

QUANDO OS FILMES CONVIDAM A VIAJAR... CINEMA E/É VIAGEM

WHEN FILMS INVITE TO TRAVEL... CINEMA AND/IS TRAVELLING

Ute Fendler*

RESUMO: Este artigo sugere pensar sobre filmes nos países africanos lusófonos que convidam a viajar, não necessariamente no espaço, mas na imaginação, que é ao mesmo tempo uma característica intrínseca de filmes como imagens em movimento. A ideia de Alain Badiou que liga duas ideias que não podem normalmente ser pensadas em conjunto é o ponto de partida para a reflexão filosófica que encontramos também no cinema, assim como a ideia das “linhas de fuga” que podemos relacionar com a “linha de fuga” da fotografia e nos permite lançar uma luz diferente sobre dois exemplos, ou seja, Flora Gomes de *Republica di mininus* (Guiné-Bissau, 2013) e Licínio Azevedo de *Ilha dos espíritos* (Moçambique, 2009).

Palavras-chave: Filme. Viagem. Imaginação.

ABSTRACT: This article suggests thinking about films in lusophone African countries that invite to travel, not necessarily in space, but in imagination which is at the same time an intrinsic characteristic of films as moving images. Alain Badiou’s idea that linking two ideas that might usually not be thought together is the starting point for philosophical reflection what we also find in film, as well as the idea of the “lines of flight” that we might link with the “vanishing line” of photography allow us to shed a different light on two examples, namely Flora Gomes’ *The republic of the children* (Guinea-Bissau, 2013) and Licínio Azevedo’s *Island of the spirits* (Mozambique, 2009).

Keywords: Film. Travel. Imagination.

O encontro do qual este artigo fez parte levou o título de “Escritas & Cinemas: Viagens, Itinerâncias e Diáspora”. Ele nos convidou a reflectir sobre a relação entre cinema e escritura e sobre cinema e viagem. Não há muitos filmes no cinema dos países lusófonos que sejam *road movies* propriamente ditos ou que tratem de viagens, como os filmes no cinema francófono, tais como *Buud Yam* (Burkina Faso, 1997), de Gaston Kaboré, *Soleils* (Burkina Faso, 2013), de Dani Kouyaté, ou *Tey* (Senegal, 2012), de

* Professora especialista de Literaturas Francófonas, Culturas e Media em África na Bayreuth International Graduate School of African Studies da University of Bayreuth.
E-mail: ute.fendler@uni-bayreuth.de

Alain Gomis. Assim, impõe-se uma pergunta, nomeadamente de como o meio fílmico está ligado ao movimento, além da temática do relato de viagem.

Cinema e/é viagem ou a linha de fuga

Queria começar com uma reflexão do filósofo francês Alain Badiou:

Un film est une proposition en pensée, est un mouvement de la pensée, une pensée comme articulée à sa disposition artistique. Et comment cette pensée existe et passe-t-elle? Elle est transmise à travers l'expérience de la vision du film, dans son mouvement: ce n'est pas ce qui est dit dans le film, ce n'est pas l'agencement de l'intrigue qui comptent, c'est le mouvement même qui transmet la pensée du film (BADIOU, 2010, p. 37). On comprend que toute exception, tout événement, est aussi une promesse pour tout le monde (BADIOU, 2010, p. 329).

Com essas duas citações, Badiou vai além da ideia geral do cinema, que é um meio que utiliza imagens e movimento para criar um universo. A partir dessa base, Badiou propõe uma reflexão sobre o valor adicionado, criando uma síntese a partir dum grande diversidade de elementos, uma síntese que combina elementos num encontro surpreendente com imagens e movimento a partir do qual pode nascer outro pensamento. Como o cinema cria uma nova relação entre a aparência e a realidade, entre um objeto e seu duplo, entre o virtual e o atual,¹ pode criar algo novo, algo surpreendente num encontro de dois elementos que nunca foram pensados juntos. Esse processo pode efectuar-se no nível técnico, na montagem de imagens com som, ritmo e causalidade, assim como no nível narrativo. O fundamento da montagem é conectar elementos isolados para criar certa continuidade. Entre as unidades existem interrupções que fazem parte do processo da montagem cujo objectivo é dar a impressão de que estas não existem, criando a ilusão de uma continuidade ininterrupta.

De acordo com Badiou, essa complexidade e a energia de combinações surpreendentes criam um espaço incerto, às vezes confuso, a ponto de abrir uma brecha na continuidade espacial e temporal da narração cinematográfica. Poderíamos juntar a essa ideia da brecha a ideia da linha de fuga de Deleuze e Guattari, que nos permite sair dum espaço delimitado, assim como dum sistema binário (DELEUZE; GUATTARI, 1973, P. 73). Nesse contexto, é particularmente interessante na opção de Deleuze e Guattari que a denominação “linha de fuga” faz também parte do vocabulário ligado à construção espacial em pinturas ou fotografias. Quando a perspectiva da câmara inclui a perspectiva do observador, propõe uma linha de fuga que permite imaginar a continuação fora do quadro. Desse modo, propomos combinar a noção da linha de fuga e a ideia de orientação do olhar com a ideia da ruptura, pois nessa combinação podem encontrar-se também dois polos narrativos às vezes surpreendentes, pois estes não seguem uma linha narrativa linear. Esses momentos são particularmente interessantes para nossa reflexão porque são os momentos em que as brechas na linha técnica montada coincidem com momentos de ligação de ideias diferentes, e segundo a nossa

¹ «[...] le cinéma crée un nouveau rapport entre l'apparence et la réalité, entre une chose et son double, entre le virtuel et l'actuel». Dans: Badiou, *ibid.*, p. 353.

apreciação são esses momentos fílmicos que ligam movimento e pensamento filosófico no sentido de Badiou.

A ideia de ruptura encontra-se também nas reflexões de Roland Barthes sobre fotografia (BARTHES, 2010). Ele marca a diferença entre *studium* e *punctum*: *studium* seria uma aproximação à imagem que a liga com contextos históricos, políticos, sociais, etc., enquanto *punctum* tenta descrever o impacto emocional com que a imagem atinge o observador. Falando de filmes, *studium* corresponde mais ao aspeto documentário, à vontade de dar informações, evocar um evento e explicar o contexto, e assim por diante. O aspeto *punctum* é mais difícil de aplicar ao filme porque se trata duma série contínua de imagens, o que daria uma série de momentos de *punctum*. Entre essas duas aproximações, a qualidade dum filme, nomeadamente o carácter documentário, por um lado, e o afectivo, por outro lado, pode abrir-se também uma brecha entre a representação e o imaginado. Tal seria um hiato que se prolonga em uma linha de fuga para se poder imaginar uma leitura alternativa ou uma linha narrativa diferente. O cinema, como diz Alain Badiou, é “o surgimento súbito (*irruption*) do milagre na existência” (BADIOU, 2010, p. 343).

Todas essas ideias estão ligadas a noções de abertura, de surpresa, que se orientam para algo fora do conhecido, do habitual. Nesse aspeto, as características dum filme aproximam-se às características da viagem, assim como as da noção do futuro, que, *per se*, é algo ainda não conhecido, algo surpreendente, um movimento que vai para frente no espaço e no tempo.

Quando Arjun Appadurai fala do futuro como *cultural fact*, menciona três processos para pensar no futuro – nomeadamente “imaginação”, “aspiração” e “antecipação” (APPADURAI, 2010). O cinema utiliza certamente a imaginação para juntar elementos dispersos e criar novos pensamentos ou sínteses diferentes que não existem. Combinados com aspiração ou antecipação, essas imaginações podem tornar-se eventos surpreendentes. “Aspiração” e “antecipação” já implicam uma orientação para um futuro porque concebem uma ideia antes da sua realização, o que pode influenciar as ações no presente para alcançar os objetivos.

Com as ideias de Badiou, Deleuze, Barthes e Appadurai previamente apresentadas e vinculadas entre elas, os filmes podem ser considerados imagens em movimento para um futuro, imagens com uma linha de fuga dirigida fora do quadro e do contexto dado, fora da narrativa organizada de uma certa forma, juntando pensamentos diferentes, e talvez opostos, para alcançar um pensamento filosófico. Desse modo, gostaria de discutir dois filmes, na perspectiva anteriormente apresentada: *Ilha dos espíritos*, de Licínio Azevedo, e *Republica di Mininus*, de Flora Gomes.

1. *Ilha dos espíritos* (Moçambique, 2009)

O filme *Ilha dos espíritos*, do moçambicano Licínio Azevedo, foi realizado em 2009 com o apoio financeiro da Unesco para fazer um documentário sobre a ilha como património mundial. Assim, trata-se de um documentário com entrevistas com historiadores e guias turísticos para ilustrar os dois lados mais importantes da ilha: a história e o turismo. Além disso, é um filme que nos leva a viajar literalmente. Ele começa com a chegada de viajantes à ilha que atravessam a ponte e mostra vistas da ilha com barcos que cruzam sua costa.



Figura 1

Apesar de o filme ter sido encomendado como um documentário, Azevedo consegue torná-lo uma narração dos moradores. Depois da chegada à ilha, o filme convida a encontrar uma mulher idosa que faz alusão a um espírito.



Figura 2

Ela vai ser a protagonista que liga os diversos episódios durante o filme, representando, assim, a memória “popular” da ilha como a ideia duma comunidade viva, além da ilha tornada em museu. Ela conta a história do espírito como parte de uma memória comunicativa que faz parte da memória local, e não da memória oficial. Ela pode mesmo indicar o lugar preciso onde o espírito aparece.



Figura 3



Figura 4



Figura 5

Esta história é retomada várias vezes ao longo do filme e ganha cada vez mais espaço, mais tempo, em comparação com a parte documental, porque a mulher do início do filme fala com uma vizinha sobre a pessoa que se transformou em espírito. Essas lembranças e vários episódios são inseridos na narrativa sobre a ilha como um lugar histórico e turístico, como por exemplo quando o pescador e seu amigo falam das aventuras perigosas durante a pesca.



Figura 6

Finalmente, há uma sequência-chave durante a qual vários clientes de um bar começam a falar sobre o espírito. As pessoas sentadas na mesa ao lado seguem atentamente o relato antes de intervir e de adicionar mais detalhes.



Figura 7



Figura 8

O clímax é o momento em que uma menina se torna a oradora principal, contando uma versão da história com muita vivacidade. Parece-se muito com uma *performance*, porque atua os episódios. De tal maneira a história torna-se uma representação de memória vivida e transmitida, e as perspectivas invertem-se ao longo do filme: o documentário reduz-se gradualmente às histórias contadas, que dominam a narrativa cinematográfica.



Figura 9



Figura 10

A narração “popular” é unicamente oral, baseada na banda sonora, não é acompanhada por imagens. É bastante raro ver exclusivamente os narradores, nomeadamente os habitantes da ilha, e não os episódios postos em ação, tal como um filme o faria normalmente – desenvolver uma narração com imagens. Neste caso, temos uma ruptura entre as imagens e o som, o que nos leva a outro espaço e a outra época. Dessa maneira, o som propõe uma linha de fuga que permite sair do espaço limitado da ilha e imaginar uma história da ilha diferente da versão oficial apresentada em livros de história. Ele abre uma possibilidade de imaginar uma identidade diferente que não estaria ligada a um território, a uma nação, tratando-se mais de uma identidade narrada, itinerante, que convida a imaginar outra vida.

Por ser uma narrativa oral, podemos ligar esse ato subversivo à ideia de Deleuze sobre a ruptura entre imagem e som, porque o filme não propõe imagens das histórias, concentrando-se só no processo performativo. Deleuze chama atenção para essa ruptura entre a imagem e o som:

[...] Voilà que l'image sonore cadre une masse ou une continuité d'où va s'extraire l'acte de parole pur, c'est-à-dire un acte de mythe ou de fabulation qui crée l'événement, qui fait monter l'événement dans l'air, et qui monte lui-même dans une ascension spirituelle. Et l'image visuelle de son côté cadre un espace quelconque, espace vide ou déconnecté qui prend une nouvelle valeur, parce qu'il va enfouir l'événement sous de couches stratigraphiques, et le faire descendre comme un feu souterrain toujours recouvert. Jamais donc l'image visuelle ne montrera ce que l'image sonore énonce. [...]. [...] une complémentarité de l'image sonore, acte de parole comme fabulation créatrice, et de l'image visuelle, enfouissement stratigraphique ou archéologique. [...] C'est un ré-enchaînement perpétuel (DELEUZE; GUATTARI, 1973, p. 364).

Nesse sentido, a construção narrativa de *Ilha dos espíritos* permite-nos perceber como a dissociação entre o audível e o visível mostra o conflito na construção duma identidade que se constrói num contexto multicultural e pós-colonial. Além disso, torna-

se evidente que essa des-ligação corresponde à ruptura da qual Badiou fala: uma ruptura que abre um espaço de “efabulação” criadora.

2. *Republica di mininus* (Guiné-Bissau, 2013)

O segundo exemplo é o mais recente filme de Flora Gomes, da Guiné-Bissau – *Republica di mininus* (2013). Ele combina elementos do *road movie* e da *science fiction*, de utopia e de filme de guerra.

O filme começa com um conflito armado e mostra o sofrimento das crianças que são vítimas da guerra, mesmo que eles próprios sejam soldados. Na capital, os adultos desaparecem depois dum ataque violento e as crianças fundam a república dos meninos. Paralelamente, a criança-soldado Man-de-Ferro aterroriza um grupo de meninos. Quando esse grupo chega à cidade controlada pelos meninos, tem de respeitar as regras da comunidade e também se respeitar mutuamente para receber o direito de ficar na cidade. Apesar de ser uma utopia com elementos da ficção científica, é um filme que reflete a dura realidade da guerra.

O filme de Gomes apresenta-nos outro tipo de ruptura, diferente da do filme de Azevedo. Badiou diz que o cinema é um paradoxo que gira ao redor da questão das ligações entre “ser” e “aparecer” (*être e apparaître*²). O filme reflete a realidade, parece ser real, mas é só uma cópia, uma ficção. Essa proximidade da realidade que se torna em ficção é particularmente importante quando se trata duma utopia: a narração pode ser aceite como um relato verdadeiro, de modo que os elementos fantásticos parecem verossímeis e ainda possíveis.

A montagem paralela entre o relato da guerra, realista, e a república de meninos, fantástica, confere credibilidade à utopia. Se juntarmos a essa reflexão a ideia de ruptura que acontece no momento em que surge o milagre do visível no cinema, o relato utópico torna-se uma linha de ruptura permanente, uma linha de fuga que prossegue no futuro.³ Assim, ela liga espaço e tempo para criar um mundo fílmico que se expande para o mundo real.

Quando os refugiados chegam à cidade, é um momento crucial. Vê-se o pequeno grupo dos refugiados e também os meninos na cidade.



Figura 11 (24'2)

² «[...] le cinéma, c'est réellement, à la fois, la possibilité d'une copie de la réalité et la dimension entièrement artificielle de cette copie. Ce qui équivaut à dire que le cinéma est un paradoxe qui tourne autour de la question des rapports entre l' «être» et l' «apparaître» (BADIOU, 2010, p. 331).

³ «Le surgissement est toujours possible et le cinéma nous dit qu'il existe réellement la possibilité de ce miracle-là, c'est sa promesse envers le spectateur. Le cinéma, c'est le miracle du visible comme miracle permanent, et comme rupture permanente» (BADIOU, 2010, p. 353).

A fusão desses dois planos produz imagens vagas que pertencem a dois momentos e a lugares diferentes. Ela ilustra a brecha que se abre no intervalo que se cria no encontro de dois mundos. Alguns momentos se sobrepõem, o que corresponde ao momento em que a viagem no espaço termina e a viagem no tempo começa. Badiou falaria de “evento imprevisto”, que pode ser o início do “pensamento filosófico”.

No fim do filme, o conselheiro dos meninos, o único adulto na cidade, convida as crianças a lançar pedras no mar para se libertarem de lembranças dolorosas. A criança-soldado mergulha no mar e sai sem a cicatriz na sua testa, que era o estigma da sua culpa e da sua dor.



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15

O filme termina com uma sequência que mostra esse menino correndo na praia. Essa corrida simboliza não só a possibilidade de começar uma vida assumindo o passado sem a carga da violência, ela simboliza também a linha de fuga que permite orientar-se por novos horizontes, mais viagens.

Conclusão

Para concluir, queria retornar ao início dizendo que não há muitos filmes nos países africanos de língua portuguesa que tratem de viagens. Porém, a maioria deles cria histórias com rupturas que abrem espaços para viagens imaginadas e imaginárias. As linhas de fuga ligam o presente bem fixo na vida quotidiana do país respectivo com linhas tradicionais, passadas, cruzadas.

Filmes como *O último voo do Flamingo* (2010), de João Ribeiro, *Terra sonâmbula* (2009), de Teresa Prata, ou *Impunidades criminosas* (2013), de Sol de Carvalho, evocam um universo complexo e multidirecional que apresenta longas sequências com elementos narrativos que evocam o mundo sobrenatural e uma tradição oral. Mas também o filme *O espinho da rosa* (2014), de Felipe Henriques, da Guiné-Bissau/Portugal, ou *Po di sangui* (1996), de Flora Gomes, recorrem a essas técnicas e a elementos narrativos.

Os exemplos tratados anteriormente mostram que a relação entre cinema e viagem corresponde a um processo que começa a partir dum intervalo, dum ruptura como abertura sobre visões. A linha narrativa torna-se uma rede que abre várias opções e oferece uma variedade de narrações. Esse processo poder-se-ia denominar “viajando”, com referência ao filósofo martinicano Edouard Glissant, que faz a diferença entre *être* (“ser”) e *étant* (“sendo”), definindo-se *étant* como um processo que nunca termina e liga continuamente os mundos diversos. Então, cinema é viagem, imagens em movimento, imagens viajando.

REFERÊNCIAS

- APPADURAI, Arjun. *The future as cultural fact: essays on the global condition*. New York/London: Verso, 2010.
- BADIOU, Alain. *Cinéma*. Paris: Nova Éditions, 2010.
- BARTHES, Roland. *Camera lucida: reflections on photography*. Trad. Richard Howard. New York: Hill & Wang, 2010.
- DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Felix. *Capitalisme et schizophrénie: L’Anti-Œdipe*. Paris: Editions de Minuit, 1973. p. 73.

Filmes

- AZEVEDO, Licínio. *Ilha dos espíritos*. Moçambique, 2009, 63 min. Produção: Technoservice and Ebano Multimédia.
- GOMES, Flora. *Republica di mininus*. Portugal/Guiné-Bissau, 2013, 78 min. Produção: Filmes do Tejo (Portugal), Les Films de l’Après-Midi (France), Ebano Multimédia (Moçambique).