



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Artes e Letras

**Entre o documento e a identidade:
A representação dos novos luso-africanos
em *Li Ké Terra***

Thiago Badia Piccinini

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Cinema
(2º ciclo de estudos)

Orientadora: Prof.^a Doutora Ana Catarina dos Santos Pereira

Covilhã, Junho de 2015

Dedicatória

Aos meus pais.

Agradecimentos

Como não poderia deixar de ser, gostaria de agradecer primeiro ao meu pai e à minha mãe, que sempre apoiaram as minhas decisões e estiveram ao meu lado para que eu pudesse mantê-las.

Aos meus irmãos, por terem escolhido carreiras sólidas do tipo que possibilitam o sustento de um eventual membro da família cuja escolha não tenha sido tão acertada.

Aos meu avós. Especialmente à minha vó Dorinha, que tanto sofreu com as reclamações por ler as legendas dos filmes para mim no cinema, até que solucionou o problema me alfabetizando. E à minha vó Regina, por me manter informado sobre as últimas notícias do futebol gaúcho e por me manter atualizado quanto às novas tendências do humor.

Aos meus amigos e amigas do Brasil, que, independente da distância, sempre estiveram dispostos a me ajudar nos momentos mais desgastantes.

Aos meus amigos, amigas e colegas de Portugal, por terem me recebido tão bem e por terem sido pessoas maravilhosas comigo durante todo o tempo que estive longe de casa. Seria injusto eu citá-los pelo risco de esquecer alguém, mas seria mais injusto eu não citar aqueles com quem convivi mais intensamente e com quem dividi os momentos mais divertidos desses dois anos. Obrigado, Carlos, Cátia, Cristiano, Gustavo, Mauro, Pedro, Rita e Ruben.

À Andressa, por toda a paciência, companheirismo, compreensão, incentivo, ajuda, amizade e por ser essa pessoa tão especial que eu admiro imensamente.

À professora Ana Catarina, que aceitou me orientar e que nem imagino quantas vezes se arrependeu por isso a cada e-mail extenso e transbordando de dúvidas enviado por mim. A sua incrível dedicação ao meu trabalho, todas as sugestões, correções e ajudas foram muito importantes para que esta dissertação pudesse ser concluída.

A todos os demais professores e professoras por se mostrarem sempre muito acessíveis, bem como os funcionários e funcionárias da Universidade da Beira Interior pela atenção em resolver qualquer dificuldade ou entrave burocrático.

À Filipa Reis e todo o pessoal da produtora *Vende-se Filmes*, pela gentileza em ceder cópias de seus filmes para que eu pudesse realizar esse trabalho.

Resumo

Este trabalho possui como objetivo entender de que forma Nuno Baptista, João Miller Guerra e Filipa Reis representam em *Li Ké Terra* (2010), filme do qual são realizadores e realizadora, a identidade dos “novos luso-africanos”, nome dado aos descendentes, nascidos em Portugal, de imigrantes da África. Com essa finalidade, buscou-se relacionar dois diferentes campos de conhecimento, o Cinema e os Estudos Culturais. Sendo o documentário o principal elemento desta dissertação, propôs-se uma análise fílmica dividida em dois vieses, um primeiro ligado à sua estética e um outro abordando a sua temática. Percebeu-se, desse modo, que a representação elaborada pelos documentaristas encontra correspondência nas investigações realizadas em âmbito acadêmico por pesquisadores dos Estudos Culturais.

Palavras-chave

Documentário, Representação, Imigração, Identidade.

Abstract

This master's thesis aims to understand how Nuno Baptista, João Miller Guerra and Filipa Reis represent in *Li Ké Terra* (2010), a film directed by them, the identity of the "new luso-african", name given to the descendants, that were born in Portugal, of african immigrants. For this purpose, we sought to relate two different fields of knowledge, the Cinema and the Cultural Studies. Since the documentary is the main element of this thesis, we proposed a film analysis divided in two biases, one connected to its aesthetics and another one considering its theme. We noticed, therefore, that the representation built by the filmmakers finds correspondence in investigations carried out by researchers in the academic field of Cultural Studies.

Keywords

Documentary, Representation, Imigration, Identity.

Índice

Introdução	1
Tema e problema	2
Hipóteses de investigação	4
Hipótese 1	4
Hipótese 2	5
Hipótese 3	6
Metodologia e desenho de investigação	6
Capítulo 1: Novos luso-africanos e conceitos dos Estudos Culturais.....	9
1. Novos luso-africanos - Uma definição	9
2. Identidade cultural	11
Capítulo 2: Análise fílmica de <i>Li Ké Terra</i> sob um viés estético	17
1. Metodologia.....	17
2. Conceitos iniciais	19
3. Relação dos realizadores com a criação de uma ideia de realidade.....	20
4. A construção do olhar	24
5. A construção dos espaços.....	34
6. Montagem, estrutura e aproximações com o formato ficcional	37
7. A ausência de música	46
8. As entrevistas	48
Capítulo 3: Análise fílmica de <i>Li Ké Terra</i> sob um viés temático.....	55
1. A definição de uma metodologia	55
2. <i>Eu não sou daqui</i>	56
2.1 Mais do que documentos	56
2.2 Uma questão de dinheiro, escola e trabalho	65
3. <i>Eu sou daqui</i>	68
3.1 Sobre o bairro Casal da Boba.....	69
3.2 As duas faces de um mesmo espaço	70
3.3 A criação das identidades.....	72
Conclusão.....	79
Bibliografia	83

Lista de Figuras

Figura 1	26
Figura 2	28
Figura 3	28
Figura 4	29
Figura 5	31
Figura 6	32
Figura 7	33
Figura 8	33
Figura 9	35
Figura 10.....	37
Figura 11.....	40
Figura 13.....	75
Figura 14.....	76
Figura 15.....	76
Figura 16.....	77
Figura 17.....	77
Figura 18.....	78

Introdução

Os descendentes de imigrantes africanos em Portugal, atualmente, configuram-se como uma numerosa fatia da população portuguesa. Nos últimos vinte anos, porém, esse crescente grupo não foi representado com frequência no cinema português. Em artigo publicado no ano de 2007, Carolin Overhoff Ferreira atesta que apenas dois filmes de longa-metragem de ficção, até aquele momento, voltaram suas atenções para essa nova geração: *Ossos* (1997, Pedro Costa) e *Zona J* (1998, Leonel Vieira). A esses, acrescento o híbrido de documentário e ficção *O Fato Completo ou À Procura de Alberto* (2001, Inês de Medeiros).

Em anos mais recentes, os cineastas Filipa Reis, João Miller Guerra e Nuno Baptista passaram a voltar suas atenções para os bairros mais periféricos de Lisboa, onde residem muitos dos descendentes de imigrantes africanos. Aliados à iniciativa da Fundação Calouste Gulbenkian de desenvolvimento de políticas sociais no bairro Casal da Boba, situado no concelho da Amadora, os realizadores promoveram oficinas de cinema nesse local e fizeram diversos registros audiovisuais, entre curtas e longas metragens.

No âmbito da presente dissertação, foi escolhido o filme documentário *Li Ké Terra* (2010, Filipa Reis, João Miller Guerra e Nuno Baptista) como base para estudo dos descendentes de africanos em Portugal. Tendo em vista a extensa tarefa que seria abordar diferentes filmes de forma a traçar um estudo mais abrangente sobre a representação de tal grupo no cinema português, optou-se por privilegiar essa produção do trio de realizadores e entender como a visão dos cineastas se estrutura e dialoga com outro campo do conhecimento, o dos Estudos Culturais.

A escolha por *Li Ké Terra* foi motivada por diversos motivos, dentre os quais destaco: *a)* o fato de ser uma produção recente, portanto a atualidade do assunto se verifica de imediato; *b)* a sua opção por uma câmera discreta, que abre a possibilidade para análises específicas sobre a relação entre uma aparente não intervenção por parte dos realizadores, ao mesmo tempo em que se percebe que existe a construção de um determinado ponto de vista, fator que interessa a essa dissertação; *c)* e, finalmente, a temática específica do filme, que utiliza a necessidade de obtenção da cidadania em contraponto ao sentimento de não pertença a Portugal.

Posto isso, proponho um detalhamento da estrutura da dissertação nos tópicos a seguir. Antes, porém, é importante que se conheça a ficha técnica de *Li Ké Terra* e sua respectiva sinopse.

Ficha técnica do filme:¹

- Realização: Filipa Reis, João Miller Guerra e Nuno Baptista
- Argumento: Filipa Reis
- Imagem: João Pedro Plácido
- Som: Rúben Costa
- Montagem: Nuno Baptista
- Produção: Pedro & Branko
- Produção Executiva: Vende-se Filmes
- Co-produção: DOCTV-CPLP, Pedro & Branko e Filipa Reis

Sinopse:²

Li Ké Terra (“A Nossa Terra”) narra a história de Miguel e Rúben, descendentes de imigrantes cabo verdianos que vivem em Portugal sem documentação. Dois jovens divididos entre a vontade de serem portugueses de pleno direito e as barreiras que encontram no seu dia-a-dia. Com um orgulho estóico, sonham com o futuro deixando transparecer as suas aspirações por uma vida melhor.

Tema e problema

Estabelecer o tema da dissertação significa, antes de tudo, identificar a questão principal que deverá ser respondida ao fim de seu desenvolvimento. No presente trabalho, buscar-se-á levantar possíveis caminhos que possam indicar meios de chegar a uma resolução para a seguinte pergunta: “Como os realizadores e a realizadora representam a identidade dos novos luso-africanos no filme *Li Ké Terra*?”

Tendo determinado tal pergunta que orientará a investigação, novas questões relacionadas a ela podem ser colocadas. É importante ressaltar que, aqui, não se busca esgotar todas as possibilidades, mas sim destacar algumas que serão abordadas de maneira mais específica. São elas:

- Como os realizadores de *Li Ké Terra* percebem a identidade cultural dos novos luso-africanos?

Essa primeira abordagem se antecede à principal pergunta do trabalho a ser desenvolvido. Entender como os realizadores veem os novos luso-africanos implicará em uma melhor análise acerca da maneira como os cineastas representam essa percepção. Para buscar respostas a ela, é preciso que se recorra a entrevistas e depoimentos em que seja possível encontrar sugestões que esclareçam esse ponto.

¹ http://www.vende-sefilmes.com/trab_item/45 acessado em 16/01/2015

² Idem 1.

- De que modo a escolha por um modelo estético pouco intervencionista influenciará na representação da identidade dos novos luso-africanos?

Ao optarem por uma câmera discreta, os realizadores assumem uma posição que indicaria a sua preocupação em representar o mundo histórico de maneira mais fiel, ao mesmo tempo em que reconhecem a sua não pertença àquela realidade e, portanto, a impossibilidade de assumirem a posição de “voz de autoridade”. A escolha por esse modelo, entretanto, precisa ser analisada com o intuito de entender a influência dessa estética nos enunciados propostos pelos realizadores. Pretende-se, assim, compreender tanto os motivos que levaram a essa escolha, quanto as suas consequências.

- Como se estrutura a voz do documentário em *Li Ké Terra*?

Essa terceira questão relaciona-se de maneira próxima à anterior. Para que se possa analisar os resultados da escolha de um determinado modelo, torna-se necessário que se analise como de fato esse modelo se apresenta. Usando o conceito de “voz do documentário”, fundamentado por Bill Nichols (2012), a presente dissertação buscará evidenciar os recursos formais utilizados pelos realizadores na concepção do documentário e na definição de sua voz.

- Como os realizadores buscam validação para o discurso contido no filme?

Para que os espectadores de *Li Ké Terra* julguem como relevante o conteúdo por ele apresentado, é fundamental que os realizadores sejam vistos como enunciadores dotados de credibilidade para tratar daquela determinada temática. Mais do que isso, é preciso que o filme demonstre que o ponto de vista defendido pelos cineastas é coerente. Desse modo, mostra-se importante compreender os mecanismos utilizados pelos realizadores na busca pela validação de seu discurso.

- É possível que se estenda à maioria dos novos luso-africanos a identidade percebida em Ruben e Miguel?

Uma vez que o principal ponto dessa dissertação é entender como a identidade dos novos luso-africanos é representada pelos realizadores, torna-se necessário saber se Ruben e Miguel, personagens principais do filme, refletem a identidade de um grupo, ou se são casos muito específicos. Para que se possa levantar conclusões a esse respeito, será essencial comparar a identidade percebida nos dois jovens com as pesquisas realizadas no âmbito dos Estudos Culturais.

- Quais são os pontos destacados pelos realizadores na construção da identidade dos novos luso-africanos?

Partindo do princípio de que algo pode ser representado de inúmeras formas, essa dissertação irá procurar saber quais são os elementos que Nuno Baptista, Filipa Reis e João Miller Guerra julgaram ser mais pertinentes no estabelecimento de uma identidade para Ruben e Miguel. Será, também, uma questão de significativa relevância entender o porquê da escolha desses determinados elementos.

- Como os realizadores associam a ideia de Ruben e Miguel não possuírem documentos portugueses com a de não se perceberem como portugueses?

Os realizadores de *Li Ké Terra* utilizam-se dos conceitos de identidade portuguesa enquanto documento institucional (o bilhete de identidade) e identidade portuguesa enquanto a sensação de pertencimento à Portugal. Nesse ponto, portanto, tentar-se-á entender como os realizadores desenvolvem essas duas linhas de modo que elas se relacionem produzindo consequências entre si.

- É possível reconhecer a identidade dos novos luso-africanos através do estudo de *Li Ké Terra*?

Por fim, destaco a questão que justificará o assunto abordado nesse estudo. Apenas se (e após as diversas análises terem sido feitas) for viável determinar a identidade dos novos luso-africanos, ou pelo menos encontrar meios para tal, será possível entender como os realizadores representam essa identidade e, conseqüentemente, responder à questão primordial dessa dissertação.

Hipóteses de investigação

Com o objetivo de guiar o processo de desenvolvimento da presente dissertação, proponho a formulação de três diferentes hipóteses a serem confirmadas ou refutadas.

Hipótese 1:

- Os realizadores buscam provar uma tese elaborada antes da feitura do filme, o que é percebido nos recursos estéticos utilizados.

Ao abordar essa hipótese, busco demonstrar que os realizadores utilizaram o filme *Li Ké Terra* para provar uma ideia anterior à sua realização. No lugar de o documentário em questão trazer novos dados para a formulação de uma tese para Nuno Baptista, Filipa Reis e João Miller Guerra, as informações veiculadas serviram para demonstrar ao espectador o que os realizadores pensam sobre o assunto da identidade dos novos luso-africanos.

Esse entendimento de que *Li Ké Terra* representa uma tese elaborada pelos realizadores a partir de observações anteriores à sua realização decorre do fato de que o bairro retratado,

ou a interação com os personagens do filme, não é algo que se dá apenas no momento em que o filme é produzido, uma vez que os realizadores já exerciam atividades como *workshops* de audiovisual no Casal da Boba. O ineditismo do contato entre documentaristas e tema, assim, não está presente em *Li Ké Terra*, de modo que o filme simboliza, de certa forma, uma nova etapa no convívio entre os cineastas e os moradores do bairro Casal da Boba.

O filme utiliza dois jovens descendentes de imigrantes cabo-verdianos, Ruben e Miguel, para que os realizadores possam basear seus argumentos em exemplos concretos. A escolha específica dessa dupla de amigos, já conhecida por dois dos realizadores, seria um indicativo do entendimento de que eles possuem as características relativas ao perfil dos novos luso-africanos, de maneira que as suas histórias individuais podem ser utilizadas para identificar um grupo sem que seja necessário abordá-lo de uma forma mais generalista.

Comprovar ou refutar a hipótese anterior de o filme funcionar como uma projeção das conclusões obtidas pelos realizadores após manterem contato com os representados, entretanto, só poderá acontecer mediante análise fílmica de *Li Ké Terra*. Será preciso encontrar elementos que sugiram essa percepção (tais como enquadramentos, ângulos, desenho sonoro, escala de plano, composição da imagem e etc.) e, após isso, compreender como eles contribuem para que o espectador adote um entendimento semelhante ao dos realizadores.

A importância em estudar as implicações de cada escolha estética reside na qualidade da linguagem cinematográfica enquanto forte criadora de sentidos. Averiguar o modo como os documentaristas posicionam-se frente à questão da identidade cultural dos novos luso-africanos a partir apenas de uma análise temática, portanto, seria uma atividade deficiente.

É válido salientar, ainda, o fato da proposição dessa hipótese não sugerir que os realizadores pretenderam que as conclusões apresentadas fossem assumidas como definitivas, por parte dos espectadores. Cabe assim ao desenvolvimento do presente trabalho, descobrir se, embora defendam um determinado ponto de vista, os cineastas realmente demonstram que essa visão advém de uma construção sujeita a interpretações e formulações subjetivas.

Hipótese 2:

- Os realizadores defendem que os novos luso-africanos possuem uma identidade cultural própria e distinta da portuguesa e da africana.

Em *Li Ké Terra*, os dois personagens, Ruben e Miguel, parecem viver a situação ambígua de não serem portugueses, embora tenham nascido em Portugal, nem serem africanos, embora possuam ascendência cabo-verdiana e se identifiquem com a cultura de lá. Ao assistirmos ao filme, temos a impressão de que essa ambiguidade manifesta-se de maneira natural, sem que tenha sido necessário aos realizadores que fossem introduzidas propositalmente reflexões

quanto a esse assunto. Ruben e Miguel conviveriam com essa condição e caberia aos realizadores documentá-la.

O que se pretende verificar com essa hipótese é a existência de influência dos realizadores na construção da ideia de uma identidade própria aos novos luso-africanos, a qual seria distinta da identidade dos cidadãos portugueses de ascendência europeia e da identidade dos seus ascendentes africanos. Os realizadores, ao elaborarem o filme, representam a sua visão a partir de uma construção da realidade, como já mencionado anteriormente, porém, aqui, pretendo determinar se essa visão condiz com a impressão de ambiguidade identitária descrita acima.

O estudo dessa hipótese também serve para confirmar que o enunciado mais claro no filme seria o de que a identidade dos novos luso-africanos é influenciada, ao mesmo tempo, pela cultura europeia e pela cultura africana e que isso acarretaria no abalo de um sentimento de pertença. Esse enunciado, por sua vez, seria a tese à qual me refiro na primeira hipótese.

Hipótese 3:

- A percepção dos realizadores quanto à identidade dos novos luso-africanos está de acordo com as pesquisas do campo dos Estudos Culturais.

Ao apresentarem a sua visão referente à identidade dos descendentes de imigrantes africanos nascidos em Portugal, nos é apresentada uma série de indicativos sobre as características de como essa identidade se articula. Pelo fato de o filme não possuir a pretensão de configurar-se como um documento acadêmico, mas sim como representação subjetiva de uma realidade, torna-se necessário que se investigue se as condições expressas condizem com aquelas presentes nos estudos acadêmicos acerca dos novos luso-africanos.

Essa terceira hipótese assume que, pela forma como se dá o registro do filme, as percepções obtidas no visionamento de *Li Ké Terra* vão ao encontro do que o campo dos Estudos Culturais atesta sobre essa parcela específica da população portuguesa. A representação construída a partir de um ponto de vista interior à realidade em questão, apesar de mediada pelos realizadores (agentes exteriores a ela), diminuiria a possibilidade de distorções na caracterização da identidade dos novos luso-africanos, bem como na interpretação da importância do bairro para a formação dessa identidade.

Metodologia e desenho de investigação

A presente dissertação se estruturará através da análise do filme *Li Ké Terra* a partir de dois eixos, um formal e outro temático. Embora as metodologias utilizadas para tais análises sejam melhores detalhadas nos capítulos onde elas ocorrem, cabe destacar neste tópico alguns pontos norteadores para a investigação.

Em um primeiro momento, alguns conceitos do campo dos Estudos Culturais sobre identidade cultural serão apresentados, de modo que possam ser trabalhados em uma articulação com a análise fílmica. Nesse capítulo inicial, ainda, será conceituada a categoria dos novos luso-africanos.

A análise formal que se dará no segundo capítulo buscará entender como os realizadores trabalham a gramática cinematográfica com o objetivo de confirmarem no espectador a impressão de que os novos luso-africanos são um grupo com identidade cultural distinta de seus ascendentes e dos portugueses de origem europeia, bem como a impressão de que o bairro funciona como um local de pertencimento a eles. Além disso, a análise formal intenciona compreender como os realizadores utilizam a linguagem para legitimarem seu discurso. Nesse momento, predominará o uso da análise poética, proposta por Wilson Gomes (2004).

Ao fazer a análise fílmica sob um viés formal, recorrer-se-á a outros autores da bibliografia cinematográfica no intuito de relacionar seus conceitos com os efeitos pretendidos pelos realizadores. É importante ressaltar que essa análise buscará se manter afastada de juízos de valor sobre a qualidade do filme ou sobre a pertinência das escolhas estéticas de acordo com o gosto pessoal do autor da dissertação.

Após entender como os realizadores estruturam o filme formalmente, terá início a análise temática de *Li Ké Terra*. Nela, pretende-se utilizar as informações obtidas através das investigações realizadas no âmbito dos Estudos Culturais acerca dos novos luso-africanos. Esses estudos mostram-se importantes para que seja possível avaliar de que modo a visão dos realizadores em uma componente artística encontra correspondência em trabalhos acadêmicos.

Ainda nesse capítulo, serão analisadas as informações obtidas através do filme sobre os dois personagens, Ruben e Miguel, para que se possa verificar se é válida a estratégia dos realizadores de focarem principalmente nos dois amigos como forma de representar todo um grupo populacional.

A metodologia utilizada para essa análise temática será, como dito anteriormente, melhor detalhada quando da sua realização. É necessário dizer, porém, que diferentemente da análise formal, esse segundo estudo terá uma metodologia de origem mais difusa, englobando diferentes conceitos na sua elaboração.

Dividir a análise do filme em dois procedimentos de natureza diferentes, entretanto, não significa independência dos mesmos entre si. As análises formal e temática possuem o igual objetivo de indicar a visão dos realizadores sobre uma mesma realidade, de maneira que as informações obtidas através delas possuam características complementares. Tendo em vista

os objetivos desse estudo, conjugar conhecimentos de diferentes campos, portanto, é algo aqui percebido não apenas como uma alternativa metodológica dentre outras tantas, mas sim como uma necessidade.

Capítulo 1: Novos luso-africanos e conceitos dos Estudos Culturais

Introdução

Uma vez que será necessário utilizar termos pertencentes ao campo dos Estudos Culturais, sugiro, neste capítulo, uma breve introdução com o intuito de estabelecer definições para alguns poucos conceitos. Inicialmente, porém, mostra-se válido identificar a categoria dos novos luso-africanos, à qual pertencem os protagonistas dos filmes analisados.

Destaca-se ainda a relação do conceito de “identidade cultural” com a sugestão, por parte de Stuart Hall (2006), da existência de uma crise da identidade na pós-modernidade. Essa abordagem visa facilitar o entendimento das análises fílmicas a serem realizadas nos capítulos que se seguem a este, uma vez que os personagens de *Li Ké Terra*, enquanto frutos de uma diáspora, estariam no epicentro de tal crise.

1. Novos luso-africanos - Uma definição

Os fluxos migratórios, intensificados com o avanço da globalização, colocam em contato culturas das mais diversificadas origens. No caso português, após o processo de descolonização africana e em um contexto de acelerado desenvolvimento econômico, o país tornou-se um destino importante para os emigrantes de suas antigas colônias. Como resultado de tal fenômeno, os imigrantes passaram a ser alvos de diversas investigações acadêmicas, além de serem representados em diferentes campos artísticos.

Adoto o termo “novos luso-africanos”, sugerido por Fernando Luís Machado (1994), para identificar um conjunto populacional determinado pelos descendentes de imigrantes africanos que nasceram em Portugal. Eles não se enquadram no que poderia ser chamado de “imigrantes de segunda geração” por uma série de motivos, embora essa noção não seja consenso, como será visto mais adiante. Um desses motivos diz respeito à associação que se faz entre migração e o desejo de retorno à terra natal. Os filhos de imigrantes não teriam, ao contrário de seus pais (e demais ascendentes), essa expectativa de voltarem ao seu país de origem, até por terem nascido, de fato, em Portugal. A utilização do termo “imigrantes de segunda geração” também indicaria uma reprodução quase automática da identidade social entre gerações, o que não se verifica, como pode ser percebido na fala de Machado:

“Com efeito, a noção de imigrantes de segunda geração tem implícita uma concepção essencialista das identidades sociais. A cultura de origem (que, aliás, muitas vezes é aprendida em termos caricaturais e folclorizantes e se supõe ser um todo integrado e homogêneo) é supostamente reproduzida em versão integral, no interior do próprio espaço da minoria e exclusivamente aí, sem contaminações pela e da sociedade envolvente. Haveria uma mera continuidade automática entre gerações, perdendo-se de vista tudo o que é contraste. Contraste de trajecto, de condição social, de estilos de vida, de valores.” (MACHADO, 1994, p.120)

A questão de chamá-los de novos luso-africanos, e não apenas de luso-africanos, diz respeito à necessidade de diferenciá-los dos africanos que se estabeleceram em Portugal à época da descolonização e que possuíam direito à nacionalidade portuguesa por serem descendentes de portugueses, ou por terem trabalhado em postos de administração colonial nas antigas colônias. A distinção, porém, não diz respeito apenas ao fato de uns possuírem nacionalidade, mas também pelo motivo de os primeiros luso-africanos estarem em uma situação social privilegiada, ocupando cargos de prestígio na sociedade portuguesa, o que os coloca em condição diametralmente oposta a dos novos luso-portugueses e de seus ascendentes:

“Se considerarmos que a etnicidade é tão mais forte quanto maiores forem os contrastes sociais - em termos de composição socioprofissional, de níveis de qualificação escolar ou de localização residencial - e culturais - língua, religião, estilos de vida - entre as minorias étnicas e a população das sociedades de acolhimento, podemos dizer que este núcleo mais antigo de luso-africanos é, entre todas as minorias oriundas dos PALOP, a menos contrastante com a população portuguesa em geral. No caso particular do que podemos designar por elite luso-africana - constituída pelos empresários, quadros e profissões liberais - os contrastes sociais são mesmo para cima.” (*Idem*, p.117)

Um melhor entendimento das correntes migratórias da África para Portugal pode ser feito através da divisão desses movimentos em três fases. A primeira delas ocorreu na década de 1960, que diz respeito ao “primeiro contingente de população cabo-verdiana, que veio colmatar, nomeadamente no sector da construção civil e obras públicas, vazios deixados no mercado de trabalho pela forte emigração dessa época” (*Idem*, p.113-114). A segunda fase refere-se aos já mencionados “primeiros luso-africanos”, que, segundo Machado, não podem ser classificados imigrantes pelos motivos explicitados acima. A última fase, finalmente, corresponde aos imigrantes que chegaram em Portugal a partir da década de 1980 e cujo “destino profissional quase exclusivo dos imigrantes é também a indústria da construção” (*Idem*, p.114). Os novos luso-africanos, dessa forma, seriam os descendentes dos imigrantes da primeira fase, ainda que em pequena quantidade, e majoritariamente dos imigrantes da terceira fase.

Os novos luso-africanos constituem uma categoria singular na sociedade portuguesa por serem a primeira geração de descendentes de imigrantes a estabelecerem-se, de fato, em Portugal, como explicam Fernando Luís Machado e Ana Raquel Matias:

“Em Portugal, os filhos de imigrantes dos PALOP constituem, por enquanto, o único exemplo de uma geração de descendentes plenamente constituída, no volume e na forma. Trata-se de uma categoria que agrega várias dezenas de milhar de indivíduos, não só crianças dos 0-14 anos, mas também muitos jovens dos 15-29 anos, parte dos quais tem já hoje os seus próprios filhos nascidos no país. Noutras populações imigrantes, o número de descendentes começa a adquirir também expressão quantitativa, mas em nenhum outro caso o tempo de residência é suficientemente longo para que eles tenham atingido, em proporção relevante, a fase da juventude.” (MACHADO & MATIAS, 2006, p.3-4)

Para o pesquisador Francisco Avelino Carvalho, entretanto, a utilização do termo “imigrantes de segunda geração” para designar os descendentes de imigrantes africanos seria mais adequado por carregar, em si, características que facilitam o estudo desse grupo social:

“A utilização da noção de segunda geração de imigrantes traz vantagens consideráveis. Para além de a desconstrução do conceito tal como por vezes é veiculado, esta noção tem ainda um valor heurístico que não é desprezível, que assenta na assunção objectiva da herança migratória para as análises compreensiva e estatística. Trata-se, por exemplo, da importância que detém, enquanto indicador na avaliação da incorporação de imigrantes numa determinada sociedade de acolhimento (Portes e Rumbaut, 2001 – referência do autor). O que equivale a dizer que é, através do seguimento do percurso dos filhos, que se faz essa avaliação.” (CARVALHO, 2007, p.169)

Embora haja pertinência no uso da expressão “imigrantes de segunda geração”, pela predominância do termo “novos luso-africanos” na bibliografia consultada para a dissertação, esse será o utilizado. Influencia nessa escolha, também, o nosso entendimento de que o termo “imigrantes de segunda geração” poderia, além dos motivos já citados, resultar em uma interpretação errônea sobre a quem se refere tal expressão, uma vez que poderia indicar a segunda onda de migrações ocorrida após a Revolução dos Cravos.

2. Identidade cultural

Nos diversos campos do conhecimento, a palavra “identidade” possui amplo uso e pode sugerir diferentes significados, de modo que torna-se necessário esclarecer o sentido atribuído ao termo quando da sua utilização.

Tomaz Tadeu e Silva, no livro “Teoria Cultural e Educação - Um Vocabulário Crítico” (2000), nos oferece uma definição sucinta para o termo “identidade cultural” baseada na ideia de produção através da diferença, como pode ser visto a seguir:

“No contexto das discussões sobre multiculturalismo e sobre a chamada ‘política de identidade’, [a identidade cultural é] o conjunto de características que distinguem os diferentes grupos sociais e culturais entre si. De acordo com a teorização pós-estruturalista que fundamenta boa parte dos Estudos Culturais contemporâneos, a identidade cultural só pode ser

compreendida em sua conexão com a produção da diferença, concebida como um processo social discursivo. 'Ser brasileiro' não faz sentido em termos absolutos: depende de um processo de diferenciação linguística que distingue o significado de 'ser brasileiro' do significado de 'ser italiano', de ser 'mexicano' etc." (SILVA, 2000, p.69)

Desse modo, a formulação de uma determinada identidade implica na negação de outras. Ao sermos algo, negamos ser muitas outras coisas. Sobre isso, Tomaz Tadeu e Silva formula a seguinte ideia:

"A afirmação da identidade e a marcação da diferença implicam, sempre, as operações de incluir e de excluir. [...] dizer 'o que somos' significa também dizer 'o que não somos'. A identidade e a diferença se traduzem, assim, em declarações sobre quem pertence e sobre quem não pertence, sobre quem está incluído e quem está excluído. Afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora. A identidade está sempre ligada a uma forte separação entre 'nós' e 'eles'." (SILVA, 2014, p.82)

Stuart Hall (2006), por sua vez, aponta para o que ele considera uma crise da identidade na pós-modernidade, devido à fragmentação do sujeito, que não mais se estabilizaria em apenas uma identidade, mas sim em uma pluralidade variante de acordo com a situação.

"[...] as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada 'crise de identidade' é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social." (HALL, 2006, p.7)

Para melhor entendimento do desenvolvimento da concepção de identidade ao longo do tempo, Hall propõe três conceitos diferentes de sujeito: o sujeito do iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. De acordo com o autor, o sujeito do iluminismo seria aquele "baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação" (*Idem*, p.10). O segundo entendimento, do sujeito sociológico, assumia uma interação entre indivíduo e sociedade: embora se admitisse que o sujeito ainda possuía "um núcleo ou essência interior que é o 'eu real'" (*Idem*, p.11), conjecturando-se que essa nova identidade poderia ser modificada "num diálogo contínuo com os mundos culturais e 'exteriores'" (*Idem*, *Ibidem*). O sujeito pós-moderno, por sua vez, não possui uma identidade fixa e essencial, ela é moldada a partir de fatores históricos: "O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos" (*Idem*, p.13). Essa última concepção será interessante para analisar a condição ambígua de Ruben e Miguel enquanto portugueses e cabo-verdianos e como ela se manifesta no bairro onde vivem.

Zygmunt Bauman, em entrevista a Benedetto Vecchi (2005), reforça a condição de multiplicidade de identidades:

“Em nossa época líquido-moderna, o mundo em nossa volta está repartido em fragmentos mal coordenados, enquanto as nossas existências individuais são fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados. Poucos de nós, se é que alguém, são capazes de evitar a passagem por mais de uma ‘comunidade de idéias e princípios’, sejam genuínas ou supostas, bem-integradas ou efêmeras [...].

[...] Minha colega de trabalho e amiga Agnes Heller, com quem compartilho, em grande medida, os apuros da vida, uma vez se queixou de que, sendo mulher, húngara, judia, norte-americana e filósofa, estava sobrecarregada de identidades demais para uma só pessoa. Ora, seria fácil para ela ampliar a lista, mas os arcabouços de referência por ela citados já são suficientemente numerosos para demonstrar a impressionante complexidade da tarefa.” (BAUMAN, 2005, p.18-19)

Ruben e Miguel, por exemplo, poderiam ser estudados à luz de diversos tipos de manifestações de suas identidades, como, entre outras, jovens, estudantes (caso de Miguel), desempregados (caso de Ruben) e/ou pertencentes a uma determinada classe social. A condição em que são apresentados no filme, entretanto, relaciona-se com a sua ascendência cabo-verdiana.

É importante ressaltar que a identidade, assumindo um caráter não-essencialista³, seria um processo em contínua construção: ela está sempre sujeita, além da diferença, a um “adiamento”. Segundo Tomaz Tadeu e Silva, a identidade e a diferença são formulações sociais e culturais, de modo que são criadas a partir da linguagem, e “não são coisas que estejam aí, à espera de serem reveladas ou descobertas, respeitadas ou toleradas. A identidade e a diferença têm que ser ativamente produzidas” (2014, p.76). Assim como a identidade, a linguagem, de acordo com Ferdinand de Saussure, também estrutura-se através de relações marcadas pela diferença. Um signo isolado, por exemplo, não possui valor absoluto. Dentro de um sistema de diferenças, entretanto, esse signo tornar-se-á um modo de distinguir-se de uma cadeia infinita de outros signos, de tal modo que a palavra “vaca”, por exemplo, será “apenas uma maneira conveniente e abreviada de dizer ‘isto não é porco’, ‘isto não é árvore’, ‘não é casa’ e assim por diante” (*Idem*, p.77).

A noção de “adiamento”, mencionada anteriormente, tal como a de diferença, decorre de uma característica da linguagem que Jacques Derrida classificou como “*différance*”. O signo, por não ser a presença da “coisa ou conceito” que representa, mas sim um traço que remete a essa “coisa ou conceito”, constitui uma promessa de presença que nunca irá se realizar.

³ Aqui, a expressão “não-essencialista” denota a fluidez da identidade. O não-essencialismo diz que a identidade é fruto de um processo relacional e de marcações simbólicas através da produção da diferença. A “essencialista”, por outro lado, seria aquela fixa e imutável, que caracteriza o sujeito cartesiano. Essa se apoiaria em uma suposta história igualmente imutável e incontestável e na busca por um embasamento biológico, como na ideia ultrapassada de raça e etc.

Essa promessa de presença, por sua vez, é uma ilusão necessária para que o signo funcione como tal:

“[...] afinal o signo está no lugar de alguma outra coisa. Embora nunca plenamente realizada, a promessa da presença é parte integrante da ideia de signo. Em outras palavras, podemos dizer, com Derrida, que a plena presença (da ‘coisa’, do conceito) no signo é indefinidamente adiada.” (*Idem*, p.78-79)

A ideia de “*differánce*”, portanto, abrange essas duas características da linguagem, a da diferença e a do adiamento. A aplicação do conceito de “*differánce*” ao de identidade e diferença, desse modo, é explicada de maneira sucinta por Tomaz Tadeu e Silva da seguinte forma:

“Na medida em que são definidas, em parte, por meio da linguagem, a identidade e a diferença não podem deixar de ser marcadas, também, pela indeterminação e pela instabilidade. [...] A identidade ‘ser brasileiro’ não pode [...] ser compreendida fora de um processo de produção simbólica e discursiva, em que o ‘ser brasileiro’ não tem nenhum referente natural ou fixo, não é um absoluto que exista anteriormente à linguagem e fora dela. Ela só tem sentido em relação com uma cadeia de significação formada por outras identidades nacionais que, por sua vez, tampouco são fixas, naturais ou predeterminadas. Em suma, a identidade e a diferença são tão indeterminadas e instáveis quanto a linguagem da qual dependem.” (*Idem*, p.80)

É interessante que se entenda, também, a ideia de identidade nacional – um tipo particular de identidade cultural que, na modernidade tardia, acaba por ser afetada. Para Stuart Hall, “a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos - *um sistema de reprodução cultural*” (2006, p.49). De acordo com o autor, “as pessoas participam de uma *ideia* da nação, tal como representada em sua cultura nacional” (*Idem, Ibidem*). Ou seja, assim como Stuart Hall afirma que apenas sabemos o que é ser inglês devido à maneira como essa ideia de “inglesidade” é representada pela cultura nacional inglesa, alguém só se sentirá português se conseguir identificar-se com o modo como a cultura nacional portuguesa representa a ideia do que é ser português.

Há diversas maneiras de representar e criar uma narrativa nacional que forneça aspectos de singularidade para uma determinada nação. Hall (2006) seleciona cinco elementos que serviriam o propósito, os quais englobam a reprodução das histórias, símbolos e demais experiências partilhadas; a noção de uma origem e um elemento maior que caracterizaria a continuidade de suas tradições e de suas singularidades; a invenção de tradições; a ideia de um “mito fundacional” que remete a um passado longínquo e que explicaria a origem daquela nação; e, por último, o entendimento de que há um algum tipo de povo original ligado àquele lugar.

A identidade nacional, portanto, seria o que Benedict Anderson (1983 *apud* HALL, 2006) classificou como uma “comunidade imaginada”. Para o autor, esse conceito, em linhas breves, surge da ideia de que há uma afinidade reconhecida entre os seus diferentes membros constituintes, os quais julgam partilhar de uma mesma narrativa dessa comunidade, apesar de não se conhecerem fisicamente. Stuart Hall, por sua vez, problematiza essa percepção de identidade nacional por entendê-la como uma “estrutura de poder cultural” (*Idem*, p.59). Para explicitar esse ponto, Hall demonstra que a maior parte das nações foram unificadas à base da violência, “isto é, pela supressão forçada da diferença cultural” e “cada conquista subjugou povos conquistados e suas culturas, costumes, línguas e tradições, e tentou impor uma hegemonia cultural mais unificada” (*Idem, ibidem*). Também demonstra que as nações não são homogêneas, uma vez que há, em sua constituição, uma pluralidade de classes sociais, etnias e etc. Por último, o autor aponta a imposição cultural aplicada aos países colonizados por parte das nações ocidentais.

Após demonstrar que, apesar da sua força, a representação feita ao longo do tempo da identidade nacional como algo unificado não se verifica, Hall indica a globalização como um fator que finalmente parece estar deslocando essas identidades. Por ser um processo que ignora fronteiras, valendo-se da diminuição das distâncias através da evolução dos meios de transporte e de comunicação, a globalização facilita o contato entre diferentes grupos e culturas, de modo que Stuart Hall aponta três possíveis consequências para tal fenômeno: desintegração das identidades nacionais devido à homogeneização cultural; resistência à globalização através do reforço de identidades nacionais e locais; e surgimento de novas identidades híbridas.

Pensar a globalização, entretanto, implica em entender algumas de suas particularidades. A primeira delas é a de que ela “é muito desigualmente distribuída ao redor do globo, entre regiões e entre diferentes estratos da população dentro das regiões” (*Idem*, p.78). Segundo Hall, essa noção refere-se ao conceito de “geometria do poder”, introduzido por Doreen Massey e assim explicado pela autora em entrevista ao jornal *Página 12*:

“[...] os espaços estão cheios de poder e são produtos das relações sociais, construímos o espaço o tempo todo. O poder é sempre um produto relacional, não se trata de que eu tenho poder e você não, trata-se do exercício do poder entre pessoas, entre as coisas, entre os lugares. O conceito de geometria do poder tenta apreender estas questões. O espaço é sempre formado por relações sociais plenas de poder e, por outro lado, o poder tem uma cartografia. Mapas do poder social, político e econômico podem ser feitos.” (MASSEY, 2012, p.16-17)⁴

⁴ Do original “[...] los espacios están llenos de poder y son un producto de las relaciones sociales, hacemos el espacio todo el tiempo. Pero el poder es siempre un producto relacional, no se trata de que yo tengo poder y usted no, se trata del ejercicio del poder entre personas, entre cosas, entre lugares. El concepto de geometría del poder intenta captar estas cuestiones. El espacio está siempre hecho de las relaciones sociales llenas de poder y, por otro lado, el poder siempre tiene una cartografía, se puede hacer mapas del poder social, político, económico.” (tradução do CEPAT UNISINOS - Centro de Pesquisa

Um outro ponto que Stuart Hall ressalta diz respeito ao fato de que devido às desiguais relações de poder existentes entre o ocidente (estando o Japão incluído) e “o resto do mundo”, “pode parecer que a globalização - embora seja, por definição, algo que afeta o globo inteiro - seja essencialmente um fenômeno ocidental” (HALL, 2006, p.78). Esse desequilíbrio de trocas resulta na percepção de que “a proliferação das escolhas de identidade é mais ampla no ‘centro’ do sistema global que nas suas periferias” (*Idem*, p.79). Apesar disso, ainda segundo Hall, não se pode deixar de notar que os locais “periféricos” lentamente estão passando por um efeito pluralizador, do mesmo modo que o movimento de exportação da cultura, estilo, mercadorias e identidade do ocidente encontra correspondência nos movimentos migratórios da periferia (e sua cultura, por consequência) para o centro.

É nesse contexto de descentramento das identidades, portanto, que a abordagem do filme *Li Ké Terra* se situa. Enquanto convivem com a relação entre uma suposta identidade portuguesa e uma igualmente suposta identidade cabo-verdiana, Ruben e Miguel buscam estabelecer parâmetros que forneçam base para criarem uma narrativa identitária própria. Nos capítulos que se seguem, dessa forma, propõe-se um estudo do filme dividido em duas frentes de análise, de modo que seja possível esclarecer como os realizadores representam os dois amigos nessa busca.

Capítulo 2: Análise fílmica de *Li Ké Terra* sob um viés estético

Introdução

Esse capítulo buscará compreender como os realizadores de *Li Ké Terra*, Filipa Reis, João Miller Guerra e Nuno Baptista utilizam a linguagem cinematográfica para representar a especificidade da identidade dos novos luso-africanos. Para tal, serão analisados diversos itens relacionados ao som e à imagem do filme.

Neste momento, buscar-se-á trabalhar de forma majoritária com a primeira hipótese enunciada anteriormente, a de que os autores possuíam uma tese prévia passível de ser percebida mediante análise estética do documentário. Torna-se importante, desse modo, detalhar a metodologia a ser utilizada para tal análise, bem como a introdução de conceitos específicos que serão abordados durante esse procedimento. Com essa finalidade, portanto, optou-se por recorrer, entre outros, a autores como Fernão Ramos, Bill Nichols e Noël Carroll.

1. Metodologia

Assumir um determinado ponto de vista, fazer escolhas estéticas e defender uma forma de representação significa induzir uma leitura do assunto em detrimento de outras. Tendo em conta a ideia defendida por Charles Taylor de que o reconhecimento inadequado da identidade de um grupo pode ocasionar a sua opressão (TAYLOR, 1994 *apud* FIGUEIREDO & NORONHA, 2005), torna-se necessária a análise do filme *Li Ké Terra* para refletir de que forma a “voz do documentário” utilizada pelos realizadores trabalha em favor da afirmação identitária dos novos luso-africanos. Ressalta-se que a expressão “voz do documentário” é sugerida por Bill Nichols, que assim a define:

“[...] os documentários *representam* o mundo histórico ao moldar o registro fotográfico de algum aspecto do mundo *de uma perspectiva ou de um ponto de vista diferente. Como representação, tornam-se uma voz entre muitas numa arena de debate e contestação social.* O fato de os documentários não serem uma reprodução da realidade dá a eles uma voz própria. Eles são uma *representação* do mundo, e essa representação significa uma visão singular do mundo. A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer.” (NICHOLS, 2012, p.73)

Para descobrir e entender como se estrutura a voz no documentário aqui estudado, recorre-se, então, ao método de análise proposto por Wilson Gomes (2004).

Segundo Gomes, o analista do filme deve seguir o caminho inverso ao da criação, levando em conta dois pressupostos herdados de teses da poética clássica. O primeiro é explicado da seguinte maneira:

“O primeiro pressuposto é uma tese sobre a natureza da peça cinematográfica: o filme pode ser entendido corretamente se visto como um conjunto de dispositivos e estratégias destinados à produção de efeitos sobre o seu espectador. [...] A poética estaria, então, voltada para identificar e tematizar os artificios que no filme solicitam esta ou aquela reação, esse ou aquele efeito no ânimo do espectador.” (GOMES, 2004, p.95-96)⁵

E o segundo pressuposto, por sua vez, é assim descrito pelo autor:

“uma tese sobre a natureza da apreciação do filme: um filme não existe enquanto obra em nenhum outro lugar ou momento a não ser no ato da sua apreciação por um espectador qualquer. [...] Decorre daí uma perspectiva metodológica que exige do intérprete de filmes que sua atenção se desvie da compreensão do realizador isolado e das suas propostas e se concentre no filme enquanto experimentado, na peça cinematográfica enquanto apreciado, no texto enquanto executado.” (*Idem*, p.96)⁶

A partir dessas duas ideias, Gomes indica que o analista deve primeiro identificar as sensações, os sentidos e os sentimentos experimentados durante o visionamento da obra para, em seguida, determinar a estratégia utilizada pelos realizadores na articulação dos meios e recursos fílmicos que possibilitariam tais efeitos nos espectadores. É importante ressaltar que as sensações, os sentidos e os sentimentos são efeitos de qualidades definidas, como assinala Manuela Penafria:

“Do ponto de vista da sua estratégia, um filme pode ser entendido como uma composição estética se os seus efeitos forem da ordem da sensação (em geral, filmes experimentais), ou como uma composição comunicacional se os efeitos forem sobretudo de sentido (em geral, filmes com um forte argumento que pretendem transmitir uma determinada mensagem/ponto de vista sobre determinado tema), ou como composição poética se os efeitos

⁵ Do original: “El primer presupuesto es una tesis sobre la naturaleza de la pieza cinematográfica: el filme puede ser entendido correctamente si es visto como un conjunto de dispositivos y estrategias destinadas a la producción de efectos sobre su espectador. [...] La poética estaría, entonces, orientada para la identificación y tematización de los artificios que, en la película, solicitan ésta u otra reacción, éste o aquel efecto en el ánimo del espectador.” (Tradução desconhecida)

⁶ Do original: “El segundo presupuesto es una tesis sobre la naturaleza de la apreciación del filme: una película no existe como obra en ningún lugar o momento, a no ser en el acto de su apreciación por cualquier espectador. [...] De ello se deriva una perspectiva metodológica que exige, del intérprete de filmes, que su atención se desvíe de la comprensión del realizador aislado y de sus propuestas y se concentre en el filme cuando es experimentado, en el texto, cuando leído.” (Tradução desconhecida)

que produz são, essencialmente, sentimentos e emoções (em geral, filmes com forte componente dramática).” (PENAFRIA, 2009, p.6-7)

Na presente dissertação, o sentido terá maior relevância do que os outros efeitos passíveis de serem experimentados. Embora não se descarte a importância desses outros efeitos, determinar o sentido produzido pelos realizadores e realizadora mostra-se o caminho mais pertinente para fins de comprovação do argumento principal do filme – o de que os novos luso-africanos possuem uma identidade cultural própria.

2. Conceitos iniciais

A maior parte das formas de discurso possui uma articulação que visa legitimar o seu ponto de vista e dar credibilidade aos autores. Em um telejornal, por exemplo, há um esquema de apresentação dos fatos que busca convencer o telespectador de que ele é confiável. Bill Nichols assim detalha tal esquema:

“A convenção de colocar o âncora num estúdio que raramente tem uma localização geográfica específica funciona para dar a sensação de que o ‘noticiário’ emana de algum lugar distante dos acontecimentos que relata, de que está acima ou além desses acontecimentos e, portanto, livre de tomar partido neles. Ao mesmo tempo, uma segunda convenção usa o âncora para esboçar as linhas gerais de uma história ou notícia e, em seguida, chamar o repórter para comprová-las”. (NICHOLS, 2012, p.85)

Em seguida, Nichols nos revela a função do repórter, que, por estar no local exato do acontecimento, serve como prova do que foi anunciado pelo âncora: ele está no local e pode garantir como o acontecimento se desenrolou.

Os procedimentos de legitimação, entretanto, podem (e devem) variar de acordo com a natureza do filme. Há, entre outros, aqueles que recorrem a uma “voz de Deus”, a qual expõe e explica os fatos a partir de uma posição que denota um ponto de vista privilegiado; há os que utilizam os próprios atores sociais representados no filme como figuras de autoridade; ou então os que recorrem à pouca intervenção na imagem.

É preciso, também, que se tenha a consciência de que os documentários representam uma perspectiva da realidade e que o assunto, salvo exceções, não se esgota, de modo que a sua organização encontrará base muito mais no campo da retórica do que no da lógica científica. Muitas vezes pode ser impossível provar cientificamente um ponto, mas pode-se argumentar a favor dele.

Um modo de traduzir a questão da credibilidade e da legitimação em um contexto fílmico é admitir o conceito de “cinema da asserção pressuposta”, expressão utilizada por Noël Carroll

(2005) para identificar os filmes que se encaixam nas convenções que definem um documentário. Tendo em vista que as diferenças entre um filme de ficção e um de não-ficção não se encontram no campo formal, pois fazem uso dos mesmos recursos de linguagem, Carroll introduz a noção da “asserção pressuposta” para designar os filmes em que o “realizador intenciona que o público entretenha como assertivo o conteúdo proposicional de seu filme em seu pensamento” (CARROLL, 2005, p.88-89). Ou seja, enquanto em filmes ficcionais espera-se que o espectador entenda seu conteúdo de maneira não-assertiva, imaginando-o como uma suposição (ou uma hipótese), o filme de asserção pressuposta depende de que o conteúdo, por sua vez, seja admitido como verdadeiro. Há um elemento de crença que o separa do ficcional (embora este não seja o único). Para que essa crença se torne possível, Carroll identifica algumas condições:

“[...] tais filmes são avaliados em termos das condições-padrão para a asserção não-defectiva, as quais incluem: que o cineasta esteja comprometido com a verdade (ou plausibilidade, conforme o caso) das proposições expressas pelo filme e que as proposições expressas pelo filme obedeçam aos padrões de evidência e argumentação apropriados às alegações de verdade (ou plausibilidade) nele contidas.” (*Idem*, p.89)

Em *Li Ké Terra*, a aparente pouca intervenção dos realizadores faz com que as escolhas estéticas sejam responsáveis pela percepção de um determinado ponto de vista e pelo reconhecimento de sua credibilidade. Caberá a esta primeira parte da análise, portanto, reunir condições para que se possa entender como os realizadores estruturam o filme de forma que seu conteúdo seja recebido de maneira assertiva.

3. Relação dos realizadores com a criação de uma ideia de realidade

Jean-Claude Bernardet, logo nas primeiras páginas de seu livro *Cineastas e Imagens do Povo*, tece algumas considerações intituladas “Advertência ao leitor”. Nela, o autor nos diz o seguinte:

“Para que o povo esteja presente nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes. As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas como a sua expressão, e sim como a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. Esta relação não atua apenas na temática, mas também na linguagem.” (BERNARDET, 1985, p.6)

Dessa forma, ao abordar o filme, uma primeira questão se mostra mais urgente de ser respondida: em que posição se colocam os realizadores em relação aos representados? É preciso que se determine como eles, enquanto pessoas estranhas àquela realidade social,

reconhecem a sua distância natural (e mediada) de modo que possam articular a sua enunciação. Antes de prosseguir, entretanto, torna-se necessário que se reflita acerca desse conceito de enunciação.

Para além das concepções do termo no campo da linguística, a ideia de enunciação encontra uma definição objetiva elaborada por Jacques Aumont e Michel Marie, que diz: “No campo do cinema, a enunciação é o que permite a um filme, a partir das potencialidades inerentes ao cinema, ganhar corpo e manifestar-se” (2006, p.93). Fernão Ramos, por sua vez, adequa o conceito de enunciação ao cinema documentário, fazendo menção à expressão “voz do documentário”, introduzida por Bill Nichols e explicada anteriormente. Diz o autor:

“A ‘voz’ do documentário é um feliz conceito criado por Bill Nichols para se referir a essa camada enunciativa. Nichols analisa a ‘voz’ do documentário dentro de sua evolução histórica, para além da voz ‘over’ (fora-de-campo), que enuncia como ‘voz-de-Deus’, incluindo igualmente o enunciador dialógico (entrevistas, depoimentos, diálogos no modo dramático) e mesmo o que chama de voz ‘performática’, com ênfase maior na primeira pessoa e no discurso interior.” (RAMOS, 2005, p.162)

Ainda sobre o conceito, Ramos o utiliza para definir o que seria um documentário:

“Nas diferentes abordagens que se debruçam sobre o documentário, há uma confluência em determinar a camada enunciativa pela sua característica em estabelecer enunciados/asserções/argumentos sobre o mundo. O documentário pode ser definido, de forma breve, como uma narrativa que estabelece enunciados sobre o mundo histórico.” (*Idem*, p.163)

Assim, *Li Ké Terra*, na sua qualidade de documentário, assume seu papel de enunciador através de uma série de recursos que nos possibilitam perceber o distanciamento pretendido pelos realizadores ao seu objeto de representação.

Para estabelecer seus enunciados e estruturar sua voz, os realizadores precisam assim, antes de tudo, recorrer a uma estrutura que satisfaça a seguinte questão proposta por Bill Nichols: “Como devemos tratar as pessoas que filmamos?” (2012). Nichols, em seguida, sugere algumas problematizações alicerçadas em uma relação tripolar baseada na frase “*Eu falo deles para você*”, segundo a qual “eu” seriam os realizadores; “deles” os temas e/ou atores sociais; e “você” o espectador. Apesar de haver outras formulações possíveis, essa é a que melhor se adapta a *Li Ké Terra*.

Filipa Reis, João Miller Guerra e Nuno Baptista se propõem a estabelecer enunciados sobre um mundo histórico com o qual possuem contato, porém no qual não estão plenamente inseridos. *Li Ké Terra* configura-se, de certa forma, como a continuação de um trabalho iniciado

anteriormente pelos realizadores no bairro do Casal da Boba, onde eles próprios desenvolveram atividades como *workshops* de audiovisual e diversos trabalhos que demonstraram as iniciativas de inserção social promovidas pela Fundação Calouste Gulbenkian naquela zona.

Neste sentido, por mais que os realizadores vivenciem o cotidiano dos moradores do bairro do Casal da Boba, composto principalmente por cabo verdianos e descendentes de cabo verdianos, eles nunca serão considerados como um deles. É a partir desse entendimento que se torna necessário recorrer à formulação “eu falo deles para você”. Os realizadores, ainda que se sirvam como “porta-vozes” dos novos luso-africanos, não tencionam assumir o filme como uma representação desses jovens a partir deles mesmos, o que exclui a ideia de uma outra formulação baseada em “Eu falo - ou nós falamos - de nós para você”.

A realidade construída pelos realizadores é, como já mencionado anteriormente, concebida a partir de um ponto de vista. O cinema, por sua capacidade de reproduzir imagens em movimento e pelo caráter objetivo do registro fotográfico, forneceria uma sensação mais intensa de realismo do que em outras artes. Aumont, contudo, observa que a imagem é fabricada a partir de uma série de elementos:

“Basta lembrar que a representação cinematográfica (que não se deve apenas à câmera) sofre uma série de exigências, que vai das necessidades técnicas às necessidades estéticas. Ela é, de fato, subordinada ao tipo de filme empregado, ao tipo de iluminação disponível, à definição da objetiva, à seleção necessária e à hierarquização dos sons, como é determinada pelo tipo de montagem, pelo encadeamento de sequências e pela direção. Tudo isso requer um vasto conjunto de códigos assimilados pelo público para que simplesmente a imagem que se apresenta seja tida como semelhante em relação a uma percepção do real.” (AUMONT, 2009, p.135)

Uma vez que a realidade veiculada não pode ser absorvida em termos absolutos (afinal, como mostrou Aumont, no cinema ela aparece apenas através de um sistema de códigos), torna-se necessário que se adote uma postura relativizadora acerca do que é exibido. Jean-Claude Carrière assim nos fala sobre essa necessidade:

“A ‘verdade’ de uma foto, ou de um cinejornal, ou de qualquer tipo de relato, é, obviamente, bastante relativa, porque nós só vemos o que a câmera vê, só ouvimos o que nos dizem. Não vemos o que alguém decidiu que não deveríamos ver, ou o que os criadores dessas imagens não viram. E, acima de tudo, não vemos o que não queremos ver.” (CARRIÈRE, 2006, p.55)

E, também, sobre a qualidade do cinema enquanto direcionador do olhar:

“O cinema, claro, é o grande selecionador. Os limites da tela são delineados geometricamente, bem definidos. Tudo em volta deles é sombra. Existe o

que está na tela – um bombardeio de fótons organizados – e existe o que não está na tela – o enevoado, o escuro, o imperceptível, o invisível. E, mesmo dentro daquele luminoso espaço retangular, somente as imagens bem definidas são visíveis, aquelas que estão em foco; todas as outras são nebulosas, e nossos olhos simplesmente as ignoram.” (*idem*, 2006, p.62)

Em entrevista a um programa de televisão⁷, os realizadores comentam sobre aspectos da realização do filme e, em certa altura, Nuno Baptista lembra uma sequência na qual Miguel, Ruben e a mãe de Ruben falam de religião e discutem a existência de Deus. Segundo Nuno, a íntegra da conversa correspondia a cerca de quarenta minutos, porém, diante da impossibilidade de reproduzi-la em sua totalidade, escolheram exibir pouco mais de quatro minutos ininterruptos. O que é visto, portanto, corresponde a um décimo do que aconteceu, demonstrando que o recorte, além de espacial, é, evidentemente, temporal. As motivações que levaram os realizadores a escolherem aquele determinado trecho são subjetivas e, conseqüentemente, implicam em uma compreensão igualmente subjetiva da realidade. Se os quatro minutos de duração da conversa fazem o espectador crer que está assistindo a ação tal qual ela se deu, em uma possível aproximação ao *mito do cinema total* proposto por Bazin (1991), a necessidade do descarte de trinta e seis minutos desse momento evidencia a interferência dos realizadores e realizadora, distanciando-se da mesma formulação bazaniana.

Os realizadores decidem representar, em *Li Ké Terra*, uma realidade que realça as dificuldades na vida dos personagens. Mostra-se Ruben ouvindo as notícias sobre os problemas financeiros do país enquanto prepara-se para ir ao centro de oportunidades procurar uma vaga de emprego e, depois, ouve-se um depoimento do próprio Ruben que reforça os obstáculos em sua vida. Miguel, por sua vez, além de enfrentar problemas na escola, nunca conheceu seu pai e perdeu a mãe quando ainda era criança.

É interessante perceber como o efeito de realidade, em termos formais, ocorre através de uma construção estilística (o que será melhor explicado a seguir, quando tratarmos do modo observativo). Acerca disso, Nichols pontua:

“Essa sensação de realismo fotográfico, de revelação do que a vida tem a oferecer quando é filmada com simplicidade e sinceridade, não é, de fato, uma verdade, é um estilo. É um efeito obtido pelo emprego de meios específicos, mas despretensiosos; definidos, mas discretos.” (NICHOLS, 2012, p.128)

Entender, dessa forma, a existência de uma perspectiva pressupõe que os mecanismos de enunciação escolhidos pelos realizadores irão determinar como eles estabelecem e

⁷ Disponível em <https://vimeo.com/17840523>. Acesso em 10/03/2015

reconhecem seu distanciamento do que (ou de quem) está sendo representado. A realidade admitida pelos realizadores existirá, assim, tão somente pela construção que se fizer dela.

4. A construção do olhar

Em um momento inicial, pode-se identificar em qual dos “modos de representação”, que “funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito” (NICHOLS, 2012, p.135), *Li Ké Terra* se insere. Segundo Nichols, há seis modos diferentes. São eles: modo poético, modo expositivo, modo participativo, modo observativo, modo reflexivo e modo performático. Ainda segundo o autor, “as características de um dado modo funcionam como *dominantes* num dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização” (*Idem*, p.136). O filme aqui estudado transita em duas categorias, a observativa e a participativa.

Para Nichols, o modo observativo “ênfatisa o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observadas por uma câmera discreta” (*Idem*, p.62), enquanto o modo participativo “ênfatisa a interação de cineasta e tema. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto” (*Idem, Ibidem*). À primeira vista, os dois modos parecem ser excludentes, uma vez que um abdica de intervenção e o outro celebra a interação. *Li Ké Terra*, entretanto, conjuga a sua estrutura em um modelo ético que Fernão Ramos chama de “participativa-reflexiva” (2005). Essa ideia consiste, brevemente, na necessidade de evidenciar a existência de construção no discurso: a enunciação parte de um sujeito que possui a sua visão de mundo e, por mais que não haja interferência, a imagem não é absoluta, imparcial ou mesmo transparente. Haverá sempre uma ideologia no que é representado.

A elaboração dessa nova perspectiva ética corresponde a uma evolução nas dimensões de gerações anteriores. Antes desse entendimento, o documentário já havia incorporado, inicialmente, a “ética da missão educativa”, assim descrita por Ramos:

“A visão do documentário como detentor de uma ‘missão’ caracterizada como educativa (educação das massas para a democracia, no caso griersoniano) delineia o sistema de valores éticos do primeiro documentário, a partir do qual o conjunto de espectadores/cineastas desses filmes estabelece valores que norteiam sua conduta com relação ao que está sendo veiculado/produzido.” (RAMOS, 2005, p.170-171)

Após esse primeiro momento, e como uma reação a esse estilo de documentário, surge a chamada “ética do recuo”, calcada no movimento do “cinema-direto” (ocorrido entre o final da década de 1950 e início da década de 1960), o qual tornou-se possível graças às inovações tecnológicas que proporcionaram portabilidade aos aparelhos de registro de imagem e de som. Essa nova corrente substituiu a “voz-de-Deus” dos documentários de missão educativa

por um modo de filmar conhecido como “mosca na parede”, devido ao seu caráter de ênfase observativa. Sua pertinência, porém, mostra-se problemática quando do surgimento da anteriormente mencionada ética “participativo-reflexiva”:

“O que nos ensina a cartilha participativo-reflexiva? Que é eticamente insustentável enunciar sem deixar de estampar as pegadas que marcam a conformação dessa enunciação. Que o sujeito que enuncia, o cineasta, inevitavelmente imprime sua visão de mundo ao discurso que veicula, e que o espectador deve estar atento a esse fato.” (*Idem*, 2005, p.178)

Para *Li Ké Terra*, o modo observativo/participativo, combinado com um modelo ético que busca evidenciar a construção de discurso, mostra-se funcional. Ao evidenciar o protagonismo dos atores sociais como interlocutores de sua própria formação identitária, os realizadores tornam mais palpáveis as suas enunciações.

A câmera, por invadir os espaços íntimos (e não só) dos dois protagonistas, Miguel Moreira “Tibars” e Ruben Furtado “Dibela”, assume um papel relevante em aproximar o espectador do cotidiano dos novos luso-africanos. A naturalização de suas ações em um momento inicial (possível pela presença dessa câmera observativa), como servir-se de café após acordar, utilizar um autocarro em deslocamentos, ou uma conversa descontraída entre os dois amigos sobre algum assunto desprezioso, cria empatia nos espectadores, que se reconhecem nessas ações. Esse processo de estabelecer semelhanças mostra-se útil para que as diferenças sejam realçadas posteriormente.

O posicionamento da câmera é outro fator que serve ao reforço da empatia por parte dos espectadores. Salvo alguns casos específicos, que serão tratados mais adiante, a imagem geralmente está na mesma altura dos personagens e próxima a eles. Essa configuração serve também para que a posição privilegiada dos realizadores, tanto socialmente, quanto como controladores do dispositivo, seja problematizada, o que é algo importante, uma vez que colocar a câmera fisicamente distante cumpriria os requisitos para o reforço de um olhar hierarquizado, distorcendo os propósitos dos realizadores. Ao mesmo tempo, é notável o pouco uso do plano *picado* devido aos significados e conseqüências dessa escolha, explicitadas por Marcel Martin:

“O plano picado (filmagem de cima para baixo) tem tendência para tornar o indivíduo ainda mais pequeno, esmagando-o moralmente ao colocá-lo no nível do solo, fazendo dele um objeto levado por uma espécie de determinismo impossível de ultrapassar, um brinquedo do destino.” (MARTIN, 2005, p.51)

Béla Balázs, por sua vez, nos explica o simbolismo presente em um *close-up* da seguinte maneira:

“A expressão facial é a manifestação mais subjetiva do homem, mais subjetiva até mesmo que a fala, pois tanto o vocabulário quanto a gramática estão sujeitos a regras e convenções mais ou menos válidas universalmente, enquanto que a combinação das feições, como já foi dito, é uma manifestação não governada por cânones objetivos, embora seja principalmente uma questão de imitação. Esta, que é uma das manifestações humanas mais subjetivas e individuais, é concretizada no *close-up*.” (BALÁZS, 2008, p.93)

De fato, a expressão de um rosto traz informações que a linguagem apenas tenta traduzir. O rosto cansado de Miguel (figura 1), por exemplo, introduz a sua insatisfação com o fato de ter que frequentar a escola, como o filme vem a mostrar mais claramente depois, além de conferir dimensão psicológica à representação de sua imagem e dar força àquilo que melhor nos identifica fisicamente, que é o nosso rosto.

Percebe-se, também, o significado desse plano específico para a estrutura do filme. Ele encerra uma série de sequências que mostram Miguel se preparando para ir à escola e no autocarro. A elipse, que liga essas sequências anteriores à sequência seguinte, já na escola, concretiza-se na sua expressão facial. Esse recurso mostra-se funcional, principalmente por uma característica identificada por Balázs:

“A expressão facial no rosto é completa e compreensível em si mesma e, portanto, não há necessidade de pensarmos nela como existindo no espaço e no tempo. Mesmo que acabássemos de ver o dono do rosto num plano geral, quando olhamos para os olhos, num *close-up*, já não pensamos mais naquele espaço amplo, porque a expressão e a significação do rosto não possui nenhuma relação nem ligação com o espaço. Ao encarar um rosto isolado, nos desligamos do espaço, nossa consciência do espaço é cortada e nos encontramos numa outra dimensão: aquela da fisionomia.” (*Idem, Ibidem*)



Figura 1

O uso predominante de planos nos quais a imagem dos personagens é o motivo da representação (os espaços se organizam segundo os personagens e não o contrário) também corrobora para o entendimento do filme como uma obra sobre pessoas e não sobre um bairro, uma cidade ou a relação dos jovens com esses lugares. É um filme sobre conflitos internos de identidade, por isso torna-se tão importante que se diminuam as distâncias entre espectadores e representados através da utilização de recursos que possibilitem a formação de uma empatia.

Por outro lado, e tendo em vista o fato de serem pouco utilizados, torna-se relevante entender o motivo de os realizadores optarem por planos filmados a partir de um ponto alto (picados) e com distanciamento físico dos personagens em determinadas situações. O caso mais emblemático, embora não seja o primeiro (cronologicamente) a aparecer no filme, ocorre quando Ruben faz uma visita ao Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (SEF) com a intenção de dar entrada à requisição da nacionalidade portuguesa (figura 2).

A utilização de um plano que parece colocar todas as pessoas em uma mesma perspectiva e junto ao solo serve para que ocorra uma despersonalização de Ruben: como ele, há tantos outros que esperam sua vez para serem atendidos. Esse recurso estilístico fortalece a ideia da falta de um documento que ateste a sua identidade institucional. Fosse filmado de outra maneira, com um grande plano de seu rosto, por exemplo, e o entendimento seria diferente.

Pouco antes, há outra ocasião em que a câmera filma Ruben a partir de um local distante e alto. Nesse momento, ouve-se um comentário do jovem, em voz *off*, sobre as dificuldades que enfrenta por não ter documentos em relação a estudos e empregabilidade (figura 3).



Figura 2



Figura 3

A diminuição da imagem de Ruben, provocada pela posição da câmera, relaciona-se com o seu comentário. Ele revela descontentamento por não estudar ou trabalhar e entende que não possuir documentos é a causa para isso. Ruben chega inclusive a falar que alguém que não tem documentos é um “zero à esquerda”. Vê-lo pequeno no quadro ilustra essa condição desfavorável e expõe a sua fragilidade social. Paralelamente, é interessante perceber que, ao final do filme, quando Ruben já possui a nacionalidade e vai ao SEF para tirar fotografias de modo que o documento possa ser autenticado, os planos possuem uma configuração diferente. A sua imagem, agora com nacionalidade reconhecida, é posta em primeiro plano.

O terceiro e último momento em que a câmera coloca-se em distância com relação ao assunto, acontece já perto do final do filme, quando Ruben, mais uma vez em voz *off*, fala sobre a importância de não se envolver em atividades ilícitas (figura 4). Em seu discurso ele manifesta a vontade de consumir produtos que não pode comprar por não trabalhar e, novamente, coloca a questão da falta de documentos como o motivo de ele não conseguir emprego.

Como pode ser percebido, os realizadores insistem em um elemento de estilo para associar a falta de documentos a uma situação de fragilidade social e quebra de individualidade. À distância, não é possível enxergar o rosto dos dois protagonistas, o que deixa claro que sob essa perspectiva eles se tornam apenas parte de um todo muito maior.



Figura 4

Outro recurso bastante explorado pelos realizadores e que nos leva a refletir sobre a questão do direcionamento do olhar é o reenquadramento das imagens dentro do quadro visível, o superenquadramento (AUMONT, 2002). Se a imagem cinematográfica, por sua qualidade bidimensional e limitada por seus quatro extremos, já sugere um recorte da realidade e uma escolha implícita do que deve ser visto, o superenquadramento privilegia ainda mais um determinado ponto de vista e sugere entendimentos específicos acerca de algumas questões.

A utilização de superenquadramentos leva, também, a um questionamento sobre o real caráter da câmera enquanto dispositivo discreto e não intervencionista. Para além das discussões acerca da imposição de determinados comportamentos que a câmera provocaria

nos personagens e que difeririam do seu comportamento natural, caso o dispositivo não estivesse lá, surge a discussão sobre a indução a um olhar específico.

Como visto anteriormente, o modelo ético participativo-reflexivo pressupõe que se assuma a condição de discurso como algo elaborado e que essa situação seja evidenciada. Em *Li Ké Terra*, há uma passagem na qual Ruben vai a uma padaria onde amigos lhe perguntam sobre o documentário. Nessa sequência, é quando mais fica clara a noção de que o filme é um discurso construído, configurando-se o momento no qual percebemos que os personagens também estão cientes dessa construção. As molduras dentro do quadro, por sua vez, cumprem essa mesma função de maneira menos explícita.

A principal posição assumida por esse recurso, entretanto, diz respeito à confirmação de outros enunciados propostos pelos realizadores. O primeiro deles é o de que os dois personagens são, de fato, o tema central do filme e o segundo o de que eles possuem uma identidade cultural diferente daquela verificada em seus ascendentes e em portugueses de raízes europeias.

Com relação ao primeiro aspecto mencionado, ao criarem estruturas análogas às molduras, através dos superenquadramentos, os realizadores tratam de inverter a natureza centrífuga da tela e direcionar a atenção do espectador para aquele local. Sobre essa relação entre tela e moldura, em um contexto que trata das relações envolvendo cinema e pintura, Bazin assim pontua:

“Os limites da tela não são, como o vocabulário técnico daria por vezes a entender, a moldura da imagem, mas a *máscara* que só pode desmascarar uma parte da realidade. A moldura polariza o espaço para dentro, tudo o que a tela nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo. A moldura é centrípeta, a tela centrífuga.” (BAZIN, 1991, p.173)

Jacques Aumont, por sua vez, identifica diversas funções para a moldura, interessando-nos particularmente, no caso, a função visual. É importante perceber como essa função, embora remeta às artes plásticas, pode ser associada ao cinema:

“[...] a moldura é o que separa, perceptivamente, a imagem do que está fora dela. A incidência dessa função perceptiva é múltipla: a moldura-objeto, ao isolar um pedaço do campo visual, singulariza-lhe a percepção, torna-a mais nítida; desempenha além disso papel de transição visual entre o interior e o exterior da imagem, de intermediário que permite passar não muito bruscamente do que está dentro para o que está fora.” (AUMONT, 2002, p.46)

O superenquadramento, dessa forma, faz as vezes da moldura e direciona o olhar do espectador para onde lhe convém, como pode ser observado no quadro da figura 5:



Figura 5

Nesse plano, o olhar de Miguel está direcionado para o fora-de-campo, de modo que a tela exerce a sua força de natureza centrífuga provocando o que Noël Burch (1973) definiu como uma das maneiras de construir o espaço fora-de-campo (através do “olhar *off*”). O que está fora-de-campo, porém, interessa menos aos realizadores do que a representação de Miguel. Como solução para equilibrar a composição, recorre-se à moldura, construída com auxílio das barras do autocarro. A força que leva o espectador a imaginar um espaço que não é mostrado é compensada pela atração que o superenquadramento exerce.

Essa estrutura é repetida por diversas vezes com o intuito de concentrar a atenção dos espectadores nos personagens e valorizar a sua representação (figura 6). Isso não significa, porém, que a formação dos espaços seja evitada de maneira sistemática, como será visto no próximo subitem.



Figura 6

Por outro lado, as molduras, como citado anteriormente, também são utilizadas pelos realizadores para criar mecanismos estéticos de diferenciação entre os novos luso-africanos e os demais. Na figura 7 temos um exemplo de construção em que isso ocorre.

Percebe-se que, entre a funcionária de um centro de oportunidades e Ruben, há o reflexo de uma porta que separa os dois. Além disso, a imagem da funcionária nunca é vista de maneira mais próxima, estando sempre por detrás do vidro, o que destoa do tratamento que será dado a Ruben, quando, no seguimento da sequência, é enquadrado em primeiro plano.

A moldura que separa os dois personagens reforça, ainda, o conteúdo do diálogo entre eles. A funcionária, que representa o Estado português, faz perguntas objetivas a Ruben, com o intuito de coletar seus dados, como a sua escolaridade, seu nome completo e o nome de seus irmãos. Esse quase interrogatório sugere uma hierarquia realçada pela separação provocada na utilização do superenquadramento.

A mesma separação ocorre envolvendo Ruben, Miguel e seus ascendentes nascidos na África. Os realizadores preocupam-se em estabelecer quadros dentro da imagem como forma de evidenciarem as diferenças.

Assim como no quadro representado pela figura 7, os realizadores também conjugam o que está sendo falado com a forma. Na figura 8, temos o exemplo de dois planos que ilustram essa ideia.



Figura 7



Figura 8

O primeiro plano mostra Miguel e sua avó separados por uma parede, formando uma composição que quase divide a tela ao meio. O segundo coloca os dois amigos em destaque e a mãe de Ruben com a moldura da porta em sua volta. No caso de Miguel e sua avó, vemos esse plano enquanto ela dá um depoimento, em voz *off*, no qual deixa claro que percebe seus netos e a si mesma como portugueses. Esse é um ponto de discordância entre Miguel e ela, uma vez que o rapaz, em outras situações, diz o quanto se sente mais ligado a Cabo Verde do que a Portugal. Trata-se, então, de um momento em que os espectadores possuem elementos suficientes para, com o auxílio da formatação visual do plano que separa os dois personagens, aceitarem o enunciado dos realizadores sobre as diferenças entre novos luso-africanos e seus parentes nascidos na África.

Já no segundo plano, no qual Ruben e Miguel estão sentados e a mãe de Ruben está em pé à porta, o contraste entre as ideias dos jovens sobre a existência de Deus e a opinião da mãe, evangélica, é acentuado pela separação entre eles devido ao uso do superenquadramento. Mais uma vez, a imagem está em consonância com o que se ouve.

O papel dos realizadores na construção de um olhar, portanto, é muito mais forte do que se percebe à primeira vista. A opção por um modelo aparentemente observativo parece fornecer aos espectadores uma maior autonomia na interpretação do filme, o que não se confirma, tendo em vista que a linguagem é utilizada de maneira precisa para que as asserções propostas sejam aceitas.

5. A construção dos espaços

Como visto anteriormente, os realizadores preocupam-se mais em voltar a atenção do público aos personagens do que aos espaços. Para entender a maneira como representam a identidade cultural dos novos luso-africanos em *Li Ké Terra*, porém, é necessário que se entenda como os espaços são construídos e como Ruben e Miguel se relacionam com eles.

Neste sentido, podemos separar os espaços entre os privados: a casa de Ruben e a casa de Miguel, principalmente; e os públicos: bairro Casal da Boba, na Amadora, a escola, as instituições governamentais, etc.

A começar pelo bairro, há um aspecto interessante na maneira como ele parece ser representado enquanto ambiente isolado do resto da cidade. A primeira imagem que se vê no filme é a de Ruben e Miguel conversando enquanto caminham por uma trilha de terra. A câmera, nesse caso, fornece uma imagem frontal dos dois em plano conjunto. Já a última imagem do filme, antes dos créditos, mostra um plano geral dos dois amigos, igualmente em uma trilha de terra, caminhando em direção oposta à da câmera. Essa trilha serviria, assim, como um símbolo que representa a separação entre o bairro e o resto da cidade.

Apesar dessa sensação de isolamento, a imagem apresentada pelos realizadores como representação do bairro nos revela um local comum, padronizado principalmente pelo fato de o Casal da Boba ter sido planejado com o intuito de abrigar famílias no âmbito do Programa Especial de Realojamento (PER). O aspecto de não-singularidade do local, entretanto, é diminuído pela presença de grafites que customizam o espaço. As intervenções dos moradores tornam subjetivo algo que lhes foi concedido pelo Estado.

A ideia de padronização é reforçada pela insistência dos realizadores em utilizar linhas na composição dos quadros. O equilíbrio geométrico demonstra organização e planejamento arquitetônico, indicando que o espaço foi moldado previamente para que as pessoas o ocupassem, e não que ele desenvolveu-se de acordo com o tempo e por ação de seus habitantes.

Outro fator que colabora com essa noção diz respeito a enquadramentos que privilegiem a repetição dos elementos padronizados, como prédios e até mesmo a disposição dos bancos de concreto (figura 9).



Figura 9

Há algo de instigante na dificuldade de se compor o espaço total do bairro através dos fragmentos selecionados pelos realizadores. Por ser um local de construções padronizadas, de ruas que seguem um determinado esquema e de simetrias, a sua concretização enquanto espaço unitário torna-se um desafio. A maior parte do que se vê é composta por fileiras de prédios, cortadas por ruas, de modo que o espectador compreende as características do lugar, porém não o dimensiona geograficamente.

Destaca-se, ainda, a forma como os realizadores exploram a relação que os moradores do Casal da Boba possuem com o bairro. Assumindo uma posição mais voyeurística, a câmera geralmente se coloca a uma distância intermediária do que está sendo filmado: próxima o suficiente para que se possa ver o que se passa e não se estabeleçam relações de hierarquia, e distante o suficiente para que a interferência ocasionada pela sua simples presença pareça ser diluída, o que auxilia, também, para deixar claro que ela é um elemento que não pertence àquele ambiente.

A imagem nos revela, dessa relação, uma persistência dos moradores em ocupar os lugares *apesar* das construções. A área planejada pelo governo parece não ser suficiente para as demandas das pessoas: o espaço é disputado ora com os prédios, ora com os carros. Já o local propriamente destinado ao lazer, uma quadra de esportes, aparenta não ser alvo de manutenções rotineiras.

Os outros espaços públicos, por sua vez, existem apenas em função dos personagens principais. Escola e instituições ligadas a órgãos do governo são apresentadas basicamente através de Ruben e Miguel. Para isso, os realizadores repetem algumas escolhas. No caso da

escola, a câmera segue Miguel por trás enquanto ele explora os corredores; o mesmo acontece com Ruben quando ele entra no prédio que abriga o centro de oportunidades. São os dois personagens que indicam a trajetória da câmera e o que será revelado ao espectador.

Diferentemente do bairro, esses espaços não sofrem intervenções dos frequentadores. A aparência neutra da escola, com paredes brancas e avisos afixados em murais, e com seus corredores que se tornam um local de convívio comum a todos os alunos, sugere ao espectador uma supressão das diferenças. Esse efeito é intensificado quando, em um determinado plano, Miguel está sentado em um banco e cumprimenta os colegas que passam por ele. A câmera está posta em uma posição tal que o único rosto que apareça em quadro seja o de Miguel.

A representação dos espaços privados segue regras um pouco diferentes. A proximidade da câmera aos personagens reforça o caráter íntimo daquele local. Se a fachada dos prédios responde a um padrão determinado pelo governo português, é nas casas que as subjetividades são expressas de maneira mais intensa. No quarto de Ruben, por exemplo, há inúmeras fotografias coladas na parede, as quais podem ser facilmente vistas pela maneira como estão dispostas nos enquadramentos, assim como também se vê uma imagem religiosa em outro ambiente, revelando mais um traço de construção de subjetividade. Já na cozinha de Miguel, por sua vez, há fotografias afixadas aos ímãs da geladeira.

De maneira semelhante ao bairro, os espaços privados parecem ser insuficientes para a necessidade dos moradores. Por esse motivo, a composição das imagens, equilibrada pelo uso de linhas e formas geométricas, contrasta com a maneira como os objetos pessoais dos personagens ocupam os lugares (figura 10).

O último quadro da figura 10 é o que melhor representa o conflito entre espaço e os moradores em um ambiente privado. Em primeiro plano, vê-se uma porção de roupas, provavelmente à espera de serem lavadas, enquanto ao fundo Miguel e sua irmã jantam em pé por não haver lugar disponível à mesa. Essa configuração revela uma desordem na relação entre pessoas e lugares que ecoa na representação das dificuldades dos mesmos. O desequilíbrio da imagem reproduz os problemas pessoais de Miguel e Ruben.



Figura 10

A representação dos espaços, desse modo, possui um viés antropocêntrico. O que parece mais importante aos realizadores é utilizar esses espaços para que se construa uma imagem mais acurada dos dois protagonistas, principalmente. Os locais públicos e privados existem, no filme, como fornecedores de significados que nos levam a compreender as dificuldades enfrentadas por Ruben e Miguel. O bairro onde eles moram, por exemplo, foi construído pelo Estado português, o qual ainda não reconhece a cidadania dos dois amigos que, por sua vez, não se reconhecem como portugueses. A padronização desse local intensifica a angústia de Miguel e Ruben por uma afirmação identitária.

6. Montagem, estrutura e aproximações com o formato ficcional

Se as escolhas estéticas estudadas anteriormente já sugeriam um modelo observacional, o mesmo pode ser verificado pela maneira como o filme foi montado. Grande parte dos planos possui uma duração significativamente mais extensa do que a verificada no cinema comercial em geral, o que confere ao filme a noção de que os tempos das ações são respeitados, diminuindo a sensação de interferência dos realizadores. Esse estilo empregado na montagem faz com que o filme possua sequências compostas por poucos planos, quando não por planos-sequência.

De acordo com Bazin (1991), a utilização do plano-sequência implicaria no respeito à unicidade do tempo enquanto uma dimensão contínua, de modo que abdicar ao seu recorte aproximaria o filme da realidade. Essa noção foi problematizada por outros autores, como Jean-Louis Comolli e Jean Mitry, segundo os quais “o plano-sequência não era tão ‘realista’ e

‘transparente quanto Bazin havia acreditado, já que seu valor dependia das normas estéticas em vigor’ (AUMONT, 2006, p.231-232).

Manuela Penafria, em artigo, concentra muitas das críticas à noção de realismo no plano-sequência da seguinte forma:

“A tentativa de registrar a verdade de um acontecimento com um plano-sequência é a tentativa utópica de mostrar a totalidade do acontecimento menosprezando que se registra a partir de um ângulo de cada vez, e que por isso é um registro incompleto. Para tal, o recurso à montagem é essencial, o que implica passar-se do cinema ao filme.

Presos que estamos a um eterno presente, incapazes de fechar esse ciclo (a não ser no momento da morte), será impossível dar sentido a qualquer plano-sequência, ou a qualquer outro plano, uma vez que estes são sempre registados sob a condição das nossas limitações físicas do que vemos e ouvimos a partir de um determinado local.” (PENAFRIA, 2003, p.11)

Apesar dessas ressalvas sobre o entendimento do plano-sequência como uma forma realista de representação, a sua utilização em *Li Ké Terra* mostra-se importante para que o ritmo ágil de alguns diálogos não seja entendido como fruto de montagens. A não utilização de cortes, nesse caso, serve como testemunha de que a interação entre os personagens se deu daquela forma e ocupou aquela unidade de tempo.

Como exemplo, há um plano-sequência, já citado anteriormente, em que Ruben está na padaria e conversa com seus amigos. Ruben é questionado sobre o documentário do qual está participando, ao passo que ele responde que depois irá explicar. Seus amigos o provocam, insinuando que ele seria um preguiçoso e que nada de interessante aconteceria em sua vida. Nessa sequência, composta por um único plano, as provocações que uns fazem aos outros são constantes e ocorrem com uma rapidez que traz certo efeito cômico à situação. A câmera, que faz o registro, move-se apenas para efetuar as correções necessárias para que Ruben permaneça em destaque no quadro.

O plano-sequência, nesse caso, apesar de carregar em si a qualidade de registro incompleto, serve para atestar a veracidade do ritmo intenso da conversa entre os amigos. Caso houvesse cortes, a dúvida sobre a supressão de intervalos temporais iria gerar a diminuição dessa sensação de realismo, bem como a fragmentação da sequência deixaria mais clara a ideia de construção da imagem.

O mesmo procedimento ocorre em outras oportunidades. A primeira sequência do filme, por exemplo, quando o espectador é apresentado a Ruben e Miguel, mostra um diálogo entre os dois sobre qual seria a diferença entre uma “dama” e uma “companheira”. A câmera movimenta-se, mais uma vez, apenas com a intenção de manter os dois amigos dentro do enquadramento. Essa sequência transcorre sem que haja cortes, de modo que o tempo percebido é o mesmo do registro. A espontaneidade dessa conversa parece ser confirmada

pela ausência de cortes, uma vez que a utilização de diversos ângulos indicaria planejamento (construção) por parte dos realizadores.

A sensação de plano-sequência, entretanto, é algo que Filipa, João e Nuno buscam na montagem do filme. Fernão Ramos assim explica o que seria essa sensação de uma sequência de plano único:

“A questão que se coloca é: podemos pensar o cinema, e em particular a narrativa documentária, para além da montagem, ou, ao menos, tirando-a do centro da análise? Talvez um bom ponto de partida seja a constatação de que a montagem não existe para o espectador. O espectador vê o filme como um longo plano-sequência, como uma imensa tomada para qual a presença do sujeito-da-câmera⁸ lhe abre as portas. Dentro dos procedimentos estilísticos mais comuns da tradição narrativa clássica (usados também fartamente no documentário) estão os *raccords* de continuidade, procedimento de montagem desenvolvido especificamente para compor essa impressão de um longo plano-sequência, negando a decupagem.” (RAMOS, 2005, p.192)

A motivação aqui, de fato, não é colocar a montagem no centro da análise, mas entender como ela colabora para a constituição dos enunciados propostos pelo filme.

Li Ké Terra partilha do que Ramos indicou como os procedimentos estilísticos comuns à tradição narrativa clássica, como a utilização dos *raccords* com o intuito de tornar a montagem imperceptível aos espectadores. Embora use elipses temporais e espaciais, evidenciando a montagem, os realizadores fazem com que o filme possua o aspecto de um bloco narrativo homogêneo e sem maiores interferências, que não as de construção de significados. Para que essas condições se tornem mais claras, proponho a análise de duas sequências de *Li Ké Terra*.

A primeira sequência a ser analisada (figura 11) começa nos primeiros minutos do filme e mostra Miguel se preparando para ir à escola e se deslocando até lá. Essa sequência dura cerca de 2 minutos e 45 segundos e é composta por seis planos. No primeiro deles, com duração de 46 segundos, vê-se a imagem de Miguel acordando após o despertador tocar e deixando o seu quarto. O plano que se segue ao primeiro possui 47 segundos e começa com o retorno de Miguel ao quarto, o qual agora está com a luz acesa. Ele está enrolado em uma toalha, o que sugere que ele acaba de sair de seu banho. O término desse plano interrompe uma ação do personagem, que vestia suas calças no momento. O terceiro plano possui 14 segundos e mostra Miguel, já vestido, deixando seu quarto e se dirigindo à porta do apartamento para sair de lá. Já o próximo plano dura 18 segundos e, nele, aparece o jovem

⁸ Segundo Fernão Ramos, o termo “sujeito-da-câmera” se refere à subjetividade expressa pela câmera quando do registro da tomada. “Não designamos pelo termo somente o corpo físico que segura a câmera, mas a subjetividade que é fundada pelo espectador na tomada, subjetividade ela mesma definida ao abrir-se como âncora, ainda na tomada, pela fruição espectral”. (RAMOS, 2008, p.83)

andando pelo seu bairro em direção à câmera até sair de quadro, quando ocorre o corte. O quinto plano exibe Miguel no autocarro (enquadramento estudado no item 2.4) por 22 segundos, enquanto o sexto e último corresponde a um *close-up* seu (também já mencionado no item 2.4).



Figura 11

A montagem dessa sequência de seis planos exerce a função que Aumont identifica como *narrativa*, também vista como a *função normal* da montagem, chamada assim por ter aparecido primeiro e por manter sua relevância na história do cinema. Ela consiste em garantir “[...] o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação que, globalmente, é uma relação de causalidade e/ou temporalidade diegéticas.” (AUMONT, 2009, p.64).

De fato, o modo como os planos foram dispostos tem como objetivo demonstrar um acontecimento sucedido segundo uma ordem cronológica. Os recursos utilizados pelos realizadores para que os planos se articulassem demonstram a preocupação de não quebrar essa continuidade.

A primeira transição entre planos ocorre a partir de uma elipse, indicada pela já mencionada toalha, enrolada na cintura de Miguel. Dessa forma, pode-se entender que o intervalo de tempo entre os dois planos corresponde à duração de seu banho. O próximo plano também se inicia a partir de uma breve elipse do tempo. Ao ver Miguel vestido saindo de seu quarto, o espectador estabelece uma ligação causal entre esse plano e o anterior, no qual ele estava colocando a sua roupa. Assim, a ideia de eventos sucessivos é mantida. Para a próxima transição, os realizadores, além da elipse, utilizam um outro tipo de mecanismo: o som do plano seguinte começa no fim do plano atual. Esse novo recurso de transição mostra-se funcional principalmente pelo contraste entre o ambiente sonoro do apartamento de Miguel e a área externa.

Para fazer a transição entre o quarto plano, em que Miguel caminha pelo bairro, e o plano seguinte, em que ele se encontra no autocarro, os realizadores utilizam, mais uma vez, uma elipse. O som, como elemento para estabelecer a transição, também é novamente utilizado, porém de maneira distinta. Nesse caso, à medida que Miguel se aproxima da câmara, o ruído de trânsito ganha intensidade. Quando do corte da imagem e do som, o ruído dos carros do plano anterior é substituído pelo som do motor do autocarro, de modo que o ambiente sonoro dos dois planos esteja em um mesmo contexto. Já na transição do quinto plano para o último, não há indicativo de elipse, apenas uma mudança na escala de planos.

É interessante perceber como a transição entre essa sequência e a seguinte se dá de maneira orgânica, garantindo a unicidade da narrativa. Os realizadores valem-se, de novo, da antecipação do som do plano seguinte. Pouco antes do corte, ouve-se o som ambiente da sala de aula e a voz da professora de Miguel, assim, a mudança espacial e temporal é suavizada.

O ritmo lento impresso pela montagem na sequência analisada é uma forma que os realizadores encontram de reforçar a noção de que Miguel não gosta da sua escola. Ao optar por planos mais longos e fixos, o cansaço do rapaz ao se preparar para se deslocar até lá é percebido de maneira mais intensa. Marcel Martin, sobre duração de planos e criação de sentido, revela:

“O comprimento dos planos, que para o espectador é duração, condiciona-se, no fim das contas, menos pela necessidade da percepção do seu conteúdo do que pela adequação indispensável entre o ritmo a criar e a dominante psicológica que o realizador deseja tornar sensível no seu filme.” (MARTIN, 2005, p.188)

Em seguida, o autor também identifica algumas das impressões ocasionadas pela utilização de planos longos, entre elas, a de languidez, a de aborrecimento e a de monotonia, sensações que se aplicam aos efeitos que os realizadores de *Li Ké Terra* buscam.

A segunda sequência a ser analisada, para além de demonstrar a sensação de homogeneidade, serve também para demonstrar como os realizadores conseguem modificar os efeitos causados no espectador através da utilização de um ritmo um pouco mais acelerado.

A sequência em questão (figura 12) começa com um plano de Ruben, cuja duração é de cerca de 20 segundos, guiando uma bicicleta em uma rua do bairro onde mora. Em seguida, há um corte em movimento para um plano mais próximo, no qual ele ainda está com a bicicleta (duração de 10 segundos), e mais outro para um plano mais longo (50 segundos), em que Ruben entrega a bicicleta para um amigo e brinca com uma criança.

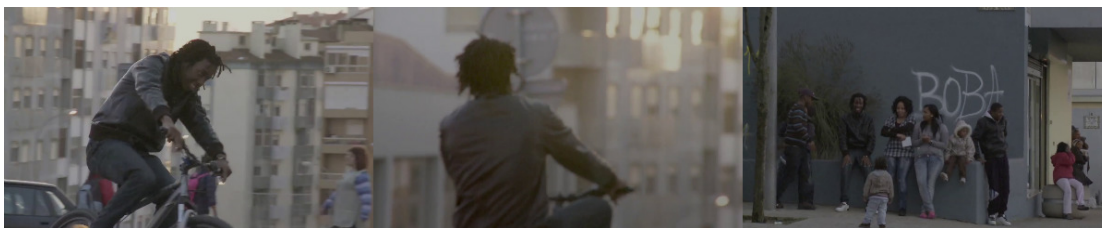


Figura 12

Nessa sequência, a transição entre os planos se dá de maneira um pouco distinta, uma vez que os espaços são constantes, ao contrário da sequência analisada anteriormente. Destaca-se o papel do som ambiente, uma construção provavelmente feita de maneira cuidadosa em etapa de pós-produção, e que, ao manter-se constante, confere caráter unitário aos planos.

Com relação ao primeiro corte, em específico, ele vem a ocorrer através do *raccord* de um gesto. A mudança de plano se dá no momento em que Ruben empina a bicicleta para, no plano seguinte, aparecer com ela já empinada. Não é possível, entretanto, determinar se os dois planos refletem a mesma ação, ou se o *raccord* foi produzido através da escolha de imagens de momentos diferentes que pudessem ser combinadas.

Já a transição desse segundo plano para o terceiro, embora aproveite o movimento da bicicleta, dá a entender que uma parte da ação foi suprimida. Esse plano, apesar de longo, difere daqueles da outra sequência analisada pela possibilidade de fragmentá-lo. Sobre isso, Aumont pontua:

“Um plano pode bem ser, do ponto de vista do conteúdo, equivalente a uma sequência mais longa: caso clássico do que se chama ‘plano-sequência’ (do qual é a definição) - mas também de muitos planos que não são de fato planos-sequência e onde, todavia, um evento qualquer é suficientemente marcado para desempenhar o papel de *cesura* e até de verdadeira *ruptura*, ou para acarretar profundas *transformações* do quadro.” (AUMONT, 2009, p.59)

É claramente necessário que se adapte a aplicabilidade da fragmentação descrita por Aumont para o plano em questão. Não há, nesse caso, uma verdadeira ruptura ou profunda transformação do quadro. O que há, porém, é uma mudança na natureza da ação ocasionada por um gesto. Ao entregar a bicicleta para outra pessoa, rompe-se com a ação anterior, o andar de bicicleta. O plano, a partir desse momento, passa a mostrar a interação de Ruben com amigos e com uma criança. A câmera, que antes filmava a rua por onde Ruben guiava a bicicleta, agora concentra o seu enquadramento na calçada onde se encontra um grupo de pessoas conversando.

Pode-se dizer, assim, que o ritmo dessa sequência é mais intenso do que a descrita anteriormente. Apesar de os planos não serem exatamente curtos, a variedade de ações e os movimentos da câmera conferem um dinamismo maior à sequência. É através desse ritmo, que, mais uma vez, pode-se estabelecer relações de significados que nos ajudarão a compreender de que modo a identidade dos dois amigos é representada. Se na sequência anterior a montagem cria efeitos que remetem à indisposição de Miguel em ir à escola, nessa os realizadores impedem que o mesmo aconteça. Associa-se, desse modo, o bairro e a interação entre seus moradores a sensações positivas.

Além do ritmo da montagem, há outro fator que confere organicidade a *Li Ké Terra*. O filme é concebido pelos realizadores através de uma estrutura narrativa que apresenta um conflito e busca a sua resolução. Ou seja, parte-se de um pressuposto simples, o de que os dois amigos precisam obter a sua nacionalidade portuguesa, apesar de não se reconhecerem como portugueses (conflito), e revela a resolução para tal impasse. Isso é mais claro na linha narrativa criada para Ruben, uma vez que ele realmente vai aos organismos públicos com o objetivo de obter a cidadania, embora também seja um tema presente para Miguel, que, por vezes, cita o que ele precisaria fazer para obter seus documentos (ir até a sua escola em Santarém, por exemplo).

Sobre essa transposição das técnicas da narrativa ficcional para o documentário, Bill Nichols faz as seguintes considerações:

“O mais importante no desenvolvimento do documentário foi o refinamento das técnicas de narração de histórias para o cinema como tal, da edição paralela de D.W. Griffith às maneiras como uma ação ou um acontecimento podiam ser relatados de diferentes perspectivas (da perspectiva de um narrador onisciente, de um observador ou dos diferentes personagens, por exemplo).

A narrativa propicia uma maneira formal de contar histórias, que pode ser aplicada ao mundo histórico e também ao imaginário. A história e a biografia, por exemplo, geralmente assumem a forma narrativa, mas de um modo não ficcional. As narrativas resolvem conflitos e estabelecem ordem. A estrutura problema/solução de muitos documentários faz uso tanto de técnicas narrativas como da retórica. A narrativa aperfeiçoa a ideia de fim, voltando-se para os problemas e dilemas propostos no início, resolvendo-os.” (NICHOLS, 2012, p.126-127)

Nichols também fala sobre o desenvolvimento das técnicas de montagem em continuidade e como isso facilita a organização do filme. Esses avanços, segundo o autor: “encontraram utilidade no documentário, mais ativamente, talvez, nos filmes estritamente observativos [...], que observavam de fora a vida das pessoas e convidavam o público a interpretar o que via como se fosse ficção” (*Idem*, p.127).

No caso de *Li Ké Terra*, embora não se trate de um filme estritamente observativo, como já foi estudado anteriormente, a utilização de estruturas consagradas pelo formato ficcional sugere uma formatação narrativa para ele. O desenvolvimento dessa narrativa pode ser esquematizado da seguinte forma:

- Apresentação dos personagens: nos primeiros 10 minutos de filme (aproximadamente), os realizadores introduzem os personagens ao espectador. Vêem-se os dois amigos em atividades de rotina. Nesse momento, os conflitos ainda não são apresentados de maneira mais evidente.
- Preparação para definição dos conflitos: os 10 minutos seguintes apresentam indicações sobre problemas enfrentados pelos dois amigos. Ruben vai a um centro de oportunidades e Miguel conversa com um assistente social sobre as suas dificuldades na escola.
- Agravamento dos conflitos: entre o minuto 20 e o 50 (também aproximadamente) há a exposição dos conflitos, a qual se dá, principalmente, através dos depoimentos dos personagens. Na fala de Ruben e Miguel ficam claras as situações que enfrentam e como eles veem o reflexo delas em suas vidas.
- Indicações de uma resolução: nos minutos finais do filme, não se resolvem completamente os conflitos, afinal, eles fazem parte um contexto complexo, mas algumas possibilidades podem ser percebidas. Ruben consegue o reconhecimento de sua nacionalidade e Miguel, que não se interessa pela escola e vive a angústia de não se identificar com o país onde nasceu, encontra no cinema uma atividade que o atrai e que pode servir como forma de se expressar.

Evidentemente, essa é uma maneira simplificada de expor a estrutura do filme, porém serve para ser entendido como os realizadores articulam o seu desenvolvimento. Ao dotar o documentário de características narrativas, Filipa, João e Nuno afastam de si uma postura didática, a qual poderia sugerir um distanciamento da realidade que pretendem representar.

Por último, cabe analisar a maneira pela qual os realizadores criam significados através da utilização da montagem, o que será importante posteriormente, quando do estudo da formação identitária dos personagens.

Há uma recorrência na prática de indicar conceitos e, em seguida, confirmá-los ou utilizá-los. Usa-se, assim, a montagem para organizar as ideias de modo que elas possam reforçar os enunciados propostos pelos realizadores. Para deixar essa noção mais clara, analisarei três exemplos.

O primeiro deles ocorre quando Ruben, durante o pequeno almoço, assiste a um noticiário na televisão que anuncia o aumento da taxa de desempregados em Portugal. Na sequência seguinte, vemos Ruben sendo entrevistado em um centro de oportunidades, onde busca se inscrever com o intuito de conseguir qualificação profissional e, consequentemente, alocação no mercado de trabalho. Vê-se, dessa forma, uma construção que busca confirmar o argumento dos realizadores acerca das dificuldades encontradas pelo jovem. O trecho em que o locutor do noticiário fala sobre a situação do desemprego em Portugal é o escolhido para compor o plano que antecede a entrevista de Ruben no centro de oportunidades. É possível estabelecer, dessa forma, a seguinte situação: Ruben precisa encontrar um emprego, porém não possui qualificação e o desemprego em Portugal é crescente.

O segundo exemplo envolve a ligação entre a sequência em que um assistente social aconselha Miguel a não abandonar a escola e lembra do esforço que a sua avó faz para que ele continue estudando; e a sequência em que sua avó conta que cuida de Miguel desde que sua mãe faleceu. Essas duas sequências se relacionam de modo que as dificuldades na criação de Miguel quando criança sejam evidenciadas. O rapaz ouve que sua avó seria a última pessoa a abandoná-lo, e isso é confirmado na sequência seguinte, quando, em voz *off*, ela relata como passou a cuidar de seu neto após sua mãe falecer e alguns problemas que enfrentou para tal, como a necessidade de tirá-lo de uma escola particular.

Para finalizar, o terceiro exemplo acontece quando Ruben, em voz *off*, fala sobre a relação entre não ter documentos e não conseguir um trabalho. Ele sente-se mal por não ter uma ocupação e acha que possuir documentos pode ser uma oportunidade para que consiga se qualificar e obter um diploma. A sequência que se segue exhibe os amigos de Ruben o provocando por ele não possuir um emprego ou estudar. Insinuem que o documentário que está sendo realizado seria sobre a vida de um “come e dorme”. Embora perceba-se a descontração na forma como tratam do assunto, a sequência com seus amigos exemplifica o conflito que o angustia, como percebido no seu depoimento.

Conclui-se, assim, que a montagem em *Li Ké Terra* possui um caráter bastante expressivo na formação de significados. Seja através da utilização do ritmo como referencial para sensações (tais como o desânimo e o cansaço de Miguel por ter que ir à escola), seja para a fixação de um argumento, utilizando-se da ligação de dois planos cujo sentido é complementar, há uma forte componente psicológica na maneira como as sequências se articulam. E, além dessa componente, há uma predileção por um formato que lembra as estruturas ficcionais, com base na supressão da presença dos realizadores no filme e da linha narrativa criada para que a história dos dois amigos seja contada.

7. A ausência de música

Em *Li Ké Terra*, há poucos momentos em que se ouve música, dos quais destaco três. Um deles acontece quando, no início do filme, Ruben escuta *rap* junto de alguns amigos. Outro, quando vê-se um restaurante e há uma música ao fundo, cuja fonte se encontra no local. E, mais um, ocorre quando Miguel e alguns colegas de escola cantam e tocam uma canção. Ou seja, não há adição de música não-diegética⁹ por parte dos realizadores. Essa falta de música não-diegética em *Li Ké Terra*, inclusive, configura uma particularidade pouco comum no cinema (ficcional ou documental), como atesta Fernão Ramos:

“A fôrma-câmera¹⁰, com figuras em movimento, pede a melodia de modo premente. Essa premência chega a impressionar por sua universalidade. Dois fatores podem ser destacados: 1) a relação entre movimento/transcorrer e melodia/transcorrer, em sua disposição no eixo temporal conforme surge para a percepção; 2) o configurar abstrato de estados emocionais a que a música induz e que são aproveitados pela trama dramática, tanto no cinema de ficção como no documentário. No caso do documentário, muitas vezes, a música qualifica diferencialmente as emoções que a narrativa quer agregar às asserções enunciadas. A música possui na tradição do documentário uma dimensão que não fica aquém daquela do cinema de ficção [...]” (RAMOS, 2008, p.86)

Ramos aponta que a música pode ser trabalhada de modo a colaborar na construção das asserções propostas pelos realizadores. No caso de *Li Ké Terra*, porém, a sua ausência possui esse mesmo papel.

Levando-se em conta a opção de Nuno, Filipa e João por um modelo de registro com caráter observacional, torna-se compreensível a não adição de música ao filme. Utilizar um elemento estranho ao universo da narrativa poderia diminuir a impressão de realidade pretendida pelos realizadores, uma vez que o modo observativo certifica o engajamento íntimo dos realizadores no mundo histórico, onde o que se registra deve ser apenas o que pode ser experimentado.

É possível identificar, na ausência de música não-diegética, uma outra característica referente à composição do discurso elaborado pelos realizadores. Apesar de, como analisado anteriormente, haver indicadores de construção de significados através de recursos estilísticos diversos, a não utilização de música, um elemento com forte poder associativo e de criação de sentimentos e sensações, confirma a preferência dos cineastas por discricção e

⁹ Esse tipo de música também é chamada de “música de fosso” por Michel Chion. Segundo o autor, ela seria aquela “que acompanha a imagem a partir de uma posição *off*, fora do local e do tempo da ação. Este termo faz referência ao fosso de orquestra da ópera clássica” (CHION, 2011, p.67). Em contrapartida, há a música de ecrã, quando a fonte que a emite pode ser identificada “no lugar e no tempo da ação, mesmo que esta fonte seja um rádio ou um instrumentista fora de campo” (CHION, 2011, p.67).

¹⁰ Fernão Ramos utiliza a expressão “fôrma-câmera” para referir-se ao aspecto da imagem captada pela câmara. Segundo ele, trata-se de “uma fôrma, pois tudo o que atravessa suas lentes e deixa o traço de sua presença no suporte é conformado maquinicamente pela *fôrma*” (RAMOS, 2008, p.84).

não evidência das suas estratégias. Essa opção aproxima o entendimento do discurso como sugestão e indício, ao invés de imposição. A posição dos realizadores, dessa forma, mostra coerência com a ideia, presente ao longo do filme, de tratar a identidade dos novos luso-africanos a partir da perspectiva dos representados, mesmo que ela ocorra a partir de uma mediação.

Além desses fatores, a escolha pela não inclusão da música também revela-se como uma busca em qualificar, através da formulação de uma paisagem sonora, o ambiente em que se passa a ação. Raymond Schafer, sobre essa noção de “paisagem sonora”, identifica três principais elementos que a constituem:

“Os sons fundamentais de uma paisagem são os sons criados por sua geografia e clima: água, vento, planícies, pássaros, insetos e animais. [...]

Os sinais são sons destacados, ouvidos conscientemente. Nos termos da psicologia, são mais figura que fundo. [...] devemos limitar-nos a mencionar alguns desses sinais, que *precisam* ser ouvidos porque são recursos de avisos acústicos: sinos, apitos, buzinas e sirenes. [...]

O termo *marca sonora* deriva de *marco* e se refere ao som da comunidade que seja único ou que possua determinadas qualidades que o tornem especialmente significativo ou notado pelo povo daquele lugar. ” (SCHAFFER, 1997, p.26-27)

À luz do exposto por Schafer, pode-se perceber a maneira como os realizadores reforçam a ideia de neutralidade e padronização do bairro Casal da Boba através da construção de sua paisagem sonora. Os sons percebidos com mais frequência e que caracterizam a paisagem daquele local são, primeiro, um ruído grave, que denuncia a existência de alguma rodovia com tráfego intenso nos arredores, e, segundo, as vozes dos moradores ao interagirem nos espaços públicos. Dessa forma, torna-se difícil identificar uma marca sonora do local que o represente como único.

O som ambiente em *Li Ké Terra*, por vezes, também assume funções que caberiam à música. Em determinada sequência, por exemplo, que ocorre logo após uma em que Ruben fala sobre as dificuldades enfrentadas por não possuir documentação, vêem-se planos fixos do bairro e, ao fundo, a paisagem sonora ganha maior dimensão. Há, ao longe, o ruído grave de trânsito e, junto a ele, alguns sons mais específicos, como o de pássaros e o de sinos pendurados no pescoço de ovelhas. Nesse caso, o som ambiente aumenta a densidade dramática da situação exposta por Ruben anteriormente e assume um papel que alguma música poderia mais facilmente exercer.

Por fim, há também uma outra questão que pode ser colocada. Caso utilizassem música não-diegética, que tipo de música utilizariam? Miguel, por vezes, cita a sua identificação com os ritmos cabo-verdianos. Essa poderia ser uma justificativa para que os realizadores inserissem músicas de Cabo Verde. Há, porém, o fato de os personagens demonstrarem sua necessidade

em obter documentos portugueses, o que justificaria a utilização de músicas portuguesas, ou europeias de um modo geral. Resolver esse impasse, entretanto, poderia indicar que os realizadores atribuem a eles uma aproximação identitária com a cultura portuguesa ou com a cabo-verdiana. Por não fazer parte da pretensão do filme estabelecer vereditos sobre as identidades, mas sim problematizá-las, a ausência de música não-diegética mostra-se uma escolha pertinente.

8. As entrevistas

Os realizadores de *Li Ké Terra*, ao absterem-se de comentários diretos, assumem uma particularidade que Bill Nichols classifica como “voz da perspectiva”. Segundo o autor, o uso desse tipo de voz é caracterizado pela ausência de comentários diretos que induzam a uma determinada conclusão. Renuncia-se, assim, a uma voz de autoridade. Sobre essa não utilização de comentários explícitos por parte dos realizadores, Nichols esclarece:

“Alguns documentários se esquivam desse tipo de clareza, mesmo nas modalidades poéticas, em que os comentários aludem ou sugerem em vez de declarar ou explicar. O ponto de vista torna-se implícito. A voz do filme não fala conosco diretamente. Não há uma voz de Deus ou da autoridade para nos guiar pelo que vemos e para sugerir o que devemos deduzir. Os sinais acumulam-se, mas sinais de quê? O argumento e a voz do filme estão incorporados em todos os meios de representação disponíveis para o cineasta, *menos* no comentário explícito. Para contrastá-la com a voz do comentário, poderíamos chamá-la de voz da perspectiva.” (NICHOLS, 2012, p.78)

No caso de *Li Ké Terra*, a voz da autoridade é transferida, de certa forma, para os personagens do filme. A presença de entrevistas veiculadas em *off* trabalha de forma relacional com as imagens e indica a visão dos realizadores. Esse recurso legitima um ponto de vista que poderia não ser aceito, ou ser mal visto, caso fosse enunciado de maneira explícita por pessoas que não fazem parte do mundo representado. Esse é um aspecto indicado por Bill Nichols como costumeiro em filmes cuja temática envolve representação de identidades. Para expor essa ideia, ele utiliza como exemplo o filme *Before Stonewall: The Making of a Gay and Lesbian Community* (1984, Greta Schiller & Robert Rosenberg) e estende esse entendimento para outros:

“*Before Stonewall*, como a maioria dos filmes engajados na política de identidade, evita o comentário de especialistas e autoridades de fora, modelo clássico da sociologia e do jornalismo, voltando-se para a autopercepção e autodescrição feitas por membros da comunidade que constitui o tema do filme.” (*Idem*, p.197)

Mais do que dar voz aos personagens, a introdução de entrevistas impõe uma relação entre o verbalizável e o não verbalizável. Se, em *Li Ké Terra*, por quase vinte minutos de filme

apenas observa-se o cotidiano dos personagens, é no momento em que se iniciam seus depoimentos que os enunciados se tornam mais claros e o conflito é evidenciado. Há, porém, uma série de questões que se coloca na utilização de entrevistas e que precisa ser problematizada.

A começar pelo fato de o documentário ser majoritariamente observacional, as entrevistas quebram esse modelo de representação do cotidiano. Os depoimentos surgem a partir de um plano que não está bem definido no espaço ou no tempo da narrativa. Enquanto os diálogos e as ações inscrevem-se em uma unidade espacial e temporal, a entrevista torna-se uma ferramenta de expressar uma cotidianidade que não está situada no cotidiano, como observa Jean-Claude Bernardet em debate realizado com Ismail Xavier em agosto de 2003, ao falar sobre a utilização de entrevistas no filme *À Margem da Imagem* (2002, Evaldo Mocarzel):

“No release de *À Margem da Imagem*, lê-se o seguinte: ‘o documentário mostra o cotidiano dos sem-teto’. No entanto, pergunto: como aparece essa cotidianidade? Ela é predominantemente presente nas palavras dos entrevistados e não na observação do documentarista. E curiosamente essa cotidianidade é presente em uma situação que não é cotidiana, que é os sem-teto dando entrevistas.”¹¹

O objetivo dessa reflexão, no caso do filme *Li Ké Terra*, não é a de condenar o uso das entrevistas, mas o de demonstrar como a necessidade de verbalização, para que o espectador assuma as mesmas posições dos realizadores, relaciona-se com o não-verbalizável. Há uma separação entre o contexto das imagens e o contexto dos depoimentos, que ocorre principalmente pela escolha dos realizadores em utilizar apenas o áudio das entrevistas, de modo que não seja possível situar os entrevistados na mesma dimensão que ocupam ao serem representados pela imagem.

Uma outra questão que se coloca, também levantada por Bernardet, diz respeito ao fato de as entrevistas indicarem um caminho do que se deseja veicular: o entrevistado responde a perguntas dos realizadores. Por mais que essas respostas surjam a partir da reflexão dos personagens entrevistados, elas são falas condicionadas ao que os realizadores questionam.

“Tradicionalmente, a entrevista possibilita que se passe a palavra ao outro, ou seja, àquele que não tem fala, não tem lugar para falar, não tem como emitir seu discurso. É um argumento antigo, dos anos 50 e 60, mas sobre ele faço algumas perguntas. Que fala do outro é essa, se é sempre motivada pelas perguntas do cineasta? Não é uma fala que tem iniciativa da sua fala, não se coloca onde quer se colocar, mas motivada por uma situação que não é criada e controlada pelo outro. É um ponto problemático a se discutir. Além disso, o outro só fala sobre temas propostos por perguntas, não sobre

¹¹ Disponível em <http://www.contracampo.com.br/53/ismailbernardet.htm> acesso em 14/03/2015

o que gostaria de falar. E esse outro a quem se dá a fala perde o controle sobre a fala na montagem.”¹²

A impressão de que os depoimentos, em *Li Ké Terra*, são construídos através de perguntas feitas pelos realizadores, porém, é diluída pelo modo como a fala dos personagens é apresentada. Em primeiro lugar, não se ouvem as perguntas, apenas as respostas, que aparentam (em maior ou menor intensidade, dependendo do depoimento) terem sido elaboradas a despeito de qualquer intervenção dos realizadores. Essa sensação é experimentada devido à ausência da necessidade de contextualização para que se compreenda o que os personagens falam. Há uma certa independência que parece sugerir o entendimento de que as falas se originaram de forma espontânea. Aos realizadores, entretanto, interessa que os espectadores percebam a existência de construção e intervenção no discurso. É necessário deixar claro que os depoimentos partem de uma interação entre cineastas e representados. Isso fica evidente em alguns momentos, como, por exemplo, quando Miguel termina sua resposta com um questionamento aos realizadores: “isso que se chama um círculo vicioso, certo?”, ou quando a avó de Miguel chora ao falar sobre a dificuldade de obter os documentos do neto e pede desculpas. Nota-se, então, que há um jogo entre diminuir a sensação de construção, porém sem negá-la.

A percepção de que as falas ocorrem de maneira espontânea também é fruto da aparente ausência de cortes nelas. O tempo das falas é respeitado e elas parecem ser reproduzidas na íntegra, sem um recorte que indique qualquer tipo de privilégio a uma ou outra ideia. Isso é algo importante, porque funciona como um contrato entre o realizador e o espectador, indicando que, apesar da posição privilegiada que o entrevistador ocupa, por ser quem dita os rumos da entrevista, ele preserva o discurso do entrevistado.

Um último ponto a ser problematizado na questão das entrevistas diz respeito a uma auto-construção que se dá devido à presença da câmera. O entrevistado, possivelmente, irá estruturar a sua fala de modo que esta pareça mais interessante a quem o ouve. Sobre isso, Ismail Xavier, no debate com Jean-Claude Bernardet, explica:

“[...] quando digo que o documentarista aposta na entrevista como método revelador ele está tendo uma concepção do sujeito que é muito moderna, de que há um processo complexo de constituição da subjetividade que define determinado tipo de interação que pode ser muito particular em certos momentos e que leva a esse esforço de auto-construção. É a criação de uma personagem, e se existe essa ideia podemos atribuí-la à própria maneira como o entrevistado, diante do olhar público, constrói, por narração, atitude e performance, uma imagem de si; expõe-se naquilo que ele supostamente julga ser mais interessante para quem está vendo e ouvindo.”¹³

¹² idem 10 – acesso em 14/03/2015

¹³ idem 10 – acesso em 14/03/2015

Essa ideia de uma construção para a câmera remete ao que Fernão Ramos define como “encenação-atitude” ou “encen-ação”. Segundo o autor, a mesma fugiria dos conceitos clássicos de encenação e, por isso, utiliza o termo composto separado por hífen. A noção por trás dessa classificação diz respeito ao fato de, no cotidiano, assumirmos papéis diferentes. Estamos encenando “a todo momento, para todos. A cada presença para nós, tentamos interpretar nós mesmos para outrem, e não seria diferente para a câmera” (RAMOS, 2008, p.48). A encen-ação, portanto:

“[...] engloba uma série de comportamentos provocados pela presença da câmera e do sujeito que a sustenta. Na *encenação-atitude*, ou *encen-ação*, existe uma relação de completa homogeneidade entre o espaço fora-de-campo e o espaço fílmico. Os comportamentos detonados pela presença da câmera são os próprios comportamentos habituais e cotidianos, com alguma flexibilização provocada, justamente, pela presença da câmera e sua equipe.” (RAMOS, 2008, p.45)

A mediação da câmera, desse modo, seria um evento capaz de incentivar diferentes construções comportamentais. Esse entendimento não se restringe apenas às entrevistas, mas a quase todo tipo de ação. No caso da entrevista, porém, o entendimento de que há uma enunciação feita de modo mais direto ao espectador pode provocar uma auto-construção diferente. O entrevistado elabora o seu discurso direcionado a um entrevistador ou a um público que não conhece, enquanto nas filmagens ele encena para uma câmera que o observa e que se pretende invisível.

O realizador João Miller Guerra, na já citada entrevista ao Canal Q¹⁴, em resposta ao comentário do entrevistador de que Ruben e Miguel possuem “uma vontade em frente às câmeras”, diz que eles são assim. Mais tarde, na mesma entrevista, Nuno Baptista revela que os dois amigos ignoravam a câmera, sugerindo que não havia mudança de comportamento por conta do dispositivo. É preciso perceber que os realizadores indicam essa percepção com base no conhecimento que tinham de Miguel e de Ruben por trabalhos anteriores com eles, ou seja, manifestam que a encen-ação dos jovens frente a eles, realizadores, na ausência da câmera, seria a mesma encen-ação de quando estão em cena. O processo de auto-construção, portanto, está presente.

Dar voz aos personagens para que eles verbalizem as enunciações serve para afirmar o protagonismo dos representados. O filme evidencia-se como uma representação dos personagens e não como interação entre cineastas e representados, ou no modo como os realizadores se posicionam frente a um determinado contexto. A entrevista, portanto, é o

¹⁴ idem 6 - acesso em 24/03/2015

mecanismo encontrado para que os realizadores possam abrir mão do contato direto com os espectadores e espectadoras através de comentários, como explica Bill Nichols:

“Nem todos os documentários participativos enfatizam a experiência ativa e aberta do cineasta ou a interação de cineasta e participantes do filme. O cineasta pode querer apresentar uma perspectiva mais ampla, frequentemente histórica em sua natureza. Como isso pode ser feito? A resposta mais comum inclui a entrevista. A entrevista permite que o cineasta se dirija formalmente às pessoas que aparecem no filme em vez de dirigir-se ao público por comentário com voz-over. No documentário participativo, a entrevista representa umas das formas mais comuns de encontro entre cineasta e tema.” (NICHOLS, 2012, p.159)

Os realizadores afirmam, na entrevista dada ao Canal Q, que conheciam a opinião de Miguel e Ruben acerca de vários assuntos. Ao permitirem que eles verbalizassem essas opiniões, portanto, o trio de realizadores cedia o seu lugar de fala a quem realmente teria mais autoridade para falar sobre suas posições. É fortalecida, assim, a impressão de que os dois personagens pautam o que é apresentado, quando, na verdade, são estimulados pelos realizadores a tratarem de determinado assunto, como revela João Miller Guerra, ainda na entrevista ao programa *A Rede*, do Canal Q, ao dizer que, por vezes, lançavam um determinado tema que gostariam de abordar e esperavam que os personagens falassem sobre ele. Essa técnica é comumente utilizada pelos documentários de viés observativo, a qual Bill Nichols classifica como “entrevista mascarada”. Segundo Nichols, para a sua elaboração, “o cineasta trabalha de maneira mais participativa com seus temas, no intuito de estabelecer o tema geral de uma cena e, em seguida, filma-a de modo observativo” (*Idem*, p.150).

O conteúdo presente nos depoimentos dos personagens (embora pareçam espontâneos) indica um caminho perseguido pelos realizadores. Não aparecem muitas informações que fujam da ideia de (não) pertencimento a um determinado local ou à falta de oportunidades enfrentadas por Ruben e Miguel por não possuírem documentos. Os realizadores parecem acreditar na posição desfavorável que os dois amigos ocupam na sociedade portuguesa e buscam confirmar essa percepção ao entrevistá-los.

A utilização da entrevista, dessa forma, mostra-se um recurso estilístico importante para que, primeiro, haja clareza nos enunciados propostos pelos realizadores e, segundo, a verbalização seja realizada pelos representados, de modo a conferir credibilidade às suas asserções. Promove-se, assim, um balanceamento entre o caráter observativo do filme e a busca por um vococentrismo de ocasião, capaz de manter sempre presentes os enunciados dos realizadores e da realizadora.

Por fim, é interessante perceber como a opção pela ausência das vozes dos próprios, no filme, demonstra coerência com o referido não uso de música de fosso. Reforça-se o modelo observativo e a tentativa de não indicar juízo de valor com relação ao que é dito por Ruben e

Miguel. Houvesse o som das vozes dos documentaristas e seria possível buscar interpretações mais específicas para as perguntas realizadas, ação que poderia se dar através do tom em que formulam as frases, do nível de descontração no momento em que estão com os personagens, ou até mesmo das palavras escolhidas por Nuno, Filipa e João. Sendo assim, fica clara, mais uma vez, a intenção dos realizadores e da realizadora em deixar que Ruben e Miguel sejam os protagonistas da representação de suas identidades.

Capítulo 3: Análise fílmica de *Li Ké Terra* sob um viés temático

Introdução

Após analisar como os realizadores propõem seus enunciados utilizando recursos estilísticos, cabe a esse capítulo entender o conteúdo desse discurso e como ele se relaciona com outras áreas do conhecimento, de modo que se compreenda a construção que os realizadores fazem da identidade dos novos luso-africanos.

Levando em consideração a impossibilidade de entender o filme como uma verdade absoluta, a análise do conteúdo veiculado pelos realizadores em *Li Ké Terra* terá como objetivo compreender a relação do seu discurso fílmico com conceitos dos Estudos Culturais. Servirá o conteúdo do filme como um exemplo para o que atestam os estudos mais recentes sobre identidade? A representação da identidade cultural dos novos luso-africanos em *Li Ké Terra* corresponde às abordagens desse tema por diferentes áreas do conhecimento?

1. A definição de uma metodologia

Para que se estabeleça um entendimento a partir do conteúdo de *Li Ké Terra*, torna-se necessário que se defina uma metodologia mais adequada a esse tipo de análise e que interprete o olhar dos cineastas sob essa perspectiva.

Não se pretende, aqui, desvincular o conteúdo da forma, uma vez que “no cinema como em todas as produções de significado, não existe conteúdo que seja independente da forma na qual é expresso” (AUMONT, 2004, p.119). Nesse sentido, é preciso realçar que, assim como nas opções estéticas, a abordagem do tema é fruto de uma construção. Jacques Aumont nos diz que: “O essencial, para o analista fílmico, é convencer-se que o conteúdo de um filme nunca é um dado imediato, mas deve, em qualquer caso **contruir-se**” (*Idem*, p.120).

A tentativa de estabelecer uma identidade cultural para os novos luso-africanos a partir da representação de dois membros desse grupo social revela um procedimento, ou estilo, que Bill Nichols cunhou como “ênfase no retrato pessoal”. Segundo o autor, o processo caracteriza os filmes que “consideram as questões sociais a partir de uma perspectiva individual” (2012, p.206). E, ainda: “Esses filmes colocam o foco no indivíduo e não na questão social. Na melhor das hipóteses, revelam uma por intermédio do outro” (*Idem, ibidem*).

Sublinhamos, assim, que a metodologia empregada na análise realizada nesse capítulo parte, essencialmente, de um entendimento das questões identitárias de um grupo a partir de dois de seus representantes. Procura-se descobrir se as características verificadas em Ruben e Miguel podem ser estendidas ao todo – ou à grande parte – dos novos luso-africanos.

Para fins organizacionais, estruturarei esse capítulo em tópicos que, primeiramente, demonstrem a qualidade “apátrida” dos novos luso-africanos e tentem revelar como suas identidades podem ser entendidas como um produto híbrido; e, segundo, como os novos luso-africanos se relacionam com o bairro e de que maneira este influencia na formatação de suas identidades.

2. *Eu não sou daqui*

Em *Li Ké Terra*, a abordagem do conceito de identidade é, propositadamente, contraditória. O documento português é, segundo Ruben e Miguel, necessário para que os amigos almejem uma vida melhor, porém, ao mesmo tempo, vai de encontro à maneira como eles se veem. Os dois nasceram em Portugal, mas possuem raízes em Cabo-Verde e se identificam com o país africano. É na contradição, portanto, que o filme encontra seu desenvolvimento.

O reconhecimento da nacionalidade portuguesa, por sua vez, não encontra obstáculos apenas na percepção que Ruben e Miguel têm de si como cabo-verdianos (percepção mais clara em Miguel), mas também nas dificuldades enfrentadas durante os trâmites burocráticos. Para terem direito à nacionalidade portuguesa é necessário que se reúnam alguns documentos que comprovem essa condição, o que se mostra um entrave para Miguel, além de, conseqüentemente, implicar em gastos financeiros.

Esse subitem, portanto, buscará esmiuçar como os realizadores abordam o conflito existente em obter uma nacionalidade e identificar-se com outra.

2.1 Mais do que documentos

Em Portugal, não basta nascer em território nacional para ser considerado português. A requisição da nacionalidade pode ser feita de acordo com as seguintes condições, dispostas no *website* do Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (SEF):

“[...] pela nova lei é atribuída a nacionalidade portuguesa de origem aos nascidos no território português, filhos de estrangeiros, se pelo menos um dos progenitores também aqui tiver nascido e aqui tiver residência, independentemente de título, ao tempo do nascimento do filho, bem como aos nascidos no território português, filhos de estrangeiros que se não encontrem ao serviço do respectivo Estado, se declararem que querem ser portugueses, desde que, no momento do nascimento, um dos progenitores aqui resida legalmente há, pelo menos, cinco anos.

Por sua vez, no domínio da aquisição da nacionalidade foi consagrado um direito subjectivo à naturalização por parte dos menores nascidos no território português, filhos de estrangeiros, se, no momento do pedido, um

dos progenitores aqui residir legalmente há cinco anos ou se o menor aqui tiver concluído o primeiro ciclo do ensino básico.”¹⁵

Os casos de Miguel e de Ruben são um pouco distintos entre si, apesar de os dois descenderem de imigrantes africanos e terem nascido em território português. O impasse na obtenção da nacionalidade, dessa forma, se encontra na necessidade de um dos progenitores ter residido no país de forma legal por, pelo menos, cinco anos. Também é distinta a forma como os realizadores apresentam a questão da documentação para cada um dos dois amigos.

As dificuldades vividas por Ruben para obter seus documentos são apresentadas à medida que ele vai aos órgãos estatais responsáveis pelo processo. O espectador fica ciente da sua situação através da observação direta de sua condição enquanto requerente. Dessa maneira, é quando se dirige a um centro de oportunidades que descobrimos que ele possui passaporte, porém não possui número de contribuinte nem da segurança social. Descobrimos, também, que Ruben já possuiu uma autorização de residência anterior, de modo que sua situação não é ilegal, mas sim irregular.

Nessa sequência com duração de cerca de três minutos, os realizadores fornecem a quem assiste informações suficientes para que se possa inseri-lo em um determinado grupo social. Sabe-se, a esse momento, que Ruben nasceu em Lisboa, embora tenha ascendência cabo-verdiana; sua mãe possui baixa escolaridade, assim como ele; e, finalmente, a sua situação em Portugal é irregular.

A próxima sequência, que revela mais aspectos da sua condição de descendente de imigrante não regularizado, se dá em outro organismo estatal, o Serviço de Estrangeiros e Fronteiras. Lá, Ruben conversa com a funcionária do SEF e mostra-se ciente das suas possibilidades para obtenção dos documentos. Segundo Ruben, ele estaria habilitado para requerer através de duas opções: a primeira refere-se à sua mãe ter estado em Portugal de maneira regular por pelo menos cinco anos antes de ele nascer e, a segunda, o fato de ele não ter deixado o território português nos últimos dez anos.

Mais adiante no filme, vemos Ruben em uma conversa com um técnico dos serviços que lhe explica as dificuldades que ele enfrenta para obter a nacionalidade. Segundo o profissional, o impasse se dá por sua mãe ter deixado que a sua autorização de residência perdesse a validade, ao invés de renová-la, e também pelo fato de Ruben ter obtido seu passaporte tardiamente. O técnico, porém, afirma que o jovem tem direito à nacionalidade por ter nascido em Portugal e por nunca haver sido condenado por nenhuma infração com pena superior a três anos.

¹⁵ Disponível em <http://www.nacionalidade.sef.pt/>. Acesso em 28/03/15

A busca de Ruben pelos documentos se conclui no SEF, quando uma funcionária o informa que ele receberá uma autorização de residência válida por um ano e que pode ser renovada, posteriormente e quantas vezes for preciso, por períodos de dois anos.

Já a apresentação de Miguel se dá através de depoimentos, em voz *over*, de sua avó. Enquanto a situação de Ruben é esclarecida e resolvida no espaço e no tempo da narrativa, pela observação direta, a de Miguel vem de um outro plano, de certa forma descolado dos acontecimentos exibidos.

Começamos a conhecer a história de Miguel após vinte minutos de filme, quando a sua avó explica que ele viveu por apenas três anos com a sua mãe, a qual era muito ausente na sua criação e que veio a falecer quando Miguel ainda era criança. O jovem também nunca conheceu o seu pai, que estava preso à altura em que ele nasceu e acabou por ser deportado para Cabo Verde.

A avó de Miguel, posteriormente, conta que ele só foi registrado aos dois anos de idade, com o auxílio de uma assistente social. No entanto, quando Miguel precisou fazer seus documentos, foi impossibilitado pela ausência de poder tutelar reconhecido à avó, de modo que seria necessário reunir uma série de certidões de sua mãe, o que se mostrou algo difícil para a idosa devido aos custos e à burocracia envolvidos no processo.

A questão dos documentos, porém, apenas serve como pretexto, como já dito anteriormente, para que o real tema do filme seja exposto: a contradição destes jovens nascidos em Portugal, que não se sentem portugueses e buscam referências na cultura cabo verdiana para sua formação identitária, mesmo que nunca tenham estado em Cabo Verde. A tentativa por parte dos realizadores de abordarem essa visão está explícita na entrevista realizada pelo programa *A Rede*, do Canal Q, quando Filipa Reis, referindo-se ao prêmio que receberam através de votação feita entre os alunos de uma escola, diz:

“[...] e, portanto, eu acho que nesse aspecto, para nós, é muito bom saber que conseguimos chegar com uma questão que para nós é tão relevante, como esta questão da identidade, e desta camada da população que apesar de ter nascido em Portugal não é reconhecida como portuguesa.”¹⁶

Há uma fala de Miguel, durante um diálogo com Ruben, que revela muito sobre como os dois se sentem com relação aos portugueses de ascendência europeia. Ao ver o passaporte recém emitido de Ruben, Miguel diz: “Com essa cara aqui de jamaicano, eles não vão acreditar que tu estiveste aqui dez anos”. Percebe-se que há um modelo de cidadão português imaginado por Miguel que não corresponde ao que Ruben, ou ele mesmo, representam.

¹⁶ Idem 6 - acesso em 29/03/2015

Embora a imigração de pessoas provenientes dos países africanos de língua portuguesa tenha se acentuado nos últimos anos, a fala de Miguel revela uma condição de reforço da diferença. Ele não se vê tão português quando comparado aos outros que correspondem ao arquétipo de cidadão estabelecido no seu imaginário. Uma ideia de laços familiares entre os portugueses de origem europeia e os de origem africana, sustentada nas semelhanças culturais existentes entre Portugal e suas antigas colônias, poderia facilitar a identificação dos novos luso-africanos com a ex-metrópole. Essa ideia, porém, não se verifica, como atesta Neusa Maria Gusmão:

“O africano, proveniente das antigas colônias portuguesas à semelhança do português que emigrou para o Brasil, partilha aspectos culturais comuns à cultura portuguesa e fala português, mas, no entanto, é um africano e, como tal, um negro, o que por si só define, à partida, uma diferença irreduzível que o coloca diante da sociedade portuguesa de modo particular e específico. Assim, entre semelhanças e diferenças, os africanos emigrados e seus filhos confirmam a pertinência da afirmação de José Saramago, que se referindo ao Brasil e a Portugal numa entrevista à televisão brasileira, afirmou não ser uma boa ideia falar-se em países-irmãos, que comungam laços de sangue, pois, segundo ele, tal expressão remete à ideia de *família* e é no seu seio que se instauram os maiores conflitos. O mesmo se pode dizer das relações entre África e Portugal, já que os conflitos que marcam no presente a presença africana em Lisboa parecem encontrar algum significado na história da constituição de uma ‘família alargada’ de Portugal com suas colônias, bem como, atualmente, parecem dizer respeito a algumas das consequências geradas por ela na vida de portugueses, como também na de africanos.” (GUSMÃO, 2005, p.88)

Enquanto os portugueses de ascendência europeia possuem suas referências nos símbolos e mitos que remetem à identidade portuguesa e à formação de uma ideia de nação, Miguel e Ruben não conseguem se ver como integrantes dessa comunidade imaginada que partilharia uma mesma narrativa identitária.

Se a identidade, como visto no primeiro capítulo, implica em processos de negação, é Miguel quem coloca de maneira mais explícita aquilo que ele não é. Em depoimento, diz:

“Vou comprar um país e vou ter a minha própria nacionalidade, vou ser tiberense. *Ya* vou ser tiberense. Vou comprar um país, vai se chamar Tibars e aí vou ser tiberense. Até lá, antes de eu alcançar isso tudo, vou ser português... no BI [bilhete de identidade]. Mas vou sempre me considerar cabo-verdiano. A educação que eu tive foi tudo de lá, minhas teorias de vida vieram de lá, a primeira vez que eu beijei foi à cabo-verdiano. Tudo, foi tudo à cabo-verdiano, nunca foi à português.” (em 00:28:30)

Por essa fala, podemos retirar alguns indicativos de construção da identidade de Miguel. Inicialmente, ele nega qualquer tipo de nacionalidade ao dizer que irá comprar um país e atribuir-lhe um nome próprio. Depois, nega ser português em dois momentos: primeiro, ao dizer que seria português apenas em seu documento e, depois, ao dizer que nada do que ele

faz ou do que ele é tem influência portuguesa. Após sugerir que gostaria de uma nacionalidade individual, porém, Miguel revela considerar-se cabo-verdiano.

Mas se, por um lado, os novos luso-africanos não se consideram portugueses, o mesmo acontece quando os portugueses de origem europeia se separam e os veem como imigrantes, como atesta Neusa Maria Gusmão:

“[...] ‘muitos desses africanos não se podem considerar a si próprios imigrantes’ e o que os distingue dos imigrantes propriamente ditos, diz Machado (1994, p. 2 – referência do autor) é a expressão ‘luso-africanos’, que faz deles sujeitos de identidade híbrida, de dupla referência cultural - africanos e portugueses a um só tempo. Ainda assim, no discurso público e na agenda política de Portugal, segundo o autor, é a categoria ‘imigrantes’ de uso corrente para designar a presença africana em solo português.” (GUSMÃO, 2005, p.57)

Voltando à fala de Miguel, negar ser português é um indicativo óbvio de que ele vê os autóctones como outros. Ele estabelece um entendimento sobre a identidade portuguesa e julga ser diferente. Os motivos para tal entendimento, portanto, são o que nos interessa descobrir.

Como visto no primeiro capítulo, a formação de uma ideia de identidade nacional parte de uma representação na cultura nacional sobre as características que compõem essa identidade. Isso remete a um exercício, muitas vezes, de exaltação de símbolos, tradições e resgate do passado. O exercício praticado por Miguel, entretanto, liga-se à cultura cabo-verdiana, como pode ser percebido em outro momento do filme, quando diz que se sente cabo-verdiano por se identificar com elementos ligados ao arquipélago, como a música tradicional e comidas típicas de lá. Ele afirma, de maneira categórica, que isso é algo que está no sangue e que o impede de fazer com que se sinta português.

O fraco sentimento de identificação portuguesa em Miguel pode ser entendido quando se examina um dos motivos apontados por Stuart Hall (2006) para a fragilidade das identidades nacionais, que seria o fato de a cultura de cada país ser uma estrutura de poder que, entre outras coisas, subjugou a cultura de colonizados. Miguel acredita que suas origens remetem mais a Cabo Verde, uma ex-colônia, do que à antiga metrópole.

Ao dizer que a sensação de ser cabo-verdiano está no sangue, por sua vez, Miguel sugere elementos essencialistas à construção de sua identidade. O fator que a determinaria seria ter descendido de cabo-verdianos, o que vai de encontro às formulações de Stuart Hall já mencionadas sobre a identidade nacional não ser inata, mas sim fruto de um sistema de representação, além de refutar a própria ideia de identidade cultural e seu estatuto móvel e não permanente.

“A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.” (HALL, 2006, p.13)

Esse posicionamento de Miguel é indicado por Ana Marta Monteiro Fernandes em sua tese de mestrado (2006). A autora realiza uma investigação acerca das percepções identitárias dos jovens descendentes de imigrantes cabo-verdianos, residentes no bairro Casal da Boba, e demonstra haver três diferentes tendências de sentimento de pertença por parte dos mesmos: “jovens com identificações tendencialmente cabo-verdianas, jovens com dupla identificação e jovens com identificações tendencialmente portuguesa” (FERNANDES, 2006, p.72). De acordo com Ana Marta Fernandes, os que apresentam identificações tendencialmente cabo-verdianas seriam caracterizados da seguinte maneira:

“[...] consideraram-se jovens com identificações tendencialmente cabo-verdianas aqueles que claramente afirmam sentir-se cabo-verdianos por referência a uma origem e passado comuns, ainda que distantes e ficcionados, bem como à transmissão de uma cultura específica no contexto familiar.

“[...] Na categoria de jovens com identificações tendencialmente cabo-verdianas, existem os que constroem as suas identificações, a partir da negação, isto é, a rejeição da sociedade portuguesa espoleta a procura de identificações com as origens, ainda que estas sejam ficcionadas. Talvez nessa medida não seja correcto falar numa opção individual, mas numa estratégia de integração (colectiva) num dos pólos, naquele que os inclui e reconhece como seus semelhantes.” (*Idem*, p.73-74)

A ficção na busca das origens, por parte de Miguel, está bastante explícita quando ele diz “minhas teorias de vida vieram de lá [de Cabo Verde]”. Para além do fato de “teorias de vida” ser uma expressão um tanto vaga, Miguel atribui extrema relevância a uma ideia algo romantizada de Cabo Verde na sua formação. Essa idealização também se percebe quando Miguel revela seu fascínio pelo crioulo:

“Quando ouço aquelas mulheres mesmo já de idade a falar mesmo aquele crioulo velho, aquele crioulo pesado, que muita gente não percebe, mesmo cabo verdianos que nasceram cá não percebem, que eu às vezes não percebo cem por cento, mas tipo que capto algumas coisas, se falarem rápido não me atrapalho, tento deduzir o que eles disseram e consigo fazer aquilo, se me pedirem alguma coisa consigo fazer. Tipo essas coisas, isso é que me faz sentir cabo verdiano.” (em 00:55:55)

Exaltar o crioulo é uma forma de negar a língua do colonizador e recorrer a um dos elementos mais fortes na formação de um sentimento de identidade nacional, a língua, que, na concepção do pesquisador João Paulo Madeira, teria um peso ainda maior no caso de Cabo

Verde:

“A língua cabo-verdiana representa uma memória social, uma vez que é instrumento de uma cadeia de reprodução de saberes que se vão comunicando e transmitindo às novas gerações. Ela é o principal elemento identitário do cabo-verdiano e, conseqüentemente, um dos factores mais importantes da cabo-verdianidade.” (MADEIRA, 2014, p.11)

Negar a língua portuguesa também significa posicionar-se, mesmo que involuntariamente, em relação à complexa discussão acerca do conceito de lusofonia, ou de um espaço lusófono como comunidade imaginada.

Uma das explicações para essa busca por raízes, ou por uma “essência”, especialmente por parte de Miguel, pode dizer respeito a um “recuo a identidades mais defensivas, em resposta à experiência de racismo cultural e de exclusão” (HALL, 2006, p.85). No entanto, como em *Li Ké Terra* não há menção direta a situações nas quais Miguel ou Ruben tenham sofrido com racismo ou outro tipo de preconceito, essa posição defensiva frente a uma marginalização torna-se apenas uma suposição. A única situação em que o preconceito é citado de maneira mais clara, e que será ainda analisada no decorrer da pesquisa, acontece quando ouvimos um *rap* cantado por jovens do bairro do Casal da Boba, cuja letra denuncia um racismo com origem no próprio Estado.

Ainda com relação à negação total da identidade portuguesa por parte de Miguel, essa é uma ideia que não se verifica na realidade, uma vez que, diferentemente de sua avó, as suas experiências de sociabilização se deram já no país de acolhimento de seus ascendentes, de modo que ele está exposto a influências da cultura portuguesa a todo momento. O pesquisador Fernando Luís Machado (1994), em um contexto no qual explica os motivos de não adotar o termo “imigrantes de segunda geração”, faz a seguinte colocação:

“Desde logo, os jovens e crianças descendentes de imigrantes não são imigrantes eles mesmo. Não têm um trajecto imigrante e a maior parte nem sequer conhece o país de origem dos seus pais. Nasceram e/ou foram socializados no quadro da sociedade de acolhimento, onde sofreram a influência poderosa de contextos como a escola, mas também dos media, da cidade ou das suas redes de sociabilidade juvenis. A sua cultura é, inevitavelmente, produto disso mesmo, por maior que seja a importância da família e por mais que ela constitua um espaço fechado de reprodução da cultura de origem.” (MACHADO, 1994, p.121)

E, de maneira não específica ao caso dos novos luso-africanos, Kathryn Woodward fala sobre as identidades surgidas após processos diaspóricos:

“Essa dispersão das pessoas ao redor do globo produz identidades que são moldadas e localizadas em diferentes lugares e por diferentes lugares. Essas novas identidades podem ser desestabilizadas, mas também

desestabilizadoras. O conceito de *diáspora* (GILROY, 1997 – referenciado pelo autor)¹⁷ é um dos conceitos que nos permite compreender algumas dessas identidades – identidades que não têm uma ‘pátria’ e que não podem ser simplesmente atribuídas a uma única fonte.” (WOODWARD, 2014, p.22)

A tentativa de resgate das raízes africanas, por parte de Ruben e, principalmente, de Miguel, além de poder se caracterizar como um já mencionado recuo, acaba por resultar no que Stuart Hall aponta como a “formação de novas identidades híbridas”, numa das hipóteses levantadas pelo autor como consequência da globalização (2006). Woodward, ao dizer que as identidades diaspóricas não podem ser atribuídas a uma única fonte, corrobora com essa ideia de surgimento de novas identidades, algo que pode ser percebido no caso de Miguel e Ruben, os quais recebem influência de diversas fontes, sejam elas europeias ou africanas.

De acordo com Hall, a globalização parece ter o “efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e ‘fechadas’ de uma cultura nacional” (2006, p.87). Esse deslocamento, entretanto, resultaria em dois outros processos: a *tradição* e a *tradução*. O primeiro seria a busca de algumas populações em “recuperar a sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas” (*Idem, Ibidem*), enquanto a tradução diria respeito às:

“formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado.” (*Idem, 2006, p.88*)

Desta forma, Hall identifica nos migrantes das novas diásporas, realizadas no contexto das migrações pós-coloniais, a ocorrência da tradução. Eles precisam negociar entre as tradições de uma terra natal e a cultura do país de acolhimento – caso da avó de Miguel e da mãe de Ruben. Os dois amigos, por outro lado, resgatam as suas tradições a partir de um processo mediado por seus familiares.

Não obstante, as identidades híbridas nascidas do processo de tradução realizado pelos ascendentes de Ruben e Miguel implicariam, invariavelmente, em uma influência nos próprios processos de tradução dos dois amigos. A cultura cabo-verdiana transmitida por seus pais e avós não seria transmitida da mesma forma caso eles estivessem em Cabo Verde. Uma vez inseridos em um contexto diaspórico, a sua relação com o país de origem seria abalada. Sobre isso, Machado e Matias esclarecem:

¹⁷ Gilroy, P. (1997). “Diaspora and the detours of identity”. Em: Woodward, K. (org.). *Identity and difference*. Londres: Sages, p. 299-346.

“Mas mesmo essas ligações [entre novos luso-africanos e imigrantes], cuja intensidade varia de população para população, não são ligações directas à chamada cultura de origem, mas sim à versão transformada dessa cultura, consequência da adaptação progressiva ao contexto migratório, que torna os próprios imigrantes diferentes do que eram antes de migrarem.” (MACHADO; MATIAS, 2006, p.7)

É preciso que se indique a relação conflituosa que resulta na formação das identidades híbridas de Ruben e de Miguel. Elas nascem a partir do encontro de duas identidades situadas de maneira assimétrica em um sistema de poder, sendo a identidade portuguesa a hegemônica. Tomaz Tadeu e Silva explica a formação de identidades híbridas da seguinte maneira:

“Na perspectiva da teoria cultural contemporânea, o hibridismo - a mistura, a conjunção, o intercuro entre diferentes nacionalidades, entre diferentes etnias, entre diferentes raças - coloca em xeque aqueles processos que tendem a conceber as identidades como fundamentalmente separadas, divididas, segregadas. O processo de hibridização confunde a suposta pureza e a insolubilidade dos grupos que se reúnem sob as diferentes identidades nacionais, raciais ou étnicas. **A identidade que se forma por meio do hibridismo não é mais nenhuma das identidades originais, embora guarde traços delas** [grifo nosso].

Não se pode esquecer, entretanto, que a hibridização se dá entre identidades situadas assimetricamente em relação ao poder. Os processos de hibridização analisados pela teoria cultural contemporânea nascem de relações conflituosas entre diferentes grupos nacionais, raciais ou étnicos. Eles estão ligados a histórias de ocupação, colonização e destruição. Trata-se, na maioria dos casos, de uma hibridização forçada. O que a teoria cultural ressalta é que, ao confundir a estabilidade e a fixação da identidade, a hibridização, de alguma forma, também afeta o poder. O ‘terceiro espaço’ (BHABHA, 1996 – referência do autor)¹⁸ que resulta da hibridização não é determinado, nunca, unilateralmente, pela identidade hegemônica: ele introduz uma diferença que constitui a possibilidade de seu questionamento.” (SILVA, 2014, p.87)

Essa hibridização verificada na ideia de Miguel e Ruben não terem uma “pátria” definida mostra-se um enunciado bastante claro no filme, tanto na expressão estética, quando os realizadores isolam os dois protagonistas pelo uso de superenquadramentos e outros recursos estilísticos, quanto na construção discursiva. Confronta-se o depoimento da avó de Miguel (nascida em Cabo Verde, que diz considerar-se a si própria e ao neto como portugueses) com o depoimento de Miguel (que diz ser cabo-verdiano, embora nunca tenha estado no país africano), separando-os, ao mesmo tempo, pelo uso de molduras.

À parte dos argumentos mais explícitos, é também interessante perceber como os realizadores de *Li Ké Terra* escolhem alguns pontos para demonstrar a formação da identidade dos novos luso-africanos, porém sem aprofundarem-se neles. Dentre esses pontos

¹⁸ bhabha, H. (1996), “O terceiro espaço (entrevista conduzida por Johnathan Rutherford).” Em: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, N° 24, p. 35-41.

podemos destacar a utilização do *rap* por esse grupo social como uma forma de expressarem suas ideias. Embora haja apenas uma sequência em que se ouve esse estilo, há muitas informações nela a serem analisadas. A começar pela letra, trata-se de uma crítica ao que é identificado como “o sistema”, enquanto estrutura cuja única preocupação relativa aos imigrantes africanos e seus descendentes seria a de enquadrá-los ou colocá-los na cadeia. Como forma de sustentar esse argumento são citadas várias pessoas que foram presas, dentre elas alguém conhecido por Tareco que, após quinze anos preso, não teria “aguentado a pressão” e morrido, algo que, de acordo com a letra da música, seria um acontecimento desejado pelo governo. Essa crítica aos órgãos governamentais é tema recorrente no *rap* produzido nos bairros sociais, como explicam Edurne de Juan e Donizete Rodrigues:

“O *rap* faz eco da diversidade e das contradições vividas pelos jovens nos bairros sociais. Eles demonstram um firme compromisso com a zona onde residem, retratam a vida no bairro e denunciam a dura realidade em que vivem através de suas rimas. A temática repete-se porque a vida se repete.”
(JUAN & RODRIGUES, 2013, p.11)

Como mencionado anteriormente, está implícita nessa música, cantada por Ruben e mais três jovens, a existência de uma discriminação institucionalizada enfrentada por eles, descendentes de africanos. Estabelece-se, deste modo, uma polarização que coloca, de um lado, os imigrantes africanos e seus descendentes, e, de outro, o governo português como um instrumento de opressão. Essa polarização fica mais evidente quando percebemos que o *rap* não é cantado em português, o que revela uma busca pelas raízes africanas e uma negação à cultura europeia.

A despeito do conteúdo, o *rap* também serviria para indicar a existência de diferenças entre os novos luso-africanos e seus ascendentes, uma vez que ele surge a partir da adaptação de um elemento da cultura afro-americana por parte dos descendentes de imigrantes e que se encontra presente nessa nova geração, não tendo feito parte da formação dos seus pais e avós. Além disso, o *rap* representa uma marca que os diferencia de outros grupos juvenis que não ouvem esse estilo musical (MACHADO, 1994).

2.2 Uma questão de dinheiro, escola e trabalho

Os realizadores de *Li Ké Terra*, de maneira recorrente, buscam demonstrar como a preocupação com o dinheiro, ou com a falta dele, vincula-se à construção da identidade dos personagens principais. A instabilidade económica em que vivem seria um elemento dificultador à integração dos descendentes de imigrantes com a cultura e sociedade portuguesa por, além de tudo, simbolizar um obstáculo na obtenção dos documentos.

Miguel, em certo momento, diz que precisaria de 80 euros para reunir as certidões necessárias e a sua avó reforça essa condição ao narrar todas as etapas percorridas por ela no

intuito de registrar o seu neto. Além da burocracia, ter acesso aos documentos necessários para o registro implica em gastos diversos e, segundo a avó de Miguel, ela não teria recursos para os suportar.

O dinheiro também é citado, de forma direta, em outras situações envolvendo Miguel. Quando criança, sua avó o colocou em uma escola privada, da qual teve que retirá-lo por falta de dinheiro quando a mãe de Miguel faleceu. Em outro momento, o professor/formador que orienta Miguel comenta sobre seus módulos atrasados na escola, sublinhando que cada um custaria 10 euros, totalizando a quantia de 60 euros. Segundo o professor, o jovem deveria se dedicar mais à escola, uma vez que a sua avó estaria se esforçando significativamente para mantê-lo em sua condição de estudante.

O primeiro indicativo de que a situação financeira será relevante no desenvolvimento do filme ocorre em um momento já mencionado anteriormente e que envolve Ruben. Enquanto o jovem prepara-se para ir a um centro de oportunidades, ouve na televisão uma manchete que fala sobre o aumento do número de desempregados em Portugal. Estabelece-se, aí, uma contextualização da conjuntura em que o filme se passa.

A dificuldade de acesso ao mercado de trabalho, no caso de Ruben, é ainda mais forte pelo seu baixo nível de escolaridade, que, por sua vez, o próprio relaciona com a falta de documentos, como dito em depoimento:

“É tudo. Para mim, os documentos é tudo. Agora neste momento é tudo. É tudo que eu preciso para poder trabalhar, para poder tirar um curso, continuar a escola. Várias coisas. Para não estar a dizer que uma pessoa mesmo sem documentação não é nada. É a mesma coisa que estar qualquer coisa assim, no chão, deitado. Um zero à esquerda. É lixado, é *fodido*. Quem não tem documentação é *fodido*. Não pode fazer nada. Não estudo, não trabalho, não tenho ocupação. Coisas assim. São coisas que se calhar tivesse documentos, não estariam assim.” (em 00:24:25)

O discurso de Ruben, de fato, encontra embasamento em pesquisas sobre a integração dos descendentes de cabo-verdianos no mercado de trabalho. Segundo Luis Batalha, muitos novos luso-africanos deixam de estudar, entre outros motivos, por acreditarem que os melhores empregos estarão sempre com os portugueses brancos (os “tugas”). Sobre essa baixa escolaridade, Batalha diz:

“Os jovens descendentes de famílias cabo-verdianas, cuja maioria vive em ‘bairros sociais’ ou ainda em ‘bairros de lata’, têm elevadas taxas de desistência e reprovação no ensino básico. Muitos abandonam a escola antes de completarem o 9.º ano de escolaridade por ultrapassarem a idade limite para o fazer no regime normal. Poucos voltam à escola para o completar no ensino nocturno. Grande parte dos que completam o 9.º ano são (como muitos outros jovens ‘escolarizados’) ‘analfabetos funcionais’, para os quais a sociedade portuguesa apenas tem para oferecer empregos mal remunerados e de pouco prestígio social, e, portanto, não atractivos.” (BATALHA, 2008, p.35)

Conjugando elementos do contexto do mundo histórico - o desemprego em alta - com os problemas enfrentados por Ruben, os realizadores conseguem reforçar, no espectador, a impressão da marginalização do jovem. O país está imerso em uma crise econômica, mas, na visão de Ruben, ele está em situação ainda mais agravante por não ter documentos. A pesquisadora Alejandra Ortiz, ao fazer um trabalho de campo com grupos de novos luso-africanos, acaba, de certa forma, confirmando a percepção de Ruben acerca dos obstáculos que dificultam seu acesso ao mercado de trabalho:

“Uma questão fundamental e que diferencia claramente os grupos refere-se precisamente à aquisição da nacionalidade, sendo considerada pelos jovens como um elemento crucial, no momento de procurarem emprego. Na prática ter nacionalidade portuguesa não implica necessariamente uma melhoria das condições sociais dos jovens, mas garante os mesmos direitos e oportunidades, sendo o seu contributo em termos simbólicos fundamental na construção da identidade e na geração de sentimentos de pertença.” (ORTIZ, 2013, p.174)

Não encontrar colocação no mercado de trabalho, por sua vez, implica em não ter acesso ao consumo. Essa condição faz com que Ruben reflita acerca da possibilidade de recurso à criminalidade. Em depoimento, ele diz:

“Já podia ter a minha ficha toda suja na esquadra. Já podia ser tudo e mais qualquer coisa. Isso é certo. Ia andar por aí a roubar, a fazer porcarias, fazer *merdas*. É normal. Às vezes vou passear, dou uma volta. Vejo uma coisa que eu gostava de comprar, ou assim. Depois o que eu fico a pensar? O gajo não trabalha... como vai arranjar dinheiro para comprar as cenas que mais quer? Qual o caminho mais fácil? Se tu não tens documentação, não tens como trabalhar. Qual é o caminho mais fácil? É roubar, ou fazer *merda*. Mas nem. Na minha cabeça tá tudo controlado, não é isso que eu quero pra mim. Então prefiro, tipo, não poder comprar aquela cena que se calhar me apetecia comprar. Eu podia roubar e comprar. Mas prefiro ficar na minha. Então não compro a cena, fico como estou, sem dinheiro. Às vezes posso querer ter dinheiro. Fico na minha. Não vou fazer nada p'ra ter dinheiro. Fico na minha. Se tivesse a minha ficha... a minha ficha suja, aí mesmo é que nunca mais eu ia ter a documentação.” (em 00:57:23)

Percebe-se, desse modo, que o fato de possuir ou não documentos, segundo a visão de Ruben, corresponde a uma fronteira que pressupõe uma divisão com consequências diretas na empregabilidade. Nota-se ainda a ligação estabelecida pelo jovem entre não possuir documentos e realizar atos criminosos. Estabelece-se assim um dilema entre ter acesso ao consumo pela via mais fácil, porém errada, e correr o risco de não obter a documentação, ou resistir e continuar sem dinheiro. Há um simbolismo muito grande nos documentos, delegando nesses a possibilidade de ascensão social. Isso fica mais claro quando Ruben manifesta a sua vontade de fazer um curso profissional, como de hotelaria, ou tornar-se um emigrante, tal qual vários outros portugueses, e ir à Inglaterra viver com uma de suas irmãs.

Com relação à questão escolar, ela também é trabalhada pelos realizadores, centrando-se no

caso de Miguel. Se, como recurso estilístico, eles optaram por imprimir um ritmo lento no período compreendido entre o seu despertar e o dirigir-se à escola, de modo a associarem sensações negativas ao processo, será através do conteúdo que a ideia é reforçada. Primeiro, de maneira mais direta, numa conversa entre o jovem e um formador, revela-se ao espectador que Miguel está com módulos em atraso e que pensa em desistir. Não obstante, mesmo com os referidos atrasos, Miguel possui níveis de escolaridade mais avançados do que Ruben, faltando apenas dois anos para que conclua seus estudos.

De maneira mais indireta, os realizadores criam uma atmosfera conflituosa envolvendo o ambiente escolar. Vemos Miguel tentando, sem sucesso, elaborar uma resposta aos questionamentos contínuos de sua professora, assim como também vemos outra professora ordenando que Miguel corte suas unhas, quando este lhe pergunta se pode assistir a determinada aula. Sente-se um evidente desconforto face à presença do jovem na sala de aula e na relação com seus professores, o que contrasta com o aparentemente bom relacionamento que ele possui com seus colegas.

Por mais que concordemos na pertinência do tema, não é pretensão deste trabalho entender as origens do conflito entre os novos luso-africanos e a escola, ou sequer o modo como se estabelecem relacionamentos entre professores e alunos, por essa ser uma discussão que envolveria uma análise sociológica mais aprofundada, desviando-se do objetivo maior da dissertação.

Ainda sobre a questão do dinheiro, é interessante perceber o direcionamento do olhar dos realizadores para essa realidade que busca pautar a representação da identidade de Ruben e Miguel a partir de um viés que privilegia, desse modo, o entendimento deles como jovens situados à margem da sociedade e com dificuldades de ascensão. O recorte, portanto, supera o contexto da ascendência africana e liga-se também à classe social.

3. *Eu sou daqui*

O título do filme, *Li Ké Terra*, traduzido do crioulo significa “esta é minha terra”, o que, por si só, já denuncia o entendimento dos realizadores de que o local de pertença dos jovens seria mesmo o bairro Casal da Boba. Em entrevista ao jornal “Diário de Notícias”, no dia 25 de outubro de 2010, João Miller Guerra confirma essa ideia ao dizer: “Eles não são portugueses nem cabo-verdianos, pertencem ali, àquele bairro”.¹⁹

Esteticamente, os realizadores já haviam passado essa sensação através de recursos que indicariam o isolamento do bairro, como analisado no capítulo anterior. A maneira como

¹⁹ Disponível em http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=1694253&seccao=Cinema. Acesso em 01/04/2015.

abordam tal ideia no filme, em termos temáticos, também colabora para que haja essa percepção.

Ao criarem a noção de que Ruben e Miguel não pertencem a Portugal ou a Cabo Verde, abre-se uma lacuna sobre o local de real pertencimento dos dois amigos. Se Miguel diz que se sente cabo-verdiano, esse sentimento deve-se à sua interação com elementos da cultura cabo-verdiana, os quais estão presentes no Casal da Boba. Por não terem acesso a Cabo Verde, o bairro torna-se uma fronteira imaginária habitável entre os costumes portugueses e os africanos.

Como dito anteriormente, o filme trata basicamente dos conflitos de Ruben e de Miguel por morarem em um país ao qual julgam não pertencer, com os espaços configurando-se como elementos coadjuvantes na formação dos sentidos. A importância desses espaços, porém, é relevante para que se compreenda a dimensão que o bairro adquire na representação dos dois amigos, em particular, e dos novos luso-africanos, de uma maneira mais generalizada. Uma vez que os depoimentos dos personagens versam sobre temas íntimos e não fazem menções ao local, ele pode ser percebido apenas de forma indireta, o que cria a necessidade de uma análise que, aqui, será contextualizada com os estudos realizados no âmbito dos Estudos Culturais.

3.1 Sobre o bairro Casal da Boba

O bairro Casal da Boba surgiu no âmbito do Programa Especial de Realojamento (PER), cuja finalidade era a de erradicar os bairros com construções precárias surgidos após intenso fluxo de pessoas de áreas rurais e do estrangeiro para, principalmente, a região metropolitana de Lisboa. Esse programa configurou-se como uma adaptação de um outro projeto de realojamento anterior, como explica Eduardo Vilaça:

“Em 1987, foi criado um programa de realojamento para todos os municípios do país, com apoios financeiros substanciais, a fim de erradicarem os bairros de barracas dos seus territórios concelhios. Perante a fraca adesão, esse programa foi melhorado e, em 1993, foi criado o PER - Programa Especial de Realojamento, com o mesmo fim, para os concelhos das Áreas Metropolitanas de Lisboa e do Porto.” (VILAÇA, 2001, p.87)

No caso específico do bairro Casal da Boba, o realojamento “iniciado em 2001 foi concluído em Dezembro de 2004. Tratou-se, portanto, de um lento processo de realojamento de populações provenientes de vários bairros degradados do concelho da Amadora” (FERNANDES, 2006, p.110).

Embora o PER tenha proporcionado relativas melhorias na qualidade de vida dos antigos habitantes de áreas degradadas, como maior facilidade de acesso a serviços básicos, Ana

Marta Fernandes (2006) aborda, em sua dissertação de mestrado, uma série de deficiências percebidas no bairro Casal da Boba. Dentre elas, podemos destacar alguns problemas na organização estrutural do bairro, logo no seu início, e outros, surgidos após a sua ocupação.

Uma primeira deficiência diz respeito à separação de pessoas que eram próximas nos bairros anteriores, como uma moradora do Casal da Boba relata a Ana Marta Fernandes em depoimento. Essa separação teria levado, em um primeiro momento, a um distanciamento nas relações entre os moradores do novo bairro, uma vez que redes de sociabilidade antigas foram quebradas.

Outra crítica pode ser feita relativamente à falta de preocupação estatal em atentar para os níveis de satisfação dos moradores face ao bairro, prendendo-se à urgência de suprir necessidades materiais de uma população acostumada às condições degradantes de outrora. As preocupações, desse modo, assumiram um viés mais técnico do que social, uma vez que buscou-se contemplar essa nova população com infraestrutura adequada, porém sem dar maior relevância a anseios particulares dos realojados. Fernandes explica:

“Assim, o modelo adoptado limitou-se a dar respostas às necessidades materiais dos indivíduos e das famílias e aos aspectos funcionais dos empreendimentos urbanísticos. As acções terão fundamentalmente actuado sobre os efeitos e não sobre as causas, indiciando políticas que visam o imediatismo e a resolução dos problemas mais gritantes.” (FERNANDES, 2006, p.40)

No que se refere às questões posteriores ao realojamento, Ana Marta Fernandes (2006) indica um levantamento realizado por instituições ligadas ao bairro Casal da Boba que identifica alguns “problemas de contexto”, relacionados ao bairro em si, em contraste com os “problemas estruturais”, relacionados com a condição social de seus moradores. Os problemas de contexto são ligados a: higiene urbana; construção deficiente do edificado; degradação dos espaços comuns; falta de equipamentos no bairro; dificuldade de articulação entre a família e as escolas.

É importante notar que, apesar de o filme *Li Ké Terra* ter sido realizado cerca de cinco anos após a elaboração do levantamento, alguns dos problemas ainda se verificam de maneira direta no bairro do Casal da Boba. Esse lado problemático do local, inclusive, é utilizado pelos documentaristas para construir a representação do bairro, como será visto a seguir.

3.2 As duas faces de um mesmo espaço

Ao espectador são apresentadas duas facetas do Casal da Boba. Uma é elaborada através da composição de uma atmosfera positiva, que demonstra a boa relação que Ruben e Miguel — e os moradores em geral — possuem com o local. A outra reflete os aspectos negativos com os quais os habitantes do bairro precisam lidar.

Começando pela atmosfera positiva, os realizadores fazem com que Ruben e Miguel, no bairro, pareçam não vivenciar seus problemas de falta de documentos ou de uma identidade definida. Lá, eles são conhecidos como Tibars e Dibela e possuem uma identidade informal que lhes confere um sentimento de particularidade, enquanto Ruben, no SEF, se mistura aos demais indivíduos em uma sala de espera e, Miguel, na escola, é mais um entre diversos alunos.

Por outro lado, os realizadores também fazem com que os espaços não pertencentes ao bairro provoquem desconforto nos dois personagens. No bairro, Miguel mostra-se mais articulado e seguro, em desacordo com o que ele sente na escola, fato que fica explícito quando sabemos que pretende abandonar os estudos. A mesma situação pode ser percebida com relação a Ruben. Os lugares que ele frequenta fora do bairro do Casal da Boba são, principalmente, ligados ao Estado português, o qual, até o momento, não o reconhece como um cidadão de fato.

Um outro aspecto que colabora para a construção da atmosfera positiva ao redor do bairro diz respeito a ele ser retratado como um espaço de lazer. É no bairro que podemos ver Ruben e Miguel se divertindo. Seja andando de bicicleta, ou jogando futebol, o bairro possui a qualidade de local de distração.

Por fim, percebe-se a forte interação que há entre os moradores do bairro, como se todos partilhassem interesses e se conhecessem. Uma sensação que acaba por sugerir a ideia de uma origem compartilhada entre eles e que remete ao próprio bairro do Casal da Boba.

O aspecto negativo fica por conta de fatores mencionados no capítulo anterior, como a falta de espaços e a disputa travada entre moradores e construções. Quando vemos o bairro pela primeira vez, logo após o diálogo inicial entre Ruben e Miguel em um caminho de terra, já se pode perceber que os espaços utilizados para lazer não são os adequados. Um grupo de jovens joga futebol no meio da rua e a bola acaba por ficar presa em baixo de um carro.

A seguir, quando Ruben anda de bicicleta em uma rotunda, ele também precisa esquivar-se dos carros. A configuração do bairro apresentada aos espectadores, até o momento, determina os obstáculos enfrentados pelos moradores em suas atividades de lazer. Parece não haver locais disponíveis para serem ocupados por pessoas, mas apenas ruas e prédios padronizados.

Os locais destinados ao trânsito de pessoas, como os corredores entre os prédios, passam a ser tomados pelos moradores e principalmente pelas crianças. Mais tarde, quase ao fim do filme, vê-se uma quadra poliesportiva, que aparenta ser o único espaço dedicado realmente ao lazer. Essa quadra, porém, possui um aspecto que indicia falta de manutenção, sendo uma constante em outros espaços reveladores de um certo abandono por parte do poder público.

Neste sentido, consideramos que os realizadores também se empenham em associar ao bairro do Casal da Boba um certo caráter claustrofóbico, algo pertinente para a sensação de falta de espaço, ou saturação, experimentada pelos moradores. Propõe-se, desse modo, uma contradição entre o bairro representar um espaço de pertença aos seus moradores e, ao mesmo tempo, não ser suficiente para eles, ocasionando situações como a de uma pessoa tomando conta de suas ovelhas em uma pequena área cercada por prédios e a de outras duas que cuidam de uma igualmente pequena plantação, às margens de uma rodovia. Elas precisam conviver nesses espaços, apesar das limitações dos mesmos.

3.3 A criação das identidades

Pensando o bairro como local de pertença de um grupo que não se vê contemplado pela identidade nacional portuguesa e que, igualmente, não pode se considerar originário de um país onde nunca esteve, torna-se importante que se entenda como as identidades são construídas e representadas nesse espaço.

Para os imigrantes africanos e seus descendentes, estar em um bairro de realojamento significa melhoria de vida, principalmente pelo acesso a diferentes condições de infraestrutura. O isolamento provocado pelos bairros, entretanto, resulta em dificuldades de mobilidade social, como explica Ana Marta Fernandes:

“Ao mesmo tempo que se esbatem nas relações de proximidade e alguma coesão grupal, os fenómenos de ‘ghettização’, de fechamento face ao exterior persistem, o que se julga, contribuirá para a reprodução das condições materiais e sociais desta população, e que se traduz numa fraca mobilidade social ascendente. Assim a mudança do contexto residencial e a melhoria das condições de habitabilidade não tem sido acompanhada de uma alteração da situação social, marcada pela privação destas populações.” (FERNANDES, 2006, p.42)

A persistência dos problemas sociais e a percepção de dificuldades de ascensão parecem estar presentes em Ruben. Sua baixa escolaridade, bem como o aparente e prolongado desinteresse em arranjar um trabalho (algo que fica claro quando seus amigos o chamam de “come e dorme”, ou quando ele responde à funcionária do centro de oportunidades que não possui ocupação nem estuda), demonstram a sua descrença na mobilidade social, apesar de creditar a falta de oportunidades à ausência de documentação. É também interessante notar que ele gostaria de obter os documentos para procurar oportunidades em outro país, na Inglaterra, de forma que a falta de perspectivas de melhoria dentro da sociedade portuguesa fique mais evidente.

Para Miguel, esse entendimento da dificuldade de ascensão manifesta-se na sua vontade de abandonar os estudos e na sua convicção em negar ser português. A sua avó, ela sim imigrante, entretanto, parece acreditar de maneira mais forte na mobilidade social do neto.

Ela preocupa-se em mantê-lo na escola, depois de já se haver mostrado interessada em obter a sua documentação.

A afirmação de Miguel em ser cabo-verdiano e, conseqüentemente, de negar ser português, configura, em potencial, um dos três trajetos adotados pela “nova segunda geração” (dentro da qual se incluem os novos luso-africanos) que Fernando Luís Machado e Ana Raquel Matias (2006) revelam, através dos estudos de Alejandro Portes (1999).²⁰

“Um deles é o que corresponde ao padrão homogéneo tradicional de progressiva aculturação e integração na classe média branca; o segundo é o oposto do anterior, e conduz, por via de mobilidade social descendente, à pobreza e à diluição na subclasse autóctone; o terceiro é o da mobilidade ascendente através da preservação da solidariedade comunitária das populações imigrantes.” (MACHADO & MATIAS, 2006, p.9)

Miguel, ao negar a identidade portuguesa e valorizar apenas a cultura com a qual tem contato em seu bairro (mesmo sendo evidentemente influenciado pela cultura europeia, como visto anteriormente), tende a adotar um caminho de mobilidade descendente. Essa situação é melhor detalhada por Machado e Matias da seguinte forma:

“O trajecto de assimilação descendente, que conduz os filhos de imigrantes a juntarem-se à subclasse autóctone, depende de factores de localização residencial e dos padrões de valores circulantes nos contextos de relacionamento inter-pares em que os jovens estão quotidianamente envolvidos. Segundo Portes, os imigrantes das vagas mais recentes concentram-se nas zonas pobres das grandes cidades, ficando os seus filhos em contacto directo com os jovens de minorias domésticas excluídas (Portes, op.cit: 101-105 – referência do autor). Nesses contextos, eles encontram nos jovens autóctones uma ‘cultura adversarial’, de oposição à sociedade dominante, branca e de classe média, e são constrangidos por ‘normas niveladoras descendentes’, que os socializam ‘na crença de que é fútil procurar singrar por mérito próprio’.

Apesar das expectativas de mobilidade ascendente intergeracional de que os seus pais são portadores, muitos filhos de imigrantes acabam, devido à pressão dos pares, por interiorizar essa crença, poupando-se a serem denunciados como ‘vira-casacas que deixam o seu próprio povo para trás procurando ‘ser brancos’’. A consequência a prazo desta forma de capital social negativo será, para muitos, a mobilidade social descendente.” (*Idem, Ibidem*)

O bairro em que Miguel e Ruben moram corresponde às especificidades indicadas por Machado e Matias com relação ao favorecimento do caráter de uma trajetória descendente. O Casal da Boba situa-se no concelho da Amadora, na Grande Lisboa, e, como bairro de realojamento, abriga diferentes minorias marginalizadas da sociedade portuguesa. As relações sociais cultivadas por proximidade, dessa forma, possuem a tendência de se estabelecerem entre minorias.

²⁰ PORTES, A. (1999). “Migrações Internacionais. Origens, Tipos e Modos de Incorporação”. Oeiras: Celta Editora.

A noção de marginalização dos moradores do bairro Casal da Boba também se dá pela percepção que outras pessoas possuem acerca deles. Ana Marta Fernandes refere que, aquando do início do processo de realojamento, alguns moradores de áreas vizinhas, nomeadamente de São Brás, venderam suas casas devido ao fato de que “as famílias realojadas carregavam consigo uma imagem muito negativa, estigmatizante, associada à marginalidade, delinquência e tráfico de droga” (FERNANDES, 2006, p.111).

Embora a trajetória descendente seja uma possibilidade devido aos fatores mencionados acima, há também a possibilidade de uma trajetória ascendente baseada na solidariedade entre grupos de mesma origem. Isso se daria porque

“a solidariedade entre imigrantes baseada na etnicidade e a densidade das redes comunitárias proporcionam a pais e filhos um capital social importante e, através dele, acesso a recursos escassos, que tornam menos provável o cenário da assimilação descendente.” (MACHADO e MATIAS, 2006, p.10)

É importante perceber que a origem dos grupos não se limita a uma mesma ascendência. A ideia de pertencimento ao bairro ultrapassa os limites de identificação a apenas uma nação. Miguel diz que se sente cabo-verdiano por identificar-se com elementos da cultura de Cabo Verde. Porém, os realizadores reforçam a construção do bairro como o resultado da interação de diferentes culturas, o que pode ser percebido de maneira simbólica na sequência passada em um restaurante, onde faixas e bandeiras de diversos países, incluindo Portugal, estão penduradas nas paredes (figura 13).

Através da observação do filme, dessa forma, temos a impressão da ocorrência no bairro do Casal da Boba, um bairro de realojamento, do que Neusa Maria Gusmão indicou acontecer nos bairros degradados: a formação de uma cultura-específica daquele local.

“Cada bairro é, então, particular e único. O bairro como *lugar* é o que faz caber em seu limite, um modo de ser no mundo, uma vivência imediata - o quotidiano - e um ordenamento simbólico específico que diz dele e dos que aí estão e vivem, portanto, um espaço cultural específico.” (GUSMÃO, 2005, p.125)

Para os realizadores parece essencial que se veja o bairro dessa forma. Afastar uma ligação nacional aos protagonistas é o que sustenta o enunciado de que eles não têm consciência de uma identidade portuguesa, de modo que transitam entre várias culturas sintetizadas no bairro onde vivem.



Figura 13

Um elemento que se destaca na elaboração da imagem interior do bairro é a presença de inúmeros grafites pelas paredes das construções. Como mencionado anteriormente, os grafites desafiam a neutralidade e padronização do bairro, uma vez que as construções foram dispostas da maneira que o Estado, através de seus planos de realojamento, julgou ser a mais adequada. As escolhas dos moradores com relação ao local onde vivem foram restritas. Eles foram retirados de bairros degradados –onde, apesar de enfrentarem problemas como os de falta de infraestrutura básica, se sentiam melhor abrigados, por possuírem vínculos sociais mais fortemente estabelecidos e uma sensação de pertencimento –para serem colocados em um bairro planejado. Através do filme, portanto, percebe-se que uma maneira de contornar a falta de identificação com o novo ambiente se dá através de intervenções como o grafite.

Em *Li Ké Terra*, chama ainda a atenção a quantidade de grafites com a palavra “Boba” (figuras 14, 15 e 16), em referência ao nome do bairro. Essa é uma inscrição presente em diferentes lugares do Casal da Boba, o que sugere um movimento de apropriação de um espaço construído *para* os moradores e não *pelos* moradores. Sendo o bairro uma comunidade de refúgio, ou de recuo face a possíveis experiências de racismo cultural, como apontou Stuart Hall (2006), a presença maciça desse tipo de grafite representa o reforço da separação entre os que pertencem àquele espaço e os que não pertencem, servindo para dotá-lo de um caráter de singularidade, a ser conquistado através da construção identitária de um bairro padronizado.



Figura 14



Figura 15

Se a identidade é uma produção que depende da diferença, cravar um posicionamento que afirme o pertencimento a um local resulta na negação do diferente. Esse já mencionado processo de inclusão e exclusão se dá através da utilização do bairro como instância classificadora. O Casal da Boba, sendo assim, põe-se como a fronteira que indica quem possui aquela identidade e quem não a possui. O hibridismo que se verifica como consequência das relações surgidas a partir dos movimentos diaspóricos encontra no bairro um local de representação.



Figura 16

Algo que também se percebe nos grafites é a reprodução de mensagens com cunho político, como uma onde se lê “unidade e luta” (figura 17) e outra cuja inscrição está em parte apagada, porém percebe-se que se refere à crise econômica (figura 18). A presença desse tipo de mensagem, mostrando indignação com o modo pelo qual são afetados pela situação do país e o apelo a um sentimento de união correspondem à percepção que Ruben e Miguel possuem acerca de suas condições, como as dificuldades impostas pela falta de oportunidades em ascenderem socialmente.



Figura 17



Figura 18

A representação do bairro do Casal da Boba, finalmente, revela elementos que, à semelhança do que ocorre com a formação das identidades nacionais, contribuem para a formação de uma identidade local. As pessoas que constituem essa comunidade celebram, em grande parte, as mesmas tradições, julgando possuir uma mesma origem, por mais que ela parta de uma narrativa ficcionada, uma vez que seu contato com a África se dá apenas através de terceiros. Miguel e Ruben, desse modo, servem como exemplos de uma parcela significativa dos moradores do Casal da Boba. São descendentes de imigrantes em situação social fragilizada e que não se identificam com o país onde moram.

Conclusão

Após as análises terem sido realizadas, é possível que se aponte como o desenvolvimento da presente dissertação contribuiu para que os objetivos propostos na introdução fossem alcançados.

A começar pela questão norteadora do trabalho, “Como os realizadores e a realizadora representam a identidade dos novos luso-africanos no filme *Li Ké Terra?*”, pode-se perceber que, de fato, os cineastas buscam demonstrar a sua percepção de que esse grupo de descendentes de imigrantes africanos possui uma identidade distinta da portuguesa e da africana. O entendimento, de uma só vez, confirma as duas primeiras hipóteses propostas. Há a noção de que, como demonstrado, Nuno, Filipa e João possuíam uma visão anterior sobre o assunto derivada de atividades no bairro Casal da Boba.

Para que fosse possível perceber a validade das hipóteses mencionadas, foi preciso combinar as informações retiradas de entrevistas fornecidas pelo trio de cineastas com os dois modelos de análise propostos nesta pesquisa. A insistência em tratar os jovens a partir de um entendimento de que não se veem contemplados por uma determinada nacionalidade – como na escolha das perguntas feitas durante as entrevistas, ou na defesa da ideia dos documentos servirem apenas para aumentar as possibilidades de ascensão social, ao invés de legitimarem um sentimento de pertença – deixam claras as intenções dos documentaristas em cravar a posição de que os jovens não podem ser enquadrados em uma ou outra identidade nacional.

Também se pôde perceber, através da análise estética, que os realizadores e a realizadora se utilizam de diversos artifícios com dois principais intuitos. O primeiro é o de garantir credibilidade ao filme através da ideia de que o próprio acontece a despeito da interferência deles, adotando o modo observativo e abstendo-se de comentários verbais. O segundo, por sua vez, seria o de sugerir a separação dos protagonistas com relação aos seus ascendentes e aos portugueses de origem europeia, valendo-se de elementos como, entre outros, o uso de supereenquadramentos, atenção rigorosa ao desenho sonoro e cuidado na escolha dos ângulos de filmagem.

A terceira hipótese foi abordada na análise temática, através da qual ficou clara a relação entre a representação de Ruben e Miguel e as pesquisas sobre o grupo dos novos luso-africanos pelo campo dos Estudos Culturais. O destaque na questão das dificuldades financeiras e de ascensão social foi abordado, no filme, pela construção da trama de Ruben e o entendimento por parte do jovem de que as possibilidades de melhorias na sua condição de

vida estariam atreladas à obtenção de documentos. Criou-se nos espectadores, dessa forma, um elo de fácil compreensão entre documento e dinheiro.

Além do destaque na questão do dinheiro e da ascensão social, a maneira como *Li Ké Terra* demonstra o não pertencimento a Portugal e a tentativa de estabelecer raízes com a África, principalmente no caso de Miguel, acentua a importância do bairro Casal da Boba e justifica o título do filme. A dualidade entre o desconforto causado por ambientes neutros (órgãos públicos, em sua maioria) e a identificação com o local onde moram foi um importante recurso para afirmar essa ideia de o bairro representar o ambiente ao qual, em um paradoxo por ter sido uma zona projetada pelo Estado português, os dois amigos pertencem.

A validação da terceira hipótese, através do uso dos Estudos Culturais, também demonstra que o modelo privilegiado por Nuno, Filipa e João, de explorar a trama de dois jovens com o objetivo de representar um grupo de pessoas, foi uma escolha acertada. Desse modo, mostrou-se possível traçar um paralelo entre o observado nas histórias de Miguel e Ruben e, desvincilando-se das particularidades de cada uma delas, encontrar correspondência das informações obtidas pelo filme nas investigações acadêmicas sobre os novos luso-africanos. Se no início dessa dissertação levantamos a dúvida quanto à possibilidade de reconhecer a identidade dos novos luso-africanos em *Li Ké Terra*, ao validar essa hipótese, percebe-se que, embora admitindo a complexidade que envolveria tal exercício e não pretendendo fazê-lo, o filme, de fato, indica meios para tal.

Li Ké Terra também mostra-se importante para levar o debate sobre uma minoria socialmente vulnerável a um público maior. Apesar de há pelo menos vinte anos existirem estudos sobre os novos luso-africanos e, conseqüentemente, políticas de inclusão promovidas pelo Estado, a dificuldade de fazer o assunto ultrapassar os muros da academia e chegar à população em geral é um obstáculo para que o debate seja mais constante. Nesse ponto, portanto, *Li Ké Terra* cumpre importante papel ao utilizar uma arte de grande popularidade, que é o cinema. Ao circular por festivais, mostras, cineclubes, centros culturais, para além de ter sido exibido em três canais de televisão (RTP1, Odisseia/Multicanal e Canal 180), serviu como meio para evidenciar questões cada vez mais recorrentes num contexto de intensificação dos fluxos migratórios.

Vale ressaltar a posição adotada por Nuno, Filipa e João de delegar aos personagens o protagonismo nas suas representações. Os cineastas, dessa maneira, admitem a impossibilidade de assumirem um papel que não lhes pertence e demonstram respeitar os representados e aqueles que assistem ao filme. Mais do que não se colocarem como protagonistas do discurso, os realizadores e realizadora reconhecem a sua distância e mediação, em uma atitude que vai ao encontro do modelo ético atual, destacado no segundo capítulo, sobre a necessidade de evidenciar a formulação dos enunciados propostos pelos realizadores e o lugar de fala que ocupam.

É interessante perceber como as três partes envolvidas nesta dissertação (autor, documentaristas e personagens) aproximam-se e distanciam-se pelos mesmos motivos. A língua portuguesa, principal elemento que as une e remete a um passado compartilhado, evidencia a distância quando é informalmente chamada de “brasileiro” pelos portugueses, ou de “português de Portugal” pelos brasileiros, enquanto em Cabo-Verde ela divide espaço com o crioulo. Já o colonialismo, que liga Brasil e Cabo-Verde a Portugal, é sentido de forma compreensivelmente diferente pelos dois países colonizados. Aquele colonizador, que eu quase não consigo ver quando olho para trás através dos dois séculos de independência brasileira, certamente não utilizaria a popular calça *jeans* (em brasileiro) ou de ganga (em português de Portugal) que o cabo-verdiano provavelmente viu utilizando. Minha identidade brasileira teve um tempo muito maior para ser construída do que a do cabo-verdiano. Os heróis transformados em feriados nacionais possuem toda uma narrativa amplamente consolidada, da qual, como aprendido desde cedo, devo me orgulhar e partilhar. O descendente de cabo-verdiano migrante, agora nascido em Portugal, já não sabe direito a quem reivindica a sua história: a um Portugal que burocratiza o seu pertencimento, ou a um Cabo-Verde que está à distância de uma diáspora.

Sair de um país miscigenado, que parece ainda engatinhar no estabelecimento de políticas de inclusão, para estudar em um país quase sem miscigenação e que, por sua vez, parece se esforçar para compreender as diferenças, foi certamente uma experiência que me mostrou o quanto poderia ser interessante empreender esta dissertação. O trabalho, dessa forma, mostrou não ser apenas entender os novos luso-africanos a partir do olhar de três realizadores, mas sim saber um pouco para onde aponta a objetiva do europeu quando se debate a alteridade.

Bibliografia

Aumont, J. (2002). *A imagem*. Campinas: Papirus.

Aumont, J. & Marie, M. (2004). *A análise do filme*. Lisboa: Edições texto & grafia.

_____ (2006). *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Campinas: Papirus.

Aumont, J. et al. (2009). *A estética do filme*. Campinas: Papirus.

Balázs, B. (2008). “A face do homem”. Em: XAVIER, I (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal.

Batalha, L. (2008). “Cabo-verdianos em Portugal: ‘comunidade’ e identidade”. Em: Góis, P. (org.). *Comunidade(s) cabo-verdiana(s): as múltiplas faces da imigração cabo-verdiana*. Lisboa: ACIDI.

Bauman, Z. (2005). *Identidade – Entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR Editor.

Bazin, A. (1991). *O cinema – Ensaios*. São Paulo: Brasiliense.

Bernardet, J.-C. (1985). *Cineastas e as imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense.

Burch, N. (1973). *Práxis do cinema*. Lisboa: Editorial Estampa.

Carrière, J.-C. (2006). *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Carroll, N. (2005). “Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual”. Em: Ramos, F. (org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac.

Carvalho, F.A. (2007). “Segunda geração e crise de identidade: breve discussão de conceitos”. Em: *Revista de estudos cabo-verdianos*. Santiago: Edições Unicv. dezembro.

Chion, M. (2011). *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Lisboa: Edições texto & grafia.

Fernandes, A. M. (2006). *Pertenças identitárias de jovens do Casal da Boba*. Dissertação de mestrado em “Relações Interculturais”. Lisboa: Universidade Aberta. Disponível em <http://hdl.handle.net/10400.2/618>. Acesso: 22 abril 2015.

Ferreira, C.O. (2007). “No future – the Luso-African generation in Portuguese Cinema”. Em: *Studies in European Cinema*. V 04. Nº 01.

Figueiredo, E. Noronha, J.M. (2005) “Identidade nacional e identidade cultural”. Em: Figueiredo, E. (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF.

Gomes, W. (2004). “La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico”. Em: *Significação – Revista de cultura audiovisual*. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais – PPGMPA: Universidade de São Paulo (USP). Nº 21.

Gusmão, N. M. (2005). *Os Filhos da África Em Portugal: Antropologia, multiculturalidade e educação*. Belo Horizonte: Autêntica.

Hall, S. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

Juan, E. Rodrigues, D. (2013). “Rap e construção identitária: Os jovens de origem cabo-verdiana da Cova da Moura, Lisboa”. Em: *Revista UBILETRAS*. Covilhã. Nº 04.

Machado, F.L. (1994). “Luso-africanos em Portugal: nas margens da etnicidade”. Em: *Sociologia, Problemas e Práticas*. Lisboa. Nº 16. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/925>. Acesso em: 05 maio 2015.

Machado, F.L. & Matias, A.R. (2006). “Jovens descendentes de imigrantes nas sociedades de acolhimento: linhas de identificação sociológica”. Em: *CIES e-Working Papers*. Lisboa. Nº 13. Disponível em <http://hdl.handle.net/10071/176>. Acesso em: 22 abril 2015.

Madeira, J.P. (2014). “O processo de construção da identidade e do estado-nação em Cabo Verde”. Em: *Revista Vozes dos Vales*. Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM). Nº 06.

Martin, M. (2005). *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dínamo.

Massey, D. (2012). “Los espacios están llenos de poder, son un producto de las relaciones sociales”. Em: *Jornal Página/12*. 29 de Outubro de 2012. Buenos Aires.

Nichols, B. (2012) *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus.

Ortiz, Alejandra (2013), “Identidades, pertencas e afinidades dos jovens descendentes de imigrantes africanos na Área Metropolitana de Lisboa”. Em: *Revista Migrações*. Lisboa. Nº 11.

Penafria, M. (2009). *Análise de filmes - Conceitos e metodologia(s)*. VI Congresso Sopcom. Covilhã: BOCC.

_____ (2003). “O plano-sequência é a utopia. O paradigma do filme ‘Zapruder’”. Em: XII COMPÓS. Covilhã: BOCC.

Ramos, F. (2005). “A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa”. Em: Ramos, F. (org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac.

_____ (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Senac.

Schafer, R. M. (1987). *A afinação do mundo*. São Paulo: Unesp.

Silva, T. T. (2014) “A produção social da identidade e da diferença”. Em: Silva, T. T. (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes.

_____ (2000). *Teoria cultural e educação – Um vocabulário crítico*. Belo Horizonte: Autêntica.

Vilaça, E. (2001). “O ‘estado da habitação’ – medidas sem política num país adiado”. Em: *Cidades – Comunidades e Territórios*. Lisboa. Nº 03.

Woodward, K. (2014). “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. Em: Silva, T.T (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes.