
GEOGRAFIA DE ENCONTROS: Histórias que se cruzam em *O fato completo ou à procura de Alberto* (Inês de Medeiros: 2002) *

Ana Catarina Pereira

RESUMO: *O fato completo ou à procura de Alberto* (Inês de Medeiros: 2002) é um filme dentro de um filme, questionador das dúbias fronteiras entre ficção e documentário. As personagens principais são jovens que, frente a uma câmara, narram as suas biografias: nascidos em Portugal, não são portugueses; nunca tendo estado em África, reconhecem que o Continente Negro faz parte da sua identidade. Na análise que propomos, teremos em conta este último conceito, trabalhado em autores como Amartya Sen, Joël Candau, Jacques Rancière ou Carl Gustav Jung. Com uma base teórica essencialmente filosófica e sociológica, analisaremos os temas políticos da obra em diálogo com os elementos fílmicos da sua composição.

PALAVRAS-CHAVE: lusoafricanos; identidade; indefinição.

ABSTRACT: *O fato completo ou à procura de Alberto* (Inês de Medeiros: 2002) is a film within a film, questioning the dubious boundaries between fiction and documentary. The main characters are young people who, facing a camera, narrate their biographies: born in Portugal, they're not Portuguese; never having been in Africa, they recognize the Black Continent as part of their identity. In the analysis proposed, we will consider the latter concept, worked on authors such as Amartya Sen, Joël Candau, Jacques Rancière or Carl Gustav Jung. In a theoretical basis mainly philosophical and sociological, we will analyse the political issues of the work in dialogue with the filmic elements of its composition.

KEYWORDS: luso-african; identity; blurring.

Índice

1 “Os olhos com que tu me vês”	6
2 Ser e habitar	8
Referências bibliográficas	10

EM *O fato completo ou à procura de Alberto* (2002), Inês de Medeiros dirige uma incursão por um género híbrido do cinema português,

*O presente artigo foi previamente publicado em *Ditaduras Revisitadas: Cartografias, Memórias e Representações Audiovisuais*. Editores: Denize Correa Araujo, Eduardo Victorio Moretin e Vitor Reia-Baptista. Faro, Portugal: CIAC/Universidade do Algarve, 2016. ISBN: 978-989-8859-01-3.

Ana Catarina Pereira é docente na Universidade da Beira Interior. É doutorada em Ciências da Comunicação, na vertente Cinema e Multimedia, com a tese “A mulher-cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação”, publicada pela editora LabCom Books. Investigadora do centro LabCom.IFP, é licenciada em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa,

onde tantas e tão profícuas vezes já se situaram cineastas como Leitão de Barros, António Reis e Margarida Cordeiro, ou, mais recentemente, João Canijo, Miguel Gomes e Miguel Gonçalves Mendes. Numa definição genérica e necessariamente redutora, trata-se de um filme dentro do filme, enquanto objecto cultural que questiona as dúbias fronteiras entre a ficção e o documentário. O mote,

tendo trabalhado diversos anos como jornalista, e mestre em Direitos Humanos pela Universidade de Salamanca. Dirige, actualmente, o curso de Ciências da Cultura da UBI.

© 2019, Ana Catarina Pereira.

© 2019, Universidade da Beira Interior.

O conteúdo deste artigo está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e do(s) seu(s) autor(es). O artigo, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade do(s) autor(es).

atribuído pelo processo de *castings* para a curta-metragem que inicialmente tinha pensado realizar, é revelado por Inês de Medeiros na sinopse:

Uma noite em Lisboa. Alberto, um jovem de origem africana e de nacionalidade portuguesa, precisa de um fato para poder ir à procura de trabalho. Vai ter com Alice, uma velha senhora de raça branca que tem imensas saudades da vida que teve em Moçambique. Mas esta só tem fardas militares, vestígios da guerra que a obrigou a voltar para Portugal. Um país que ela não conhece e, sobretudo, de que não gosta (sinopse fornecida com o DVD).

As primeiras imagens do filme (que se encontra disponível, na íntegra, no *youtube*²) são da própria Inês de Medeiros. Numa praia da linha do Estoril, a realizadora autoidentifica-se e insere-se de forma permanente na evolução da narrativa: “*Isto é o argumento que acabo de escrever e esta sou eu, ainda nessa euforia do trabalho acabado. Estou tão impaciente para ouvir dizer em voz alta os diálogos dos meus personagens. Mas falta-me encontrar um actor: um rapaz, ainda adolescente, de origem africana, mas que nunca lá foi, que seja capaz de se comover por um sonho. O sonho africano de uma mulher branca, muito mais velha do que ele, com um passado carregado de remorsos, saudades, compreensões.*” (dos 20 segundos ao minuto 1:27 do filme)

Em comum, as duas personagens apresentam uma imagem idealizada de um continente que já terá deixado de existir (se, alguma vez, chegou a ser real). A África colonial da nostalgia e do romantismo de Alice: “*Aquela casa... eu fui habituada ao calor. Qualquer vestidinho de seda era demais. Também fui habituada ao pó, mas a um pó livre. Um pó que o vento traz e leva todos os dias. Um pó diferente.*” (min. 21 do filme) E a África colonial que simboliza a herança genética, a história e a saudade dos antepassados de Alberto. Como exemplo, a família de um dos candidatos nascido em Lisboa, Wilson, de 16 anos, é originária de São Tomé e Príncipe. Wilson não conhece o país, mas gostaria muito de o visitar: “*É a terra dos meus pais, dizem que aquilo é bonito. E eu também acho que é a minha terra. Toda a minha família diz logo, quando lhes perguntam de onde são, ‘sou de São Tomé’ e não se fala mais no assunto.*” (min. 29 do filme)

À partida, a cineasta já havia definido a actriz

que desejava que interpretasse o papel de Alice: Isabel de Castro encarnaria a melancolia, em traços que lhe parecem permanentemente desenhados no rosto. Seria apenas necessário iniciar o *casting* para encontrar Alberto, o adolescente de traços africanos, consciente da valorização da imagem em entrevistas de trabalho. Em conversas com Patrícia Vasconcelos, frente a diversos *dossiers* com fotografias de jovens que poderiam preencher os pré-requisitos, Inês de Medeiros vai delimitando a sua escolha: “*o Alberto não é nem muito simpático, mas tem que ter muita presença. A gente pede sempre o melhor que puder: bonito, inteligente, sensível, ótimo actor, fantástico. Presença! Jeito, não posso prescindir, e que fosse bonito também não queria prescindir... Que seja um Marlon Brando, versão africana.*” (mins. 9:25 a 10:25 do filme)

Ao responderem ao anúncio, é-lhes solicitado que tragam uma história, possivelmente autobiográfica, libertando-os de uma representação formal. Nesse momento, a obra começa a tornar-se algo distinta do que Inês de Medeiros havia planeado. Na folha de sala que é habitualmente distribuída a quem assiste ao filme, a realizadora escreveu: “*Como não eram actores, pedi aos candidatos que me contassem uma história à escolha. O que me deram foi um bocado de vida, e fizeram-no com uma tal generosidade e autenticidade que era eu quem estava em causa. Seria eu capaz de reencontrar a mesma força, a mesma emoção?*”

Do questionamento surpreendido e existencialista, surge um novo processo criativo. A partir daí, a realizadora contacta com uma série de jovens nascidos em Portugal, mas que não são portugueses; que têm África no seu ADN, sem nunca terem vivido no *Continente Negro*. A sua indefinição e peculiaridade impossibilitam-na de falar *sobre* e *por* um grupo de pessoas, sem recorrer a elas. Nesse sentido, o olhar e a câmara de Inês de Medeiros focam-se na particularidade, passando o recurso dominante a ser o grande plano, o mesmo a que Gilles Deleuze chamaria de “*imagem-afecção*”:

Se um rosto é de natureza a exprimir tal singularidade melhor do que outras, é pela diferenciação das suas próprias partes materiais e da sua capacidade de fazer variar as suas relações: partes duras e partes tenras, sombreadas e iluminadas, mates e brilhantes, lisas e granuladas, irregulares e curvas, etc. Concebe-se pois que

² Em: www.youtube.com/watch?v=5-eeCi05T3Y

um rosto tenha a vocação para tal tipo de afectos ou entidades antes que para outros. O grande plano faz do rosto o puro material do afecto. (Deleuze, 2004, p. 145)

A vida que é contada pelas linhas do rosto. Os mesmos rostos que, um dia, quando a Guerra Colonial deixou de ser um período tão controverso na memória e na História de Portugal, poderão constituir testemunhos reais, reconhecendo-se a importância do ser individual que despoleta uma identificação colectiva.

Memória e identidade

O fato completo ou à procura de Alberto nasce da paisagem existencial única deste grupo de jovens. Artisticamente, os recursos cinematográficos utilizados pela cineasta jamais ultrapassam o realismo e a verosimilhança: a câmara à mão, a desimportância da *mise-en-scène*, a luz natural, os referidos planos das personagens principais, ela própria que se inscreve na narrativa e as cenas de rua com pessoas anónimas que circulam quotidianamente. Inês de Medeiros realiza de forma dialéctica: compõe séries de imagens (entrevistas aos candidatos, ensaios da actriz, transeuntes), organizadas de acordo com os princípios cinematográficos da montagem, para nos fazer deambular entre o mundo destes afrodescentes e o do espectador ou espectadora comum.

Um filme dentro do filme que se vai construindo como a própria vida, até a justificação maior acabar por surgir. As descobertas de Medeiros caminham em direcção ao entendimento das particularidades do grupo heterogéneo: “*Quis fazer este filme porque, quando era pequenina, a minha avó, para nos adormecer, em vez de nos contar contos de fadas, contava-nos histórias da sua própria infância passada em Moçambique. E era um mundo maravilhoso, de animais selvagens, de vegetação luxuriante, de meninas em princípio de século. O mundo fantástico e completamente romantizado do colonialismo, onde o mal não existia. E eu criei um país. Criei uma ideia de África. Criei um sonho a partir dessas histórias*” (mins. 23 a 25 do filme).

Na revelação proferida na primeira pessoa, a realizadora demonstra que, tal como os entrevistados, também possui memórias imaginadas de uma época que não viveu. A partir desse momento, assume o fascínio por uma história cuja origem, não remetendo directamente a si própria, tem similitudes com o passado da sua família. Daí se conclui,

pelo entrelaçar de todas estas (não-)vivências, que o filme será também construído por quem assistir: Inês de Medeiros observa, regista, altera formulações e ideias pré-concebidas, questiona-se e dá a interpretar, num incentivo ao desenvolvimento da figura do “espectador emancipado”, recriada por Jacques Rancière. Para o filósofo, recordamos, os actos de “ver” e “pensar” são simultâneos, correspondendo a actividade espectral à possibilidade legítima de conquista da liberdade: a emancipação começa quando se compreende que olhar é também agir. Quem assiste não se cinge à posição de contemplador/a distante, sendo intérprete activo do espectáculo que lhe é oferecido: “Compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente.” (Rancière, 2010, p. 22)

Por outro lado, sendo a memória destes jovens central para a constituição de uma identidade (individual ou colectiva), consideramos importante aprofundarmos ainda este conceito. Segundo Joël Candau, autor do ensaio *Memória e Identidade* (2008), existem três níveis de memória:

1. Memória de baixo nível ou protomemória, composta pelo saber e pela experiência socialmente partilhada. Insere-se na categoria de memória procedimental, adquirida pelo hábito ou pela repetição. No caso destes jovens, o discurso que apresentam é construído com base na imensidão de referências que formam o seu quotidiano: as famílias deslocadas do país de origem; a vivência numa cidade, bairro ou escola onde se encontram outros adolescentes em situações de deslocamento idênticas; o contacto com cidadãos nascidos e criados nos mesmos lugares, com educações, valores e uma consciência nacionalista.
2. Memória de alto nível, de lembranças ou de reconhecimento. Traduz-se na incorporação de vivências, saberes, crenças, sentimentos e sensações, podendo contar com extensões artificiais ou suportes de memória. Um dos jovens entrevistados, de origem angolana – António Eugénio, 25 anos, em Portugal há sete – relembra a complicada situação política do seu país: “*Por precaução, os meus pais acharam melhor mandar-me para Portugal. Eu não tinha medo da guerra, mas os meus pais tinham. Naquela altura eu não sabia bem o que iria acontecer, mas penso que foi mais por isso (que eles me enviassem). Mas as pessoas estão sempre a encerrar guerras. Eu fugi de lá, mas aí tem uma*

luta pela sobrevivência, aqui também. Lá seria pior, mas aqui eu vivo sozinho e tenho que lutar todos os dias para poder conseguir.” (mins. 39 a 40)

3. Metamemória, inclui a representação que cada um/a faz das suas lembranças, mas também daquilo que decide assumir. Na ligação estabelecida entre o indivíduo e o seu passado existe uma memória reivindicada, perceptível nos discursos dos jovens que protagonizam o filme. Os espaços vazios ou indefinidos da sua memória são preenchidos com as histórias que os próprios (mas também os outros) formulam a partir de si: “*Contaram-me que é bom viver lá, vive-se em paz*”, garante Nilton Fernandes, de 14 anos, um dos entrevistados, cujos pais são nascidos em Cabo Verde. “*Eu gostava de conhecer, de viver com os meus avós que nunca conheci.*” (minuto 30 do filme)

No referido ensaio, Candau revisita algumas das ideias expostas na anterior obra *Anthropologie de la Memoiré* (1996), reiterando que:

“Não pode haver identidade sem memória (assim como lembrança e esquecimento) porque somente esta permite a auto-consciência da duração. [...] Por outro lado, não pode haver memória sem identidade, pois o estabelecimento de relações entre estados sucessivos do sujeito é impossível se este não tem *a priori* um conhecimento de que esta cadeia de sequências temporais pode ter significado para ele. (Candau em Silva, 2010, p. 442)

Segundo o autor, num adulto, a busca de um sentido no somatório de vivências que o tornaram o ser humano que assume ser, provém das possibilidades de recordação e de definição próprias. Por mais metafóricas que possam parecer, estas histórias serão sempre reais, enquanto justificação encontrada na existência e no quotidiano. A perspectiva é complementada por Jacques Rancière, que

³ O Plano Nacional de Nacional tem vindo a ser implementado, em Portugal, desde 2007. É uma iniciativa conjunta dos Ministérios da Educação e da Cultura e do Gabinete do Ministro dos Assuntos Parlamentares, tendo como objectivo central elevar os níveis de literacia, colocando o país a par dos parceiros europeus. É implementado nos níveis de ensino pré-escolar e básico (www.planonacionaldeleitura.gov.pt). O Plano Nacional de Cinema é uma iniciativa conjunta da Presidência do Conselho de Ministros, através do Gabinete do Secretário de Estado da Cultura, e do Ministério da Educação e Ciência, pelo Gabinete do

sublinha que memória e informação não são sinónimos, nem sequer em cenários de excesso como os vividos na contemporaneidade:

“O reinado do presente da informação relega para fora da realidade aquilo que não faz parte do processo homogêneo e indiferente da sua auto-apresentação. Não se satisfaz em relegar imediatamente tudo para o passado. Faz do próprio passado o tempo duvidoso. A memória deve, pois, constituir-se, de modo independente, tanto do excesso como da escassez de informações. (Rancière, 2014, p. 256)

Deste modo, os testemunhos individuais destes jovens (que, de outra forma, dificilmente teriam adquirido voz e visibilidade) são um meio constituinte eficaz de salvaguarda da memória. O processo não é inédito: o cinema e a literatura, mesmo quando envoltos em ficção, têm compensado a não abordagem do tema nos manuais escolares, bem como o próprio silêncio daqueles que calam. Em *O retorno* (2012), romance de Dulce Maria Cardoso, focam-se, finalmente, o meio milhão de mulheres, homens e crianças que regressaram a Portugal no fim da Guerra Colonial, não se enquadrando em qualquer desnecessária definição: não eram brancos, nem pretos, portugueses ou africanos. O processo de reconstituição da memória é aí semelhante ao que a Literatura conseguiu operar em outros bons exemplos, como *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge (1995) (e a adaptação homónima ao Cinema por Margarida Cardoso, 2004), ou *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes (1986). Qualquer um deles deveria fazer parte de um Plano Nacional de Leitura e de Cinema³, juntamente com este filme de Medeiros, para que melhor nos conhecêssemos.

Em paralelo com estes autores, e regressando a Rancière, o filósofo chega a concluir que a memória é uma obra de ficção:

“Mas a ‘ficção’, em geral, não é a bela história ou a vil mentira que se opõem à realidade ou que se querem fazer passar por

Secretário de Estado do Ensino Básico e Secundário, sendo operacionalizado pelo Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA), pela Cinemateca Portuguesa e pela Direção-Geral da Educação (DGE). Trata-se de um programa de literacia para o cinema e de divulgação de obras cinematográficas nacionais junto do público escolar, garantindo instrumentos essenciais de leitura e interpretação de obras cinematográficas junto dos alunos das escolas abrangidas pelo programa. (www.dge.mec.pt/plano-nacional-de-cinema).

ela. A primeira acepção de *fingere* não é fingir, mas sim forjar. A ficção é a construção, por meios artísticos, de um “sistema” de acções representadas, de formas agregadas, de signos que respondem uns aos outros. Um filme “documentário” não é o oposto de um “filme de ficção”, porque nos mostra imagens saídas da realidade quotidiana ou de documentos de arquivos de acontecimentos confirmados, em vez de empregar actores para interpretar uma história inventada. Não opõe o já dado do real à invenção ficcional. Simplesmente, o real não é, para ele, um efeito por produzir, mas sim um dado por compreender. (*Idem*, p. 257)

Colocam-se então novas questões, buscam-se mais histórias, encontram-se paralelismos e montam-se outras imagens que são retalhos de vida. O processo hermenêutico inicia-se na realizadora, mas termina em quem assiste, que, ao não ficar indiferente, obtém diferentes pontos de vista:

“A acção começa hoje em Chelmno”: a frase provocadora com que Claude Lanzmann inicia *Shoah* resume bem essa ideia de ficção. O esquecido, o negado ou o ignorado que as ficções de memória querem certificar opõem-se a esse “real da ficção” que assegura o reconhecimento em espelho entre os espectadores da sala de cinema e as figuras do ecrã, e entre as figuras do ecrã e as do imaginário social. Contrária a essa tendência para reduzir a invenção ficcional aos estereótipos do imaginário social, a ficção de uma memória instala-se na distância que separa a construção do sentido, o real referencial e a heterogeneidade dos seus “documentos”. O cinema “documentário” é uma modalidade da ficção, ao mesmo tempo mais homogénea e mais complexa. Mais homogénea, porque aquele que concebe a ideia do filme é também aquele que o realiza. Mais complexa, porque geralmente encadeia ou entrelaça séries de imagens heterogéneas. (*Idem*, p. 258)

Abandonar a ideia de construção do personagem Alberto (mantendo a nostalgia de Alice) e descobrindo, simultaneamente, a complexidade da ficção da memória e todos os encadeamentos que estes jovens necessitaram elaborar para prosseguir as suas vidas, é um processo que ultrapassa,

de facto, a invenção ficcional, possibilitando uma identificação muito maior em quem assiste. Neste documentário, Inês de Medeiros, Alice/Isabel de Castro, cada jovem entrevistado individualmente e cada transeunte filmado representam uma complexidade e um mundo.

Não obstante, para autores como Carl Jung, a subjectividade inerente ao processo mnemónico é a sua característica determinante, o que, em momento algum, a desvaloriza. O fundador da escola analítica de psicologia começou a redigir a sua autobiografia, ou “o mito da sua vida” como lhe decidiu chamar, aos 83 anos, a partir do mote: “[...] posso fazer apenas constatações imediatas, *contar histórias* . Mas o problema não é saber se são verdadeiras ou não. O problema é somente este: é a *minha* aventura a *minha* verdade? [grifos do autor]” (Jung, 1986, ps. 5 e 6). No exercício de escrita autobiográfica, afirma não existirem medidas ou bases objectivas a partir das quais se possa chegar a um julgamento:

“Não há possibilidade de uma comparação exata. Sei que em muitos pontos não sou semelhante aos outros homens e no entanto ignoro o que realmente sou. [...] Sou um homem. Mas o que isto significa? Como todos os outros entes também fui separado da divindade infinita, mas não posso confrontar-me com nenhum animal, com nenhuma planta ou pedra. Só uma entidade mítica pode ultrapassar o homem. Como formar então sobre si mesmo uma opinião definitiva?”

Cada vida é um desencadeamento psíquico que não se pode dominar a não ser parcialmente. Por conseguinte, é muito difícil estabelecer um julgamento definitivo sobre si mesmo ou sobre a própria vida. Caso contrário, conheceríamos tudo sobre o assunto, o que é totalmente impossível. Em última análise: nunca se sabe como as coisas acontecem. A história de uma vida começa num dado lugar, num ponto qualquer de que se guardou a lembrança e já, então, tudo era extremamente complicado. O que se tornará essa vida, ninguém sabe. Por isso a história é sem começo e o fim é apenas aproximadamente indicado.

A vida do homem é uma tentativa aleatória.” (*Idem*, ps. 6 e 7)

Em síntese, o ser humano é aquele que vive, experiencia, conhece e elege lembrar, manifestando-se, deste modo, a absoluta concórdância com a reflexão sartriana: “O essencial não

é o que se fez do homem, mas o que ele faz com o que dele foi feito.” (Sartre, 1966, p. 95) Do mesmo ponto de vista, a própria realizadora questiona os sentimentos gerados a partir das (aparentemente) simples filmagens, com perfeita noção da responsabilidade social da sua arte: “*A saudade parece que se herda, mesmo que nunca se lá tenha ido. A ideia deste filme, no fundo, nasce disso. A questão que eu me ponho é: e se, com o Alberto, alguém manipula isso? Fazer dessa curiosidade uma razão de viver. E se ele fica prisioneiro de um sonho que não lhe pertence? Quantos destes rapazes é que iriam nesse jogo?*” (mins. 30 a 32).

Mais tarde, acrescenta novas deambulações que poderiam corresponder a uma definição de cinema, enquanto produto da visão e da inquietude de quem o gera: “*É sempre uma perda de controlo. É sempre um humanizar de qualquer coisa que pensávamos conhecer perfeitamente. É sobretudo sentir que, em vez de encontrar o actor que se vai moldar para fazer de Alberto, vamos ser obrigados a encontrar bocados do Alberto naquela pessoa que está ali à nossa frente e ficar sem saber se estamos a filmar aquela pessoa ou aquele personagem. É sermos confrontados com tudo o que ficou por fazer. Tudo o que não soubemos pensar. Tudo o que não soubemos escrever.*” (mins. 34 a 35)

1 “Os olhos com que tu me vês”

Como um imenso painel de azulejos, estes jovens entrevistados são fruto de uma diáspora, a qual, de acordo com Kathryn Woodward “[...] produz identidades que são moldadas e localizadas em diferentes lugares e por diferentes lugares. Essas novas identidades podem ser desestabilizadas, mas também desestabilizadoras.” (2014, p. 22) No entanto, à instabilidade prognosticada contrapõem-se dimensões desconhecidas e inesperadas. A identidade cultural destes jovens nasce precisamente do hibridismo dos seus progenitores, do desconhecimento do país de origem, da localização numa cidade ou região que os recebeu e procurou aculturar. Mas o que será mais importante para eles? O país de origem dos pais, o bairro onde vivem, a sua pretensão de serem actores, de “marcarem pontos com as miúdas”, de se vestirem de determinadas formas, de terem todos tons de pele distintos entre si, sotaques que enriquecem uma língua, vocábulos que a complementam?

Dependendo dos contextos e das interacções geradas, cada faceta da identidade pode ser mais ou menos assumida. O que define um cidadão por-

tuguês, na sua essência? O lugar onde nasceu? Ser homem, mulher ou ter nascido num corpo que não define o seu género? A cidade ou aldeia onde viveu a adolescência? Ter decidido emigrar? O clube de futebol e o partido político de eleição? A desilusão dos primeiros ou dos últimos amores? A profissão ou o desemprego? Ser mãe ou filho de...? A forma como passa os domingos à tarde? Ser muçulmano, cristão, judeu ou ateu? Ser sociável ou preferir a solidão da montanha?

Amartya Sen (2007), Prémio Nobel da Economia, com escritos interessantes sobre a temática, entende que cada sujeito possui, em si, múltiplas identidades, postulando que qualquer construção do *self* será ilusória na sua unicidade. Conflito e violência serão, portanto, sustentados pelo engano de que os seres humanos se definem a partir de uma única identidade. Na sua opinião, o pressuposto segundo o qual o mundo é constituído por uma federação de religiões, culturas ou civilizações, implica, nesse sentido, a total desconsideração de aspectos como o género, a profissão, a língua, a ciência ou a política.

De um ponto de vista filosófico e político, também Hannah Arendt sustenta que a génese da intolerância (racista, xenófoba, homofóbica, entre outras) reside num desconhecimento generalizado do que é estipulado como igualdade. Projectando a modernidade como um período de ausência de protecção das condições pessoais e diferenciadoras, a autora alerta para as duas possíveis consequências da falta de mensurabilidade ou análise explicativa da igualdade enquanto facto social: a ínfima hipótese de esta se tornar princípio regulador de organização política, e a probabilidade maior de ser aceite como qualidade inata de todo o indivíduo (considerado “normal” se for igual a todos os outros e “anormal” se for distinto). Segundo afirma:

smallQuando mais tendem as condições para a igualdade, mais difícil se torna explicar as diferenças que realmente existem entre as pessoas; assim, fugindo da aceitação racional dessa tendência, os indivíduos que se julgam de fato iguais entre si formam grupos que se tornam mais fechados com relação a outros e, com isto, diferentes. (Arendt, 1998, p. 76)

Para a autora, a alteração de uma visão política para uma visão social da igualdade é particularmente danosa em sociedades intolerantes a indivíduos ou grupos especiais, uma vez que, nesse

contexto, as suas diferenças são colocadas em evidência. O recente (e não convenientemente explicitado) direito terá assim dificultado as relações raciais, por se continuar a lidar com diferenças naturais inalteráveis face a qualquer posição política: “É pelo facto de a igualdade exigir que eu reconheça que todo e qualquer indivíduo é igual a mim que os conflitos entre grupos diferentes, que por motivos próprios relutam em reconhecer no outro essa igualdade básica, assumem formas tão terrivelmente cruéis.” (*Idem*, p. 77) Talvez a luta diária de que António Eugénio fala, no filme, por viver sozinho em Lisboa, e ter deixado a família em Angola não tivesse que existir, se já tivesse sido socialmente compreendido que a igualdade não existe mas é desejável, que as diferenças não surgem entre os tons de pele, mas entre modos de pensar, que a igualdade não é um bem adquirido mas um direito inalienável.

Procedendo a uma análise do pensamento racista alemão, Hannah Arendt defende que o seu progressivo enraizamento resultou da sustentação da consciência de uma origem comum, associada ao esforço de unir um povo contra o domínio estrangeiro. Em termos teóricos, sublinha que, enquanto essa origem correspondeu à partilha de uma língua, não pôde ser considerada uma ideologia racial. Tal designação fortaleceu-se, no entanto, a partir do início do século XIX, ao difundirem-se conceitos como “parentesco de sangue”, “laços familiares”, “unidade tribal” e “origem pura, sem misturas” (*Idem*, p. 196). Propositadamente, ter-se-á ignorado o facto de a origem de toda a vida humana ser, também ela, comum, devendo antes falar-se de espécie (no singular) e não de raças humanas. A pressuposição da existência de uma raça corresponde assim, no entender da filósofa, a uma tentativa de “explicar a existência de seres humanos que ficavam à margem da compreensão dos europeus, e cujas formas e feições de tal forma assustavam e humilhavam os homens brancos, imigrantes ou conquistadores, que eles não desejavam mais pertencer à mesma comum espécie humana.” (*Idem*, p. 215)

Paralelamente, as reais manifestações de intolerância e racismo analisadas por Hannah Arendt poderão vir a ser responsáveis pela destruição de todas as formas de vida:

Se a ideia de humanidade, cujo símbolo mais convincente é a origem comum da espécie humana, já não é válida, então nada é mais plausível que uma teoria que afirme que as raças vermelha, amarela e

negra descendem de macacos diferentes dos que originaram a raça branca, e que todas as raças foram predestinadas pela natureza a guerrearem umas contra outras até que desapareçam da face da terra. [...] Pois não importa o que digam os cientistas, a raça é, do ponto de vista político, não o começo da humanidade mas o seu fim, não a origem dos povos mas o seu declínio, não o nascimento natural do homem mas a sua morte antinatural. (*Idem*, p. 187)

Nesta perspectiva, sublinhamos que o olhar da realizadora não é, de forma alguma, separador, mas unificador. Dadas as naturais distinções entre seres humanos, referidas por Arendt, a dificuldade de aprendizagem do conceito “igualdade” adensa-se. Adoptando a perspectiva teórica de Norberto Bobbio (1977), consideramos ainda que o valor deve ser analisado em conjunto com outro de não menos complexa definição – o da liberdade, uma vez que, apesar de axiológica e conceptualmente distintos, se encontram ideologicamente unidos. Para Bobbio, apesar de o segundo termo ser o mais polissémico, a dificuldade em definir o termo “igualdade” será maior, pela sua indeterminação inerente. Se, por um lado, a proposição “x é livre” é totalmente dotada de sentido, não necessitando de qualquer especificação para ser aceite ou compreendida, por outro, ao escutarmos a frase “x é igual”, perguntamo-nos imediatamente “igual a quê?” ou “igual a quem?”. Dizer que duas pessoas ou duas coisas são iguais, sem complemento, não tem, deste modo, qualquer significado em termos políticos, pelo que a afirmação necessita ser especificada mediante dois aspectos:

- Quem são estas pessoas ou coisas (igualdade entre quem?);
- Em que circunstâncias ou aspectos específicos são iguais (igualdade em quê?).

Daí também as dúvidas quanto ao evoluir do trabalho de Inês de Medeiros e às questões que poderia estar a gerar em cada um destes jovens, relativas a sonhos e expectativas que podiam não ter como cumprir. Segundo o autor, liberdade corresponde a um valor ou objectivo a perseguir pelo ser humano (enquanto indivíduo de uma sociedade), passível de ser verificado em diversos aspectos, como desejos, vontades e acções. A igualdade consiste, por sua vez, no modo de estabelecer

uma relação formal entre os elementos de uma totalidade, tratando-se de um valor para mulheres e homens (enquanto seres humanos), não considerados individualmente, mas como pertencentes a um todo. Ao contrário da liberdade, para que este último valor se cumpra e respeite, é necessária a presença de diversos indivíduos com uma relação entre si. No limite, o autor coloca a hipótese de poder existir uma sociedade na qual apenas um sujeito seja livre (o déspota), o mesmo não podendo aplicar-se a uma sociedade na qual apenas um sujeito fosse considerado igual.

Neste ponto, será importante sublinhar que, apesar das doutrinas igualitárias terem como ponto de partida uma natureza comum dos seres humanos, tal não é suficiente para justificar o princípio fundamental segundo o qual todos ou quase todos devem ser tratados da mesma forma em todos ou quase todos os aspectos. O princípio ético não deriva, segundo Bobbio, da constatação de que todos são iguais, mas antes da valorização positiva de um juízo de valor: “a igualdade entre todos os homens é desejável”. Ainda assim, e apesar de reiterar a insuficiência da igualdade natural como instrumento de fundamentação do igualitarismo, o autor procede à relativização simultânea da sua necessidade. No seu entender, pode perfeitamente considerar-se a igualdade máxima como um bem digno de ser perseguido sem ter que começar-se pela constatação de uma igualdade natural, primitiva ou original dos seres humanos. Neste sentido, a desigualdade humana será uma realidade que, segundo as doutrinas igualitárias, ao contrário das não-igualitárias, deve ser combatida. Para as últimas, conservadoras e reaccionárias, as várias formas de desigualdade (entre raças, sexos, respeitantes a capacidades intelectuais e/ou físicas) são proveitosas e necessárias ao equilíbrio e progresso civil da sociedade. Já as primeiras, reformadoras ou revolucionárias, exigem que se modifique e evolua para uma sociedade na qual se respeite este valor fundamental: um valor no qual todos os membros de um determinado grupo social são (ou deveriam ser) iguais, sendo denominados “igualmente livres” ou “iguais na liberdade”.

Dos pontos de vista de Arendt e Bobbio, o problema de “gueticizar” estes jovens residiria assim na impossibilidade de conhecer cada mundo seu individualmente. “Cada homem é uma raça”, relembra Mia Couto, em título de um dos seus livros de contos (1998). A própria Isabel de Castro, em diálogo autobiográfico com a câmara de Inês de Medeiros, fala do suplício e da oportunidade simultâneos que tantas vezes representou ser atriz,

bem como da diferença entre modos de olhar existentes: “*Os olhos com que tu me vês não são os olhos com que outra pessoa me vê. Não é. Nós somos diferentes de pessoa para pessoa. Eu isso, acho fascinante: esse mundo que as pessoas têm dentro. A quantidade de personagens... a quantidade de pessoas que uma pessoa é.*” (min. 16 do filme)

Na procura de um actor para representar Alberto, Inês de Medeiros confrontou-se, naturalmente, com aspectos comuns que derivam da partilha de experiências entre o grupo de entrevistados. Não obstante, caso os reunisse e conceptualizasse apenas como afrodescendentes deixaria de conhecer (e de dar a conhecer) a diversidade existente dentro de cada elemento. Deste modo, a realizadora colmatou uma falha, oferecendo espaço de expressão a cada um destes jovens que têm uma existência distinta. Desse ponto de vista, foi igualmente sartriana, pela recuperação de memórias que são também suas: “O olhar é, antes de mais nada, um intermediário que remete de mim a mim mesmo.” (Sartre, 1997, p. 334) Respeitando e admirando, pelo olhar da câmara, transmitiu o mesmo interesse e a mesma vontade de (re)conhecer o outro. O outro que pode ser a personagem, a cineasta, o transeunte, o entrevistado ou algo de cada um de todos eles dentro de cada possível espectador. Ou espectadora.

2 Ser e habitar

Numa tentativa de conclusão desta análise tão pouco convencional, talvez seja ainda possível procurar reconstruir a personagem colectiva de Alberto, somando todos os traços originais e solistas que Inês de Medeiros soube distinguir. A valorização dos mesmos consubstancia, como já vimos, os elementos da Pós-Modernidade fixados em Amartya Sen e Hannah Arendt. Parece ainda, ao mesmo tempo, constituir uma metáfora das três classificações do conceito de “sujeito”, correspondentes aos diferentes momentos históricos que nos propõe Stuart Hall (1996). Ao primeiro chamou-lhe “sujeito da compreensão iluminista”: no seguimento das concepções de Descartes e Locke, ao indivíduo dotado de consciência e razão, centrado e unificado, seria atribuído um papel a desempenhar na sociedade em que vive. Seguia-se o “sujeito sociológico”. Fruto do estabelecimento de ligações entre interior e exterior, privado e público, surgia a percepção da não autossuficiência do indivíduo e a consequente necessidade de interação com o grupo, para constituição de uma

identidade própria. Por último, o “sujeito pós-moderno”, traduz-se numa ausência de identidade (fixa ou permanente), causada pelas transformações sociais ocorridas na época anterior. A identidade passa a ser encarada como histórica e não biologicamente constituída. Para Stuart Hall, e para muitos teóricos das ciências da cultura, as mudanças associadas à modernidade libertaram o indivíduo do apoio estável nas tradições e nas estruturas, o que terá conduzido a uma adaptação de cada identidade ao sistema na qual se encontra inserida. A fragmentação pós-modernista restringiu, portanto, as noções de permanência e continuidade, consolidando-se a sucessão e a imprevisibilidade.

Na mesma perspectiva, os jovens entrevistados recorrem, em diversos momentos, a uma narrativa ficcionada de origem ou de pertença, que encontra bases e reforço na idealização feita do local onde nunca estiveram ou que pouco conhecem. Por sua vez, a falta de identificação com o país europeu pode ser explicada, em parte, pela maneira como as identidades nacionais e a ideia de nação são alteradas e estabelecidas. Como exemplo, um dos candidatos, que se considera ideal para o papel (Edson, 18 anos), conta a Inês de Medeiros que “[...] aqui há muitos rapazes como nós, que os nossos pais são africanos, mas nós somos daqui. E há muitos portugueses... portugueses? Brancos, que nasceram lá. Então, tipo, as raízes trocam. [...] Na vida real, parece que os portugueses que vêm de lá são mais... são menos fixos, para não dizer racistas, que é muito pesado. Aqueles que vêm de lá são menos fixos do que os que nasceram aqui. É difícil aquela connection entre os blacks daqui e os whites de lá.” (mins. 22 a 23 do filme)

Por outro lado, a questão analítica existencial, para Martin Heidegger, passa precisamente pelo ser-aí, pelo ser-no-mundo, ou pela forma como o habitamos. Numa conferência proferida em 1951, intitulada “Construir, habitar, pensar”, o filósofo aprofundou a problemática do sentido do ser a partir da linguagem, e na relação que os fenómenos “construir” e “habitar” estabelecem com aquela. Na sua opinião, existem distinções claras entre estar numa casa (no sentido de lugar) e, de facto, habitá-la:

“Na auto-estrada, o motorista de camião não está em casa, embora ali não seja a sua residência; na tecelagem, a tecelã está em casa, mesmo não sendo ali a sua habitação. Na usina eléctrica, o engenheiro está em casa, mesmo não sendo ali a sua

habitação. Essas construções oferecem ao homem um abrigo. Nelas, o homem de certo modo habita e não habita, se por habitar entende-se simplesmente possuir uma residência. [...] Mas será que as habitações trazem nelas mesmas a garantia de que aí acontece um habitar?” (Heidegger, 2001, ps. 125 e 126)

Como numa resposta a Heidegger, um poema de Sophia de Mello Breyner: “Há sempre um deus fantástico nas casas / Em que eu vivo.” (Andresen, 2015, p. 187) Habitar corresponde a uma acção complexa e existencialista, a vida a acontecer, a ser-no-mundo, o que faz com que, em última instância, ser humano corresponda essencialmente a habitar. “*Ich bin*/Eu sou”, “*Du bist*/Tu és” significa igualmente “eu habito”, “tu habitas”, sendo que toda a realização pessoal de cada um depende desta atitude. Não sentir a pertença a um determinado lugar, ainda que transitório, implica a vivência numa inquietude permanente e a incapacidade de estar em paz consigo próprio.

Aprofundando a ideia, o filósofo acrescenta: “A antiga palavra *bauen* (construir) diz que o homem é à medida que *habita*. A palavra *bauen* (construir), porém, significa, ao mesmo tempo: proteger e cultivar, a saber, cultivar o campo, cultivar a vinha. Construir significa cuidar do crescimento que, por si mesmo, dá tempo aos seus frutos.” (Heidegger, 2001, p. 127) No sentido heideggeriano, o verbo “habitar” reitera ainda um texto bíblico sobre as origens: “O Senhor Deus levou o homem e colocou-o no jardim do Éden, para que o cultivasse e o protegesse.” (Génesis, 2.15) Habitar constitui, desta forma, o modo poético como cada ser humano se encontra sobre a terra. Contradizendo a associação do universo da poesia à fantasia e ao onírico, o filósofo acrescenta: “É a poesia que traz o homem para a terra, para ela, e assim o traz para um habitar.” (Heidegger, 2001, p. 169)

A poesia e a particularidade destes jovens, filmados por Medeiros, reside na adaptação diária a novos universos, que cultivam e protegem, tornando-os seus. As noções de “raízes”, “família”, “terra”, vão estando directa ou indirectamente presentes nos seus discursos, revelando um fascínio pelo que terão deixado para trás (na maioria dos casos, antes mesmo de terem nascido), mas também uma adaptação e aceitação do novo. “Construímos e chegamos a construir à medida que habitamos, ou seja, à medida que somos *como aqueles que habitam*.” (Idem, p. 128)

O filme de Inês de Medeiros é como o pôr-

do-sol que o termina: um sentimento de finitude e de calma que se restabelece ao final do dia, para voltar a ser questionado na manhã seguinte. Um habitar que exige um cuidar e proteger constante. Uma igualdade que exige respeito pelas diferenças culturalmente enriquecedoras. Uma História feita de mágoas e de desenganos. Demasiado presente para ser contada. Demasiado passada para ser lembrada.

Referências bibliográficas

- Andresen, S. M. B. (2015). *Obra poética*. Porto: Assírio & Alvim.
- Antunes, A. L. (1986). *Os cus de Judas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Arendt, H. (1998). *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das letras.
- Bíblia Sagrada*. Lisboa: Difusora Bíblica.
- Bobbio, N. (1977). *Igualdad y libertad*. Barcelona: Paidós.
- Candau, J. (2008). *Memoria e identidad*. Buenos Aires: Ediciones Del Sol.
- Cardoso, D. M. (2012). *O retorno*. Lisboa: Tinta da China.
- CoutO, M. (1998). *Cada homem é uma raça*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Deleuze, G. (2004). *A imagem-movimento. Cinema I*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Hall, S. & Gay, P. (1996). *Questions of cultural identity*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Heidegger, M. (2001). *Pensamento humano – Ensaaios e conferências*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Jorge, L. (1995). *A costa dos murmúrios*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Jung, C. G. (1986). *Memórias, sonhos, reflexões*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Ranciére, J. (2010). *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Ranciére, J. (2014). *A fábula cinematográfica*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Sartre, J.P. (1966). Jean-Paul Sartre répond. *L'Arc*, (30).
- Sartre, J. P. (1997). *O ser e o nada*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Sen, A. (2007). *Identidade e violência*. Lisboa: Tinta da China.
- Silva, W. C. L. (2010). Reseña de ‘Memoria e identidad’ de Joël Candau. *História*, 29(1): 442-446. ISSN 1980-4369 442. São Paulo: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.
- Woodward, K. (2014). Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In T. T. Silva (org.), *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Editora Vozes.