



**NELISITA: NARRATIVAS NYANEKA, DE RUY DUARTE DE CARVALHO:
Reflexões sobre linguagem e discurso cinematográficos¹**

**NELISITA: NARRATIVES NYANEKA, BY RUY DUARTE DE CARVALHO:
Reflections on language and cinematographic speech**

**NELISITA: NARRATIVAS NYANEKA, DE RUY DUARTE DE CARVALHO:
Reflexiones sobre el lenguaje y el habla cinematográfica**

Maria Geralda de Miranda² & Ana Mafalda Leite³

Resumo: Durante um bom tempo, ao discutir a linguagem cinematográfica, acreditou-se que o “olho mecânico” do cinema podia apagar a ilusão literária do estilo, do modo de contar. Bastava

¹ Este artigo é resultado de pesquisas realizadas no decorrer do Curso de Pós-Doutorado sobre Cinema Africano, na Universidade de Lisboa, Portugal, entre 2017 e 2018, sob a supervisão da Pesquisadora Ana Mafalda Leite.

² Maria Geralda de Miranda é Pesquisadora do Instituto de Ciência, Tecnologia e Inovação de Maricá, ICTIM, junto ao Polo de Cinema de Maricá. É docente titular e Pesquisadora do Programa de Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) em Desenvolvimento Local do Centro Universitário Augusto Motta, UNISUAM. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2461-7414>. Email: mgeraldamiranda@gmail.com.

³ Ana Mafalda Leite é docente com agregação na Universidade de Lisboa. É pesquisadora no âmbito das narrativas visuais e de Literaturas Africanas. Departamento de Literaturas Românicas.

colocar uma câmera em uma rua e deixá-la filmando os passantes para criar uma espécie de relatório cinematográfico, de *cinéma vérité*. A capacidade de narrar do cinema é certamente o que mais o aproxima da literatura, apesar de possuir linguagens e regras bem diferentes. Este trabalho, que é um estudo do filme *Nelisita, narrativas Nyaneka*, de Ruy Duarte de Carvalho, busca, primeiramente, observar o modo pelo qual o realizador recriou, em seu filme, o mito Nambalisita, narrado por Carlos Estermann na obra *Cinquenta contos bantos do Sudoeste de Angola*. Em seguida, aborda a representação da história, em que se inclui a análise de elementos como encenação, enquadramentos, trilha sonora e encadeamento. Tal análise objetiva elucidar a singularidade da linguagem estética utilizada por Carvalho para compor seu discurso cinematográfico, que é de valorização da resistência do mito dos ovakwanyama e de tudo o que ele representa do ponto de vista cultural para Angola.

Palavras-chave: Cinema africano; Angola; mito dos ovakwanyama; Mucubal.

Abstract: For a long time, when discussing cinematographic language, it was believed that the “mechanical eye” of cinema could erase the literary illusion of style, of the way of telling. It was enough to put a camera on a street and leave it filming passersby to create a kind of cinematographic report, of *cinéma vérité*. The ability to narrate from cinema is certainly what brings him the closest to literature, despite having very different languages and rules. This work, which is a study of the film *Nelisita, narratives Nyaneka*, by Ruy Duarte de Carvalho, seeks, first, to observe the way in which the director recreated, in his film, the Nambalisite myth, narrated by Carlos Estermann in the work *Cinquenta contos bantos Southwest Angola*. Then, it addresses the representation of history, which includes the analysis of elements such as staging, framing, soundtrack and chaining. Such analysis aims to elucidate the uniqueness of the aesthetic language used by Carvalho to compose his cinematographic discourse, which is to value the resistance of the myth of the Ovakwanyama and all that it represents from the cultural point of view to Angola.

154

Keywords: African cinema; Angola; ovakwanyama myth; Mucubal.

Resumen: Durante mucho tiempo, al hablar del lenguaje cinematográfico, se creyó que el “ojo mecánico” del cine podía borrar la ilusión literaria del estilo, de la forma de contar. Bastaba con poner una cámara en la calle y dejarla filmando a los transeúntes para crear una especie de reportaje cinematográfico, de *cinéma vérité*. La capacidad de narrar desde el cine es sin duda lo que más le acerca a la literatura, a pesar de tener lenguajes y reglas muy diferentes. Esta obra, que es un estudio de la película *Nelisita, narrativas Nyaneka*, de Ruy Duarte de Carvalho, busca, en primer lugar, observar la forma en que el director recreó, en su película, el mito nambalisita, narrado por Carlos Estermann en la obra *Cinquenta contos bantos suroeste de Angola*. Luego, aborda la representación de la historia, que incluye el análisis de elementos como la puesta en escena, el encuadre, la banda sonora y el encadenamiento. Dicho análisis tiene como objetivo dilucidar la singularidad del lenguaje estético utilizado por Carvalho para componer su discurso

cinematográfico, que consiste em valorar la resistencia del mito del Ovakwanyama y todo lo que representa desde el punto de vista cultural a Angola.

Palabras clave: Keywords: cine africano; Angola; mito ovakwanyama; Mucubal.

INTRODUÇÃO

Conforme Sotta (2015, p. 155), uma das parcerias interartísticas mais notórias talvez seja a estabelecida entre a literatura e o cinema. Desde que a sétima arte veio à luz, inúmeros filmes foram buscar inspiração em narrativas literárias e transformaram muitas delas em roteiros cinematográficos. O elemento basilar comum a ambos, que certamente facilita a aproximação, é a estrutura narrativa, pois tanto uma narrativa verbal quanto um filme apresentam uma história que ocorreu a alguém (personagem) em um determinado momento (tempo) e local (espaço).

Alerta Sotta (2015) que, se por um lado, essas duas manifestações artísticas apresentam esses pontos de encontro e se mostram bastante próximas, por outro, não se pode esquecer de que ambas são artes autônomas, dotadas de regras próprias de produção e recepção, ou seja, cada uma possui a sua identidade.

A literatura é a arte que utiliza a palavra como matéria-prima para compor um espaço, descrever um tempo, criar personagens, dar voz a um narrador com capacidade para contar uma história, projetar imagens, transfigurar o mundo que nos cerca; já o cinema, é, por excelência, a arte da imagem em movimento.

Como afirmam Gaudreault e Jost (2009), a narrativa é um conceito fechado, ou seja, toda narrativa tem um começo e um fim, mesmo histórias que buscam deixar algum espaço aberto para uma continuação, ou mesmo, para um filme ou livro derivado.

A narrativa, em sua totalidade, forma um discurso, uma vez que é ordenada por um “mostrador de imagens”, um “grande imagista” (QUIRINO, 2018). Também é uma sequência temporal, que em si contém sempre duas temporalidades: aquela da coisa narrada e outra da narração propriamente dita. A narrativa não só é um discurso, mas também “desrealiza” a coisa contada.

Este trabalho busca refletir sobre a narrativa do filme Nelisita, com realização e argumento de Ruy Duarte de Carvalho e fotografia de Victor Henriques. O argumento foi estruturado a partir de duas peças da literatura oral

das populações Nyaneka do Sudoeste de Angola, por meio das narrações de Constantino Tykwa e Valentim, fixadas por Carlos Estermann, no livro *Cinquenta contos bantos do sudoeste de Angola*, em 1971.

O estudo, primeiramente, busca contextualizar o mito Nambalisita e sua relação com o herói Nelisita para, em seguida, observar o modo pelo qual a história é representada. Busca também analisar a singularidade do narrador fílmico, com vistas a estabelecer os sentidos do filme e sua significação política e cultural para Angola.

A HISTÓRIA CONTADA NO FILME e sua relação com a personagem mitológica Nambalisita

Ruy Duarte de Carvalho (1941-2010) utilizou-se de duas formas artísticas distintas para representar a personagem Nambalisita: a literatura e o cinema - o romance *A Terceira Metade* (2009), que encerra a trilogia intitulada *Os Filhos de Próspero*, composta por *Os Papéis do Inglês* (2000) e *As Paisagens Propícias* (2005) e o longa-metragem *Nelisita, narrativas Nyaneka* (1982), objeto deste estudo (FISCHGOLD, 2017).

Registra Fischgold (2017) que Nambalisita é o nome pelo qual os povos que habitam a região sul de Angola, na fronteira com a Namíbia, denominam essa personagem mitológica pertencente à cosmogonia dos Ovakwanyama⁴. A etimologia da palavra na língua dos Ovakwanyama significa: “‘Aquele que gerou a si mesmo’. Trata-se de um ser sobrenatural, cujas principais características são a capacidade de autocriação, o poder de solicitar ajuda a outras espécies e o fato de desafiar o próprio Kalunga, Deus” (FISCHGOLD, 2017, p. 62).

⁴ Os Ovakwanyama foram e ainda são considerados o povo mais aguerrido e ferrenho na defesa de seu território em Angola, tendo sido os últimos a serem «pacificados» após as sangrentas batalhas de 1915 a 1917, com milhares de mortos e dispêndios de quase metade do orçamento anual do governo português. Mesmo após seu «avassalamento», teriam continuado, assim como os outros vizinhos do Sul, avessos à presença missionária e portuguesa, sendo considerados ainda hoje predominantemente “pagãos”, tanto pelos missionários quanto por seus vizinhos (PELLISSIER, *História das campanhas de Angola: resistências e revoltas, 1845-1941*. Lisboa, Editorial Estampa, 1997. 2v. 1997).

Como em suas obras literárias, a narrativa cinematográfica de Carvalho recupera o mito ovakwanyama, adotando alguns traços característicos de Nambalisita, como comunicar-se com outras espécies e desafiar entes sagrados hierarquicamente maiores. No filme, o personagem precisa resolver o problema central da diegese, que é a fome, que contrasta com sua contraface histórica, a acumulação.

A revista *Mensagem* (1962, nº4, ano XIV), marco do modernismo angolano, também traz um registro do mito de Nambalisita, por meio de um pequeno conto intitulado *Nós somos o vendaval*, assinado por Kalungo-lungo, pseudônimo do escritor Henrique Abranches (1932-2004), que seria posteriormente desenvolvido no romance *A Konkhava de Feti* (1980), ganhador do Prêmio Nacional de Literatura, em 1981. Além de Abranches, a escritora portuguesa Ligia Guterres (1932) também transpôs a personagem para o universo literário na obra *Lendas e Contos Tradicionais do Sul de Angola* (1998) (FISCHGOLD, 2017, p. 62).

Outras recriações do mito, ainda seguindo Fischgold (2017), podem ser encontrados na obra *Kwanyama Ambo Folklore* (1951), do etnólogo norte-americano E. M. Loeb; em algumas recolhas de Alfred Hauenstein (1919) e, mais recentemente, na proposta de teologia cristã a partir dos mitos Ovakwanyama, realizada pelo padre angolano Gaudêncio Felix Yakuleinge (1976), entre outros. “As versões mais conhecidas do mito, no entanto, encontram-se registradas na obra *Cinquenta contos bantos do sudoeste de Angola* (1971), do padre português Carlos Estermann (1896-1976)” (FISCHGOLD, 2017, p. 62), a partir dos quais, Carvalho estabelece o argumento e o roteiro de *Nelisita, narrativas Nyaneka*.

A história recriada no filme pode ser assim resumida: as populações das aldeias estão padecendo por causa da fome que matou todos os humanos. Só restaram vivos apenas dois homens com as suas famílias.

Um deles, após esgotamento total de tudo que se podia utilizar para alimentar a prole, até mesmo raízes que causavam diarreia nas crianças, parte em busca de comida. Antes de partir, faz uma espécie de consulta aos ossos de esqueleto de boi que são jogados na terra e observados. O personagem lê algo positivo na disposição formada. Ele dorme no mato e, ao acordar, vê um carro de boi imenso transportando pessoas e, ao segui-lo, acaba encontrando um grande armazém, onde alguns espíritos - aqueles contra os quais Nelisita irá lutar - guardavam enormes quantidades de gêneros alimentícios e também tecidos, roupas e acessórios. O personagem consegue adentrar o espaço, pega o que é

possível levar para casa, o que deixa sua mulher e suas crianças muito felizes. Mas ele não consegue guardar o segredo, na medida em que vê seu vizinho e a família deste padecendo por falta de alimentação. Ele revela ao companheiro que encontrou um armazém, guardado pelos espíritos, de onde trouxe os alimentos. Ele o convida, juntamente com sua família, para comer em sua casa e diz que retornará com o vizinho ao local após três dias. E assim fez.

Encantado com a abundância de alimentos no armazém e no esforço de conseguir levar uma quantidade maior, o vizinho acaba demorando a sair e é apanhado pelos espíritos. Estes saem com o grande carro de boi e o obrigam a levá-los até a aldeia. Os espíritos pegavam e aprisionavam as pessoas para comer.

Ao chegarem à aldeia, pedem pouso para as mulheres, que permitem o pernoite deles e do gado, porém, quando o personagem que descobriu o armazém chega a casa, ele constata que eram espíritos e não pessoas, uma vez que não existiam mais humanos na terra. Neste momento, aparece um novo personagem que reúne os presentes e conta sobre Nelisita. Diz que os espíritos levariam todos, mas que a mulher do vizinho estava grávida e, em razão disso, poderiam pedir-lhes para não a levarem, já que teriam vantagem: quando ela desse à luz, seria mais um para os espíritos comerem. E assim aconteceu. Os espíritos levaram todos os outros, mas deixaram a grávida.

A mulher, ao dar à luz Nelisita, foi procurada pelos espíritos para ser levada juntamente com o filho. Eles, contudo, só encontraram a mãe, que informou que Nelisita não estava, “que já nasceu grande e logo já passou a usar armas e ferramentas, que ele gerou a si mesmo, que era forte e diferente”. Os espíritos tentaram de toda maneira pegar Nelisita, mas ele descobria as artimanhas para prendê-lo e as evitava. Os espíritos levaram sua progenitora, porque sabiam que ele iria reclamá-la, momento em que eles, então, o pegariam.

Ao chegar ao armazém, o herói pede para falar com o rei dos espíritos, que o recebe e tenta persuadi-lo a passar para o seu lado, já que não o conseguira derrotar. Oferece-lhe uma motocicleta, um carro; Nelisita, contudo, não aceita o que lhe é oferecido. Em razão disso, o rei dos espíritos lhe propõe três provas difíceis, para que este, de fato, pudesse provar o seu poder: A primeira foi comer um boi inteiro durante a noite; a segunda, separar uma grande quantidade de açúcar que estava misturada a uma grande quantidade de arroz e a terceira foi capinar uma grande extensão de terra, em um curto espaço de tempo. Para todas essas tarefas, Nelisita contou com a ajuda de animais: águias, formigas,

milhafres... Com esse apoio, o poder de Nelisita cresceu, o que levou os espíritos a fugirem amedrontados. Ele salva o seu povo e organiza a recondução deste à aldeia no carro dos espíritos, transportando tudo o que estava no armazém.

A NARRATIVA e sua representação

Como argumentam Gaudreaut e Jost (2009), uma boa parte das narrativas que consumimos nos é dada de forma relativamente simples, uma vez que supõe um único narrador explícito e uma única atividade de comunicação narrativa - a que se efetua aqui e agora -, quando dois interlocutores estão em presença um do outro. A presença é uma importante característica da narrativa oral, a de jogar-se entre um narrador e um narratário presentes.

Diferente da narração da narrativa escrita, a apresentação do contador oral é imediata, no sentido de que ela intervém “já” e “na hora”, mas também no sentido de que ela é sem intermediário (imediate). A narrativa escrita, por seu turno, chega ao leitor como deferimento, já que não é entregue no mesmo momento em que é “emitida”. O leitor toma conhecimento da narrativa por um intermediário, um livro ou um jornal, que resulta de um ato de escrita anterior. A narrativa oral se faz *in praesentia*, ao passo que a narração escritural e a narrativa fílmica se fazem *in absentia* (GAUDREAUT; JOST, 2009, p. 22-23).

Certamente o mito de Nambalisita, não obstante as adaptações para a narrativa escritural, por Carlos Estermann, Henrique Abranches, entre outros, e para a narrativa fílmica, por Ruy Duarte de Carvalho, continua sendo narrado de maneira direta, *in praesentia*, pelos contadores de histórias mamufilas, grupo que, como já foi dito, continua resistindo à “colonização”, ou neocolonização em Angola, e também para além das fronteiras⁵ angolanas.

⁵Dulley (2015, p. 7) faz uma análise comparativa entre a recepção do cristianismo por parte dos Ovakwanyama e dos Ovimbundu, habitantes, respectivamente, da porção sul do território angolano e do Planalto Central, e mostra a dificuldade encontrada pelos padres missionários na tarefa de evangelizar. Diz essa autora: “Do ponto de vista dos missionários, a distinção estabelecida entre os Ovimbundu e os Ovakwanyama foi fundamental para empreenderem seu esforço de circunscrição das «*etnias*» em termos comparativos: a missão entre os Ovakwanyama, primeiro intento dos espiritanos no território centro-sul de Angola, constituiu-se como marco em relação ao qual a missão entre os Ovimbundu foi planejada e avaliada. Tal análise deixa patente a

Para Gaudreaut e Jost (2009), a imagem cinematográfica é mais semelhante a um enunciado do que a uma palavra, já que contém dentro de si uma série de informações e acontecimentos. A forma como essa imagem é construída, cena após cena, plano após plano, é o que define seu conceito narrativo.

Os autores também observam que algumas narrativas trazem mais elementos do real e outras do ficcional e, em razão disso, toda narrativa é, em síntese, um documentário e uma ficção, mas que somente o trabalho de leitura do espectador permite um regime se sobrepor ao outro.

Eles também defendem que há uma dicotomia entre realidade afílmica e diegese. A primeira remete a tudo aquilo que existe no mundo real, independente da relação com a arte fílmica. No mundo chamado real, as ações podem ser verificadas, ao passo que, no diegético, elas fazem parte do mundo ficcional e, como mundo mental que é, tem suas próprias leis.

A narrativa cinematográfica, como todo discurso, deixa marcas de quem o profere, muitas bastante perceptíveis para quem vê. Essas marcas, chamadas de dêiticos, servem para definir uma forma pessoal de enunciação fílmica. Quando o espectador consegue quebrar com esse efeito-ficção e perceber a construção que está montada a sua frente, passa a ter a percepção da linguagem cinematográfica, como tal: “eu sou o cinema” (GAUDREAUT; JOST, 2009, p. 24).

Carrière (2006), ao discutir a linguagem cinematográfica, mostra que, durante um bom tempo, acreditou-se que o “olho mecânico” do cinema podia destruir a ilusão literária do estilo, do modo de contar; bastava montar uma câmera em uma rua e deixá-la filmando os transeuntes para criar uma espécie de relatório cinematográfico, de *cinéma vérité*⁶. Mas, mesmo nessa proposta de cinema, o autor questiona:

resistência dos Ovakwanyama, cujas medidas para a evangelização, que também significava pacificação, eram pensadas estrategicamente em razão da dificuldade de dominá-los. DULLEY, Iracema. Cristianismo e distinção: uma análise comparativa da recepção da presença missionária entre os «Ovimbundu» e os «Ovakwanyama» de Angola. *Mulemba: Revista de Ciências Sociais de Angola*. Disponível em: <https://journals.openedition.org/mulemba/404?lang=pt>. Acesso em: 12 jun 2018.

⁶ O *cinéma vérité* foi criado pelo etnógrafo Jean Rouch. Diferente das concepções mais objetivas da produção do documentário, formuladas pela noção americana de “cinema direto”, o *cinéma*

O que dizer do enquadramento que circunscreve um trecho e não outro da rua? Ou das lentes imóveis ante o tempo, que relega ao passado todas as coisas filmadas? O que dizer do nosso olhar contemplativo, de nossa escolha dessa rua específica? Onde está a verdade e qual verdade? (CARRIÈRE, 2006, p. 39).

A quebra com o efeito-ficção, de acordo com Gaudreaut e Jost (2009), varia de espectador para espectador e depende de conhecimentos da linguagem cinematográfica, mas também, às vezes, da idade, classe social e, principalmente, do período histórico. A história recriada por Carvalho, a partir das narrativas do povo Nyaneka, em *Nelisita*, pode ser mais bem compreendida se o espectador conhecer um pouco a historiografia de Angola e, obviamente, o mito Nambalisita. Mas, como narrativa cinematográfica que é, com início, meio e fim, com uma curva dramática acentuada pela representação do herói Nelisita, em um encadeamento lógico de planos, o discurso do filme comunica a história do herói, sua saga e resistência, mas tudo urdido por um narrador extradiegético, que é quem reúne todos os códigos (imagens e sons) para compor a história.

Para Cardoso (2003), uma das questões centrais na análise narratológica fílmica é a problemática do narrador, considerado como o agente, integrado ao texto e responsável pela narração dos acontecimentos do mundo ficcional, sendo, por este motivo, distinto do autor empírico e mesmo das personagens desse mundo ficcional, pela amplitude narrativa.

O narrador passou ter uma atenção especial, a partir de Gérard Genette⁷, quando foram desenvolvidos trabalhos no domínio do discurso narrativo que suscitam até hoje um conjunto muito diversificado de orientações, como, por exemplo, o conceito de ponto de vista, utilizado para designar várias funções, como a terminologia técnica de plano subjetivo (*point-of-view shot*), a orientação através do ponto de vista de uma personagem, o posicionamento do narrador, a

verité não partia de um princípio de invisibilidade ou indiferença frente à câmera, seja por parte do documentarista, seja por parte dos personagens que ele convoca. Para Rouch, o documentário não revelaria a realidade *stricto sensu*, mas a realidade de um tipo de jogo que se produz entre as pessoas que estão à frente e atrás da câmera. (DI TELLA, Andrés. O documentário e eu. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 68-81. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_nlinks&ref=000079&pid=S0102-4698201000030000700001&lng=en. Acesso em: 12 mai. 2018 2005; MARCELLO, 2010).

⁷ Genette, Gérard. *Figure III*, 1972. Estudo basilar da teoria narratológica.

visão do mundo segundo o autor, bem como as relações afetivas e epistemológicas do espectador (CARDOSO, 2003, p. 58).

No modelo proposto por Genette (1972), há o narrador intradiegético, que é simultaneamente narrador e personagem, no mundo ficcional, e o narrador heterodiegético, que não pertence à história contada. Mas quando se pensa no cinema há também o narrador extradiegético, que é externo e regula registros visuais e sonoros e se manifesta através de códigos cinematográficos e distintos canais de expressão e não por meio do discurso verbal.

No Cinema, a narração extradiegética está, portanto, sempre presente e é a responsável exclusiva pela narração, que é onde “o discurso do narrador externo se vai apresentando, em simultâneo, num conjunto de comentários, análises, reflexões, através de montagem paralela, sobreimpressões, alterações do ponto de vista e intervenções explícitas” (CARDOSO, 2003, p. 62).

Assim, no Cinema, toda narrativa que é transmitida por uma personagem está integrada numa narrativa mais alargada, numa diegese principal, em primeiro nível, da responsabilidade de um narrador extradiegético. Todavia, enquanto na Literatura o narrador pode ser responsável pela totalidade da narração, no Cinema, o narrador-personagem apresenta uma história que está inserida numa outra mais abrangente. Na verdade, a narrativa principal é aquela que é traduzida pelos códigos cinematográficos e que é da responsabilidade de um narrador externo⁸, e que constrói o seu texto de uma forma não verbal.

Gaudreault e Jost (2009) denominam o narrador externo de narrador fundamental ou narrador principal. Segundo esses autores, ele é o responsável pela comunicação de uma narrativa fílmica, que, manipulando as diversas matérias da expressão fílmica, as agenciaria, reorganizaria suas elocuições e regeria seu jogo para entregar aos espectadores as diversas informações narrativas.

⁸ O narrador fílmico externo tem merecido profundas e aturadas análises. Distintos autores elegeram diferentes denominações para esta entidade: Sarah Kozloff apelida-o de Câmara-narrador ou Realizador de Imagens; Black chama-o de Narrador Intrínseco (CARDOSO, Luís Miguel. A problemática do narrador. *Lumina* - Juiz de Fora, Facom/UFJF, v.6, n.1/2, p. 57-72, jan./dez. 2003. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/67196716/A-Problematica-do-Narrador>. Acesso em: 20 mai. 2018.

2003, p. 62).

Os autores vislumbram o reagrupamento pelo enunciador fílmico dos três subgrupos das matérias de expressão fílmica: a icônica, a verbal e a musical.

O NARRADOR FUNDAMENTAL de Nelisita

Ora, o narrador fundamental de *Nelisita, Narrativas Nyaneka* é quem, à época da realização, agenciou e reorganizou os códigos cinematográficos para contar a história ovakwanyama para os espectadores. Neste caso, é o próprio realizador, Ruy Duarte de Carvalho.

Primeiramente, vale dizer que Carvalho, para realizar sua narrativa cinematográfica, faz todo um trabalho para “recrutar” atores sociais mamuíla, que encenam “as próprias histórias”, antes orais, depois recolhidas pela escrita e, no caso do filme, recolhidas pelas câmeras cinematográficas do realizador. A opção por atores mamuíla deve ser levada em conta quando se busca os significados deste filme, que é uma ficção e não um documentário. Carvalho até fez documentários sobre a temática mamuíla, mas o longa *Nelisita, Narrativa Nyaneka* é um filme de ficção.

Há, no decorrer da narração, a representação do ato de contar histórias, o que se pode observar na imagem abaixo. Trata-se da representação do próprio grupo ouvindo a história que também, ao mesmo tempo, é representada. As imagens da roda, com os personagens sentados, aparecem já quase no final do filme. Primeiro mostra-se a roda e depois os personagens levantando-se para comemorar as conquistas de Nelisita. Há a encenação na roda – para contar e ouvir histórias - como é o costume dos povos que se deseja representar no filme. Percebe-se, a partir dessas imagens, que o nome do filme *Nelisita, Narrativas Nyaneka* está amparado nesse ritual de preservação das narrativas nyaneka.

Figura 1: A história de Nelisita contada na roda



Fonte: Imagem do filme *Nelisita, Narrativas Nyaneka* Disponível em: <https://vimeo.com/154832740>. Acesso em: 23 ago. 2018.

Mas, no plano da história, propriamente encenada, há algumas questões que merecem ser destacadas. A primeira, e que é visível num primeiro momento, é a da fome versus acumulação: um grupo minoritário, os maus espíritos, que comem as pessoas, acumulam muitas riquezas, enquanto uma maioria fica com fome, porque passam a servir os que acumulam. A luta de Nelisita é para repor a ordem anterior, isto é, tirar as pessoas do domínio dos espíritos e devolvê-las às aldeias para que essas possam ter uma vida normal, como plantar, colher, comer, fazer artesanato, contar e ouvir histórias. A ação dos espíritos é percebida, quando um dos últimos habitantes da aldeia, em busca de comida, encontra o armazém onde os acumuladores guardavam alimentos e roupas.

Figura 2: Um dos sobreviventes encontra o armazém dos espíritos



Fonte: Imagem do filme *Nelisita, Narrativas Nyaneka*. Disponível em: <https://vimeo.com/154832740>. Acesso em: 23 ago. 2018.

Outra questão fundamental está ligada à gestação e nascimento de Nelisita e se relaciona ao mito secular dos Ovakwanyama. O seu nascimento encantado - ele gera a si mesmo, já nasce grande, sabendo usar ferramentas e armas - estabelece ligações com a história oral, transmitida de geração em geração, e, certamente, reflete a resistência do grupo mamuíla. Nesse caso, Nelisita seria metáfora, mas também metonímia da resistência aos maus espíritos que podem ser lidos como aqueles que chegam de fora para explorar, ou seja, interpretados, em última instância, como os colonizadores e neocolonizadores.

Assim, a “magia” presente em Nelisita, a sua capacidade de ludibriar e vencer os maus espíritos é uma forma de resistência contra os que queriam e continuam querendo modificar o *modus vivendi* e o *modus operandi* da comunidade mamuíla, o que evidencia o resgate de valores e modos de organização das sociedades animistas. A representação da roda, e com ela o ato de contar histórias, resgata a cultura oral, transmitida de geração em geração.

Do mesmo modo, a capacidade de Nelisita de se comunicar com os animais, de convocá-los para a sua causa, coloca-o em condições de superioridade. Um ente com capacidade para dominar a natureza, mas, ao mesmo tempo, em situação de igualdade com ela, isto é, aquele que também é natureza, que se integra e que se comunica com as espécies animais. Essa relação de Nelisita com os animais é

muito importante, porque foi com a ajuda deles que ele conseguiu derrotar os espíritos.

Figura 3: Mãe de Nelisita, revelando a capacidade do herói ao rei dos espíritos



Fonte: Imagem do filme *Nelisita, Narrativas Nyaneka* Disponível em: <https://vimeo.com/154832740>. Acesso em: 23 ago. 2018.

166

Há toda uma afirmação de traços positivos em Nelisita, que possui atributos significativos de um herói singular, parecido com os heróis ocidentais clássicos, pela coragem, força, valentia e mesmo capacidade de encantar, mas, ao mesmo tempo, muito diferente, uma vez que não está acima da natureza, ao contrário, está a ela fundido em corpo e espírito. São traços eufóricos, como nascimento encantado, inteligência, astúcia, jovialidade, sensibilidade..., mas, diante das tarefas dadas pelos espíritos, ele recorre aos animais. Para chamá-los, ele canta e toca; para lutar, pinta o corpo, testa, braços, pernas, tronco...

Figura 4: Os espíritos fogem com medo de Nelisita que tem poder sobre os animais



Fonte: Imagem do filme *Nelisita, Narrativas Nyaneka*. Disponível em: <https://vimeo.com/154832740>. Acesso em: 23 ago. 2018.

Para realizar os trabalhos dados pelos espíritos, primeiro Nelisita pede ajuda aos milhafres e águias; depois às formigas; a seguir, a vários bichos que pastavam, uma vez que podiam comer o capim (e comeram) no amplo espaço que Nelisita havia de capinar em um curtíssimo espaço de tempo.

Os pertences que Nelisita carrega junto ao corpo também são muito significativos: As armas: um arco e flechas e uma espingarda (que ele não usa no decorrer da diegese fílmica); um saco em que carrega coisas ligadas à sua própria natureza mágica, como uma espécie de garrafa de chifre com tintas ou óleos que passa para “fechar” o corpo antes de lutar, entre outras coisas, que não são mostradas em primeiro plano. Por fim, carrega também um instrumento musical, uma espécie de banjo de 4 cordas, que, quando toca, encanta os animais deixando-os felizes. As tartarugas são bichinhos que aparecem dançando ao som da música de Nelisita. Ele também usa ornamentos no corpo como colares e pulseiras.

A conexão de Nelisita com os animais se realiza por meio da música. Toda vez que ele interrompe sua jornada para descansar ou para resgatar a mãe e as pessoas da aldeia, ele toca o instrumento e também canta uma música. Nesse momento, isto é, no instante em que as imagens são mostradas, o som tocado e cantado pelo herói passa a funcionar como trilha sonora no filme, porque, no encadeamento da narrativa fílmica, se insere outro plano de imagens para passar a

ideia da relação de Nelisita com os animais. Ao som de suas cordas e de seu canto, as câmeras do narrador mostram aves voando no céu e répteis e outros animais andando na terra.

Figura 5: Nelisita em sua jornada para resgatar a mãe e os habitantes da aldeia



Fonte: Imagem do filme *Nelisita, Narrativas Nyaneka*. Disponível em: <https://vimeo.com/154832740>. Acesso em: 23 ago. 2018.

Como pontua Sarmiento (2012), toda narrativa está embasada na representação da ação. Envolve um enredo, ao longo de um tempo, portanto o tempo é a condição da narrativa que se confirma através da linearidade do discurso que compõe seu tempo com fatos normalmente, mas não necessariamente, em sequências. É essa matéria de fatos que constitui o movimento da ação em todas as formas narrativas, sejam literárias, sejam visuais.

O tempo das ações no filme *Nelisita* também parece mágico, porque o espectador não percebe que, no decorrer da diegese, muitos anos se passaram: do momento do aprisionamento das pessoas e da gravidez da personagem até a libertação das pessoas e da posse dos gêneros alimentícios que estavam guardados no armazém dos espíritos. O tempo mágico do filme apaga o tempo “histórico” dos acontecimentos e mesmo o tempo “real” da gravação e da montagem. Tempos que são diluídos exatamente por causa da instância da narração cinematográfica, que é agenciada por um narrador externo.

O processo fílmico também implica na articulação de diversas operações de significado (a encenação, o enquadramento e o encadeamento), de onde é possível estabelecer e perceber o processo de discursivização fílmica (GAUDREAU; JOST, 2009, p. 73-74), o que em *Nelisita* é realizado com muita sofisticação, porque há muitas camadas de interpretação. A encenação, propriamente dita, realizada com maestria pelos atores sociais mamuilas, é apenas uma delas. O encadeamento de planos é realizado com esmero, sobretudo no momento de inserir a roda, como espaço para contar histórias. Também é muito bem encadeada a inserção dos planos em que os pássaros se regozijam com a música e o canto de *Nelisita*. É o momento propício de mostrar o cotidiano da vida na aldeia, o trabalho das mulheres e os afazeres dos homens. Por fim, o percurso de *Nelisita* e a realização de seus trabalhos para vencer os espíritos. Todos esses planos são muito bem encadeados na discursivização fílmica de Ruy Duarte de Carvalho.

A caracterização das personagens também ajuda a compor o discurso do filme. Os maus espíritos são vestidos com roupas ocidentais, calças e camisas, sapatos, chapéus... As roupas são de cores lisas e sóbrias, ao passo que os habitantes da aldeia, as mulheres, homens e crianças usam ornamentos no corpo. As mulheres com seus colares de muitas voltas e os cabelos trançados, os homens com panos que lembram saias, com camisas com estampas.

O figurino do filme, claro está, permite associar os atores sociais diretamente ao cotidiano de vida na aldeia, isto é, o espectador consegue mesmo abstrair que *Nelisita* é um filme de ficção e que aquela é a vida da aldeia no plano do real. A caracterização dos maus espíritos, por seu turno, também é muito interessante, porque Carvalho poderia ter colocado atores brancos para representá-los, mas não o fez.

Quando se vê o filme pela primeira vez, faz-se a seguinte pergunta: Por que Carvalho não colocou brancos para representar os maus espíritos? Ao refletir sobre o filme, as respostas vão aparecendo. Primeiro porque se trata de uma releitura do mito bantu dos ovakwanyama, que é muito antigo - coletado por Carlos Estermann e publicado na obra *Cinquenta Contos Bantos do Sudoeste de Angola* -, e certamente surgido em uma época muito anterior à chegada dos brancos e de sua conseqüente dominação. Carvalho, ao optar por personagens negros, mas vestidos como brancos, sem mudar a narrativa “original” e verossímil, porque quando de seu surgimento estes ainda não haviam chegado,

põe os traços do branco colonizador nos objetos e nas atitudes dos maus espíritos, como acumulação, dominação, modernidades como carros, motos, óculos etc.

NELISITA: um equilíbrio de tempos e forças

Para Lança (2015), *Nelisita* busca “equilíbrio entre um tempo mamuíla” e “um presente angolano”, entrelaçando tempos e forças. Nesse sentido, o filme ajuda a refletir para a resolução dos problemas com a atualidade incidindo no grupo filmado – colonização superficial, independência recente, urgência na ação política, uma vez que em Angola ainda coexistem vários grupos que preservam com maior ou menor grau de evidência os sinais da sua especificidade cultural. Tais grupos atestam estados muito diferenciados de desenvolvimento das forças produtivas, relações sociais de produção e reprodução etc. A preocupação de dar visibilidade ao grupo filmado insere-se numa maior, que é a de explicar como a expansão ocidental ofuscou todas as outras expansões de populações e culturas que África e as Américas terão sofrido (LANÇA, 2015).

Dessa forma, o filme *Nelisita* deve ser lido como um filme etnográfico, sobretudo por causa do contexto de sua realização, após a independência, momento de pesquisas e viagens do realizador que estava imbuído de um caráter de urgência (LANÇA, 2015). Havia a excitação e euforia de viajar pelo interior do país para filmar e conhecer. Era o começo de uma nova era, longamente aguardada. Carvalho, que, além de cineasta, era antropólogo, iniciou seus trabalhos de filmagens em 1975 e terminou-os em 1989.

Como colaborador da Televisão Popular de Angola, TPA, e do Instituto Angolano de Cinema, realizou a série de dez documentários denominados Presentes Angolanos, Tempo Mumuíla (1979). *Nelisita*, mesmo sendo um filme de ficção, enquadra-se na aspiração do autor de realizar “filmes cientificamente corretos, socialmente operantes, cinematograficamente válidos, eticamente honestos e publicamente viáveis (LANÇA, 2015).

Tem razão Lança (2015) quando reflete sobre o compromisso com a recolha cultural dos povos mucubais por parte de Carvalho. Há, sem dúvida, uma autenticidade do discurso cinematográfico, que envolve os enquadramentos, a trilha sonora, o figurino, o encadeamento de planos, a representação dos personagens, entre tantos outros aspectos, o que leva a enquadrar *Nelisita* como filme etnográfico.

Todavia, Weinburger (1994) observa que a palavra “etnográfico” tem duas conotações distintas. A primeira é a do assunto que trata - povo, nação; *graphein*, escrita, desenho, representação. O filme etnográfico seria a representação de um povo, por meio de um filme. A segunda conotação do termo etnográfico é a de que há um enquadramento disciplinar específico dentro do qual o filme é ou foi realizado - a Etnografia, a Etnologia, a Antropologia. Esse enquadramento é, em primeiro lugar, o da Etnografia enquanto descrição científica associada à Antropologia.

Para Brigard (1979), a mudança mais notável do filme etnográfico apareceu depois da Segunda Guerra Mundial e foi o deslocamento do centro de interesse do filme. O mesmo aconteceu na Antropologia, na Sociologia e nas Ciências Sociais em geral que passaram a se interessar por temas como a cidade. Para esse autor, ao estudar a cidade, compreende-se o que se passa no mundo, pois o mundo inteiro ou vive na cidade ou está a caminho dela. É nela que se concentra a emigração, os laboratórios científicos e outros temas das denominadas sociedades complexas.

Partindo desse princípio, a maioria dos filmes realizados em África possui traços etnográficos. Mas obviamente que a maneira como Carvalho filmou o seu longa, o que é extra filme, não altera a história contada, mas demonstra um compromisso com a autenticidade mucubal que o narrador fílmico pretendeu passar aos espectadores. E Carvalho como “urdidor” do narrador fundamental do filme articulou várias imagens e planos para formar o seu discurso de urgência acerca de uma cultura que não pode desaparecer.

Conforme Gaudreaut e Jost (2009), a imagem cinematográfica é mais semelhante a um enunciado do que a uma palavra, já que contém dentro de si uma série de informações e acontecimentos. A forma como essa imagem é construída, cena após cena, plano após plano, é o que define seu conceito narrativo.

Nesse contexto, o discurso do filme é de resistência ao que se denomina de modernidade, colonização e neocolonização e que é, na verdade, a ruína dos mucubais. O discurso do filme é também de harmonia entre humanos e natureza e de crítica ao chamado desenvolvimento econômico, cujos protagonistas, com as suas irracionalidades, acabam com povos e culturas milenares sem a menor reflexão. A atenção aos povos pastoris, a urgência na ação política, foi um dos principais enfoques do trabalho de Ruy Duarte de Carvalho.

CONSIDERAÇÕES finais

A opção de Carvalho na construção do discurso cinematográfico, a partir de uma narrativa oral, é bem significativa, porque privilegia a cultura oral que mantém viva a tradição mucubal. A tradição oral, ou seja, a arte de contar e ouvir histórias existiu em todas as sociedades em algum estágio da História e, apesar de atualmente estar em decadência em grande parte das sociedades contemporâneas, ainda sobrevive fortemente na África.

Ousmane Sembène, em suas teorizações sobre cinema, mostra que a arte não é somente ornamental na África ocidental, pontuando que a palavra ‘arte’ não existe nas línguas regionais, sendo o próprio Homem o símbolo da arte (THACKWAY, 2003, p. 52). Apesar de vários cineastas se identificarem com o papel do *griot*, essa função não existe de maneira fixa e uniforme em toda a África. Em algumas etnias, os contadores de histórias possuem outras classificações e, às vezes, são até considerados membros inferiores.

Em Nelisita, não fica claro se quem conta a história na roda é um *griot*, mas o discurso fílmico, não resta dúvida, busca uma autenticidade em relação à representação. Nesse aspecto, há a valorização da tradição oral, passada de geração em geração, porque Nelisita, ao sair para o desconhecido, repete o ritual do primeiro personagem que saiu para procurar comida. Ele também joga os ossos do boi no chão e faz uma espécie de leitura, buscando clarividência para o que não se vê e também pinta o corpo antes de sair.

Quanto à dança e à música, estas possuem um papel fundamental no desenvolvimento da narrativa cinematográfica como um todo, ou enfatizam algum evento ou sentimento em certa sequência. No filme Nelisita, não há dança, propriamente dita, mas a música é fundamental. Ela não é apenas um ornamento sonoro, pois é por meio dela que o herói consegue reunir os animais para realizar os seus três trabalhos e derrotar os espíritos acumuladores. Ela ajuda a compor os traços do herói. É interligada a ele, uma espécie de extensão.

Para Diawara e Diakhaté (2009), a ideia de uma cultura tradicional africana mostrada no cinema não deve ser considerada em oposição à moderna. Da mesma forma, é preciso negar a ideia de que as formas tradicionais sejam mais autênticas ou incompatíveis com as presentes práticas culturais da África.

Tem razão os autores, mas em *Nelisita* há uma clara vontade de recriar o ambiente mamuíla, e o que leva o espectador a fazer essa leitura é a escolha dos enquadramentos - com destaque para os colares das mulheres, o modo de moer os cereais, a disposição das cabanas na aldeia, a leitura dos ossos dispostos no chão – e também em razão dos encadeamentos da narrativa fílmica, que, ao conduzir a um possível sentido, deixa as pegadas do realizador preocupado com o destino de povos tradicionais angolanos.

REFERÊNCIAS

BRIGARD, Emilie de. *Historique du film ethnographique*. In: *Cahiers de l'Homme, pour une anthropologie visuelle*: 21-51. Paris, 1979.

CARDOSO, Luís Miguel. *A problemática do narrador*. *Lumina* - Juiz de Fora, Facom/UFJF, v.6, n.1/2, p. 57-72, jan./dez. 2003. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/67196716/A-Problematica-do-Narrador>. Acesso em: 20 mai. 2018.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. São Paulo: Nova Fronteira, 2006.

DIWARA, Manthia; DIAKHATÉ, Lydie. *Cinema africano: novas formas estéticas e políticas*. Lisboa: Sextante Editora, 2009.

DI TELLA, Andrés. “O documentário e eu”. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org.). “O cinema do real”. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 68-81. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_nlinks&ref=000079&pid=S0102-4698201000030000700001&lng=en. Acesso em: 12 mai. 2018.

DULLEY, Iracema. “Cristianismo e distinção: uma análise comparativa da recepção da presença missionária entre os «Ovimbundu» e os «Ovakwanyama» de Angola”. *Mulemba: Revista de Ciências Sociais de Angola*. Disponível em: <https://journals.openedition.org/mulemba/404?lang=pt>. Acesso em: 12 jun 2018.

FISCHGOLD, Christian Rodrigues. “Nambalisita: representações do herói mítico angolano na etnografia, na literatura e no cinema”. *Mulemba*. Rio de Janeiro: UFRJ, v.9, n.17, p. 67-79, jul/dez 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/download/14591/9760>. Acesso em: 12 jun. 2018.

GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora da UnB, 2009.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

LANÇA, Marta. “Nelisita e o cinema etnográfico: Busca do equilíbrio de um tempo mumuila e um presente angolano, entrelaçando tempos e forças, no filme de Ruy Duarte de Carvalho”. Angola: Rede Angolana, 2015. Disponível em: <http://www.redeangola.info/especiais/nelisita-e-o-cinema-etnografico/>. Acesso em: 20 jul 2018.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. “Real versus ficção: criança, imagem e regimes de credibilidade no cinema-documentário”. Belo Horizonte: *Educação em Revista*, v.26, n.3, p. 129-150, dez. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/edur/v26n3/v26n3a07.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2017.

NELISITA: Narrativas Nyaneka. Dir. Ruy Duarte de Carvalho. Angola, 1982. Documentário. 64min. Disponível em: <https://vimeo.com/154832740>. Acesso em: 23 ago. 2018.

PÉLISSIER René. *História das campanhas de Angola: resistências e revoltas, 1845-1941*. Lisboa, Editorial Estampa, 1997. 2v.

QUIRINO, Rodrigo Aragão. “Resenha de A narrativa cinematográfica” de GAUDREULT, André; JOST, François. Brasília: Editora da UnB, 2009. *Revista Temática*. Ano XIV, n. 2. Fev/2018. NAMID/UFPB. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica> Acesso em: 20 jun. 2018.

174

SARMENTO, Rosemari. “A narrativa na literatura e no cinema”. *Travessias Revista-Pesquisas em Educação, Cultura, Linguagem e Artes*. Ed. XIV. v.6, n.1, 2012. Disponível em: [e-revista.unioeste.br > travessias > article > view](http://e-revista.unioeste.br/travessias/article/view) Acesso em: 20 jun. 2018.

SOTTA, Cleomar Pinheiro. “A literatura e o cinema: convergências e divergências”. In: *Das letras às telas: a tradução intersemiótica de ensaio sobre a cegueira* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, p. 156-230. Disponível em: [ile:///C:/Users/MARIA/Documents/00001.%202018.1/FLUL%20-PÓS-DOC/livro/sotta-9788579837104-05.pdf](file:///C:/Users/MARIA/Documents/00001.%202018.1/FLUL%20-PÓS-DOC/livro/sotta-9788579837104-05.pdf). Acesso em: 21 jul 2018.

THACKWAY, Melissa. *Africa Shoots Back: alternative perspectives in sub-saharan francophone african film*. Indiana University Presse, 2003.

WEINBERGER, Eliot, “The Camera People”. In: Lucien Taylor (ed.) *Visualizing Theory, selected essays from V.A.R.*, 1990-1994: 3-26, New York and London: Routledge, 1994.

Artigo Recebido em: 17 de agosto 2021

Artigo Aprovado em: 05 de dezembro de 2021

