

Esmael Alves de Oliveira¹
Simone Becker²

RESUMO

Através desse artigo, uma vez mais, o duo autoral produz espaço para a proliferação de diálogos afeitos e afetados pelos interesses antropológicos. Agora, as trocas tocam a importância metodológica do cinema para a potencialização da multiplicidade de sentidos, especialmente, quando à frente das lentes e sob os holofotes estão questões tomadas como problemas sociais, a exemplo da pandemia do HIV-Aids em solos moçambicanos.

Palavras-chave: cibercultura, cinema, metodologias, antropologia

ABSTRACT

Through this paper, once more, the double authorship makes room to proliferate dialogues inured to and affected by anthropological interests. At present, the exchanges touch the methodological importance of the cinema to potentiate the multiplicity of meanings, especially when in front of the lenses and under the spotlight are issues taken as social problems, as it is the case of the HIV/Aids pandemics in Mozambican grounds.

Key words: cyberculture, cinema, methodologies, anthropology.

O campo do que se convencionou chamar de antropologia do cinema tem se caracterizado como um espaço privilegiado de reflexão no interior da Antropologia, em especial para desfazer e refazer os limites e as possibilidades de utilização de

¹ Doutor em Antropologia Social (PPGAS/UFSC), docente do curso de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGAnt) da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). E-mail: esmael_oliveira@live.com E-mail: esmael_oliveira@live.com

² Doutora em Antropologia Social (PPGAS/UFSC), docente associada I da Universidade Federal da Grande Dourados (FADIR-PPGANT-PPGS) e bolsista de produtividade CNPq. E-mail: simonebk@yahoo.com.br

imagens cinematográficas como recurso analítico-metodológico. No que diz respeito especificamente ao campo da antropologia brasileira, diversos autores têm apontado para a possibilidade da utilização de filmes como objeto de reflexão antropológica (HIKIJI, 1998; MALUF, 2002; TACCA, 2002). Seguindo essas (des)penações e situando este trabalho em meio a esse campo de estudos, propomos o desafio de trazer a problemática do HIV/Aids nas lentes do cinema moçambicano, a partir da produção da cineasta moçambicana Isabel Noronha, num movimento primeiro e último do cinema como multiplicador de sentidos.

No trabalho de campo desenvolvido por um dos autores em Moçambique durante o doutorado, percebeu-se a grande produtividade de filmes relacionados à questão do HIV/Aids. O que é interessante ressaltar com relação aos diferentes filmes sobre a problemática e suas respectivas autorias é que, apesar das diferentes abordagens e perspectivas, há sempre uma preocupação por parte dos cineastas moçambicanos com o contexto local e com o processo de compreensão e participação ativa do “Outro”. Ou seja, a tentativa dos cineastas é a de tentar realizar um trabalho que seja social e politicamente relevante para a política nacional de combate ao HIV/Aids considerando os aspectos importantes da cultura local, com seus dilemas e complexidades. Assim questões como família, parentesco, percepção de vida e morte, conceitos de saúde/doença, são permanentemente exploradas. Essa sensibilidade estética-política não está desvinculada do contexto sócio-político-cultural em que se inserem os cineastas, ou seja, estão intrinsecamente vinculadas à posição intelectual dos artistas moçambicanos, a sua trajetória de vida, atuação política e engajamento com os rumos de seu país. Aspectos que, de algum modo, ajudaram a modelar certa noção de “moçambicanidade” no pós-independência e que perpassam a obra destes cineastas de um modo geral. E nesse cenário cinematográfico Isabel Noronha não é um caso à parte no que diz respeito ao trabalho fílmico envolvendo a temática do HIV/Aids. Há outros cineastas que têm se destacado neste trabalho, como, por

exemplo: Sol de Carvalho, Licínio Azevedo, Gabriel Mondlane, Camilo de Sousa, Orlando Mesquita, dentre outros (OLIVEIRA, 2014).

Isabel Noronha e o Cinema Moçambicano

Como Isabel Helena Vieira Cordato de Noronha nasceu em Maputo, Moçambique, em 18 de Março de 1964, pode-se dizer que a cineasta é filha da “revolução”.³ Sua atuação política e seu engajamento com a vida política de seu país não deixam de imprimir marcas no desenvolvimento de sua filmografia. Algo evidenciado em sua entrevista, juntamente com Camilo de Sousa, quando da participação no 6º CINEPORT ocorrido em maio de 2009, na Paraíba. Acompanhem os compartilhados de Isabel Noronha:

A minha principal expectativa é mostrar os meus filmes. E fazer com que as pessoas conheçam outra realidade e comecem a dialogar com a realidade desses outros países. Claramente, meus filmes, quase todos, são um pouco ainda numa linha engajamento social, porque as problemáticas de nossos países são tão difíceis e tão duras, que não faz sentido fazer cinema de outra maneira se não for para chamar a atenção e para ajudar a resolver coisas que são urgentes e que é preciso encontrar soluções (NORONHA, 2016).

Observa-se no discurso de Isabel um enfoque numa experimentação estética em que a produção cinematográfica compreendida como um “falseamento da realidade” (comum às representações que entendem a produção cinematográfica como um modo de en-cenar o mundo), cede lugar a um engajamento existencial que tem no cotidiano experienciado pela autora, a partir do contexto de seu país, um modo

³ A cineasta participou ativamente da guerra civil estabelecida no pós-independência - conflito este que se estendeu de 1977 até 1992.

de afetar e ser afetado/a-perturbado/a pelas situações concretas mundanas. Contudo, não se pode confundir, a nosso ver, tal propósito com um simples ativismo-pragmático. É possível perceber no trabalho tanto da cineasta quanto de seus conterrâneos, um claro propósito de que aquilo que é mostrado sirva não apenas para sua transformação (mera retratação do mundo), mas também e principalmente para a afetação/perturbação (est)ética do/a espectador/a. Nesse cenário não há espaço para a vitimização de sujeitos, realidades, práticas, por mais duros que sejam os dramas retratados. Há sim, uma disposição para vislumbrar a potência da vida, o instante-já, o *conatus*, o *fati*⁴.

Cabe pontuar que Isabel Noronha inicia seu trabalho como cineasta ainda na juventude. É em 1984 que começa a sua atividade como cineasta no Instituto Nacional de Cinema - INC, onde inicialmente trabalha como assistente de produção, e onde aos poucos passa a ocupar funções importantes: diretora de produção, continuísta/roteirista, assistente de realização e, finalmente, realizadora. Entre 1991 e 1997, na condição de realizadora, atua como membro-fundadora da primeira cooperativa de produção independente de imagem em Moçambique (a COOPIMAGEM). A produção cinematográfica de Isabel Noronha é dinâmica e diversificada. Destaque para alguns trabalhos: Documentário *Sonhos Guardados* (2004); documentário *Ngwenya, o crocodilo* (2007); documentário *Trilogia das Novas Famílias* (2008); curta *Mãe dos Netos* (2008); documentário *Maciene, para além do Sonho* (2009); filme *Celeiro da Vida* (2009); filme *Salani* (2010); documentário *Meninos de parte nenhuma* (2011); filme *Espelho meu* (2011).

A experimentação estética é algo marcante em suas obras, principalmente numa postura compreensiva face aos sujeitos filmografados. Licenciada em Psicologia, Isabel traz em seus filmes uma preocupação evidente com relação a uma postura

⁴ Em nenhum momento consiste, o amor *fati* nietzschiano, numa doutrina do fatalismo, mas da experimentação do que nos afecta e nos atravessa no devir do eterno retorno.

dialógica e de respeito à realidade dos seus interlocutores. Assim, atentar para a trajetória da cineasta moçambicana, destacando os elementos formativos e político-ideológicos ao longo de sua vida, permite que compreendamos de modo mais amplo sua obra e as características delineadas pelo seu trabalho junto aos seus interlocutores e personagens de seus filmes. Assim nos perguntamos, em que medida sua condição de mulher num contexto profissional hegemonicamente masculino faz com que sua produção cinematográfica tenha um diferencial? As temáticas por ela abordadas não caminham de mãos dadas com este recorte de gênero, e então na contramão da misoginia? E então seu espaço não coincidiria com esta brecha de perspectiva e de abordagem?

De modo geral, se há trabalhos que se voltam à reflexão sobre a condição do lugar da mulher no cinema a partir de seu lócus e atuação nas narrativas (interpretação de papéis), pouco tem sido pensado sobre a questão do protagonismo feminino em relação à produção de filmes (direção e roteiro). Isso certamente é um dado importante, pois nos permite pensar o grau de naturalização da ideia de que na produção cinematográfica o gênero se dilui ou se torna coadjuvante. Pelo contrário, acreditamos que o gênero e as relações que ele constitui também perpassam as produções cinematográficas, seja no que se refere à atuação ou à produção. Assim, o cinema produzido por mulheres traz a potência de ruptura com regimes (est)éticos até então predominantes na “sétima arte”, possibilitando (res)significações das experiências e re-existências humanas. Movimentos que tendem a contemplar problemáticas e aspectos antes desconsiderados pelo olhar de cineastas homens e, deste modo, criando possibilidades de outros olhares, experimentações e linguagens (MULVEY, 1975). Não se trata de enfatizar eventuais visões excludentes, antes de sublinhar o quanto o viver é um processo incrementado por fluxos de contradições - também repleto de tensões em meio às intensidades de experimentações nessa travessia.

Quanto a estas inquietações acima lançadas, nas experiências de direção e produção do curta documentário-etnográfico, “A Joaquim”, sobre o território (re)produzido pelas travestis sul-matogrossenses de Dourados na Rua Joaquim Teixeira Alves, Simone Becker e Hisadora Beatriz G. Lemes (2014), no movimento de uma experimentação (est)ética-feminista⁵, tecem algumas das estratégias costuradas quanto aos roteiros, inclusive quando eles não são prévios às capturas das imagens-movimentos que particularizam tais películas. Se não, vejamos quando também sob os holofotes estão as travestis:

A experiência sentida e nunca totalmente capturada e encapsulada pelas palavras, é a condição indispensável para compreendermos ou apre(e)ndermos a noção de ‘corpo vivido’ de Merleau Ponty (DINIS, 2003: 49). Sob este norte, produzimos a captura fílmica pelas nossas escutas de gestos, lágrimas, sorrisos e palavras de Rarine – uma das nossas interlocutoras travestis, buscando ao lado dela na condição de prota-gonista (que primeiro agoniza), a fluidez por meio de abordagens sem roteiros e perguntas prévias que guiassem nossos documentários. De algumas premissas partimos para o trânsito noturno das tentativas de diálogos com as travestis douradenses. A primeira se referia à ausência de perguntas prévias e a segunda que parariamos nas esquinas, desceríamos do carro, explicaríamos o projeto e se nossas interlocutoras aceitassem, retornariamos ou neste mesmo dia partiríamos com elas no carro percorrendo dentre outras ruas douradenses, ‘A Joaquim’. A parada nas esquinas sem prévio contato se deu pela ideia de que as travestis por mais invisíveis e/ou estigmatizadas que sejam, quando estão em meio às suas batalhas dos ‘PG’s’ (programas) são procuradas e desejadas por serem mulheres travestis. Sob este script é que bailaríamos. Além do que, ao pararmos para as abordarmos

⁵ Em tempos de capilarização de Projetos de Leis (estaduais e federal) conhecidos como da “Escola sem Partido” junto ao legislativo brasileiro, o uso que fazemos do adjetivo-substantivo “feminista” não busca rigores “conceituais”, mas sim re-iterações de posições de subjetivações no mundo social. Então, que os usos (sem preocupações de eventuais abusos) sejam capazes de nos afectar em relação às práticas não menos disseminadas de misoginias Brasil afora e adentro.

estávamos explicitando nossos desejos por elas. Por falar em desejo e na ‘abjeção’ (BUTLER, 2002; 2003; 2010) na sequência anunciada – no sentido de não importância, cabe abriremos um parêntese para a ausência de roteiros prévios. O objetivo central das nossas experimentações audiovisuais cabe reiterar, foi e é o de dar vozes às travestis, sem tornar (tão) tendenciosas suas falas através de perguntas anunciadas. Com isto, tentamos evitar a busca pelas (últimas) significações. (BECKER & LEMES, 2014, p.185).

Portanto, como não pensar esse protagonismo de cineastas feministas, que ao deslocarem o privilégio da “câmera-falo” para realidades/sujeitos/contextos abjetos, acabam por questionar a lógica da representação de um Outro-distante, ressignificando o lugar de negação da fala de “subalternos” para um protagonismo de uma linguagem-signo desestabilizadora da ordem antropocentrada? Nessa experimentação a “câmera-falo” perde a condição de “objeto” invasor, inquiridor e violentador de um Outro exótico a ser significado, apreendido e capturado, para tornar-se um caleidoscópio de sensações, experimentações e trocas em que nada é previamente determinado e onde impera/opera apenas a lógica relação-afetação.

Observa-se na escrita-cinematográfica de Isabel Noronha, um transbordamento daquilo que é retratado, um posicionamento de câmera que evidencia a criação de uma horizontalidade relacional, uma equivocação-estética que abre mão de uma tradução totalizadora, logo-falo-cêntrica e autocentrada, tal como excerto de dizeres da cineasta acima destacados remarcam. Apropriando-nos de uma perspectiva dos equívocos (VIVEIROS DE CASTRO, 2015), diríamos que os filmes de Isabel Noronha surgem como um espaço ambíguo e descentrado onde as experiências de vida, as trajetórias e dramas dos sujeitos, suas subjetividades e relações

⁶ Aqui numa ilusão de que haja uma (constante) negação de fala aos “anormais”. Antes de quaisquer negações tendemos a crer que haja uma negação à escuta por parte de quem detém o acesso aos e manejo dos discursos dominantes.

intersubjetivas são tecidas numa malha de sentidos plurais. Nesses cenários - por mais dramáticas que sejam as histórias de vida - os dilemas sociais e os processos de violência político-social-institucional passam a ser atravessados pela afirmação da potência da vida. Sob os holofotes destacam-se e são destacados agentes que resistem e re-existem, cujas vidas ainda mais precarizadas brotam das bordas de uma estética da existência-potência. Portanto um dos desafios que se impõe na análise de seus filmes é o de estar atento às nuances de sua narrativa e às tessituras que ajudam a compor uma parte da teia de significados que paira sobre a sociedade moçambicana, sua cultura e seus agenciamentos em torno do HIV/Aids sem cair em clivagens ou fatalismos.

Aqui a perspectiva hermenêutica *geertziana* quiçá dê as mãos à perspectiva da experimentação *deleuziana*. Isto porque, acreditamos que o contexto (ou com-texto) cênico dos filmes auxilia antes na experimentação de alteridades radicais em nossos grupos sociais. Antes porque a intenção não nos parece ser a de trazer respostas às perguntas e indagações que tais fenômenos/problemáticas sociais suscitam, mas de nos sensibilizarmos para a mistura que há entre o “nós-eles” que perpassa, por exemplo, a pandemia da “AIDS-SIDA”. Colocar-nos à prova das sensações que as películas como as de Isabel Noronha nos possibilita, é tornar a estética fílmica como uma ética da existência que nos singulariza como humanos. E então inter-ação torna-se a premissa mestra, ao invés, de representação.

o conhecer não é mais um modo de *representar* o desconhecido, mas de *interagir* com ele, isto é, um modo de criar antes que um modo de contemplar, de refletir ou de comunicar (D&G, 1991). **A tarefa do conhecimento deixa de ser a de unificar o diverso sob a representação, passando a ser a de “multiplicar o número de agências que povoam o mundo (Latour 1996a).** Os harmônicos deleuzianos são audíveis. Uma

nova imagem do pensamento. Nomadologia. Multiculturalismo. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.111-112).

Como dito anteriormente, Isabel Noronha desenvolveu alguns trabalhos cinematográficos voltados à problemática do HIV/Aids. Destaque para o premiado trabalho *Trilogia das Novas Famílias* (2007), em que, por meio do relato de três narrativas distintas envolvendo crianças e adolescentes (*Caminhos do Ser; Delfina, Mulber, Menina; e Ali-Aleluia*), Isabel Noronha apresenta um panorama dos impactos da pandemia da Aids nas relações de parentesco e nas organizações familiares. Para fins de análise, neste artigo nos debruçamos sobre outra produção: o curta *Mãe dos Netos*.

Produzido em coautoria com a cineasta brasileira Vivian Altman⁷, a obra narra a história de uma avó que, por causa da morte do filho e das noras (suas oito esposas), ocasionada pela Aids, se depara com o desafio de criar e cuidar de catorze netos. Financiado pela ONG – Organização Não Governamental - Fundação para o Desenvolvimento da Comunidade (FDC), presidida pela ex-primeira dama moçambicana Graça Machel, e produzido pela Ébano Multimedia, ao qual Isabel Noronha está vinculada, o filme de 2008 tem duração de 6 minutos e 50 segundos. Vale destacar que a FDC tem atuado em projetos voltados para o enfrentamento da pandemia de HIV/Aids em Moçambique, desde sua criação em 1990. *Mãe dos Netos* convém ser compreendido tanto como continuidade das reflexões da cineasta sobre os dilemas do HIV/Aids em seu próprio país, quanto como uma produção vinculada a um projeto institucional. Assim, verificar as conexões e a rupturas entre o pessoal e o institucional também é um aspecto a ser considerado.

Com relação à *Mãe dos Netos*, o enredo se passa numa aldeia de alguma província moçambicana e o cenário da animação nos obriga a pensar na existência de

⁷ Morando na França há décadas, Vivian Altman produz atuação engajada, em especial, através do cinema de animação e pela criação de séries/películas com massinha voltadas aos adultos.

outros lugares, cujas condições de sobrevivência e os problemas são os mesmos. Utilizando-se do recurso de montagem, em que mescla filme documentário com sequências de animação (os personagens são feitos de massa de modelar), Isabel e Vivian contam a história de Elisa Mabesso e de sua família. O filme inicia mostrando uma senhora sentada sobre um tapete de bambus no meio de uma aldeia, sob a sombra de uma árvore frondosa, exercendo atividades que parecem ser de seu cotidiano e, ao mesmo tempo, relatando a história e os dramas de sua família.



Imagem capturada do site do FICINE (2016)

A própria configuração do lugar/espço onde se desenrola a trama (ordenamento do espaço e das casas, a paisagem com uma grande concentração de árvores e mata nativa, ausência de elementos que remetam a um ambiente urbano)

permite inferir que se trata de uma comunidade rural, dissonante de um contexto de uma grande cidade, mas não necessariamente excludente de estender-se a contextos urbanos.

Há toda uma menção ao sistema de parentesco, o que desde o início ressalta a importância da tradição como aspecto de relevo na composição social do grupo retratado: “Nasci na Família Muianga”. Em sua narrativa a respeito das tradições, a personagem compartilha que após seu casamento veio morar na aldeia Hókwé da família Muchanga, nos sugerindo a existência de um sistema de parentesco virilocal como mecanismo organizador do grupo, isto é, quando do casamento é a mulher (no casamento heteronormativo) que se muda para o lócus familiar do esposo. Após seu casamento, engravida e dá à luz a um primogênito: Francisco. Depois de crescido, relata a senhora Mabesso que Francisco foi para a África do Sul⁸, voltando depois para casar. Francisco, dentro de um sistema social em que é permitida a poligamia, casou-se com oito mulheres, resultando desses casamentos um grande número de filhos.

Em meio ao processo de compartilhamento de suas memórias, a senhora continua: “Elisa, a primeira esposa de Francisco, teve um filho – o Armando. Depois Francisco foi buscar a segunda esposa na família Mbanze, deste segundo casamento teve mais dois filhos: a Paulina e o Gustavo.” Tal como a primeira esposa, a Argentina também morreu e seus filhos (Paulina e Gustavo) ficaram sob os cuidados da avó. O que parece, no primeiro momento, ser a rotina de um grupo étnico africano com seu sistema de parentesco extenso, aos poucos vai dando espaço para os dilemas vividos pela família diante da perda gradativa de seus membros em decorrência da infecção do HIV/aids. “O meu filho adoeceu de SIDA”⁹, diz a senhora. E continua: “E depois morreu.”

⁸ Segundo a literatura etnográfica é comum a migração de moçambicanos para a África do Sul para trabalhar nas minas de carvão daquele país (FIRST, 1977).

⁹ Síndrome da Imunodeficiência Adquirida - SIDA, no Brasil adota-se a sigla em língua inglesa (AIDS).

O relato de Elisa, porém, não para por aí. O France, o Emídio e a Mistéria, filhos da terceira esposa de Francisco (Almerinda, que também faleceu), juntaram-se ao grupo dos netos adotados de Elisa. Alegria, a quarta esposa de Francisco, também ao morrer deixou para a avó sua única filha (Vastinha). Elisa sintetiza o que acabou ocorrendo com quase todas as esposas de Francisco: “Todas as outras esposas de Francisco morreram”. Tristeza, a última esposa de Francisco e que ainda não tinha filhos, abandonou a família Muchanga após a morte do marido, deixando a velha Elisa sozinha com catorze netos. Em cena, aspectos dramáticos da situação do núcleo familiar: um grande número de crianças pequenas, a idade avançada da avó, sua impossibilidade de ir para a roça (machamba) e de cuidar de todos os netos. Tudo isso expresso na preocupação da debilitada avó: “Como é que eles vão crescer?”.

Ao final, o que parecia ser apenas uma “estória” de desenho animado, transforma-se em “realidade”, em história de vida. Todos os personagens retratados na trama em forma de animação são substituídos por personagens de “carne e osso”. A estratégia de Isabel e Vivian se elucida ao final do filme com as mensagens de conclusão nele inseridas: “Todas as semelhanças entre esta estória e a história da família Muchanga são pura realidade. Qualquer semelhança entre esta estória e a tua própria história é uma possibilidade. Para e pensa.” Ali, as noções de “ficção” e “realidade” são reconfiguradas num jogo dialético de justaposição de imagens que mimetizam e metaforizam realidades sociais complexas. Ou ainda, se misturam (re)produzindo um contínuo que torna tão ficcional a realidade do “instante-já” quanto real a ficção do aqui e agora.

Num contexto marcado pelo drama da “SIDA-AIDS”, o que afinal de contas implica pensar a tradição conforme narrada em *Mãe dos Netos*? Ou a partir dela? Acreditamos que nesses dramas-contextos, a tradição passa a ser reelaborada e o viver a partir do coletivo enquanto um contínuo “drama social” (na acepção legada ao ritual de passagem por Victor Turner), nos reporta à preciosidade da própria experiência,

no sentido atribuído por Walter Benjamin (1987). Para esse, a pobreza de nossas experiências se dá, sobretudo, com o advento dos tempos modernos e com as grandes guerras/traumas, a partir dos quais não se transmite mais conhecimento do viver, propositadamente, pela oralidade – onde a experiência é substituída pela simples vivência que não se replica como aprendizado de experimentações. O inverso ocorre na película do curta em cena nesses escritos, com o movimento da avó-mãe moçambicana partilhando experimentações em forma de narrativas, por mais que advindas de traumas como da pandemia do SIDA ceifando vidas, como de Francisco e suas oito esposas. Aliás, adiante retomaremos esse mesmo evento-drama do SIDA ou “câncer gay” à luz de Michel Foucault, com seus rizomáticos atravessamentos morais que geralmente decretam mortes sociais.

(...) está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. **Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. (...) Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, (...), a experiência moral pelos governantes** (BENJAMIN, 1987, p.114-15). **(Destaques nossos).**

Isso nos permite pensar que, além de privilegiar a experiência-experimentação por meio da narrativa, ao brincar seriamente com a noção de “real” e de “imaginário” ou entre “personagens de animação” e “personagens de realidade”, por meio da justaposição documentário/animação, Isabel Noronha e Vivian Altman nos apontam diretamente para a necessidade de se repensar as clivagens e as

polarizações travestidas de maniqueísmos redutíveis e redutores de multiplicidades. Ou ainda, os antagonismos tão marcados-marcantes na história do Ocidente e que nas ciências sociais têm sido reiterados por meio de noções como: “natureza” e “cultura”, “sociedade” e “grupos sociais”, “humano” e “não humano”, “natural” e “artificial”. Nesse sentido, somos desafiados a uma análise que não se abstenha de pensar os conteúdos estilísticos e semânticos das formas estéticas das imagens subversivas que questionam o estatuto ontológico-substancial de sujeitos e suas práticas. É assim que em *Mãe dos Netos*, os movimentos justapostos de figuração dos personagens (entre animação e “corporificação”) se entrelaçam e relativizam os modos de retratar uma dada realidade social, abrindo, assim, novas possibilidades de abordar uma problemática tão complexa e não convencional, nos provocando a pensar que entre a vida-vivida e o entendimento *a priori* (sem vida) de um poder que se pretende saber, há um abismo intransponível.

Cinema: um manifesto por outras antro-pologias/antro-pô-logias¹⁰

Seria *Mãe dos Netos* uma metáfora da realidade moçambicana? Quais questões o curta evoca? Quais os aspectos culturais que são evidenciados? Que

¹⁰ O exercício providencial de escandir a palavra antropologia volta-se à desconstrução de certas obviedades. A primeira delas é do quanto alguns “conceitos” caros à antropologia – como simbólico, cultura, alteridade, pessoa – podem se tornar armadilhas, porque capturados pelo que Judith Butler (2004: 28-29) nos inspira a chamar de “violência das representações”. Isto é, a razão travestida de interpretação e a serviço da busca última por significados que “desvelem” quem é esse outro ou quem é esse nós no outro. Como se da interação e experimentação de vivências com nossos interlocutores não houvesse espaço para o que escapa à razão/decodificação/interpretação, aos moldes do que Itamar Assumpção compôs em “Penso, logo sinto”. A outra obviedade é a de que a antropologia traz consigo o sufixo “antro”, que geralmente sinaliza para significações nada positivadas, como gruta que resguarda feras ou local asqueroso, porque propenso à corrupção ou à degeneração moral. Assim, em vez de reiterarmos o lugar comum de nos atermos apenas à dualidade etimológica do “anthropos” + “logia”, o que buscamos com essa escansão é de mostrarmos o quanto a razão tende a se tornar essa “fera” - ou mesmo essa forma impositiva de degenerarmos o outro (“nativo”) - caso não cultivemos a sensibilidade apreendida com o mínimo de aprisionamentos teóricos. Quiçá esse movimento convirja para a multiplicidade de sentidos que o agenciamento das coisas mundanas per si trazem consigo.

sentidos estão presentes nas imagens e nos discursos que questionam a lógica da convenção e que apontam para a invenção das produções culturais (Wagner, 2010)? Procuramos, a partir dessas questões, estar atentos ao caráter simbólico-significativo da linguagem cinematográfica e dos signos ali apresentados. Uma imagem nunca é autoevidente, antes precisa ser compreendida no seu contexto e em relação ao enredo narrativo ao qual está inserida; e isso também diz respeito tanto à imagem cinematográfica quanto à própria prática antropológica. No caso do cinema, as imagens figurativas buscam transpor símbolos locais para uma linguagem global, que não resultam numa síntese, mas numa proliferação de sentidos polifônicos, plurais, equívocos. Essas imagens permitem que realidades e questões de grande complexidade nos afetem por outras perspectivas/horizontes, vieses, lógicas, a fim de que o exercício da alteridade no enlace das mais diversas relações sociais se refaça/des-faça, a partir de outros lugares imaginativos. Não há nenhuma totalidade a ser alcançada, há apenas os sentidos possíveis e prováveis de uma afetação de afectos. Numa entrevista feita com Isabel Noronha durante a pesquisa de campo de um dos autores deste artigo foi perguntado sobre a trajetória de sua produção cinematográfica: da construção do roteiro ou pré-produção à pós-produção, ao que ela respondeu: “Uma obra cinematográfica nunca é o que planejamos, se assim fosse seria tudo, menos cinema.”

Cremos, portanto, que essas questões se impõem como deveras relevante no campo da antropologia contemporânea, onde não só a utilização de imagens “clássicas” (fotografias e filmagens) se faz cada vez mais presente, mas também toda uma explosão de novas experiências com imagens e métodos com elas relacionados. Sob essa perspectiva, basta lembrar o uso dos *new media* (ECKERT, ROCHA, 2006; DEVOS, VEDANA, 2010) que, dentre outras coisas, apresenta a complexidade e os desafios para a utilização de *websites* na pesquisa antropológica. Nesse sentido é que alguns autores têm destacado o caráter inventivo e relacional dos *new medias* associados à antropologia. Em cena, novas formas de ler, assistir e divulgar narrativas visuais,

escritas e sonoras. Assim é que Devos e Vedana (2010) defendem a necessidade de novas metodologias que sejam capazes de lidar com as novidades tecnológicas e imagéticas. Segundo eles, essa nova configuração hipermediática apresenta novos desafios à própria antropologia, sobretudo pela aparente desordem e permanente transformação a que estão submetidas essas novas tecnologias digitais. O fazer antropológico se depara com a construção de um conhecimento cada vez mais fragmentado, em que não apenas a imagem é instrumento de análise e reflexão, mas também a própria sonoridade e outras experiências estético-sensoriais.

George Marcus (2009) ao problematizar criticamente o método malinowskiano de se fazer etnografia (“cena malinowskiana”), defende a necessidade de uma abertura para novos terrenos e circunstâncias de pesquisa, incluindo as artes, o cinema e o teatro como campos férteis para isso. Como um campo que tem privilegiado as experiências sensoriais, a antropologia traz em seu próprio cerne um dilema com relação aos sentidos e, de modo particular, à visão e, portanto, à imagem: o antropólogo é aquele que olha/observa, ouve e etnografa, portanto, a partir de experimentações sensoriais-corporais, dá sentido ou significação ao que estranha num movimento permanente de bricolagem dos significados. Nessa mesma perspectiva segue David MacDougall (2009), ao propor uma corporalidade das imagens. Para ele, antes de produzirem atos cognitivos, as imagens (fotográficas, fílmicas, artísticas) são pura sensibilidade. Nas palavras do autor, “imagens corporais não são apenas imagens de nossos corpos; elas são também imagens do corpo atrás da câmera e de suas relações com o mundo” (2009: 63). Algo próximo das noções de “percepto” e “afecto” do autor-dual Deleuze-Guattari, expostas por Suely Rolnik (2016, p.10) na entrevista “a hora da micropolítica”, a partir da qual, aliás, o cinema pode e deve ser apreendido:

Um outro tipo de experiência que a subjetividade faz de seu entorno é a que designo como “fora-do-sujeito” ou “extra-pessoal”: é a experiência das forças que agitam o mundo

enquanto corpo vivo e que produzem efeitos em nosso corpo em sua condição de vivente. Tais efeitos consistem em outra maneira de ver e de sentir aquilo que acontece em cada momento – às quais Gilles Deleuze e Félix Guattari deram o nome, respectivamente, de “percepto” (diferente de percepção, pois é irrepresentável) e “afecto” (diferente de afeto ou sentimento, que são emoções psicológicas, pois, aqui, trata-se de uma emoção vital que tem a ver com afectar, no sentido de tocar, contaminar, perturbar).

Assim, fazer uma antropologia a partir do ponto de vista do cinema e das realidades por ele retratadas pode nos oportunizar, à medida que nos permite ter acesso a informações significativas tanto do contexto sociocultural de sujeitos historicamente situados quanto de seus imaginários e construções simbólicas, um horizonte interessante de reflexão/de experimentação sobre as diferentes lógicas de significação do homem contemporâneo. Como nos provoca Jacques Rancière,

Na verdade, o cinema é uma multidão de coisas. É o lugar material onde vamos nos divertir com o espetáculo de sombras [...]. É também o que se acumula e se sedimenta em nós dessas presenças à medida que sua realidade se desfaz e se altera [...]. O cinema é também um aparelho ideológico produtor de imagens que circulam na sociedade e nas quais esta reconhece o presente de seus tipos, o passado de sua lenda ou os futuros que imagina para si. É ainda o conceito de uma arte [...]. Mas o cinema é também uma utopia [...]. O cinema pode, enfim, ser um conceito filosófico, uma teoria do próprio movimento das coisas e do pensamento [...]. (RANCIERE, 2012, p.14).

Lembremos que a imagem-movimento cinematográfica é instituidora de experimentações estético-políticas, portanto, de po-Éticas. *Mãe dos Netos* enquanto produto de um contexto cultural específico, nos faz experimentar “a posição que cada diretor adota quando confrontado com os vários movimentos de sua sociedade que

nos permite compreender os principais temas dos filmes africanos” (BOUGHEDIR, 2007, p.39).

Deste modo, Isabel Noronha ao apresentar pelas lentes de seu cinema, um fenômeno tão pungente e atual de sua própria sociedade, como a questão dos impactos do HIV/Aids, coloca-nos diante das novas possibilidades compreensivas de fenômenos sociais complexos. E, ao mesmo tempo, nos desafia na elaboração de novas abordagens teórico-metodológicas em meio ao pluriverso (ROLNIK, 2016¹¹) do universo dos academicismos (PINHEIRO-MACHADO, 2016). Em *Mãe dos Netos*, são postos em evidência e problematizados aspectos que ultrapassam em muito os sentidos medicalizantes da compreensão da epidemia do HIV/Aids. Para além disso, a obra põe em relevo novas f(ô)rmas de abordar temáticas que historicamente são relegadas ao plano castrador/controlador das instituições (“oficiais”). E mais: trata-se de um trabalho realizado por uma cineasta, o que nos oportuniza pensarmos o papel das cineastas “mulheres” (no aspecto mais amplo e esgarçado do termo gênero) e seu protagonismo (est)ético-criativo. Portanto, por meio de um confronto que subverte a lógica de uma imagem-mundo substancial, porque dualista ou maniqueísta, *Mãe dos Netos* nos interpela a pensarmos-sentirmos outras antro(-lógicas através das antro(-pô)-logias. Especialmente, aquelas que nos permitam experimentarmos a compreensão de nós mesmos e dos “Outros” que se misturam em maior ou menor medidas com nossos “nós”, na contramão dos fatalismos, (re)vitimizações e essencializações.

¹¹ De maneira sagaz, Suely Rolnik na entrevista já referenciada nesses escritos, ao invés de usar apenas o termo universo quando está a expor a respeito do “saber-do-corpo” e as produções de subjetividades, acaba por potencializar seus sentidos a ele ligando a expressão “pluriverso”, a fim de não engessarmos o que compõe o universo.

REFERÊNCIAS

BECKER, Simone; LEMES, Hisadora B. G. “Vidas Vivas Inviáveis: Etnografia Sobre os Homicídios de Travestis no Tribunal de Justiça de Mato Grosso do Sul”. **Revista Ártemis**, v.18, p.184 – 198, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas, vol.1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BORGES, Satine; BECKER, Simone; LEMES, Hisadora. (In)humanas e/ou (pro)tagonistas? Notas sobre as travestis e as transexuais em suas interfaces com os discursos dominantes In: **Direitos humanos, diversidade e movimentos sociais: um diálogo necessário**. Dourados: UFGD, 2011, v.01, p.267-280.

BOUGHEDIR, Ferid. O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução. In: MELEIRO, Alessandra (Org). **Cinema no Mundo: indústria, política e mercado**. v.I, África. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

BUTLER, Judith. **Le pouvoir des mots**. Politique du performatif. Paris : Éditions Amsterdam, 2004.

DEVOS, R.; VEDANA, V. Do audiovisual à hipermídia. **Antropologia em Primeira Mão**. PPGAS/UFSC, n.120, 2010.

ECKERT, Cornélia.; ROCHA, Ana. L. C. Escrituras Hipermediáticas e as Metamorfoses da Escrita Etnográfica no Banco de Imagens e Efeitos Visuais. **Revista Iluminuras**, Porto Alegre , v.7, n.16, 2006.

FIRST, Ruth. **O mineiro moçambicano: um estudo sobre a exportação de mão de obra**. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane/Centro de Estudos Africanos, 1977.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 24 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **Imagem-Violência: Mímeses e reflexividade em alguns filmes recentes**. 1998. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social),

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 1998.

MALUF, Sônia Weidner. Corporalidade e desejo: Tudo sobre minha mãe e o gênero na margem. **Estudos Feministas**, jan./2002. p.143-153.

MARCUS, George E. A estética contemporânea do trabalho de campo na arte e na antropologia: experiências em colaboração e intervenção. In: BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana (Orgs). **Imagem-Conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos**. Campinas: Papius, 2009.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. **Screen**, v. 16, n. 3, p. 6-27, Autumn 1975.

NORONHA, Isabel de. **Entrevista no 6º CINEPORT**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f1alYIC2uSE>. Acesso em: dez.16.

OLIVEIRA, Esmael Alves de. **“Qualquer semelhança não é mera coincidência”**: uma análise do HIV/AIDS no cinema moçambicano. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Florianópolis, 2014.

PINHEIRO-MACHADO, Rosana. **Precisamos falar sobre a vaidade na vida acadêmica**. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/sociedade/precisamos-falar-sobre-a-vaidade-na-vida-academica>. Acesso em: dez.16.

RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

ROLNIK, Suely. **A hora da micropolítica**. Entrevista com. São Paulo: N-1, 2016.

TACCA, Fernando de. Rituaes e festas Bororo: a construção da imagem do índio como "selvagem" na Comissão Rondon. **Revista de Antropologia**. São Paulo, v. 45, n. 1, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**: Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: CosacNaif, 2015.

WAGNER, Roy. **A Invenção da Cultura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

COMO CITAR ESTE ARTIGO:

DE OLIVEIRA, Esmael Alves. BECKER, Simone. Polifonias de imagens: inquietações indisciplinadas do cinema moçambicano. **Revista Fórum Identidades**. Itabaiana: Gepiadde, v. 20, jan./abr., p. 181-202, 2016.

Recebido: 30.11.2016 – **Aprovado:** 15.12.2016