

**II CINAB, VII SIALA e IV CNAB: Direitos Humanos e Políticas
Públicas**
GT1 Africanidades e Brasilidades em Literaturas e Linguística

O labor poético do dizer na poesia e no cinema de Ruy Duarte de Carvalho

Julia Goulart Silva¹

¹ Mestranda em Literaturas Portuguesa e Africanas; Universidade Federal do Rio de Janeiro;
julinha.goulart@yahoo.com.br.

Introdução

Pretendo explorar, nesta análise, a presença da poesia no conjunto de obra poético e cinematográfico do autor angolano Ruy Duarte de Carvalho. A obra literária em questão é o livro *Hábito da terra* (1988), no qual a palavra, tomada da liberdade da poesia, retorna a uma dimensão primordial, e o trabalho estético do poeta faz emergir uma multiplicidade de sentidos. O livro corresponde a um conjunto de artes poéticas e de releituras de provérbios angolanos. A metalinguagem é o tema central. Através do viés metalinguístico, o poeta explora o conceito múltiplo de identidade nacional, destacando as tradições, os costumes e as complexas e multifacetadas culturas existentes no país. Essa discussão em torno das identidades nacionais está ligada a uma perda imposta pela opressão colonial. A poesia do autor resgata as vozes das culturas locais que foram silenciadas pelos portugueses. O estudo antropológico é uma maneira de restaurar a fratura da violência do colonizador que institui uma homogeneização social para dominar e controlar. E a literatura é uma forma de registrar o que se apreende com a perspectiva da Antropologia, poetizando as relações humanas. Ruy Duarte, através do olhar da poesia, revive o que foi calado e apagado, discutindo uma noção de pluralidade identitária. O filme explorado será *Nelisita: narrativas nyanekas*, cujo olhar cinematográfico é diferenciado devido a um labor poético sobre as imagens. Partindo de uma leitura da arte poética “Casos”, seguida da análise do filme, poderei estabelecer uma relação entre cinema e poesia.

Como suporte teórico deste trabalho, utilizarei *O arco e a lira*, de Octavio Paz. As ideias sobre a natureza da palavra e sobre a estruturação do poema são de relevância para o diálogo com este estudo que pretendo realizar. Além dessa referência, partirei do conceito deleuziano de imagem-movimento para entender a representatividade social do cinema angolano. Para isso, também recorrerei a um ensaio do próprio Ruy Duarte *A câmara, a escrita e a coisa dita*. Neste, o autor discorre sobre seu projeto cinematográfico em Angola. Em 1976, o autor envolve-se com a ideia da realização de um novo cinema angolano. Digo uma produção cinematográfica que condissesse com o estado de liberdade e que capturasse um conceito diferencial e múltiplo de identidade nacional. Diante de um vasto território, tão complexo e diversificado, surge a necessidade de uma composição em harmonia com a devida realidade plural do país. Ruy Duarte realiza, com sua equipe, uma série de documentários pelos pontos de Angola esquecidos pelo olhar urbano e centralizador. *Nelisita: narrativas nyaneka* faz

parte dessa série de documentários. Em seu ensaio, o autor discute o desenrolar de seu projeto, bem como suas contribuições para o estudo antropológico. A questão eminente desse livro do autor baseia-se na contestação da visão estrutural do cinema etnográfico. O escritor defende que esse, na verdade, encontrar-se-ia no limiar entre a ciência pura e a poesia. Esse texto discute a problemática do olhar cinematográfico diante das populações. Ele aborda a questão do cinema como a possibilidade de um testemunho. Na conclusão do texto, há uma análise sobre a relação do cinema com a antropologia e com a poesia. Essa será de grande relevância para este trabalho, haja vista uma tentativa de repensar a presença da poesia no conjunto de obra de Ruy Duarte.

1- A POESIA E O LABOR POÉTICO DO DIZER

Nesta seção, farei uma proposta de leitura da arte poética “Casos”, do livro *Hábito da Terra* de Ruy Duarte. Com o decorrer do exercício de interpretação, apresentarei relações diretas com a metalinguagem. Apontarei o desdobrar dessa técnica na poesia, a fim de estabelecer a construção de um argumento final.

A parte I inicia-se com um convite. O poeta chama o leitor para “... assistir à minha indecisão durante as muitas horas...”. Há um primeiro impacto nessas palavras, pois o poeta estabelece um diálogo direto com o leitor, convidando-o a ajudá-lo em uma tarefa de tradução. Tal tarefa é logo explicitada: traduzir palavras. A forma é urgente. As palavras carregam suas formas, e o poeta busca esse molde. Seu conhecimento sobre a língua resume-se à forma que as palavras adquirem ao serem acrescentadas umas às outras. A palavra detém uma força que se configura em seu molde. O poeta não pode traduzir sentenças: “Não traduzi sentenças, moldei linguagens...”. O fazer poético não é uma tradução, mas sim; um moldar de linguagens. A poesia não é um simples uso da língua e nem um evento comunicativo corriqueiro. Escrever poesia ultrapassa a razão primeira e funcional da língua. O poeta molda as palavras. Ele trabalha com suas formas. Ele toca cada uma e as mescla no movimento poético. Essa combinação renova o sentido, explora-o. Pensando nessa questão da forma das palavras, o poeta se indaga sobre a relação entre essa e seus sentidos. Sobre a palavra “ouro”, ele diz que essa está ligada a noções maleáveis, mas firmes. O ouro em sua produção passa por um processo de alquimia do metal, que ainda líquido é flexível, mas, quando pronto, torna-se firme. As imagens mentais que se projetariam sobre a palavra “ouro” envolveriam essas ideias de maleabilidade e firmeza. E ouro está ligado à riqueza. Dessa forma, relaciona-se com as noções de poder e de política. O que faz surgir a figura do rei, “A voz de um rei diz

coisas especiosas que só agora entendo porque as li no ouro. ”. Os significados das palavras constituem-se de toda uma significação simbólica que há por trás delas. A noção de forma da palavra não mais se mostra de maneira abstrata, pois o molde é a noção de um conjunto imagético dos sentidos. O trecho “... não poderia procurar palavras para traduzir o lume das linguagens ” revela uma incompetência defectiva inerente à língua. Essa, nem sempre, é capaz de abarcar a potência da palavra. O uso de “lume” sugere uma noção de luz potencializada, de fogo fornecedor de energia. O fragmento “ Pudessem eu inventar outras palavras que ao proferi-las me vestisse delas até saber quem modelou a imagem, com que intenção e para dizer o quê ” reforça a noção de forma da palavra. A relação do poeta com a escrita alude à materialidade. A palavra tem um molde, um corpo. O poeta deseja sentir essas formas, tocá-las, porque seria a única maneira de entender o que dizem.

Sobre a parte II, percebo uma mudança na imagem da arte poética. A parte I é um questionamento e uma reflexão. Já, a parte II, em contrapartida, apresenta a construção de um novo plano poético. Na subdivisão de número 1, há a composição de diversas imagens poéticas. A primeira imagem mostra “uma manhã de vento com tudo o que anuncia a mata escura para que a alma tende. Nessa, os sentidos do leitor, como a audição e a visão são despertados, “ Ou tardes de uma chuva interrompida, lavada de sons, quando se instala firme outro temor e é tempo de calar a própria voz, lançar o olhar em volta e ver se alguém escutou, porque um silêncio assim excede a distância. ”. Com a parte 1, a arte poética assume um tom hermético. As sensações são exploradas através da criação de imagens de um lugar natural. Essas impressões sensitivas laçam-se no campo da palavra. A significação da mesma passa a ser ligada a um jogo de sensações. O conceito da palavra “silêncio” é fundado na imagem poética “de alguns bichos, da força que os ruma”, “do silêncio das grutas” e “das mulheres sentadas”. O significado da palavra poética deve conter a essência do objeto que essa representa: “ Que garantisse o fogo e o espírito do fogo/ que garantisse a água e o espírito do lago. ”. A escolha do termo “espírito” remete a ideia de cadência do outro poema. A palavra engendra mais que um conceito, acrescentando todo um universo sensitivo por trás. Cadência, recordando a noção de ritmo, é o movimento da palavra, a qual se dispara pelo poema, corre, dobra-se no perpassar dos versos. A palavra poética transborda-se de cadência devido à multiplicidade de sentidos. Quanto a isso, não agora. Discutirei mais à frente da análise.

Em relação à subdivisão 2 da parte I, há uma continuação da construção de imagens poéticas. Essas, agora, relacionam-se ao “... olhar crepuscular das feras, da sua apreensão a desaguar na noite...”, à “indiferença das grutas” e às “mulheres sentadas, lavrando acordos entre o gesto e o fogo...”. O termo “sono” é aludido à imagem das crateras e das pedras, elemento que sugerem uma noção de interiorização, de repouso e de escuridão.

Na subdivisão 3 da parte II, é apresentado o poema em sua estrutura clássica. E neste, mais uma vez, todas as noções anteriores fundem-se na forma de poema. Porém, último verso, “ a labareda e a margem não dizem mais que o encontro. ”, além de sintetizar os demais fragmentos, traz uma noção nova a tudo já dito pelo poeta. O termo “ encontro” não se mostra claro ao leitor. Pensando na definição da palavra “fogo”, na forma, isto é, significante *fogo*, e no espírito do fogo, entendo uma relação. Esses itens são os responsáveis pelo encontro, ligando-se uns aos outros, a fim de originar a palavra poética. A “labareda” representa o “espírito do fogo”, pois é o movimento da chama. A “margem” exprime-se como a forma das palavras e como o significante *fogo*. A margem da palavra é uma fronteira, na qual habitam todos os sentidos que essa suporta, sua essência e seu espírito. A palavra poética é um limiar, circunda um emaranhado de imagens e significados. Por uma brevidade, a palavra poética, captura o mundo.

Apresentadas essas breves interpretações da arte poética, inicio um aprofundamento do assunto. Como já dito, a metalinguagem em *Hábito da Terra* encontra uma maior significação na obra. É desse significado diferencial que tratarei a partir dessas linhas que seguem.

A poesia é uma experiência. O leitor diante da poesia assume-se em palavra. A leitura é um estado inebriante, que coloca o leitor fora de seu próprio corpo, no qual a alma vai ter-se com a plenitude das palavras.

Ruy Duarte, em sua arte poética “Casos”, molda a poesia. As palavras possuem formas. Formas do que são e poderão ser. O poeta é o criador. Suas mãos delineiam os versos para que esses sejam contornos de possibilidades. Possibilidades essas engendradas por retorno de natureza criativa e estética.

A forma, antes do mais. Eu ando a procurar para a palavra a forma afeiçoada à força da palavra, digamos sem receio que da palavra só conheço a forma, a construção, a face aparelhada palavra após palavra. Diria então que uma palavra exacta há-de

surgir entre os demais sinais para rematar volumes ou para impor uma palavra em falta. (CARVALHO, 2004, p.14)

A poesia devolve à palavra sua natureza primeira, sagrada. Nesse sentido, o labor poético despe a língua, a palavra apresenta-se nua diante dos olhos do leitor. Mas, fazer a poesia não se limita ao moldar. Há, então, um poeta inquieto em relação à própria linguagem. O retorno é obtido através de uma sublimação da língua, que, no entanto, não se afasta de um caráter bastante humano e carnal. A partir disso, a palavra eleva-se. O retorno está na e além da linguagem; é um ressurgir em formas aéreas e desmedidas, embora penetre, profundamente, o verbo criador, como pode ser observado neste fragmento: “Coisas macias ditas longamente por artesãos calados: moldes que a corte encomendou enfim para os legar a quem, como eu me achei, não poderia procurar palavras para traduzir o lume das linguagens.” (CARVALHO, 2004, p.15).

Voltar à natureza original da palavra é transcender a linguagem, mas essa transcendência² só é conseguida com um profundo mergulho na própria linguagem. A poesia é um desvio criativo. As moldagens do poeta são um ato de desviar a palavra de seu significado referencial. O poeta sofre com a insuficiência da linguagem comum para se alcançar “o lume das palavras”. Este é alcançado pelo labor poético, tarefa feita com a linguagem. O que se revela como uma contradição. Mas essa contradição é a essência da imagem poética. Sobre essa, retomarei depois.

Assim, o significado habitual das palavras é recriado pelo poeta:

Escolher uma linguagem mais grata que o silêncio. Eu falo do silêncio de alguns bichos, da força que os ruma e busca as pregas da penumbra para derramar-se fluida e desaguar na noite, envolver manadas, a gordura do brilho que segregam, a sua fidelíssima paciência. (CARVALHO, 2004, p.17)

O silêncio não mais é a ausência de som. A natureza é o silêncio. O som da vida dos animais é o que cabe ao significante “silêncio”. Através de uma comparação, a natureza é a metáfora do silêncio. Sem nos estender em explicações para o motivo dessa comparação, é relevante ressaltar que houve uma extensão de significado. A palavra do poeta buscou sua face primordial. Com isso, a natureza, não só no sentido de vegetação, mas no sentido de naturalidade, torna-se assunto do poema. O silêncio busca sua essência primeira na naturalidade. A terra, o barro, os animais e as paisagens constroem

² Transcendência, neste caso, não apresenta nenhum sentido religioso. O conceito está ligado ao desdobramento da palavra dentro da língua e ao deslocamento de significados.

uma nova significação de silêncio. A terra invade a poesia de Ruy Duarte, como uma árvore em crescimento, fixa suas raízes sobre as palavras. Estas estão nuas e assumem uma outra face após o retorno.

A palavra, aqui, incorpora seu caráter mágico. Pensando na tradição africana, da qual Angola não se exclui, a língua possui conjuro. A palavra tem vida e alma. A tradição oral era forte entre as etnias angolanas antes da colonização. Logo, o falar é a invocação. Invocar a palavra e impregná-la de si mesma, fazer transbordar seu sentido, como é visto neste trecho: “Que garantisse o fogo e o espírito do fogo, que garantisse a água e o espírito do lago.” (CARVALHO, p. 18). A palavra poética ao retomar sua natureza é um emaranhado de vida, o universo em movimento, as correntes enérgicas que permeiam o mundo em busca da palavra pura em seu âmago, ligada ao ser humano.

Sobre as imagens, tão presentes na obra de Ruy Duarte, recordo a palavra silêncio. O silêncio é o som da natureza, o que se revela como um paradoxo. Entretanto, essa contradição é inerente à imagem poética. O silêncio, na poesia, não é um calar-se, é um som, o da terra. A natureza emite um som harmonioso e sereno como o silêncio o é. Nesse sentido, cito Octavio Paz e sua obra *O arco e a lira*: “Esse acordo seria impossível se o poeta não usasse da linguagem e se essa linguagem, por meio da imagem, não recuperasse sua riqueza original.” (PAZ, 1982, p. 133).

A imagem poética é capaz de pôr a palavra em movimento no poema. E esta, já diluída dentre as imagens, recupera sua natureza original: a pluralidade de sentidos, porque é afastada da estática do significado habitual. O alcance do lume das palavras é atingido através da linguagem submetida ao labor poético, o que faz nascer a imagem poética. O desejo íntimo da poesia de Ruy Duarte é recriar os sentidos das palavras, de forma a as aproximarem de todas possibilidades do que são e poderiam ser (PAZ, 1982, p. 120). Essa capacidade de metamorfose das palavras é o movimento obtido pela imagem. A cadência, noção explorada em “Casos”, está ligada diretamente à imagem poética. Esse movimento que a imagem poética adquire é fomentado pela cadência das palavras, como uma força ou uma vocação. Há um vaivém oscilante circundado o poema. A cadência é o inevitável destino da palavra poética. Isto é, ter-se além de si e das fronteiras do seu significante. A imagem poética é criada, descendente dessa cadência. O destino imprescindível: abrir-se e embrenhar-se por caminhos infinitos. Não há volta para a palavra tocada pelo labor poético. A única direção é o além.

O que eu gostaria de dizer sobre esse poema são ideias sobre a construção e o eixo que os guiam. O trabalho com a metalinguagem nas duas artes poéticas é voltado para uma concepção de exploração da multiplicidade de sentidos que a palavra poética adquire. Na poesia, há possibilidades do surgir de mais de um significado. Esse não é uma noção fechada e acabada. Vários feixes de significação afetam-na, simultaneamente, quando se trata de poesia, o que remete ao título desse trabalho: *A palavra nua e o labor poético do dizer*. A palavra é nua porque retoma sua natureza original na poesia. A voz poética de “Aprendizagem do dizer festivo” e “Casos” realiza uma reflexão sobre esse procedimento. O poeta busca pela palavra nua, a qual é arrebatada pela multiplicidade de sentidos. Dizer algo em poesia será uma tarefa arriscada e exaustiva. O poeta deve debruçar-se, incessantemente, sobre a palavra. O labor é este: revesti-la de véus ansiosos pelo desvelamento; proporcionar-lhe o conhecimento de que não pode se esgotar. *Hábito da Terra* é a poesia do retorno porque a vida retorna à morte; a poesia ao mundo que ainda não se pode desvendar como um todo.

2- O CINEMA E O LABOR POÉTICO DO DIZER

Esta seção pretende analisar a relação entre a poesia e o cinema. Vejo-me em uma sala de cinema. Pouca luminosidade, a escuridão em contraste com o branco infundável da tela de projeção. Os olhos hipnotizados pela oscilação das imagens. Antes que eu possa perceber, tudo já se encontra concretizado diante da visão. Cabe, então, à mente o gozo do que é visto e a comoção. O filme oferece ao espectador uma imagem pronta e edificada. Porém, ainda assim, há o que se possa recriar. O que pode ser garantido, quando a poesia toca o cinema. A palavra cinematográfica é aquela que está à velocidade da luz, no auge do movimento. Não poderei afirmar que tudo se mostra já acabado, porque a poesia afeta todo um construto de sentido, alçando-o à esfera da possibilidade e da ambiguidade.

Nelisita: narrativas nyanekas é um filme que surge em consonância com uma série de 6 horas de documentário denominada *Presente angolano, tempo Mumuíla*. Apesar de ser uma obra independente, há entre ambos uma abordagem antropológica, assim como o mesmo cenário, a mesma sociedade e o mesmo tempo. Ruy Duarte e sua equipe iniciam sua produção cinematográfica no ano de 1976. Em 1981, *Nelisita: narrativas nyanekas* é lançado em Angola. O filme é feito no formato de 16 mm e em

preto e branco. Ruy Duarte é o diretor, roteirista e editor. O elenco é composto por António Tyitenda, Francisco Munyele, Manuel Tyongorola, Tyiapinga Primeira e Ndyanka Liuima. O filme apresenta 64 minutos de duração e o áudio é gravado na língua nyaneka. Em um mundo cercado de escassez e de fome, habitam, apenas, duas famílias. Um dos homens dessas famílias descobre que os alimentos eram escondidos por espíritos e armazenados longe deles secretamente. Assim, ele leva, para sua família e amigos, tudo o que pode carregar do armazém dos espíritos. Entretanto, o furto é descoberto, e os espíritos aprisionam todos. Porém, uma das mulheres que não é levada pelos espíritos concebe uma criança. Nasce, então, Nelisita para salvar as duas famílias e lutar contra os espíritos. O cenário do filme abrange os povos Mumuúlas, que habitam a Hufla. Junto com as sociedades Mungambwe, Nyaneka e outras formam o grupo étnico-linguístico Nyaneka-Humbe.

Mas agora, primeiramente, convém falar sobre a que tipo de cinema refiro-me no decorrer desta análise. Não se trata de um cinema, cujo objetivo se esgota no entretenimento ou no lucro visado pelas grandes produtoras, que fomentam uma industrialização da arte cinematográfica. Não falarei sobre um cinema que primazia o enredo e sequências de plano ágeis e lineares. É preciso pensar sobre o modo como esses tipos de imagens tocam o espectador. Deleuze, em sua obra *Cinema, a imagem-movimento* (1983), discorre sobre uma percepção do cinema como uma “imagem-movimento”, que provoca uma reação naquele que vê, o que é visto neste trecho:

Com efeito, vemo-nos diante da exposição de um mundo onde IMAGEM = MOVIMENTO. Chamemos Imagem o conjunto daquilo que aparece. Não se pode nem mesmo dizer que uma imagem aja sobre uma outra ou reaja a uma outra. Não há móvel que se distinga do movimento executado, nada do que é movido se distingue do movimento recebido. Todas as coisas, isto é, todas as imagens, se confundem com suas ações e reações: é a variação universal. Toda imagem não passa de um "caminho sobre o qual passam em todos os sentidos as modificações que se propagam na imensidão do universo" [...]. Um átomo é uma imagem, logo, um conjunto de ações e de reações. Meu olho, meu cérebro, são imagens, partes de meu corpo. Como meu cérebro conteria as imagens, posto que é uma imagem dentre as outras? As imagens exteriores agem sobre mim, transmitem-me movimento, e eu restituo movimento: como as imagens estariam em minha consciência, posto que eu próprio sou imagem, isto é, movimento? E, nesse nível, posso ainda falar de mim, de olho, de cérebro e de corpo? Apenas por mera comodidade, pois nada ainda se deixa assim identificar. Seria antes um estado gasoso. Eu, meu corpo, seria antes um

conjunto de moléculas e de átomos incessantemente renovados.
(p.70)

O cinema que se presta a um trabalho estético é capaz de engendrar uma suspensão dos sentidos do espectador. O corte, o plano e a sobreposição das imagens constituem um olhar do cineasta para o que ele pretende comunicar. O filme é uma brotação constante de imagens que invadem a percepção de maneira a provocar o choque com o que é visto, e, mais tarde, a reflexão sobre o que se viu. Digo que a imagem possui um poder imenso de tirar quem olha da inércia do pensamento e colocá-lo em uma posição de suspensão, seguida de uma onda enérgica que põe a consciência em movimento. A obra cinematográfica de Ruy Duarte de Carvalho é marcada por uma imagem-movimento que é tocada pela poesia.

O filme é em preto e branco. Não há cores. Essa escolha, logo de início, já diz algo: ausência. A falta de cor está em consonância com uma paisagem da ausência. A imagem construída é árida e seca. Retomando a narrativa contada no filme, uma antiga história Nyaneka, o mundo apresenta-se em estado de total fome e só os espíritos são quem detêm o poder e o controle dos alimentos. Dessa forma, a paisagem mostra uma terra infértil e vazia para fortificar a ideia de fome. As imagens revelam, em um primeiro olhar, um nada, um silêncio, um não existir. O que ainda é fomentado pela situação de carência dos personagens, como se a vida humana fosse apenas um existir estagnado e lento. Entretanto, um segundo olhar, mais atento e profundo, descobre, na paisagem, a poesia. E tudo que se vê, o chão empoeirado, a terra seca e estéril e as ossadas dos animais, testemunhos da presença permanente da morte surgem como a imagem poética em movimento. Digo *em movimento*, porque são tocadas pelo cinema, que anima as imagens poéticas de uma maneira que as tornam poesia. A cena inicial do filme, na qual o pai do herói Nelisita está à procura de alimento para ele e sua esposa, pode ser considerada a parte que melhor descreve a relação entre cinema e poesia. Na tela, há um homem estendido sobre uma paisagem. Ele busca atender as suas necessidades. Ele tem fome. Em torno de si, cerca-lhe um chão mutilado. A terra sofre na mesma proporção em que ele suporta a seca do mundo. Ele desloca-se languidamente por esse lugar. Os olhos do espectador acompanham esse andar cambaleante do homem e, aos poucos, descobrem os detalhes da paisagem. Revelam-se os traços do lugar. O horizonte amplia-se. E, lentamente, o espectador percebe a paisagem inscrita na tela. Toma-a para si e deleita-se. As imagens dessa cena são a poesia da dor. O sentimento da fragilidade humana diante da aridez, da fome e da solidão, percebidos na cena,

constituem uma linguagem poética. Entretanto, essa poesia não surge das imagens poéticas das palavras de um poema, mas sim, da imagem cinematográfica. O olhar presente no filme, isto é, a visão que é fornecida ao espectador a partir do ângulo da câmera, compara-se a escolha das palavras pelo poeta e ao ato de escrita. O ato de criação poética relaciona-se ao ato de filmar e como filmar. A poesia está na forma como se capta o cinema e no olhar do cineasta.

A mescla de elementos naturais com elementos tecnológicos, como a motocicleta, o carro e o aparelho de luz, substanciam essa ideia de uma paisagem em movimento, porque é uma paisagem alterada. A oposição entre o natural e a tecnologia consolidam a noção de uma paisagem que foi modificada, haja vista a presença de objetos que a essa não pertenceriam. Essa modificação, além de mostrar uma paisagem que se transmuda, ainda sugere outra espécie de conflito. O estranhamento que os objetos de consumo encontrados nas paisagens causam no espectador explora o choque entre a natureza e a modernização. A terra, as raízes e a tradição são noções em desacordo com os elementos representativos do desenvolvimento tecnológico e das estruturas de poder. Esse antagonismo por parte de uma modernização desenfreada e partidária é culminado na cena em que o chefe dos espíritos tenta subornar Nelisita, o herói, presenteando-o com uma motocicleta, a fim de que ele passe para o seu lado. Há uma crítica ao mundo consumista e capitalista pautado na exploração. Nelisita, que representa a figura do herói imbuído de valores morais adquiridos pela tradição a que ele pertence, não se deixa vencer por essas tentações materiais. Há um clima de tensão entre os princípios e crenças advindos da comunidade e entre as concepções que vêm de fora dessa comunidade. O que ainda pode ser entendido como um conflito entre o colonizado e um novo tipo de colonizador. Entre um mundo primeiro, onde habitam sociedades, cada qual com suas normas e visões diferenciadas, e um entre uma força de poder estrangeira que quer dominar e impor seus costumes baseados nas noções de consumo e exploração. Não podendo haver uma prolongação sobre essa discussão da representação dos elementos tecnológicos, convido o leitor a assistir ao filme e repensar suas próprias conclusões.

Em relação a essa espécie de “encantamento” da imagem cinematográfica, surge uma outra reflexão sobre o poder dessa imagem-movimento e sobre o que essa acarretaria para as esferas sociais e políticas. O cinema, especialmente quando se trata de países libertados, assume um papel de dar voz aos silenciamentos impostos pelos

colonizadores. Isso pode ser observado com o trecho de Marc Ferro do livro *Cinema e História* (1977):

O filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável de se mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. Ela atinge suas estruturas. Isso é mais do que seria necessário para que após o tempo do desprezo venha o da suspeita, o do temor. As imagens, as imagens sonoras, esse produto da natureza, não poderiam ter, como o selvagem, nem língua nem linguagem. A ideia de que um gesto poderia ser uma frase, ou um olhar um longo discurso é completamente insuportável: isso não significaria que a imagem, as imagens sonoras, o grito dessa mocinha ou essa multidão amedrontada constituem a matéria de uma outra história que não é a História, uma contra-análise da sociedade? (p.86)

Com a libertação de Angola, surge, então, a possibilidade da construção de uma mídia genuinamente angolana, isto é, não controlada por Portugal. O MPLA, partido no poder político, põe em funcionamento uma estação televisiva. Desse modo, despontam condições e estruturas técnicas necessárias para a realização do cinema. O que ocorre, a partir desse momento, é a possibilidade da formação de meios de comunicação que abordem Angola por um olhar angolano e não estrangeiro. Logo, ergue-se uma nova questão. Se o objetivo é retratar o país em sua essência e por um olhar nacional, qual seria a perspectiva desse ato de enxergar? Como já foi dito anteriormente, considerando a postura de Ruy Duarte, Luanda não é o seu centro de observação. A independência infere uma busca pelo entendimento das múltiplas identidades angolanas. Essa noção vigora em um país de grande extensão repleto de variedades étnicas. O que engendra um olhar descentralizado, que parte ao sul de Angola à procura de um testemunho fiel do que é ser angolano. O que Ruy Duarte realiza é uma tentativa de apreender as particularidades culturais e abundantes existentes em Angola. Ele evidencia uma interpretação antropológica sobre aquilo de humano que observa, originando uma espécie de cinema antropológico, como é visto nas palavras do próprio autor em seu ensaio *A câmara, a escrita e a coisa dita ...*:

Uma linha de equilíbrio entre dois dinamismos: o de um tempo mumuíla e o de um presente angolano. Percorrê-la afoitamente, sensível à precaridade dos dias e das horas. Interrogar? Nem isso. Expôr apenas, talvez, e 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. (1997, p. 11)

Sob o olhar antropológico sobre sua própria comunidade, Ruy Duarte levanta uma questão que é refletida pelo próprio filme. Se a obra almeja retratar a comunidade e a realidade que a circunda, cabe aos membros desses locais participarem da elaboração. Logo, o elenco do filme é composto pelos moradores desses lugares. Os indivíduos dessas sociedades expõem nos documentários aquilo que lhes é comum em seu cotidiano. O dia a dia, os hábitos e costumes são retratados e encenados por eles mesmos, que dão uma ressignificação aos sentidos comuns. Através disso, a vivência humana passa a apresentar um olhar científico estabelecido pelo próprio homem, ou seja, a perspectiva antropológica aborda o cotidiano das etnias do sudoeste angolano, documentado pelo cinema.

É nesse ponto que gostaria de tocar. O que separa o cinema etnográfico e a antropologia da poesia? Os documentários são uma forma puramente técnica de registrar a diversidade cultural sem remeter à arte em nenhum momento? Partindo da ideia de que o assunto abordado nos documentários é a rede de relações humanas, vale considerar o caráter artístico inerente à existência do homem no mundo, objeto primeiro da representação artística. Isso possibilita perceber que o cinema etnográfico pode remeter à arte.

Nesse sentido, retomando a discussão inicial da seção, o cinema é a imagem em movimento. No caso de *Nelisita: narrativas nyanekas*, o desejo do filme é traduzir de forma corrente os pensamentos, a poesia e a análise antropológica. A principal diferença entre cinema e poesia ocorre na diferença entre suportes. O primeiro possui a imagem em movimento e o som; já o segundo, a palavra. O sentido, quando se pensa em filme, é construído com base naquilo que se vê e ouve. Enquanto na poesia, tudo se dá a partir da palavra. O cinema fornece as imagens prontas ao espectador. Essas já estão adjetivadas e caracterizadas no momento em que ele as enxerga. O tempo em *off* entre a fala do personagem e sua aparição é a catarse. Sobre isso, Ruy Duarte discorre com perfeição:

Impossível dizer <<homem>>, apenas, em cinema, e implicar um sujeito assim tal-qual na acção do discurso. Visto à nossa frente, <<percebido>> pelo sentido da vista, ele há-de ser preto, branco ou de qualquer outra cor, magro ou de outro talhe, rico,

pobre ou de outra roupa. Só em *off* e mesmo assim... Quanto tempo poderia ficar em *off* e permanecer personagem antes que a sua fala se viesse a confundir com comentário e o que dissesse com a fala do autor? (1997, p. 111)

O cinema se difere da poesia, cujas imagens não são previamente montadas. O leitor imagina-as, recria-as. A palavra fornece, em seu estado de pluralidade de significados, um desenrolar de sentidos e atribuições, que formam uma imagem a partir da maneira como essa se acopla à outra e oscila diante do papel, à espera das cores proporcionadas pela criação da imagem poética.

Entendidas essas diferenças vitais entre cinema e poesia, penso, então, naquilo que lhes é comum, considerando a existência de um *cinema-poesia*, ou seja, uma produção cinematográfica, cujo trabalho artístico com a imagem em movimento é tocado pelo labor poético, e o que era apenas sequência dinâmica de acontecimentos assume um caráter artístico, incorporando a poesia à sua forma.

Em vista disso, trago uma dualidade clássica: mito e rito. O mito é a memória do rito. Este é a vivificação daquele. O rito é o acontecimento, o fato em ocorrência, ação. Enquanto o mito é o que permanece imóvel no decorrer da História, empurrado pelo fluxo temporal a se perpetuar na memória coletiva. O que Ruy Duarte percebe em seu ensaio *A câmara, a escrita e a coisa dita*, a partir dessa reflexão, é uma aproximação entre o cinema e o rito. O filme é uma ritualização, o mito em ação. Em relação a este, a definição expressa pelo autor é a de que os mitos são uma forma de transmissão de conhecimento. Ou seja, um conjunto de saberes que possibilita o reconhecimento do homem no mundo em que vive. Nesse sentido, a poesia assume o lugar do mito na atualidade de acordo com a visão do escritor. Pensando na antropologia, essa seria uma forma do autor de reconhecer-se em um quadro cultural, através dos instrumentos de conhecimento oferecidos como ciência. Ele chega à conclusão de que o cinema seria uma forma de transposição, de ritualização dos comportamentos e testemunhos sociais. E a antropologia permitiria uma interpretação justa das sociedades observadas.

O fato de haver uma relação estreita entre essas três vertentes que permeiam a obra de Ruy Duarte (poesia, cinema e antropologia) faz surgir a questão de que as identidades angolanas são melhor apreendidas quando realizadas em forma de poesia. A reflexão sobre essa noção ocorre de forma sensível e completa com o uso das metáforas e de todos recursos literários contidos em um poema ou qualquer outra obra que contenha poesia. Se há um escritor que sempre está em busca do deslocamento pelas

paisagens de Angola, há um autor que sofre da alteridade, dos desdobramentos do seu *eu-angolano* em outros *eus-objetos*. Essa fenda, tão preenchida de significações e informações, como os horizontes internos das paisagens, só pode ser lida pela poesia. O poeta aproxima-se do que deseja entender com a poesia. *Nelisita: narrativas nyanekas* é uma linguagem cinematográfica arrebatada pela poesia. Dessa maneira, o filme registra a potência da vivência humana, os desdobramentos da ideia de nacionalidade. É importante dizer que considero essa questão da identidade como um movimento de alteridade e desdobramentos do *eu*. Ruy Duarte insere-se na sociedade que analisa e nas paisagens que elas habitam, considerando paisagens como uma porção abarcável pelos olhos, por onde se estende a fisicalidade da natureza e os afetos humanos. Logo, essa atitude torna-se um exercício de objetificação do *eu-angolano* e, conseqüentemente, do *eu-autor*, o que culmina na metalinguagem. Mas, isso ainda não será aprofundado. Primeiro, é necessário realizar algumas considerações sobre *Nelisita: narrativas nyanekas*.

Retorno, então, à poesia. *Nelisita: narrativas nyanekas* possui poucas falas ao longo do filme. O ato de fala está apenas no nível da comunicação. Os diálogos são poucos. A poesia, portanto, fica por conta da imagem e da forma como essa é tratada pelo cinema. A palavra não é verbalizada, mas sim, mirada e testemunhada.

Mas que palavra seria essa e como se dá nesse mundo? É a poesia no mundo e na aridez do deserto. O que engendra uma necessidade de se redescobrir essa palavra poética. Necessidade que será saciada pelo exercício do cinema de Ruy Duarte. A palavra é complexa quando se insere no mundo da terra e do primordial. Pensando em um mundo ficcional, uma narrativa, que é o reflexo de um olhar do cineasta sobre esse universo, sobre a comunidade e sobre as relações humanas, o que se tem como resultado? A terra e o homem. O homem que habita um chão e se distribui sobre este que, mesmo sendo dominado por ele, revela-se oculto, árido, imagem embaçada diante dos olhos, paisagem opaca, quando se encontram. O que haveria entre um homem por si só ambíguo e o mundo que o cerca? A poesia.

Quando o poeta realiza uma poesia que se questiona sobre o processo de criação e esse questionamento é refletido nas próprias imagens do poema (penso na imagem da palavra *silêncio* dentro da arte poética “Casos”), há uma metalinguagem inerente ao texto. Esses questionamentos alcançam respostas com o cinema. É com o auge do movimento da imagem poética, que Ruy Duarte redescobre a poesia. As obras

cinematográficas são um repensar do fazer artístico e da complexidade da palavra que abarca a intensidade da rede das relações humanas. O olhar da câmera diz, de forma animada, aquilo o que as palavras poéticas dizem.

Nelisita: narrativas nyaneka é a poesia do cinema, porque, mais que um documentário ou um registro antropológico, é um testemunho social que contém o poético do existir do homem. O que não pode deixar ser dito é que, com esse filme, Ruy Duarte fornece uma energia advinda da técnica cinematográfica à poesia, gerando um fluxo ao processo de alteridade e fornecendo mobilidade à busca do que é ser angolano. É, então, dessa maneira, que o esforço pelo desnudar das noções de identidades chega ao êxtase. A procura enérgica, poética e intensa pelo entendimento dos desdobramentos do ser humano no mundo. A terra onde ele habita é o chão que apreende tudo o que ele pode ser. A palavra poética é ambígua em sua essência. O cinema encarna a palavra poética, pondo-a em movimento, ágil, imagem que convida à recriação dos sentidos. O homem em seu pertencimento a uma comunidade desdobra-se em múltiplas recriações do seu próprio ser

A poesia que se desdobra sobre ela mesma é um ato metapoético de mostrar ambiguidade da palavra, o qual surge do olhar em profusão do homem sobre o mundo. A metalinguagem nas literaturas angolanas é uma revolução poética e política. Poética porque revoga as noções tradicionais do fazer literário, isto é, pautadas na valorização única da estética e da forma. Política porque compele o ser humano a se reconhecer como portador de contradições; porque é uma forma de crítica e porque permite o reconhecimento de um país, cujo território abriga uma diversidade cultural que sofreu a uniformização pelas forças impositivas da colonização, mas agora, possui voz e deve ser compreendida. O que foi calado e apagado deve ser resgatado pela literatura.

Conclusão

Com a interpretação da arte poética “Casos”, conclui-se que a metapoesia dá-se, dentro dos poemas, como uma busca, por parte do poeta, pela apreensão da substância da palavra poética. Essa propriedade da linguagem da poesia constitui-se da multiplicidade de sentidos assumidos. *A palavra nua* remete a uma ideia de vitalidade e de essencialidade, quando essa é tocada pelo *labor poético do dizer*, assumindo sua ambiguidade original, isto é, a pluralidade de significações.

Em *Nelisita: narrativas nyaneka*, há um trabalho de apreensão do olhar. Tudo o que Ruy Duarte observou nas paisagens do sul do Angola é transposto para o cinema. O olhar do autor é apoiado pelo olhar da câmera em uma relação de simbiose. Com harmonia, um se apoia no outro, e ambos capturam as existências do deserto. Uma palavra, um olhar, uma voz que ecoa, saciando-se de som, de luz, de poesia, vai ao infinito, após tempos de silêncio, alçada em liberdade.

Ruy Duarte, em seu conjunto de obra, realiza uma atividade libertária. Cabe ao poeta e ao cineasta dar voz a todas identidades silenciadas durante o tempo de colonização. Isso só é possível, no caso do cinema, quando se pensa no poder da imagem-movimento, cujo potencial se dá em provocar o choque no espectador, implicando, uma atitude reflexiva em sua consciência. Suas armas de luta não são armas que causam feridas, mas sim, emoção. Sua obra não apresenta uma crítica explícita ao colonialismo. A crítica é feita pela poesia e pelos processos metapoéticos. Com o uso da metalinguagem, o poeta expressa sua visão sobre a capacidade da palavra de apreender a multiplicidade identitária, o que remete aos anos de silenciamento dessas identidades, revelando-se como uma crítica. A metapoesia, então, torna-se uma forma do autor de reconhecer o mundo que o cerca, um conhecimento. O leitor é apresentado a uma outra perspectiva sobre o colonialismo, através de uma didática da metalinguagem. A obra de Ruy Duarte eleva-se nesse ponto, porque transmite uma ideia não com palavras cruas e diretas, mas sim, com *palavras nuas*, tocadas pelo *labor poético do dizer*.

Poesia e cinema empenham-se juntas na experiência de um dizer. Significar o mundo, retratar paisagens, testemunhar os desdobramentos da existência humana e denunciar vozes silenciadas. A imagem que se totaliza de todas essas vivências é verbalizada pela poesia e animada pelo cinema.

No fim, há um acordo. Digo entre literatura, poesia, Antropologia e cinema. A obra de Ruy Duarte é marcada por esses encontros. O que não se pode é negligenciar a premissa de que a busca do autor é por uma retomada. Um retorno às origens que se encarna nas vozes das sociedades silenciadas, que se incorpora na ambiguidade original da palavra poética. Ele encontra um mundo ramificado de possibilidades, e não uma única linha austera, um universo de significações, sentidos e experiências dentro de uma única totalidade abarcável. Não esquecendo que a existência, em muitas crenças angolanas, é cíclica, havendo sempre um retorno que une a vida à morte. O corpo do

homem morre, mas sua alma não. A palavra não morre porque se resignifica na poesia e no cinema.

Referências bibliográficas:

CARVALHO, Ruy Duarte de. *A câmara, a escrita e a coisa dita*. Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1997. p. 11, 111.

CARVALHO, Ruy Duarte de. *Hábito da Terra*. Luanda: Maianga, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Cinema, a imagem-movimento*. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 70.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Tradução: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 86.

PAZ, Octavio. *O arco e a Lira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 120, 133.