



***PAMODI NÔS NA KABUVERDI SEM
KULTURA NÔS É KA NADA*¹ – UM OLHAR
SOBRE DOIS DOCUMENTÁRIOS DE JÚLIO
SILVÃO TAVARES²**

*PAMODI NÔS NA KABUVERDI SEM KULTURA NÔS É KA NADA – A LOOK AT TWO
DOCUMENTARIES BY JÚLIO SILVÃO TAVARES*

*PAMODI NÔS NA KABUVERDI SEM KULTURA NÔS É KA NADA – UNA MIRADA SOBRE
DOS DOCUMENTARIOS DE JULIO SILVÁN TAVARES*

Marta Banasiak³

RESUMO:

No presente artigo propõe-se uma análise dos dois filmes documentários, *Batuque, a alma de um povo* (2006) e *Eugénio Tavares – coração crioulo* (2011), ambos da autoria do realizador cabo-verdiano Júlio Silvão Tavares. A análise foca as formas de participação do filme documentário na consolidação da identidade cultural de Cabo Verde e as principais funções que este gênero cinematográfico pode desempenhar nos países africanos.

PALAVRAS-CHAVE: documentário cabo-verdiano, batuque, Eugénio Tavares, Júlio Silvão Tavares.

1 O texto em língua cabo-verdiana segue a grafia de ALUPEC (Alfabeto Unificado para a Escrita do Cabo-Verdiano) reconhecido pelo governo cabo-verdiano em 2005 <http://alupec.kauberdi.org/resolucao-48-2005.html>, citação do filme.

2 O presente artigo resulta do trabalho desenvolvido no âmbito do projeto “NEVIS – NARRATIVAS ESCRITAS E VISUAIS DA NAÇÃO PÓS-COLONIAL”, CESA/FCT PTDC/CPC-ELT/4939/2012, coordenado pela Profa. Dra. Ana Mafalda Leite, <http://www.nevisproject.com>, do qual a autora do texto foi bolsista.

3 Licenciada em Literatura pela Charles University in Prague. Mestre pela Universidade de Lisboa. Doutoranda na Universidade de Lisboa, bolsista FCT do projeto NEVIS – NARRATIVAS ESCRITAS E VISUAIS DA NAÇÃO PÓS-COLONIAL. CESA/FCT PTDC/CPC-ELT/4939/2012, coordenado pela Profa. Dra. Ana Mafalda Leite. banan158@hotmail.com

Ao referir-se à produção cinematográfica em Cabo Verde, o estudioso de cinema, Fernando Arenas, afirma:

A produção cinematográfica em Cabo Verde no período pós-colonial tem tido uma história particularmente modesta devido à praticamente absoluta falta de realizadores nativos/locais e quase inexistente infraestrutura cinematográfica, o que levou a um número extremamente baixo de filmes de ficção a partir dos meados dos anos noventa. (...) No entanto, existe uma plethora dos documentários que focam o vasto leque de assuntos ligados à cultura e história feitos principalmente pelos diretores cabo-verdianos e portugueses⁴. (tradução nossa) (ARENAS, 2010, p.131)

Embora a palavra “pletora”, quando se fala do cinema cabo-verdiano ou do cinema sobre Cabo Verde, possa parecer um exagero, não é sequer discutível o fato de que a produção dos documentários ultrapasse significativamente a produção de ficção e que nos últimos tempos seja possível falar dum visível crescimento de interesse pela produção cinematográfica existente nas ilhas e sobre estas.

Um dos realizadores cuja obra se destaca no âmbito do cinema- documentário cabo-verdiano é Júlio Silvão Tavares, um homem de corpo e alma dedicado ao desenvolvimento e promoção do cinema no seu país. Como ele próprio declara, em uma entrevista dada aos investigadoras do projeto de investigação NEVIS⁵, o seu percurso profissional de certa forma espelha as várias dificuldades vividas pelos cineastas insulares relativas à falta de financiamentos, equipamentos e, por fim, de pessoas aptas e formadas na esfera do cinema. Júlio Silvão, após vários anos de trabalho na televisão cabo-verdiana, para a qual preparou diversos programas, principalmente de cunho cultural, começou a dedicar-se ao cinema, já como proprietário de Silvão-Produção Filmes, no início do século XXI, tornando-se em 2011 presidente da Associação de Cinema e de Audiovisual de Cabo Verde (ACACV).

Quanto à escolha do gênero, Silvão Tavares aponta como motivo particular a urgência de fazer a representação do país feita do ponto de vista local, como se fosse uma espécie de resposta, ou talvez até oposição, à proliferação dos documentários feitos pelos estrangeiros, à qual se junta a necessidade de tentar captar as histórias e os testemunhos dos mais velhos que em pouco se vão desvanecendo. Nas palavras do próprio:

Então, eu acabei por tomar consciência de que, em vez de deixar as pessoas que não conhecem a realidade contar a história do meu país, seria eu próprio a investigar a história do meu país e contá-la segundo o meu ponto de vista, ouvindo diretamente de pessoas mais velhas, e não por ouvir dizer, que às vezes chega a deturpar, por uma pessoa que não conhece a realidade dum país, e essa pessoa, quando vem contar a história, imagina o que é aquele país. É diferente. É isso que eu quero, que me obrigou, precisamente, a optar pelo documentário apesar de existir uma forte “pressão” de realizadores amigos de Portugal e do Brasil, e também de Angola, para eu enveredar para a área da ficção. Não quer dizer que eu não vá fazer isso, mas acho que ainda é muito cedo, porque o documentário dá-me possibilidade de contar a história, de viver a história, e dá-me a possibilidade de deixar registado para muitas gerações aquilo que pode.⁶

4 Film production in postcolonial Cape Verde has had a particularly modest history in view of the almost complete lack of home grown directors and barely existent film infrastructure that has led to an exceedingly small number of feature films since the mid-1990s (...) Nonetheless, there has been a plethora of documentaries focusing on the wide array of topics related to Cape Verde culture and history directed primarily by Cape Verdean and Portuguese directors. (ARENAS, 2010, p.131)

5 Entrevista com Júlio Silvão Tavares, realizada na cidade da Praia, em setembro 2014, a ser publicada, brevemente, no âmbito do projeto NEVIS, em livro: LEITE, Ana Mafalda et alii. **Narrativas escritas e visuais da nação pós-colonial. Entrevistas.** Lisboa: Colibri (no prelo).

6 Entrevista com Júlio Silvão Tavares, realizada na cidade da Praia, em setembro 2014, a ser publicada brevemente no âmbito do projeto NEVIS.



Esta explicação dada pelo realizador relativamente à escolha do gênero cinematográfico inscreve-se nas “funções” dos documentários africanos sugerida pela estudiosa franco-senegalesa Lydie Diakhaté:

O cinema é uma arte emergente para os realizadores africanos. Está tudo por fazer, e, desde o início, para fazer prova de criatividade, o realizador defronta-se com um duplo desafio, pois, para ser moderno, tem de integrar as ferramentas e a relação espaço-tempo inventadas pelo Ocidente. O realizador deseja também contribuir, a curto prazo, com uma nova representação e com um novo olhar sobre si próprio e sobre a sua comunidade (a imediata, a regional, a continental e, depois, a longínqua, até integrar a diáspora). A longo prazo, quer participar nesta transformação e revolução estética através da imagem. (DIAKHATÉ, 2011, p.90-91)

Tomando em consideração essas premissas iniciais, propõe-se neste ensaio uma reflexão sobre dois filmes deste realizador praiense. Os dois documentários escolhidos representam e abordam os elementos, ou seja, os componentes fundamentais para o patrimônio cultural das ilhas. Trata-se, em primeiro lugar, do filme *Batuque. A alma de um povo* (2006), um retrato da prática do batuque (em crioulo *batuku*), uma das mais importantes práticas performativas da ilha de Santiago, e, em segundo lugar, o filme *Eugénio Tavares – Coração Crioulo* (2011) que evoca uma das mais importantes figuras da cultura das ilhas na passagem dos séculos XIX e XX.

Os tambores da alma

No seu primeiro documentário de longa metragem, Silvão Tavares escolhe o tema do batuque, um gênero de música e dança de Santiago. No entanto, como pretendemos demonstrar, este documentário vai muito além duma simples apresentação desta prática cultural. Pois, retratando o batuque como um elemento vivo e influente da cultura de Cabo Verde, “seguindo-o”, espiando-o nas casas, ou melhor, nas vidas dos seus praticantes, Júlio Silvão Tavares parece “usá-lo” como pretexto para contar a história do país, da sua cultura, enfim, da sua alma.

Interrogado sobre os porquês desta escolha, o realizador aponta para a vontade de homenagear os mais nobres representantes deste gênero musical:

No caso do *Batuque – A Alma de um Povo*, é a história de uma tradição cabo-verdiana que eu adoro, então eu quis homenagear as diferentes personagens que achei que já estavam no final da sua vida cultural, e personagens que poderiam falecer a qualquer momento. E quase das personagens principais do *Batuque* resta somente o Denti d’Ôro, salvo alguns do grupo do Batuque, e o personagem central que é o guia, o Naná, que ainda está de pé, mas aquelas personagens já idosas, praticamente, já faleceram⁷.

Desta forma, no documentário realmente aparecem duas figuras icônicas na história do batuque: nomeadamente Nácia Gomi⁸ e Ntóni Dênti d’Ôro⁹; no entanto, as suas presenças, consideradas referências de importância, não se tornam o eixo do filme. Pelo contrário, Júlio Silvão Tavares propõe ao espetador que os guias pelo mundo do batuque sejam pessoas muito menos conhecidas, isto é: Náná, camionista de profissão, e Diréz e Nela, vendedoras de peixe. Os três, que durante o filme conhecemos somente pelos

7 Entrevista com Júlio Silvão Tavares, realizada na cidade da Praia em setembro 2014, a ser publicada brevemente no âmbito do projeto NEVIS.

8 Maria Inácia Gomes Correia (1924-2011) considerada a rainha do finançon, uma das vozes mais conhecidas do batuque, gravou alguns discos, entre eles *Finkadu na Raiz* e *Ku ses mocinhos*.

9 António Vaz Cabral (1927) um dos mais célebres intérpretes e criadores de batuque, conhecido também como Rei de Batuque.

seus nomes de casa – os nomes completos só aparecem nas legendas finais – permitem que a câmera os acompanhe no seu dia a dia, do qual, como logo se repara, o batuque é uma parte integral e indispensável.

Desta forma, como se podia esperar, o filme se abre ao som frenético de um batuque de casamento, em que a câmera se desloca, focando ora os movimentos rítmicos das ancas das dançarinas, ora a expressão de êxtase de suas faces. Logo a seguir a esta abertura, o espetador chega a conhecer Náná. A câmera acompanha-o no seu dia de trabalho como camionista, durante o qual ele conta a história do seu grupo de batuque, o seu envolvimento pessoal com o gênero e a história do batuque em si. O mesmo acontece também com Diréz e Nela que, ao longo dos seus afazeres domésticos e profissionais, explicam tanto os vários ritmos e instrumentos que são usados no batuque, quanto o seu significado para o funcionamento da comunidade. Este tipo de abordagem por parte do realizador tem, na nossa opinião, vários objetivos. A primeira coisa que ressalta é a nítida valorização do conhecimento popular, tradicional e das fontes orais na perpetuação das práticas culturais, que, por sua vez, remetem para as raízes africanas da cultura cabo-verdiana, das quais o batuque é a expressão mais conhecida. Em segundo lugar, desta forma destaca-se a vivacidade do batuque enquanto uma atividade intrínseca da população dos habitantes da ilha de Santiago. O realizador enfatiza igualmente o caráter inclusivo do batuque, focando a figura do Náná, cantador e bailarino dentro de um universo frequentemente categorizado como tipicamente feminino.

Esta importância do batuque no dia a dia e a função quase terapêutica que ele desempenha na vida das batucadeiras tornam-se mais evidentes nas palavras de Nela, que, ao explicar as dificuldades do quotidiano das vendedoras de peixe, indica o batuque como o elemento que permite esquecer os obstáculos, tornando-se, por tal razão, uma espécie de ajuda existencial: “*Oxi nô ka sta bem, nô pó nhas batuku, nô sta ben. (...) Ten vez, nós ka vendi. Nós ka ten batuku, nós ta falta mata kumpanheru.*”¹⁰

Como já foi mencionado, a vasta maioria das informações sobre o batuque é fornecida pelos seus praticantes. Neste plano diferenciam-se os fragmentos em que a história do batuque é contada pelo pesquisador José Maria Semedo. Trata-se da filmagem da gravação de um programa de rádio que se encontra dividida em duas partes. Na primeira parte, que surge no meio da primeira metade do filme, depois de serem apresentadas todas as “personagens principais”, Semedo relembra a história mais antiga das ilhas – a escravatura e o colonialismo português –, inserindo nela a história do próprio batuque, o seu surgimento e a proibição deste durante o tempo colonial. Assim, pela voz do pesquisador, é lembrado o decreto da Câmara Municipal de Santiago, de 1886, em que o batuque passava a ser uma ilegal, sendo considerada uma atividade obscena, imoral e primitiva, ou seja, indigna de ser vista ou praticada pela gente civilizada. Nesse momento, as palavras do pesquisador já se encontram em voz *off* e, gradualmente, perdem-se dentro do som rítmico da *chabeta* para dar a palavra ao cantor de batuque que, com a sua letra, mais uma vez, relembra o tempo colonial. Depois, na segunda parte, seguem-se cenas que ilustram, ou seja, explicam o papel do batuque na sociedade contemporânea, os diferentes procedimentos técnicos da sua execução, para, posteriormente, voltar ao estúdio da Rádio CV.

Observa-se que os dois fragmentos da fala de José Maria Semedo constroem uma espécie de parênteses da memória/sabedoria oficial (sob a forma de documento histórico e pesquisa acadêmica) que estão a ser preenchidos pelas memórias individuais e sabedoria popular. Essa junção está também visualmente re-

10 Hoje não estamos bem, fazemos o nosso batuque e ficamos bem. Às vezes não conseguimos vender. Se não tivéssemos batuque, matávamos uns a outros (transcrição e tradução nossa).



presentada nas cenas de ensaio do grupo de batuque de Naná que decorrem numa escola. Repara-se que os dois discursos são consoanantes, isto é, complementam-se mutuamente, com o objetivo de apresentarem a dimensão plena da cabo-verdianidade aqui representada por intermédio deste seu pequeno recorte — o batuque. Importante é destacar que a esta complementaridade de saberes e memórias corresponde a dualidade linguística, pois o conhecimento documentado (o de Samedo) é transmitido em português, enquanto que todas as personagens restantes utilizam somente o crioulo. Isto, por sua vez, parece espelhar o uso real dessas duas línguas no arquipélago de Cabo Verde. A questão da língua como ferramenta de circulação cultural é de resto abordada no segundo filme a ser analisado.

Eugénio Tavares, a palavra do poeta no olho da câmara

O amanhecer. A vila acorda lentamente. A luz clareia e as pessoas começam a aparecer nas ruas. No fundo, ouvem-se as palavras duma morna: “*Nova Sintra vila di morna ma flor, morada di Eujenio, nôs poeta di amor*”¹¹. É esta a abertura do documentário *Eugénio Tavares — Coração Crioulo*. A imagem idílica da ilha verde junto com a música e a sua letra “anunciam” o protagonista do filme, mas também os principais motivos que perpassam o filme inteiro: espaço ilhéu, literatura (poesia), amor e as ligações entre eles.

Através do olho da câmara, o espetador observa como a vila acorda e segue pelas suas ruas até a porta de uma escola para poder entrar em uma sala de aula. Com a câmara situada no fundo da sala, consegue-se ter a sensação de se ser um dos alunos. O professor começa a aula explicando a posição e divisão geográfica do Arquipélago e, ao chegar à ilha Brava, introduz a figura de Eugénio Tavares, poeta, jornalista, político e intelectual bravense. Esta cena “escolar” manifesta-se, ao nosso ver, como a cena chave para o filme inteiro, pois Eugénio Tavares é aqui apresentado como o elemento “fixo” de Cabo Verde, isto é, uma figura intrínseca ao Arquipélago, o que, por sua vez, sugere que, ao relembrar o poeta, será revisto também aquilo que podemos chamar de cabo-verdianidade.

Eugénio Tavares (1867-1930) foi um poeta, prosador, compositor, jornalista e ativista político bravense, um dos representantes de nativismo, ou proto-nacionalismo cabo-verdiano, sendo ele um dos primeiros a defender os direitos do povo ilhéu e a sua autonomia cultural.

Ao longo do filme, Eugénio Tavares é lembrado por várias pessoas e os comentários podem ser divididos em dois grupos: o primeiro é constituído pelos testemunhos dos bravenses idosos que ainda se lembram de Tavares, testemunhos estes feitos na sua maioria em crioulo; e o segundo grupo contém os comentários dos intelectuais e escritores acerca da obra e vida do poeta, na sua totalidade em língua portuguesa. Por meio dos testemunhos em crioulo surge a imagem de uma pessoa presente na vida quotidiana da ilha naquela altura, uma pessoa amável e amada pelo povo: o nhô Eugénio adorado por todos, que, ao longo da sua permanência na ilha, manteve sempre uma ligação profunda com os seus moradores. Através dos comentários feitos em português pelos escritores, professores etc., surge a imagem de um intelectual, poeta, ativista político. Esta duplicidade linguística presente no filme parece corresponder à duplicidade da própria obra de Eugénio Tavares.

Ondina Ferreira, no documentário, diz:

11 “Nova Sintra, vila da morna, uma flor, morada de Eugénio, nosso poeta do amor.” (tradução nossa)

Eugénio Tavares quando fazia os seus textos jornalísticos, as suas cartas, os assuntos graves e sérios ou de maior pendor discursivo analítico ele tinha a nítida percepção que só o conseguiria, mas também tamos a falar de um tempo, na língua portuguesa, e quando ele queria expandir os seus sentimentos íntimos que lhe iam na alma, o ambiente local, a cor local da sua vivência, aí ele ia ao crioulo, mas ele fê-lo numa forma admirável e sem conflito, aliás, ele amou por igual as duas línguas.¹²

É importante destacar que a parte da obra de Eugénio Tavares que se tornou, e até hoje permanece, mais conhecida é precisamente a sua poesia em crioulo, as letras das suas mornas. De resto, como lembra no filme Brito Semedo, foi precisamente Tavares que fez a primeira tentativa de atribuir ao crioulo o estatuto de língua literária, nem só escrevendo poesia nesta língua, mas também traduzindo para ela a lírica de Camões. Desta forma, na nossa opinião, a dualidade linguística utilizada pelo realizador não só constrói paralelismo com a obra de Eugénio Tavares, mas ainda incentiva a reflexão sobre a situação linguística de Cabo Verde, de uma forma mais evidente do que no filme anteriormente analisado. Tomando em conta o fato de que hoje as relações entre a língua materna dos cabo-verdianos, o crioulo, e a língua oficial do país, o português, estão cheias de tensões e por uma vasta parte dos cabo-verdianos a língua portuguesa é vista como algo alheio, algo que não lhes pertence, esta questão torna-se mais que pertinente. Julgamos, então, que a razão de Júlio Silvão Tavares manter esta duplicidade linguística ao longo do filme e enfatizar a questão do uso das línguas pelo poeta pode ser interpretada como uma tentativa de “devolver” a língua portuguesa aos cabo-verdianos como um dos elementos do seu património, da sua herança cultural. Nota-se, então, de certa forma, uma inversão do trabalho de Eugénio. Enquanto o poeta dava a literariedade à língua crioula, Silvão Tavares devolve à cabo-verdianidade a língua portuguesa.

Além desta importante questão linguística, no filme discutem-se vários elementos presentes na obra de Eugénio Tavares, que, por sua vez, se olharmos para a história da literatura cabo-verdiana (partindo do princípio de que a literatura é um dos elementos principais de afirmação da identidade cultural), observaremos que perpassam todas as fases dela. Assim, sobressaem tais motivos como o espaço ilhéu, o mar, ou então a relação mar-terra, a questão da emigração e, claro, o amor, nas suas facetas terrestre e divina. De grande importância revela-se aqui o fato, sublinhado em vários comentários, de que, para Eugénio Tavares, a ilha não representa a prisão, não aparece em suas composições a angústia evasionista de “querer partir e ter que ficar” que, pouco depois da sua morte, vai ser um dos elementos principais da poética dos claridosos, considerados a primeira geração “verdadeiramente” nacionalista na história da literatura cabo-verdiana. O escritor Brito Semedo explica isso no filme da forma seguinte:

A relação mar e ilha e ilha e amor está muito bem sintetizada na sua morna “hora di bai, hora di dor” “hora de ida, hora de dor”, mas “si ka badu ka ta biradu” “é preciso ir para voltar” e era um seguir o caminho do mar em busca de novos horizontes, em busca da terra de liberdade como ele dizia e defendia, terra de trabalho, terra de liberdade e para ele os Estados Unidos era o máximo em termos disso, ter oportunidade por oposição do que já estava a acontecer na altura, a emigração forçada para São Tome, então para ele era terra de trabalho e de liberdade e era o mar que ligava isso.¹³

12 Transcrição do filme “Coração Crioulo”, citada na entrevista com o realizador a ser publicada brevemente no âmbito do projeto NEVIS. (transcrição nossa)

13 Transcrição do filme “Coração Crioulo”, citada na entrevista com o realizador a ser publicada brevemente no âmbito do projeto NEVIS. (transcrição nossa)



Veja-se então que para Eugénio Tavares a ida, embora dolorosa, revela-se como uma necessidade de busca de um novo horizonte e também uma condição necessária para poder sentir a alegria de voltar à ilha — um espaço a que ele pertence, um espaço que representa o lar, a casa. Arriscamos dizer que, de certa forma, Eugénio Tavares, ao dizer “si ka badu, ka ta biradu”¹⁴, antecipadamente, ultrapassando os claridosos, anuncia as palavras de Corsino Fortes, escritas já na véspera da independência:

Que toda partida É potência na morte/
 todo o regresso É infância que soletra
 (...)
 Que toda a partida é alfabeto que nasce
 todo o regresso é nação que soletra

(FORTES, 2001, p.68-71)

Nesse poema, a infância remete à alegria de cunho pessoal e a possibilidade da nação soletrar dá-se através do conhecimento adquirido fora. Isto é, à dor da partida, que ao regresso estava a ser aniquilada pela volta ao estado anterior, está a ser contraposto o novo objetivo da partida (conhecimento) e os nobres efeitos do regresso (consolidação da nação). Quer dizer, é destacado o lado positivo da emigração como algo necessário no processo de educação, e este é indispensável para a formação duma nação moderna. Aliás, o incentivo educativo promovido por Eugénio Tavares é apresentado no filme como um dos elementos mais atuais, vivos e necessários na contemporaneidade. Atual permanece também a sua música, presente no filme tanto nos comentários dos músicos, como em uma lindíssima cena da serenata noturna em que o grupo dos músicos canta na rua, ouvido por uma menina parada na varanda de sua casa.

Podíamos perguntar-nos porque o realizador teve a necessidade de tornar Eugénio Tavares o tema do seu filme, qual o objetivo de lembrar a figura do escritor. Anthony Smith, na sua obra *National Identity*, escreve: “Not only must the nation boast a distant past on which to base it’s promise of immortality; it must be able to unfold a glorious past, a golden age of saints and heroes, to give meaning to it’s promise of restoration and dignity”¹⁵. (SMITH, 1990, p.161)

Julgamos que no presente filme o realizador atribui a Eugénio Tavares um papel igual ao dos antigos heróis da nação, sendo ele a personagem marcante para os primórdios do nativismo, pois ainda não havia propriamente um nacionalismo cabo-verdiano. Desta forma, o poeta funciona como um dos pilares da construção da identidade nacional da cabo-verdianidade; sua obra e *gestes* permanecem atualmente.

Em termos de conclusão

Lydie Diakhaté, ao refletir sobre o papel do cinema-documentário na África, chama atenção:

O documentário é um vector de descoberta, de aprendizagem, e de abertura por intermédio da educação, da investigação e do entretenimento. Dirige-se a todos os tipos de público e permite não só decifrar o mundo de ontem e de hoje, mas também imaginar o do futuro. O cinema documentário é uma ferramenta incontestável para a democratização do acesso ao conhecimento. Através do documentário, a história longínqua e a recente podem ser ensinadas a populações, nas suas línguas e pelos seus próprios concidadãos.

(DIAKHATÉ, 2011, p.84)

14 Sem partida, não há regresso (tradução nossa)

15 Não só a nação tem um passado distante sobre o qual basear a sua promessa de imortalidade; deve poder se desdobrar para o passado glorioso, a idade de ouro dos santos e heróis, para dar sentido à sua promessa de restauração e dignidade. (Tradução nossa)

O projeto cinematográfico de Júlio Silvão Tavares, sem dúvida, inscreve-se nessa vertente educativa do documentário pelo fato de juntar em si vários elementos que formam a identidade cabo-verdiana e que, ao mesmo tempo, estão a ser apresentadas de uma forma local para, facilmente, deixarem o cabo-verdiano identificar-se com eles. No entanto, para além disso, os documentários de Silvão Tavares, com o seu forte cunho explicativo, frequentes recorrências às fontes históricas e aos testemunhos, podem aproximar-se ao conceito de auto-etnografia desenvolvido, para os fins de análise literária, por Mary Louise Pratt. Ao definir os textos que chama auto-etnográficos (no nosso caso teríamos de estender o termo texto para uma produção cultural mais ampla), Pratt escreve que

[os] texto[s] no[s] qua[is] as pessoas procuram autodescrever-se [levam] em conta as representações que os outros fizeram delas. (...) Os textos auto-etnográficos não são, então, aquilo que frequentemente se consideram formas autóctones ou “autênticas” de auto-representação. Em vez disso, envolvem uma colaboração selectiva com os idiomas da metrópole ou do conquistador e a apropriação dos mesmos.

(PRATT, 2006, p.236-237)

Para fundamentar melhor esta ideia, temos ainda que recorrer à mencionada Mary Louise, quando ela afirma que “a arte auto-etnográfica envolve uma asserção não de si-como-outro, mas de si-como-outro-do-outro, e de si como mais que-outro-do-outro” (PRATT, 2006, p.258). Tomando em conta o fato de que os filmes analisados foram produzidos na época da independência, o outro dos documentários de Júlio Silvão Tavares deixa de ser o conquistador indicado por Pratt, chegando a ser substituído por múltiplos outros desdobrados em vários níveis. Devido a Silvão Tavares tender a escolher para os seus documentários os elementos “de bandeira” da cultura cabo-verdiana, e tendo em conta as suas motivações citadas na parte inicial do presente ensaio, é possível supor que no seu caso esse novo outro pode ser representado tanto por um realizador estrangeiro que aborda no seu trabalho os temas ligados a Cabo Verde, quanto o público mais vasto acostumado a esse olhar de fora.

Referências:

ARENAS, Fernando. **Lusophone Africa: Beyond independence**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

DIAKHATÉ, Lydie. O documento em África e na sua diáspora: uma emancipação pela imagem. In: DIAWARA, M.; DIAKHATÉ, L. **Cinema africano: novas formas estéticas e políticas**. Porto: Sextante, 2001, pp. 83-125.

FALCONI, Jessica. **Entrevista com Júlio Silvão Tavares** a ser publicada brevemente no âmbito do projeto NEVIS.

FORTES, Corsino. **A cabeça calva de Deus**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.

LEITE, Ana Mafalda *et alii*. **Narrativas escritas e visuais da nação pós-colonial. Entrevistas**. Lisboa: Colibri (no prelo).

MARIANO, Gabriel. **Cultura caboverdeana. Ensaios**. Lisboa: Vega, 1991.

PRATT, Mary Louise. Transculturação e auto-etnografia: Peru 1615/1980. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (org): **Deslocalizar a “Europa”, antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade**



dade. Lisboa: Cotovia, 2005, p. 231-258.

SMITH, Anthony. **National identity.** Reno: University of Nevada Press, 1993.

ABSTRACT:

The present paper analyzes two documentary films by Cape Verdean director Júlio Silão Tavares, **Batuque, a alma de um povo** (2006) and **Eugénio Tavares – coração crioulo** (2011). The article focuses on forms of participation of documentary cinema in the process of consolidation of national identity in Cape Verde and on the basic functions that this cinematographic genre could have in African countries.

KEYWORDS: Cape Verdean documentary, batuque, Eugénio Tavares, Júlio Silvão Tavares

RESUMEN:

En este artículo se presenta un análisis de dos películas documentales, **Batuque, a alma de um povo** (2006) y **Eugénio Tavares – coração crioulo** (2011), ambas obra del realizador caboverdiano Júlio Silvão Tavares. Este trabajo se centra en las posibilidades de participación que ofrece el cine documental para la consolidación de la identidad cultural de Cabo Verde, así como en las principales funciones que este género cinematográfico puede desempeñar en los países africanos.

PALAVRAS-CLAVE: documental caboverdiano, batuque, Eugénio Tavares, Júlio Silvão Tavares.

