

Augusto Matraga e Nelisita: dois heróis, dois mundos?

Thais Travassos¹

O cineasta que opera sobre o próprio terreno nacional, e se ocupa de problemas do seu próprio país, utiliza como tema uma realidade que é a de seus concidadãos e, conseqüentemente, sua. A sorte de seu objeto de trabalho e a sua própria estão implicadas na mesma dinâmica social e política.

Ruy Duarte de Carvalho²

Os filmes “Nelisita” e “A hora e a vez de Augusto Matraga”, embora separados pelo Atlântico e por duas décadas³ carregam pontos comuns, alguns dos quais trataremos nesta breve análise. O primeiro ponto de encontro entre as duas obras é o fato de elas serem baseadas em hipotextos (Stam, 2006) que servem de ponto de partida para os seus enredos. “Nelisita” tem como textos base dois contos da narrativa oral da nação Mumufla, cujos enredos dão forma à narrativa do filme: o nascimento de um herói que salvará o povo de um perigo e de uma época de fome, que serve como explicação ontológica para o povo que a conta. “A hora e a vez de Augusto Matraga” baseia-se, por sua vez, em um conto homônimo de Guimarães Rosa. O conto, já bastante estudado pela crítica, narra o percurso de um herói que se aproxima do mito, como em Nelisita, mas que se constitui também, e em grande parte, do sujeito heroico do romance. Pretende-se, portanto, observar como esses dois heróis são construídos por meio do estudo de alguns dos aspectos formais que servem como direcionadores narrativos dos filmes.

Luckacs (1971, p. 61-66), no seu conhecido texto sobre a teoria do romance, dedica-se a explicitar as características do herói épico em contraposição ao do romance. Para o autor, este primeiro nunca pode ser um indivíduo, já que o destino de sua comunidade está cristalizado no seu, a dissolução do vínculo significaria a dissolução do próprio herói. Já o herói do romance é o indivíduo que busca o seu destino, alienando-se do destino dos seus pares sociais. A definição proposta pelo autor vem a calhar para uma leitura da composição dos protagonistas dos filmes a serem analisados, já que, de diferentes formas, eles parecem fazer parte de uma dessas duas definições.

¹ Graduada em Letras pela UNITAU e mestranda do programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da USP.

² Ruy Duarte de Carvalho, 2008.

³ Nelisita, do diretor Ruy Duarte de Carvalho, foi filmado no sul de Angola, na comunidade Mumufla em 1981, logo após a série de documentários também lá realizados pelo diretor. “A hora e a vez de Augusto Matraga”, filmado no interior de Minas Gerais na década de 60, e lançado em 1965, é o segundo longa-metragem de Roberto Santos como diretor.

É interessante observar, também, como essas duas narrativas fílmicas se aproximam, de forma bastante diversa, de histórias que podem ser definidas como híbridos do mito. O mito, para André Jolles (1976, p.105-107), define-se como aquela história que nasce da necessidade e da vida de um povo e que possui a capacidade de ser recontada, aprendida e adaptada por este mesmo povo, ao longo de sua história.

Contraditoriamente, o cinema como experiência narrativa parece advir de uma tradição que não se prende a essa descrição do mito, já que normalmente narra o percurso de um indivíduo em busca de uma resolução do conflito criado. Essa definição parece muito mais próxima das narrativas romanescas, uma vez que

(...) 2. O personagem do romance não deve ser “heroico”, nem no sentido épico, nem no sentido “trágico” da palavra (...); 3. O personagem deve ser apresentado não como algo acabado e imutável, mas como alguém que evolui, que se transforma (...) (Bakhtin, 1998, p.402)⁴

Tendo em mente esses conceitos, observar-se-á como cada um dos heróis se constitui dentro da narrativa fílmica. Primeiramente, será proposta uma leitura da constituição do protagonista no filme “A hora e a vez de Augusto Matraga” a partir do posicionamento da câmera, da atuação (nos momentos estudados), e da imagem dos pássaros que entrecortam toda a história⁵. Em seguida, será proposta uma leitura da construção da personagem Nelisita a partir da sua relação com seu povo, com os animais e com seus feitos heroicos.

Matraga e seu percurso: uma leitura.

O personagem principal do filme “A hora e a vez de Augusto Matraga” pode facilmente ser encaixado na definição de herói romanesco, a sua narrativa também comporta elementos da definição dada para o romance. Mesmo assim, o encontro final de Matraga com o seu destino, pode ser lido a partir de uma perspectiva mítica, uma vez que seu final violento surge não só como redenção pessoal (para ir ao céu, mesmo que a porrete), mas também como forma de salvação do povo à opressão causada pela lei violenta criada na lógica do bando de jagunços.

A primeira apresentação de Matraga se dá logo no início do filme, quando ele leva a mulher e a filha à igreja e recebe, no pátio externo, os homens que trabalharão para ele. Para mostrar controle, Matraga pede que os seus futuros empregados demonstrem sua força

⁴ As considerações de Bakhtin sobre o romance são muito mais complexas do que esta lista inicial de características que, no seu texto, referem-se às primeiras caracterizações do gênero. Não caberiam neste trabalho as discussões sobre as características plurilinguísticas do gênero.

⁵ Um dos aspectos mais interessantes de direcionamento narrativo dados no filme é a trilha sonora, que não será analisada neste estudo, visto que a extensão do trabalho não permitiria o aprofundamento da discussão que esse aspecto merece.

opressora contra as pessoas que se preparam para entrar na igreja. É já nesse primeiro momento que conhecemos a natureza vil do protagonista, que manda e segue homens no assustar de crianças e velhos. A crueldade da cena é enfatizada por duas questões centrais: primeiro pela atuação de Leonardo Villar, cuja postura cênica em nenhum momento se abala, está sempre altivo e olha o mundo do alto – quase todas as cenas deste início são feitas com Matraga sobre o seu cavalo. Essa impressão de altivez e dominação é reiterada pelo posicionamento da câmera, que, ao focar o protagonista, o faz, em diferentes momentos deste início, em um leve *low angle* ou em posição acima de outras personagens. Além desses aspectos, diversas cenas seguem a lógica de mostrar o poder ou o foco da ação ao colocar a personagem que o representa atrás de outra que é, ou subjugada ou observada.

Um bom exemplo desses recursos são as cenas iniciais da igreja e a volta de Matraga da Quermesse. Na primeira, vê-se o posicionamento da câmera e a postura do ator:



Fig. 1 A câmera foca Matraga em um leve *low angle*.



Fig. 2 Matraga sobre seu cavalo está sempre mais alto em relação às outras personagens, aqui, sua mulher.



Fig. 3 Exemplo de cena em que o discurso dominante aparece atrás do interlocutor. A violência de Matraga está acima do mando do padre.

Ao voltar da quermesse, Matraga, mesmo bêbado, não perde o seu poder de mando e subjugo do outro. Aqui, o observamos sobre o cavalo a exortar os moradores que acordem (Fig. 4), e depois com a filha (Fig. 5):



Fig. 4



Fig. 5

Augusto Matraga, apesar de sua aparente força indestrutível de dominação diante da mulher, da filha e de seus empregados, tece uma cadeia de inimigos – a mulher que foge com Ovídio, os empregados que o traem – por conta de sua maldade. O principal destes inimigos é Major Consilva, que arma uma tocaia para Matraga. Os dados formais do filme que levam ao

declínio da personagem também devem ser observados, pois são constituintes da formação individual do protagonista. A cena da tocaia e da luta travada entre Matraga e seus algozes mistura as perspectivas da câmera e, depois, acaba por inverter a lógica inicial. Como se pode observar nas figuras-exemplo 6, 7, 8 e 9.



Fig. 6 Matraga ao chegar a casa de Major Consilva, ainda visto como altivo e poderoso.



Fig. 7 Matraga resiste na luta, o ângulo de visão da câmera acompanha



Fig. 8 Mudança de perspectiva, a câmera o observa de cima para baixo, num *high angle*.



Fig. 9 Agora quem é visto de baixo para cima, num *worm's eye view* são os algozes, e, ao fundo, a cruz, que será o discurso dominante na vida do protagonista a partir dessa cena.



Fig. 10 Mãe Quitéria e Matraga, num *médium shot*, ela olha o protagonista que, na condição frágil de moribundo, entrega-se ao poder da religiosidade.



Fig. 11 O mesmo tipo de posicionamento das personagens – as que detêm o poder da palavra ou da decisão estão atrás e as que devem se subjugar a ele, à frente.

As figuras 10 e 11 mostram já outro estágio de Matraga, quando ele é obrigado a passar pelo sofrimento purificador e, por meio da religião e do trabalho, conseguir refazer-se com a ajuda de Mãe Quitéria e de seu companheiro, que o levam para longe do vilarejo onde vivia e o ensinam a religiosidade e o trabalho redentores. Entretanto, para Matraga, refazer-se não é suficiente, já que o que era anteriormente não constituiria o herói. É preciso que o antigo Nhô Augusto se transforme – ao matar o seu antes – pelo contato com os seus “pecados”. É exatamente isso que acontece quando encontra um morador de sua antiga região, que vem contá-lo sobre o destino de Dionóra, ainda casada com Ovídio; de sua filha, que havia fugido com um rapaz; e de Quim, morto por Major Consilva e seus capangas ao tentar reaver a honra de seu chefe, Nhô Augusto. O posicionamento da câmera é novamente refeito, face-a-face com João Lompa, e metaforicamente diante de seu pecado, Matraga se vê obrigado a enfrentar a morte de seu passado, representada no filme por um enterro que ele e Mãe Quitéria acompanham.

Embora esta morte espiritual do antigo Nhô Augusto possa sugerir um novo começo, Matraga ainda não redimiu a sua maldade, e o destino do novo homem será a sua possibilidade de redenção. É numa manhã de ventania que o protagonista descobre aquela que o levará a esse destino: a mula. A cena de Matraga amansando o animal pode ser vista como uma metáfora para a luta do herói por constituir-se novo, contra todas as forças internas que o faziam desejar a vingança e a morte. O vento e a mula não são os únicos elementos naturais que servem como dados narrativos na história, há também, em momentos precisos da constituição do herói, um revoar de pássaros que anuncia a transformação de Nhô Augusto em Augusto Matraga.

A primeira aparição dos pássaros acontece como índice que anuncia a reviravolta na vida do fazendeiro violento: as maritacas revoam sobre a igreja onde os seus empregados parecem ter a ideia de se unir a Major Consilva após serem dispensados do trabalho do dia por Augusto. A segunda aparição dos pássaros marca mais um índice de mudança no personagem: eles revoam a grota onde caiu o homem e parecem ter “guiado” o pai preto ao encontro do protagonista. A terceira e final aparição dos pássaros é também a única vista por Matraga e, junto com a mulinha, o levam o seu destino, o encontro final com Joãozinho Bem-Bem.

Joãozinho Bem-Bem, jagunço respeitado, traz de volta para Matraga, em seu primeiro encontro – quando se descobrem amigos – a possibilidade de viver a sua natureza: convida-o para acompanhar o bando de jagunços e oferece a possibilidade de vingança contra qualquer daqueles que o tenham feito algum mal. Todo o movimento de câmera no encontro de Matraga com Bem-Bem, serve para reforçar os indícios apontados pela atuação: de apreciação e respeito mútuos. As conversas são, em sua maioria, filmadas em *medium shots* e *close-ups*. A cena final da estadia dos jagunços na casa de Matraga é um índice claro do final trágico reservado aos dois amigos. Embalados pela “Cantiga Brava” os dois se olham, como quem trava um embate que se confirmaria no final do filme (Fig.12 e 13).



Fig. 12 Joãozinho Bem-Bem: o amigo, a tentação e a redenção



Fig. 13 Augusto Matraga: em face do seu destino.

Depois da partida dos Jagunços, Matraga precisa ainda passar pela sua última provação: a tentação da vingança e da violência. Ele nega as ofertas de Bem-Bem, mas precisa enfrentar a fúria da natureza – novamente aqui uma metáfora para as suas forças naturais em contenção – ele e mãe Quitéria enfrentam a tempestade. Ele, aos gritos, ensopado da chuva, é visto do alto num *bird's eye view*, a enfrentar o que ele chama de diabo – a violência e a vingança.

Depois do final de sua última provação, chega finalmente a vez de Matraga encontrar a sua hora. Quando o protagonista fazia sua reza sob uma cruz, vê, revoar, um bando de pássaros. A cena seguinte mostra mãe Quitéria juntando as provisões para a viagem de Matraga, que diz precisar, por sentir-se agora livre e pronto a encontrar o seu destino, encontrá-lo em outra paragem. E assim o faz. Sobre a mulinha, sem nunca segurá-la as rédeas, Matraga segue até o vilarejo onde, não sabia, encontraria Bem-Bem vingando a morte de outro jagunço. Para isso, mataria um dos filhos pequenos do assassino, que se escondem em uma igreja, protegido por um padre que tenta, sem sucesso, expulsar os jagunços. A primeira reação do protagonista ao encontrar o amigo é de alegria, mas imediatamente sabe que não pode entregar-se àquela maldade sem razão. Aí descobre o seu destino: encontrar-se novamente com a sua natureza violenta, agora mediada pelo discernimento alcançado pelo seu caminho da penitência e utilizada como medida de salvação dos inocentes daquela comunidade. É assim que mata todos os jagunços do bando e, tem o encontro final com Bem-Bem, que é morto e o mata.

Parece possível, agora, afirmar aquilo que propunha no início desta leitura: o herói Matraga não é nem completamente um herói romanesco, já que é obrigado a conter os seus impulsos individuais – ele não aceita a vingança proposta por Bem-Bem – em nome da sua redenção que acaba por ser coletiva – ele vence o bando de jagunços que, pela lei da força, dominava a região. Ao mesmo tempo, ele também não é o herói mítico, já que, como observamos pela análise formal, toda a narrativa gira em torno de seus conflitos pessoais e da sua interação com o mundo.

Nelisita: o herói entre narrativas.

A narrativa fílmica “Nelisita” aponta para uma leitura diversa da feita para A hora e a vez de Augusto Matraga. Se Matraga é um herói-indivíduo que se transforma em herói mítico, é possível afirmar que Nelisita é o herói mítico trazido para uma forma de narrar que normalmente apresenta constituições individuais de protagonistas.

Como já dito anteriormente, o filme é baseado em contos orais do povo Mumuila, narrativas estas que normalmente possuem uma estrutura muito diferente da romanesca, já que se aproximam mais da definição de mito. Transpor, portanto, essas narrativas orais para a lógica cinematográfica impôs sobre seus realizadores questões éticas que precisam ser levantadas aqui, já que elas mesmas ditam uma parte importante da construção formal do filme.

Ao pretender cinematizar ou teatralizar um conto decorrente da tradição oral, estamos desde logo perante uma contradição maior: utilizamos como ponto de partida a fixação de um conto que todavia não comporta, em sua natureza, a vocação da fixidez. Ao utilizar uma versão fixada, estamos de facto, e apenas, perante “uma” versão. Ao lado de quem a produziu pode ter estado sentado alguém que a poderia verter muito mais rica de forma, de referências, de intriga. Estamos portanto a trabalhar sobre uma modalidade que de forma alguma corresponde à largueza da proposta que um conto concebido para a modalidade oral comporta. (CARVALHO, 2008, p. 443)

Essa contradição intrínseca à própria construção do filme parece ter influenciado Ruy Duarte na concepção formal da filmagem⁶. Se o encontro entre o cinema e as narrativas do povo Mumuila deixam escancaradas as diferenças entre os seus modos de narrar, porque não deixa-las à mostra no filme? É isso que a forma parece propor: a mescla de elementos das diferentes culturas está marcada na maneira de se construir do filme. A primeira e mais importante ferramenta narrativa, que também funciona como constitutiva do herói, é a divisão feita pelo diretor da narração entre a câmera e um contador de histórias que entrecorta todo o filme. Ou seja, há dois narradores: aquele composto pela escolha da visão da câmera e aquele que aparece em vários momentos como um contador de histórias para um povoado.



Fig.14 Do narrador câmera



Fig.15 Ao contador de histórias

As primeiras cenas do filme são *framings* de um lugarejo aparentemente desértico e não habitado mostrado com uma música de fundo. Ouve-se, então, a voz de do narrador em

⁶ É preciso apresentar aqui, algumas ressalvas feitas pelo próprio Ruy Duarte em falas e escritos sobre o filme, de que as condições financeiras para se fazer a obra eram mínimas – o uso do 16mm não foi uma escolha, e sim uma limitação financeira – e que a edição e pós-produção foram marcadas por acontecimentos que mudaram muito a obra final, como por exemplo o fato de os negativos terem dormido no banho, perdendo quase toda ou toda a imagem fixada de grandes trechos filmados, ou de ter-se descoberto no momento da revelação dos negativos, que a película utilizada estava fora da validade. Entretanto, uma análise do produto final como ele é parece bastante pertinente pela qualidade narrativa encontrada nela e pela possibilidade que ela dá aos seus espectadores de conhecer um tipo de história convencionalmente não realizada pela maior parte dos cineastas.

off que nos coloca na história, nos contando ter havido neste lugar uma época de grande fome que matou quase todos os habitantes. A voz narrativa nos conta, então, que somente dois homens e suas respectivas mulheres e filhos haviam sobrevivido. Junto com a voz, vemos na tela, em *extreme long shot*, a figura de um homem que trabalha sob uma árvore e outro que se aproxima. Nota-se já neste início, uma mescla das vozes narrativas, por um lado, alguém nos conta o que ocorreu, nos colocando em um tempo histórico indefinido, como é característica das narrativas mitológicas e por outro, a câmera cria a expectativa da criação do herói, ao nos apresentar os dois sobreviventes e, logo depois, focar um dos homens e sua família em frente à sua casa.

Descobrimos, então, que este homem ainda sofre de fome e tudo o que consegue trazer para sua mulher e filhos são raízes. As cenas da conversa entre o homem e sua esposa, que o incita a ir procurar comida que possa verdadeiramente alimentá-los, e aquelas que fecham a imagem em *close-ups* dos dois personagens, cria a expectativa, para os espectadores habituados a narrativas fílmicas mais convencionais, de que ele será o herói, e de que todo o conflito estará na tentativa de encontrar alimento, como pode ser observado nas figuras 16, 17 e 18. Apesar disso, descobre-se, mais à frente no filme que este não é o Nelisita, que o herói que esperamos encontrar – aquele que resolve o conflito – só aparecerá mais tarde e sob moldes muito diversos daqueles que esperamos ver.



Fig. 16 O casal



Fig.17 O *close up* na mulher, preocupada com o destino dos seus.



Fig.18 O *medium close-up* do homem que, ao lado do fogo, não consegue dormir.

É interessantíssimo notar como essa expectativa cresce ao acompanharmos o homem na sua busca por alimento. Exortado por sua esposa a ir procurar comida, o homem parte pela manhã, nada encontra no início da caminhada além de carcaças de animais mortos. Já cansado da empreitada, o homem para e senta-se à beira de uma estrada. É quando ouve o barulho de um *bouer*, um carro de bois muitos gordos, e homens vestidos com roupas ocidentais e óculos escuros a guiar o carro. A riqueza representada pelos animais é elemento de contraste à miséria encontrada pelo (até aqui) protagonista.

Até este momento da narrativa, os não iniciados nos costumes do povo Mumuíla não compreendem a natureza daqueles que guiam o carro, o que é imediatamente compreendido

pelo homem, que os sabe espíritos – se todos haviam morrido, não era possível haver vivos. Decide, então, segui-los e, ao fazê-lo, descobre uma aldeia que parece, à primeira vista, abandonada. Quando entra para verificar se há alguém ou algo nela, o personagem encontra um galpão cheio de mantimentos. Aí também percebemos um uso comum durante todo o filme: além de mesclar as vozes narrativas do contador de histórias (pela narração em *off* e pelos momentos em que vemos toda uma comunidade sentada ao redor desse narrador) e do cineasta (pela câmera) também há mescla de elementos tradicionais àquela cultura e ocidentais na *mise en scene*. Por exemplo, o armazém, por fora, é uma construção tradicional, quando o personagem se vê dentro dela, ela se transforma em um galpão com paredes de alvenaria, como se observa nas figuras abaixo.



Fig. 19 Parte externa do armazém



Fig. 20 Parte interna do armazém

O homem volta com muita comida e depois de ser recebido com alegria por sua família, aceita um homem que passava por ali para ser seu escravo – para a surpresa dos espectadores e de sua família (seria ele também um espírito?). O vizinho, o outro sobrevivente da fome, reclama ao amigo que não conseguia alimentar os filhos. Sabendo que havia muito mais do que ele e sua família podiam comer, o homem leva o vizinho até o armazém. O único problema é que o vizinho é pego pelos espíritos e é obrigado a apontar o caminho para a casa das famílias sobreviventes.

É somente depois que os espíritos chegam para prender os moradores que conhecemos, por meio do discurso do escravo, Nelisita, o herói. Percebe-se uma diferença primordial entre esta construção de personagem-herói e aquela vista na análise fílmica anterior. Em Nelisita, para se chegar à personagem, é preciso passar pelas necessidades reais da comunidade desse herói. Ele não existe sem sua comunidade, ele não pode se compor como indivíduo porque depende de cada um dos membros de seu povo.

Nelisita nasce da mulher do homem transformado espírito pelos donos do alimento, mas não como filho do homem, mas como filho de todos, da necessidade de haver alguém que pudesse libertá-los da opressão causada pelos espíritos dominantes. Ele nasce pronto, com todas as ferramentas que precisa para libertar seu povo. Mas ele, assim como Matraga,

precisará passar pela provação. As primeiras provas servem como amostra de sua força individual: ele vence a tentação proposta pelo espírito chefe (que é colocada aqui novamente com uma mescla de elementos ocidentais – o espírito transforma-se em uma motocicleta para tentar Nelisita). Ao perceber a sua força, o espírito chefe percebe que precisará de mais do que artimanhas simples para captura-lo, propõe, então, que Nelisita. Lá, faz uma proposta ao protagonista: libertaria seu povo depois que ele conseguisse fazer um número de tarefas impossíveis para se fazer sozinho. E é nesse ponto que ele se diferencia como um herói que não pode alcançar seu posto de herói sozinho. Ele só consegue passar pelas dificuldades propostas pelo espírito porque descobre – o escravo o conta que ele tem todos os animais da floresta ao seu lado e, como ele sabia manipulá-los, deveria utilizar essa força para vencer o espírito.

É nesse momento que as cenas mais bonitas do filme acontecem. A primeira tarefa de Nelisita é comer um boi morto pelo espírito em uma noite. Ele, então, chama para ajudá-lo todas as aves do céu. Numa incrível metáfora para a força do povo Mumuíla, Ruy Duarte coloca na cena, mulheres velhas a comer a carne⁷. A tarefa seguinte a ser cumprida é a separação dos grãos de arroz do açúcar misturado pelo espírito. Nelisita chama agora as formiguinhas da terra, que são representadas pelas criancinhas do povoado. Na sua última e mais difícil tarefa, ele consegue a ajuda dos antílopes – na verdade as lindas moças jovens de seu povo. Os espíritos, ao verem tal força, fogem, sabendo ser impossível vencer tal herói que é forte não somente como indivíduo, mas como sujeito de um grupo.



Fig.21 As crianças-formiguinhas separam o arroz do açúcar.



Fig.22 As moças-antílopes ajudam Nelisita. Capinam cantando.

O filme termina como começou: pela mescla das vozes narrativas. Nelisita e seus parentes enchem o carro de bois dos espíritos com os mantimentos e seguem à sua casa. A cena então é cortada e volta-se à filmagem do vilarejo onde o contador de histórias avisa seu

⁷ Por conta de problemas com a iluminação, a filmagem não mostra as mulheres velhas a comer a carne, este dado foi retirado de depoimento dado na Casa das Áfricas por Ruy Duarte de Carvalho sobre o filme.

povo que os espíritos, mesmo tendo ido para longe, andam por aí, e dizem até, prontos a voltar, e que por isso é melhor aproveitarem do que Nelisita conseguiu. Unem-se, então, as duas narrativas no final, quando o povo vai receber em festa o carro com os mantimentos. O filme termina com uma cena interessante, Nelisita encontra os óculos de um dos espíritos, e, tentando a coloca-lo é impedido pela mãe⁸.

Brasil, Angola, e a nossa narrativa.

Se essa leitura dos filmes for possível, é também possível afirmar que há uma aproximação possível entre elas e que advém do fato de que ambas as obras são feitas em momentos bastante peculiares de cada uma das nações onde são produzidas e em momentos diferentes do cinema.

“A hora e a vez de Augusto Matraga”, feito meio à estética do cinema novo, retoma, em um país imerso na ditadura militar, uma história que, pela construção de um herói entre o romanesco e o mítico, questiona o poder da força e da violência. Além disso, a mescla entre o mito e o sujeito, parece deixar claro que, assim como parte da literatura e de outras artes brasileiras, este filme é feito da mescla de elementos estéticos tanto das culturas não escolarizadas com aqueles aprendidos por nós do cinema europeu.

“Nelisita”, por sua vez, é realizado em um país recém-liberto do poder colonial, ainda imerso na guerra, em um momento em que Ruy Duarte acabara de fazer uma série de documentários sobre a vida do povo Mumuila. A criação de um herói mítico a partir das histórias de um povo e do reconhecimento da violência – talvez inevitável? – da colonização e do encontro entre as culturas chamadas “ocidentais” e aquelas “tradicionais” também parecem muito pertinentes como discurso mítico não só para os Mumuila, mas também para o país que nascia.

Talvez um uso metonímico possível desta situação permita-nos afirmar que há muito em comum entre a arte brasileira e a angolana, que procuravam e procuram ainda, de formas diversas, equacionar seus dados culturais diversos. Para as duas nações, parece ser necessário questionar “estratégias narrativas e cinematográficas que têm privilegiado perspectivas eurocêntricas” (Shohat e Stam, 2006 p.28) e criar o novo, buscando dentro de sua cultura diversa aquilo que possa criar um corpo de arte e de vida.

⁸ Este é outro dado pela declaração do diretor no vídeo já requerido, a versão assistida para análise termina no momento em que o rapaz sente-se tentado a colocar os óculos.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, M. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução Aurora F. Bernadini et al. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998. p. 397-428.

CARVALHO, R. D. de. **A Câmara, a escrita e a coisa dita...** Lisboa: Edições Cotovia, 2008.

_____. **Comentário sobre o filme Nelisita**. Vídeo. Casa das Áfricas, São Paulo, 2004. Disponível em: http://www.dailymotion.com/video/xf3kla_comentarios-sobre-o-filme-nelisita_school . Último acesso em: 11/08/2012.

JOLLES, A. **Formas Simples**: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. Trad. Álvaro Cabral. Editora Cultrix: São Paulo, 1976.

LUCKACS, G. **The theory of the novel**: a historico-philosophical essay on the forms of great epic literature. Translated by Anna Bostock. London: The Merlin Press Ltd., 1988.

SHOHAT, E. STAM, R. **Crítica da Imagem eurocêntrica**. Tradução Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. Ilha do Desterro. Florianópolis. Nº51. p. 019-053. Jul/Dez 2006.

Filmografia.

CARVALHO, R. D. de. **Nelisita**. Angola, 1985. DVD (60 min).

SANTOS, R. **A hora e a vez de Augusto Matraga**. Brasil, 1965. DVD (115 min).