



## A IMAGEM-MEMÓRIA: *MISE-EN-SCÈNE DA FOTOGRAFIA EM NAMÍBIA, NÃO!*

Macivaldo Silva Santos

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB (Brasil)

Endereço eletrônico: macivaldosantos@gmail.com

Milene de Cássia Silveira Gusmão

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB (Brasil)

Endereço eletrônico: mesgusmao@gmail.com

302

Este texto tem por objetivo evidenciar algumas análises da peça *Namíbia, Não!*, do soteropolitano Aldri Anuniação, intentando expor escolhas estéticas que nos remetam ao próprio fazer cinematográfico. Para isso, buscamos observar como a fotografia é apropriada como elemento cênico, criando uma narrativa em que a pesquisa e o processo de memória do autor se tornam expressivos. A partir da montagem teatral, em que o trabalho com a imagem permite acrescentar informações, apresentar a imagem como um dispositivo de rememoração, como marcação de acesso ao passado, observamos que, em alguns momentos da narrativa, Aldri Anuniação escolhe narrar a partir das imagens e a insere em cena ora como dispositivo de rememoração, ora para preencher os espaços da memória, ora para mostrar a descontinuidade da memória, entre outras possibilidades.

No cinema, essa solicitação/inserção da fotografia se nomeia *mise-en-film da fotografia*, apresentando a foto como um recurso cênico, como uma personagem capaz de viabilizar mediações narrativas. É conhecida a relação entre cinema e fotografia, dado que a constituição do cinema é a própria imagem em movimento. Entretanto, como discorre Philippe Dubois, existe no contato “entre cinema e fotografia, considerando o conjunto de figuras relacionais possíveis, uma massa considerável de problemáticas transversais, de casos de figuras relativamente ricas e singulares.” (DUBOIS, 2012, p. 2). Essa relação está sempre se reinventando.

Na referida dramaturgia, Anuniação apresenta projeções de “imagens de arquivos” como quem estivesse comprometido com, nos termos de Dubois, a “autobiografia”. Mas, como a ideia de *mise-en-film* é aplicada à utilização de foto no cinema, ficaremos com o termo *mise-en-scène da fotografia* já que o seu uso se dá no



campo dramático teatral. Essa denominação *mise-en-scène da fotografia* é inspirada na construção de Philippe Dubois, válida como estética.

Com *Namíbia, Não!*, Anunciação elabora uma dramaturgia pessoal, crítica e reflexiva, cujo “extrato de sua subjetividade negra”, nos próprios termos do autor, cria uma narrativa trágica, irônica e distópica a partir da experiência com a negritude sob uma ordem antinegra politicamente legitimada. O conflito da peça é uma diáspora reversa, por qual os cidadãos de “melanina acentuada” são obrigados a passar. A recriação da travessia, faz o espectador/leitor imaginar não mais um navio negreiro, mas um “A.L.A.T. — África Linhas Aéreas Tribais, empresa criada especialmente para essa missão social” (ANUNCIÇÃO, 2012, p. 82). Paul Gilroy discorre, em *O Atlântico Negro*, que “os navios eram meios vivos pelos quais se uniam os pontos naquele mundo atlântico [...] o navio é um dos primeiros cronótopos” (GILROY, 2001, p. 60-61). Criando a distopia da diáspora reversa, Anunciação relativiza o cronótopo, apresenta uma sociedade de qualquer tempo no futuro, um futuro possivelmente não tão distante do presente. Assim, a missão do ALAT tem o intuito de desfazer a diáspora provocada pelo projeto colonial no Brasil. Como quem aperta o botão *Ctrl + Z* sem nenhuma análise profunda dessa problemática sócio-histórica, de modo a tomar as decisões corretas sobre a questão racial no país. E quais são as decisões? Como elas devem ser tomadas e direcionadas? Qual o lugar do negro na sociedade brasileira? São umas das diversas perguntas que podemos lançar com base em *Namíbia, Não!*.

Vale considerar que desde o primeiro cinema coexiste uma tradição dramática no palco, não é difícil identificar relações entre os suportes da montagem teatral e cinematográfica. No cinema, as escolhas de planos podem revelar estratégias narrativas de modo a apresentar um sentido. Como discorre Maria de Fátima Augusto, citando Deleuze, o plano é a imagem-movimento, sendo “o lugar onde surgem e se propagam os movimentos que exprimem as mudanças no *devenir*”, também, esse lugar abrange um conjunto de elementos como dimensões, quadro, ponto de vista, movimento, duração, relação com outras imagens (AUGUSTO, 2004, p. 41).

O filme já possui suportes capazes de tornar o movimento da imagem real, construindo uma ilusão cinematográfica. Já o movimento teatral da imagem no palco conta, desde seu surgimento, com a suspensão de descrença<sup>1</sup> do espectador, sendo-lhe

<sup>1</sup> O cinema contemporâneo já superou as dinâmicas do primeiro cinema graças a sua interação com os avanços tecnológicos, assim, podemos assistir a diversos efeitos especiais. No teatro, percebemos que o seu espaço limitado do palco ainda depende da suspensão de descrença que é sempre executada ao vivo.



destinado uma tarefa de exercer a ilusão cênica e possíveis cortes dela. Luzes acendidas ou não, uma parede invisível separando o palco do público é vista e respeitada, dando-nos a capacidade de observarmos a imagem em movimento. No entanto, a quarta parede pode ser rompida possibilitando uma breve interação entre as entidades da dinâmica cênica: personagem e espectador. No trecho abaixo, um dos momentos de quebra da quarta parede mais a inserção da fotografia:

*Efeito de luz projetando no cenário, imagens de pessoas de Melanina Acentuada sendo capturadas. Ator começa a correr em direção à plateia, mas sem sair do lugar. ANDRÉ — (correndo) Fugi, fugi, fugi, fugi! [...] Nas ruas eu ouvia gritos de pessoas de Melanina Acentuada sendo capturadas (sons de gritos desesperados de várias pessoas, e sons de tiros em conjunto com as imagens projetadas) [...] Eles atiravam com armas de fogo pra assustar os mais revoltosos (ANUNCIACÃO, 2012, p. 27)*

Quanto às “imagens de pessoas de melanina acentuada sendo capturadas”, constatamos que funcionam como um dispositivo de rememoração de André. As fotografias são projetadas no palco surgindo como elemento cênico. As fotografias atreladas com a performance e a fala da personagem podem acrescentar novas informações ou ressaltar a aflição, “a angústia da queda” (GEADA, 1977, p. 153), a intuição e raciocínio indutivo de André. Bem como, materializar a violência da ordem antinegra politicamente legitimidade, ao mostrar que a captura das pessoas de melanina acentuada, como um “objeto em meio a outros objetos” (FANON, 2008, p. 103), não é realizada de forma pacífica. Isso equivale à proposição de resistências e possíveis guerras. Essa inserção da fotografia por Anúnciação pode se constituir como uma política contra o desaparecimento, buscando força também no esquecimento e nos espaços “em branco” da memória. Possibilitando-nos a recordação das elipses históricas nas sociabilidades dos africanos espalhados pelo globo, que dificultaram uma possível preservação da memória geracional. Com isso, Antônio e André começam a criar um sentimento de abandono pelo território de nascimento e vão desenvolvendo um sentimento de voltar ao lugar de pertença para qual estão lhes obrigando a regressar, pensando em “ceder” a diáspora reversa. Esperançoso, Antônio intenta criar um

Isto é, nos filmes de *Peter Pan* veremos, graças aos recursos contemporâneos do cinema, a personagem alçar voo pelos ares. Já em sua encenação para o teatro, o realizador pode optar por suspender, por cordas, o ator em cena e a plateia inteira observa o corpo do ator suspenso enquanto performa. Para que o espetáculo aconteça há uma “suspensão de descrença coletiva”, não sendo relevante desacreditar na possibilidade de voo do ator para, dessa forma, mergulhar no universo diegético da dramaturgia.

Realização:



Apoio:





imaginário mínimo de continuidade de sua afetividade com Capitu, por meio do reencontro no continente africano:

ANTÔNIO — Ela vai escolher o mesmo país que eu. Eu sei [...] uma vez a gente conversou sobre a origem dos escravos que foram nossos ascendentes [...] Capitu ficou reparando nos traços do meu rosto... Encasquetou de descobrir naquela noite de qual região africana a gente tinha vindo... Então procuramos países que tiveram relações com a corte portuguesa durante os anos de escravidão... Angola, Guiné-Bissau, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe. (ANUNCIACÃO, 2012, p. 62)

305

Observamos um esforço do casal em consultar a memória individual, a memória familiar, a memória coletiva e a memória histórica a fim de se entenderem no mundo e de entender o mundo diante tal tensão identitária. Para Candau (2014, p. 150), todo ato de memória existente sempre está ancorado nos desafios identitários do presente. A busca da memória exercida por Antônio e Capitu apresenta a efetivação do próprio entendimento de si ao começarem uma sondagem nas memórias sócio-históricas, direcionamento ancorado nos interesses do presente passando por suas vivências ancestrais.

ANTÔNIO — (*constrangido*) Ah... Capitu pegou pinturas de época de Melaninas Acentuadas dessas localidades e comparou com fotos atuais de nossas famílias. (*imagens de negros dos séc. XVII e XVIII são projetadas no cenário branco durante essa fala*). Depois de muita procura e... (*malicioso*) E muita brincadeira naquela noite, a gente suspeitou que a família dela veio de Angola e a nossa, por incrível que pareça... Adivinha? [...] Da Etiópia! (ANUNCIACÃO, 2012, p. 63)

Nesse sentido, o cotidiano do sistema escravista possibilitou diversas dessocializações para ancoragem de uma memória familiar das populações negras do passado, criando encruzilhadas na busca “obsessiva de identidade”, nos termos de Joel Candau (CANDAU, 2014, p. 150). Assim, nesse jogo identitário, passar a ter contato com a memória geracional, que para Joel Candau é uma memória de fundação, gerando a “consciência de pertencer a uma cadeia de gerações sucessivas das quais o grupo ou indivíduo se sente mais ou menos herdeiro [...] a consciência de sermos os continuadores de nossos predecessores” (CANDAU, 2014, p. 142), torna a peça *Namíbia, Não!* preocupada em denunciar o processo de elipses históricas das sociabilidades das populações negras em diáspora, colocando as dificuldades que foi e é



para as populações negras salvaguardarem uma memória ancestral diante da cultura colonial.

Dado isso, nas cenas em que alguns trechos foram analisados, intentamos evidenciar que as reflexões elencadas podem se dar a partir das inserções de imagem, sendo a *mis-en-scène da fotografia* um elemento utilizado com qual as personagens interagem em cena e as buscam. Podendo atingir o sujeito em sua individualidade ao buscar se entender e se vê no mundo, partindo também de uma memória do grupo do qual pertence, evidenciando que a memória, no mais das vezes, está marcada socialmente e também imbuída de um elemento afetivo que, ao exercer a rememoração, permite o indivíduo a construir o sentido do próprio passado.

**PALAVRAS-CHAVES:** Imagem. Memória. Dramaturgia.

## REFERÊNCIAS

ANUNCIACÃO, Aldri. *Namíbia, não!* Salvador: EDUFBA, 2012.

AUGUSTO, Maria de Fátima. *A montagem cinematográfica e a lógica das imagens*. São Paulo: Annablume, 2004.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Trad. Maria Leticia Ferreira. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

DUBOIS, P. A. imagem-memória ou a *mise-en-film* da fotografia no cinema autobiográfico moderno. *Revista Laika*, USP, jul. 2012.

FANON, F. *Pele negra máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Editora 34, 2001.