francês constitua um dos principais alvos das críticas dos cineastas africanos ao cinema etnográfico. As críticas a Rouch buscavam atingir não apenas o realizador, elo visível entre os gêneros da antropologia e do cinema, mas o gênero como um todo. “Rouch havia se tornado em grande medida a própria personificação do filme etnográfico, e por conta disso muitas vezes o alvo das críticas a Rouch é, na verdade, uma crítica ao gênero”, reconhece Rui Duarte (2008, p. 409).

Os cineastas senegaleses Ousmane Sembène (1923-2007) e Paulin Soumanou Vieyra (1925-1987) foram algumas das principais vozes do cinema africano a criticar o gênero na figura de Rouch. Sembène encontrou o realizador francês em 1965, e o diálogo realizado entre os autores ficou na história pela maneira como os argumentos utilizados evidenciam as razões nas quais se funda o repúdio ao filme etnográfico por parte dos cineastas africanos. Quando Rouch pergunta a Sembène por que ele não gosta de seus filmes “puramente etnográficos”, que mostram a vida tradicional, o cineasta senegalês retruca:

*You say seeing. But in the domain of cinema, it is not enough to see, one must analyze. I am interested in what is before and after that which we see. What I do not like about ethnography, I'm sorry to say, is that it is not enough to say that a man we see is walking; we must know where he comes from, where he is going. [...] What I hold against you and the Africanists is that you look at us as if we were insects.*⁴ (SEMBÈNE, 2008, p. 4-5).

A resposta de Sembène marca o tom de uma disputa por autonomia discursiva no âmbito da linguagem cinematográfica. Apesar de algumas críticas permanecerem válidas, o tempo moderou a reação à produção cinematográfica de Jean Rouch, e o colocou em uma posição de respeito, e não mais de combate e desconstrução.

⁴ “Você diz ‘ver’, mas no domínio do cinema não basta ver, é preciso analisar. O que me interessa é o que está antes e o que está depois do que se vê. O que me desagrada na Etnografia, me desculpe, é que não basta dizer que o homem que se está a ver caminha, é preciso saber de onde ele vem, para onde ele vai... [...] O que eu lhes reprovo [aos filmes etnográficos] é de nos olhar como insetos” (SEMBÈNE, 2008, p. 4-5) (tradução livre).

Atualmente, cineastas africanos e da diáspora sublinham que não se pode falar de produção audiovisual sobre a cultura africana sem tomar em consideração a extensa produção cinematográfica realizada por Jean Rouch⁵.

Entre as críticas a Rouch que persistiram no tempo estão “a presença do mito do regresso ao estado de natureza”, a qual se poderia confundir com o culto de um primitivismo reacionário, e ao fato de recusar “assentar as suas investigações sociológicas sobre os mecanismos políticos que fundam a realidade”, o que levaria Rouch a cair em armadilhas “culturalistas” (CARVALHO, 2008, p. 411).

PRESENTE ANGOLANO, TEMPO MUMUÍLA

É no contexto desses debates que a obra cinematográfica de Rui Duarte se desenvolve. Sua atuação consiste numa série de quinze documentários, realizados nos anos 1970, além de dois longas e dois média-metragens, produzidos nos anos 1980, nos quais procura dialogar com as discussões então em voga. Foi nesse período que o autor angolano desenvolveu o campo e as problemáticas às quais toda a sua obra posterior (antropológica, poética e literária) estaria vinculada. Para Rui Duarte (2008, p. 389), a cinematografia angolana desse período estava marcada pela característica da urgência:

Urgentes também se revelavam para nós, em fevereiro de 1976, a necessidade e a vontade de mergulhar atrás das tropas angolanas que retomavam o território aos Sul-africanos, num país que iríamos redescobrir, então, destruído, paralisado, mas no entanto fremente de excitação: era a independência, era o começo de uma nova era, longamente aguardada. A mesma euforia de um extremo a outro de Angola e que tamanha diversidade, no entanto, entre os actores dessas manifestações, de todo inéditas, que pouco a pouco tentaríamos fixar apoiados nos meios operacionais de que dispúnhamos.

Rui Duarte relata com admiração que, nos três mil quilômetros de Luanda até o interior do deserto do Namibe, atravessou quatro das nove áreas linguísticas do país e quinze populações etnicamente diferenciáveis.

O autor já havia realizado cinco filmes⁶ quando, no início de 1977, expôs a intenção de levar a cabo um projeto de realização de filmes com a ajuda das

⁵ O ensaísta e cineasta malinês Manthia Diawara, cuja filmografia gira em torno dos temas da África e da diáspora, realizou dois filmes com o objetivo de resgatar e reler criticamente os termos desse debate. *Sembène: the Making of African Cinema* (1994) e *Rouch in Reverse* (1995) – filme no qual aponta a câmera para o realizador francês em uma perspectiva que Diawara chama de “antropologia reversa”.

⁶ São eles: *Uma festa para viver* - retratando em contagem decrescente as expectativas de diferentes pessoas pela oficialização da independência anunciada para o dia 11 de novembro -; a série documental

famílias locais do sul e sudoeste angolano, a partir do cotidiano vivido por eles. Desse projeto resultaria a série de dez documentários realizados entre 1977 e 1979, intitulada *Presente angolano, tempo mumuila*, composta pelos filmes *Makumukas* (junho de 1977); *Kimbanda Kambia – o curandeiro* (fevereiro de 1978 e agosto de 1978); *Pedra sozinha não sustém panela* (entre fevereiro e julho de 1978); *Ondywelva – festa do boi sagrado* (26, 27 e 28 de julho de 1978); *Ekwenge: festa de iniciação dos rapazes* (1979); *Ofícios* (1979)⁷. Rui Duarte (2008, p. 389) afirma que

[...] para realizar um trabalho adaptado à realidade nacional impunha-se-nos assumir uma consciência alargada ao conjunto de componentes que faziam da totalidade do país o lugar de uma única euforia. Uma euforia perante a qual, no entanto, nós não podíamos deixar de experimentar um sentimento ambíguo de encantamento e angústia, espanto e entusiasmo, tão numerosas e particulares se revelavam as suas expressões locais.

À medida que amplia o contato com as pessoas que habitavam o sul de Angola, o cineasta experimenta sentimentos ambíguos e eufóricos com a independência. A estruturação e a montagem desses documentários, com duração média entre vinte e sessenta minutos, impõem uma reflexão que rapidamente conduziu o autor para além do domínio do cinema, encaminhando-o para o contexto dos debates antropológicos analisados anteriormente. Apesar de os filmes realizarem uma abordagem preliminar e global do presente da população mumuila, do grupo étnico linguístico Nyaneka-Humbe, eles também evidenciavam os limites de sua nomeação como “cinema etnográfico”:

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

em três episódios intitulada *Angola 76: É a vez da voz do povo*; o longa metragem *Faz lá coragem, camarada*; e o curta *O deserto e os mucubais*, todos do ano de 1976.

⁷ Alguns filmes do autor são atualmente considerados perdidos ou não disponíveis. Credita-se o desaparecimento de alguns a um incêndio que teria ocorrido nos arquivos em Luanda. Da série *Presente Angolano, Tempo Mumuila*, não conseguimos acesso aos filmes: *A Huila e os Mumuilas*. 20', p/b, 16 mm, TPA; *Lua da seca menor*. 60', p/b, 16mm, TPA; *Hayndongo - o valor de um homem*. 40', p/b, 16 mm, TPA; *Kimbanda*. 20', cor, 16 mm, TPA.

Rui Duarte esforça-se por evitar o “primitivismo culturalista” ao qual alguns críticos acusaram Jean Rouch de ter cedido. O realizador angolano não busca sobrevivências culturais nem a sua subestimação, mas uma linha de equilíbrio entre dois dinamismos: o tempo mumuila e o presente angolano. Interessava-lhe

[...] garantir ao filme uma autonomia que lhe permita simultaneamente revelar-se válido como cinema, útil como referência (criar, encontrar nele um clima de síntese que facilite a leitura e a avaliação das situações) e fiel como testemunho. Talvez assim se consiga estabelecer uma delicada zona de compromisso entre quem fornece os meios, quem os maneja e quem depõe, se expõe perante os mesmos. (DUARTE, 2008, p. 391).

É nessa “delicada zona de compromisso” que o autor aponta caminhos alternativos para a realização de filmes com base material etnográfica. Em *Presente angolano, tempo mumuila*, a substância que produz os filmes permanece basicamente a mesma: a curiosidade, a desierarquização cultural, a procura por compreender as pessoas que retrata e a tentativa de demonstrar a co-habitação em um espaço-tempo angolano que emergia no pós-independência. Sua intenção era saber “que pensam, uns dos outros, do lugar que ocupam no mundo e do próprio mundo que ocupam aqueles que, perante a câmara, são chamados a depor” (CARVALHO, 2008, p. 390).

É o que faz em *Makumukas*, filmado em junho de 1977, o primeiro filme da série entre os que se encontram atualmente disponíveis. O filme foi realizado na região da Chíbia, na Huila, com pessoas do grupo étnico Nyaneka-Humbe. Em *Makumukas*, um adivinho detecta a presença de um espírito mucubal – herero que desassossega uma das mulheres da aldeia. O espírito exige o sacrifício de animais sagrados, como um boi e um carneiro, para que sua vontade seja apaziguada. Por cerca de oito horas, outros espíritos incorporam em outras mulheres, e a cerimônia é realizada com oferendas de animais e orientada por meio do som de palmas e tambores (MAKUMUKAS, 1979a).

O segundo filme, *Kimbanda Kambia: o curandeiro*, foi filmado em dois encontros na região do Jau, na Chíbia; o primeiro, em fevereiro de 1978 e o segundo, em agosto do mesmo ano. O Kimbanda é um curandeiro tradicional das regiões rurais do sul de Angola. O primeiro encontro demonstra o curandeiro tratando pessoas que apresentam sinais de epilepsia e loucura, compreendidas pelo curandeiro e por seus conterrâneos como doenças que são possessões de espíritos ou feitiços. Em uma passagem do filme, o curandeiro afirma: “não enfeitiço ninguém, eu curo”. Nesse primeiro encontro, o personagem do curandeiro apresenta sua família, descreve as funções de seu ofício e como realiza os processos de tratamento dos pacientes que estão possuídos. Em outro momento, apresenta ao realizador e sua equipe um colar de “antepassados” que o protege caso alguém queira enfeitiçá-lo.

O segundo encontro é ainda mais ilustrativo das intenções do realizador. Rui Duarte leva o psiquiatra Africano Neto de Luanda até o Jau para assistir aos tratamentos realizados pelo Kimbanda e colocá-los em diálogo sobre suas práticas. Ao colocar a psiquiatria e o curandeirismo em diálogo, Rui Duarte realiza, no cinema, procedimento similar ao realizado pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss (1908-2009) em texto em que aproxima as funções do xamã e da psicanálise. Lévi-Strauss (2008, p. 217) expõe a forma invertida como operavam (e ainda operam) a psiquiatria e o xamanismo. “Na cura da esquizofrenia, o médico realiza as operações, e o paciente produz seu mito. Na cura xamânica, o médico fornece o mito, e o paciente realiza as operações”. Ao final do texto, o antropólogo francês indica que a psicanálise havia sido aproximada do xamanismo e iluminado questões deste último, faltando agora que o processo inverso fosse realizado. No diálogo com o curandeiro e na entrevista realizada pelo cineasta, Africano Neto considera a prática do Kimbanda em vários níveis – psicológico, ritual, transcendental e biológico –, e não somente fitoterapêutica. Para o Kimbanda, há uma diferença entre o que ele faz (curandeirismo) e a feitiçaria. O primeiro trata as doenças do corpo e da cabeça para salvar; o segundo é realizado para causar malefícios. O curandeiro não exclui as possibilidades de conhecimentos médicos ocidentais e afirma que “quando não pode curar, manda o paciente para o hospital”. Outra importante diferença cosmo-sociológica explicitada pelo filme é que o curandeiro não trata o indivíduo em si, mas suas relações sociais com humanos e espíritos. Essa visão marca uma profunda diferença entre a sociedade ocidental e o meio africano retratado. Na sociedade ocidental, o indivíduo é independente; no meio africano, o indivíduo pertence ao grupo e, quando há uma doença, é sinal que algo no todo se encontra perturbado. Na sociedade ocidental, qualquer um pode ser médico; nas sociedades africanas dessa região, não é qualquer um que pode ser curandeiro. Rui Duarte avança, por meio da realização cinematográfica, naquilo que Claude Lévi-Strauss indicou como possibilidade em seu artigo, ou seja, colocar em diálogo dois estatutos distintos: o Kimbanda de um lado e a psiquiatria de outro, com vias a iluminar questões desta última (O KIMBANDA, 1979b).

Ondywelva, a festa do boi sagrado foi realizado nos dias 26, 27 e 28 de julho, pouco antes do segundo encontro, no qual leva o psiquiatra ao encontro do curandeiro no antigo reino do Jau. Trata-se de um cortejo realizado por altos dignitários do antigo reino a quem foi dado o boi sagrado, depositário dos espíritos que habitam a região. O realizador afirma, em voz *off*, que o tempo do cortejo é compreendido como uma pausa no tempo das colheitas, uma pausa no tempo mumuíla (ONDYELWA, 1979c). A explicitação das diferenças na relação com o tempo (angolano e mumuíla) impede qualquer determinismo positivista e aponta para o diálogo entre diferentes princípios míticos, metafísicos e científicos.

Pedra sozinha não sustém panela, outro filme realizado no Jau, entre o primeiro e o segundo encontro com o curandeiro, também é emblemático dessas intenções.

O filme coloca em diálogo duas visões diferentes de mundo, uma pertencente aos “mais velhos” do Jau e outra identificada pelos alunos da Faculdade de Letras do Lubango (PEDRA, 1979d). A pesquisadora Marissa Moorman (2001) afirma que o trabalho de Rui Duarte demonstra seu desejo de cultivar e privilegiar o visual sobre a narrativa por meio de uma meditação sobre a dinâmica entre identidade cultural e a consciência nacional. Para Moorman,

*In Angolan Present . . . this occurs through the interaction of two different systems of time: that of the ethnolinguistic group the Nyaneka-humbe of southern Angolan, characterized as a cyclical time of myth, and that of the linear, historical time associated with revolution, history, and progress (Carbonnier 127). Some films in the series deal only with one sense of time or the other while others take up the temporal tension directly.*⁸ (MOORMAN, 2001, p. 114-115).

A tensão entre sistemas cosmogônicos distintos marca os filmes da série e constitui, posteriormente, uma das características da produção intelectual do autor.

Em fevereiro de 1980, Rui Duarte conclui a última operação que se prendia à realização do *Tempo mumuila*: a projeção de todos os documentários para os povos locais que haviam sido retratados. Rui Duarte informa uma diferença entre sua equipe e os fotógrafos, cineastas e demais profissionais da imagem enviados anteriormente pelo regime colonial. Interessados em recolher imagens mais ou menos folclóricas, esses enviados compensavam os participantes monetariamente (com maior ou menor generosidade) e partiam com seu material, sem deixar maiores resquícios de sua passagem. Para o autor, o que a sua equipe pretendia filmar – e isso ficou claro às pessoas contatadas àquela altura – diferia muito explicitamente da temática perseguida pela ótica colonial, uma vez que não eram apenas os corpos e os objetos que os interessavam, mas, ao contrário, foi dado destaque à palavra e ao testemunho, o que constituía procedimento inédito naquele período. Outra diferença estava no retorno dos profissionais com o material filmado. Essa atitude alterou os sinais de reserva, ironia e indiferença notados nos primeiros contatos. Essa mudança de procedimento e de postura teria garantido o interesse da equipe que o realizava e do Estado, que lhe garantia os meios de produção. Para além disso, Rui Duarte (2008, p. 439) também informa que não realizavam compensações monetárias “como forma de legitimação do nosso trabalho”.

Foi no retorno da equipe para a projeção dos filmes que o realizador expôs àquelas populações a ideia de rodar a ficção *Nelisita: narrativas nyaneka*, seu filme

⁸ “Em *Presente angolano, tempo mumuila*, isso ocorre através da interação de dois sistemas diferentes de tempo: o do grupo etnolinguístico Nyaneka-humbe do sul angolano, caracterizado como um tempo cíclico do mito, e o tempo linear e histórico associado à revolução, à história e ao progresso (Carbonnier, 127). Alguns filmes da série tratam apenas de um senso de tempo ou outro, enquanto outros tomam a tensão temporal diretamente.” (MOORMAN, 2001, p. 114–115) (tradução livre).

mais conhecido, obtendo “não só o seu acordo, mas também o seu empenho”, afirma (CARVALHO, 2008, p. 436). Rui Duarte conhecia os intérpretes que viriam a atuar em *Nelisita* desde o início de 1977, quando apresentou a ideia para o projeto da série documental. Esses “atores não profissionais” foram escolhidos em sua maioria dentro da família alargada do mais velho Tyongolola, chefe de linhagem, figura patriarcal que protagoniza o documentário *Lua da Seca Menor*. A figura de Nelisita é interpretada por Francisco Munyele, sobrinho herdeiro do velho Tyongolola. Além dele, praticamente toda a família do velho Tyongolola está representada no filme, seja como atores ou figurantes. Todos esses intérpretes estão, segundo o próprio autor, na base da ideia de fazer o filme, ou seja, naquela exibição pública da série.

A mesma geografia, a mesma sociedade, o mesmo tempo. E também os mesmos intérpretes: solicitados ali para desempenharem o curso da sua própria existência e aqui para agir na pele de algumas personagens... [...] A mesma realidade, tratada no entanto segundo registos diferentes, o registo do directo e o do imaginário, através de instrumentos fílmicos também diferenciados: o documentário e a ficção. Abordagens diversas, portanto, correspondendo porém ao mesmo testemunho: os Mumuilas e a Huila entre 1977 e 1981. (DUARTE, 2008, p. 436).

Se os intérpretes do filme eram conhecidos da equipe, a personagem mitológica tampouco era desconhecida. Nelisita já havia sido citado em *Pedra sozinha não sustém panela*. Através do confronto entre duas visões do mundo – a dos mais velhos do Jau e a dos alunos da Faculdade de Letras do Lubango – debate-se se o misticismo é intrínseco ou não ao africano e se se deve conhecer a cultura local da forma como se conhece a cultura científica, entre outros temas. O confronto acontece porque os mais velhos do Jau correspondem a povos que mantiveram – até o início da década de 1980 – suas formas de organização política (estrutura de poder centralizado), econômica (agricultura de subsistência e criação de gado) e social (repartição do trabalho segundo o sexo e a idade e manutenção da exogamia clânica) pouco alteradas, a despeito da presença de comerciantes, missionários e da administração colonial (CARVALHO, 2008, p. 438). Em determinado momento do filme, um dos personagens questiona se o fato de os mais jovens não ouvirem os mais velhos é fruto da influência da cultura europeia ou do choque entre gerações normal em cada sociedade. Essas questões permeiam o filme em toda a sua duração, intercalando duas locações, uma ambientada na zona rural e a outra em uma atmosfera acadêmica.

Isso demonstra o quanto Rui Duarte estava interessado em pensar a coexistência de modos de pensar, viver e sentir diferentes e não nas bases de uma teoria positivista que prevê a superação e ou recriação do velho pelo novo.

O contato com a heterogeneidade do território angolano deixara claro que um país que havia recém conquistado sua independência necessitava conhecer sua diversidade. Para melhor realizar essa tarefa, fazia-se necessário, na perspectiva do autor, recorrer ao conhecimento de especialistas, o saber dos antropólogos. Os filmes desse período (1975-1982), especialmente o *Tempo mumuila*, impuseram uma reflexão que transcendeu os limites do cinema e convergiu para um contexto representado nas vertentes do cinema, da antropologia e do “fazer cinema em África”. Apesar dos paradoxos a princípio intransponíveis entre essas vertentes, Rui Duarte (2008, p. 409) afirma ser necessário “persistir na via do encontro entre cinema e antropologia [no entanto] fora dos contornos formais e teóricos do filme etnográfico”. Para o autor, seria inviável realizar uma análise da complexa e plural realidade africana (e angolana) fazendo “tabula rasa de um sector do conhecimento que se ocupa em profundidade de problemas africanos apenas e tão-só devido a dificuldades em ultrapassar o ódio e o desprezo que a sua história suscita” (CARVALHO, 2008, p. 415). Duarte parte de uma perspectiva na qual a aquisição de certa cultura antropológica é indispensável ao cineasta africano, o que não significa pretender que todo cineasta africano se torne um antropólogo:

É sem dúvida necessário que a antropologia saiba desfazer-se das suas roupagens imperialistas para que a contradição evocada por Ki-Zerbo encontre menos oportunidades para manifestar-se. Mas é preciso reconhecer que esta mesma contradição não será inteiramente ultrapassada antes que os intelectuais africanos assumam também um esforço no sentido de tirar partido daquilo que a antropologia lhes pode fornecer, o que normalmente recusam por princípio, por não serem capazes de perdoar-lhe ter servido os dominantes do passado e se prestar ainda hoje a manipulações por parte dos dominadores do presente. (DUARTE, 2008, p. 416).

Rui Duarte (2008, p. 392) explicita a contradição sobre a qual está assentado enquanto cineasta que recorre a materiais que constituem “o próprio objecto e a substância do filme etnográfico” e, simultaneamente, acena com a recusa firme da classificação determinista do “cinema etnográfico”. O realizador acredita, no entanto, que há potencialidades na antropologia que podem ser úteis aos intelectuais africanos no momento em que a neutralidade científica da disciplina é posta em xeque por aqueles que são seu próprio “objecto de estudo” (2008, p. 418). Marc Piaux (1982, p. 195 *apud* CARVALHO, 2008, p. 428) afirma ter sido por meio do cinema que o

[...] objecto do discurso etnológico se transformou em sujeito e passou a exprimir-se, quando a imagem directamente apreendida fez aparecer a totalidade de uma expressão em que se revelam ao mesmo tempo o gesto e a palavra, o

tempo e o espaço das relações sociais. Desde então - processo irreversível - o objecto-sujeito da interrogação põe por sua vez outras interrogações e relativiza o observador, que se situa no próprio campo da observação. Isto constitui uma brecha decisiva no campo epistemológico e, uma vez proposta por uma ciência do homem, uma transformação qualitativa da problemática científica.

Para o realizador, o cinema exerceu papel fundamental na virada ontológica da antropologia em direção a si mesma ao explicitar as relações entre observador e observado. Esse processo adiantaria debates que se estabeleceram no campo antropológico, na década de 1980, e literário, nas décadas seguintes, com a chamada “antropologia interpretativa” – que tinha (tem) nas figuras de Clifford Geertz e James Clifford seus nomes mais representativos – e o “retorno do autor e a virada etnográfica” na literatura.

É nessa linha de tensão que a produção de Rui Duarte dará uma guinada, distanciando-se da perspectiva etnográfica dos filmes realizados na década de 1970 para uma produção que aproximava os elementos antropológicos da potencialidade da imagem e da poesia, expressas em suas obras realizadas na década de 1980. Foi a poesia, passando pela ponte do cinema, que o transportou para a antropologia – “à apreensão fundamentada no conhecimento dito objetivo disponível sobre a substância humana” – e foi a antropologia, embora sem programa prévio, mas sempre como via também de expressão e de intervenção, que o transportou para a ficção (CARVALHO, 2008, p. 22).

CONCLUSÃO

É por meio da elaboração dessa tensão que o autor pretende superar esse triplo paradoxo (ou levá-lo ao extremo) entre antropologia, cinema e representações das culturas africanas. Duarte afirma que o registro que realiza da cultura dos mucubais deve algo à etnografia, mas que seu interesse está integrado em uma perspectiva mais ampla, a da “expressão cultural do angolano no presente”. Para Maria do Carmo Piçarra (2015, p. 120), o cineasta não se preocupou só com o registro das práticas culturais ancestrais, mas quis focar-se numa visão integradora destas por meio de um paralelo com um “programa de desenvolvimento socialista”, o que procurou fazer isolando e sublinhando continuidades, à procura de um equilíbrio transitando por uma geografia de afetos. Rui Duarte encontrava-se implicado não apenas na construção de suas obras – as quais ela chama de poesia-cinema e filmes-poema –, mas na construção de um país. Para a autora (2015, p. 120-121), Duarte “assume que quem depõe, quem se expõe perante a câmara é um agente ativo na criação e não um objeto de estudo a que um ‘cinema etnográfico’ os converte, por via do olhar contemplativo e não analítico e integrador”.

Destacam-se alguns aspectos vanguardistas na obra de Rui Duarte – seja na abordagem dos filmes da série *Presente angolano, tempo mumuila*, seja nas relações entre ficção e etnografia –, expressos em filmes posteriores como *Nelisita: narrativas Nyaneka*, adaptado de um conto mitológico dos povos Ovanyaneka e representado pelos próprios membros da comunidade. Tal experiência só seria repetida anos depois e, no Brasil, só seria plenamente realizada no premiado *As hiper mulheres* (2011), dirigido por Leonardo Sette, Carlos Fausto e Takumã Kuikuro. Para além disso, *Nelisita* é o primeiro filme inteiramente falado numa língua africana, o Mumuila, o que nem Ousmane Sembène, Paulin Vieyra ou Djibril Diop Mambéty haviam realizado até então.

Embora recuse a nomenclatura de “cinema etnográfico” para os seus filmes, o autor reconhece que, para compreender Angola (e a maioria dos territórios em África), a tendência natural é recorrer ao “saber dos antropólogos” (2008, p. 392). Jean Rouch e Rui Duarte caminham em sentido oposto, mas encontram-se na mesma matéria, como na volta de um círculo que se fecha. Rouch afirma que “para fazer etnologia era preciso ser estranho à realidade olhada”, enquanto Rui Duarte sustenta que não basta ser angolano para compreender Angola. A diferença, para Rui Duarte, é que não é no estranhamento completo proposto por Rouch que se encontra a melhor maneira de compreender o território africano. Tampouco o autor afirma que um pressuposto essencialismo identitário fosse suficiente (ou mesmo necessário).

FISCHGOLD, C. *Angolan present, mumuila time: beyond the ethnographic film. Itinerários*, Araraquara, n. 49, p. 63-78, jul./dez. 2019.

■ **ABSTRACT:** *This article presents the series of documentaries Angolan present, mumuila time, made in the 1970s by the Angolan filmmaker, poet, anthropologist and fiction writer Ruy Duarte de Carvalho. Considered lost for many years, only recently this important (and little-known) material has been made available again. The work of Ruy Duarte de Carvalho reflects the debates that took place within the scope of cinematographic image and anthropological theory and indicates interdisciplinary possibilities and proposals for these fields. This audiovisual production, carried out among the nomadic peoples of the Angolan southwest, offers subsidies for a discussion on new bases of debates not yet definitively overcome.*

■ **KEYWORDS:** *Anthropology. Cinema. Ruy Duarte de Carvalho.*

REFERÊNCIAS

- CARVALHO, R. D. de. **A câmara, a escrita e a coisa dita**. Lisboa: Cotovia, 2008.
- COSTA, J. M. **Jean Rouch**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2011.
- LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia Estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MAKUMUKAS**. Direção: Rui Duarte. Angola. 1979a. 27 min, 16mm. Disponível em: <https://vimeo.com/156526564>. Acesso em: 10 nov. 2019.
- METZ, C. **A significação no cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- MOORMAN, M. J. **Of westerns, women, and war: Re-situating Angolan Cinema and the nation**. *Research in African Literatures*, v. 32, n. 3, p. 103–122, 2001.
- NELISITA: narrativas Nyaneka**. Direção: Rui Duarte. Angola. 1982, 64min, 16mm. Disponível em: <https://vimeo.com/154832740>. Acesso em: 10 nov. 2019.
- O KIMBANDA Kambia**. Direção: Rui Duarte. Angola. 1979b. 41 min, 16mm. Disponível em: <https://vimeo.com/160074405> Acesso em: 10 nov. 2019.
- ONDYELWA, Festa do Boi Sagrado**. Direção: Rui Duarte. Angola. 1979c, 42 min, 16mm. Disponível em: <https://vimeo.com/161777666>. Acesso em: 10 nov. 2019.
- PEDRA Sozinha Não Sustém Panela**. Direção: Rui Duarte. Angola. 1979d, 36 min, 16mm. Disponível em: <https://vimeo.com/160867328>. Acesso em: 10 nov. 2019.
- PIÇARRA, M. do C. **Angola: o cinema da independência**. Lisboa: Guerra e Paz, 2015.
- SEMBÈNE, O. **Interviews**. Edited by Annetu Busch and Max Annas. University Press of Mississippi, 2008.

