

**Teresa Manjate**

Universidade Eduardo Mondlane  
Moçambique

## Thoughts on “*The Tree of the Ancestors*” by Licínio de Azevedo

The article is a reflection on the film “The ancestors’ tree” Licínio de Azevedo’s movie, of 1994. This one rests in the consideration of the cinematographic work as a semiotic object, according to Charles Peirce theory. In this perspective, the movie is assumed as sign, an object that is based on the possibility of receiving an interpretation in relation to itself, as a complex structure. Each element of the structure incorporates a meaning, an aggregation and a successive projection of values of a whole in relation to the subjects, the object of art, in this case the movie and the society. In this perspective, the film is therefore a mediating sign between the subject (the artist) and the recipients (the audience), not only with an impact on a recipient as an individual, but also as a member of a society.

## Uma reflexão em torno de “*A Árvore dos Antepassados*” de Licínio de Azevedo

**O artigo é uma reflexão sobre o filme “A árvore dos Antepassados” de Licínio de Azevedo, de 1994. Esta assenta na consideração da obra cinematográfica como objeto semiótico, segundo a teoria de Charles Peirce. Nesta perspectiva, assume-se a obra como um objeto que se sustenta na possibilidade de receber uma interpretação em relação a si mesma, como uma estrutura complexa. Cada elemento da estrutura incorpora um significado, uma agregação e uma projeção sucessiva dos valores de um todo em relação aos sujeitos, à obra e à sociedade. Neste, a obra configura-se, pois, como um signo mediador entre o sujeito emissor (o artista) e os sujeitos recetores (o público), não só com incidência para um recetor como indivíduo, mas também enquanto integrante de um coletivo. O filme, que explora a imagem de forma multifacetada, oferece muitas possibilidades de leitura.**

### Keywords

Cinema, documentary, semiotics, readings.

### Palavras-chave

Cinema, documentário, semiótica, leituras.

A história não é somente uma ciência,  
mas também uma forma de memória.

Walter Benjamin

## Introdução

O cinema é uma construção híbrida, pois assenta em dois eixos: o sonoro e o visual. Transpõem-se para a obra uma lógica constituída por uma sintaxe que, no filme, se apresenta sob a combinação de diversos elementos como cenografia, sujeitos – metamorfoseadas ou não –, sons, diálogos, luzes e cores, etc. Ao incorporar estes elementos, o filme adquire uma forma, que é a harmonização da sintaxe das partes que estão contidas na ação, transferindo-as para os enquadramentos, criando imagens em movimento. Ao mesmo tempo confere-lhes uma narrativa que, através da montagem, se constitui como discurso e como argumento. É importante perceber como esse processo de construção do discurso ocorre através da montagem cinematográfica, isto é, da justaposição das imagens em movimento, criando e favorecendo a construção de sentidos. É esta perspetiva que permite pensar no texto cinematográfico como um signo, isto é, objeto semiótico. Os filmes documentários, o foco da presente reflexão são produzidos e lidos de acordo com convenções narrativas, apesar de ainda pouco exploradas no contexto moçambicano. Importa dizer que nas últimas duas décadas o público deste país tem sido brindado com filmes documentários de diferentes autores e igualmente de diferentes estilos.

Muito recentemente destacaram-se projetos de revisão deste género que, com objetivos diferentes, inscrevem uma escola nova, e que conseqüentemente exigem um olhar atento de quem os recebe. Não é comum questionar-se o facto de os documentários, de modo geral, serem estruturados segundo determinadas convenções narrativas e consumidos enquanto tais. Frente a essa questão, um dos objetivos do presente artigo é refletir sobre a análise narrativa cinematográfica na perspetiva do cinema documentário. A reflexão que se pretende realizar assenta na consideração da obra, no caso, cinematográfica como objeto semiótico.

Para Peirce, um signo ou representamen é aquilo que, sob certo aspeto ou modo representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente desse sujeito, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado o autor denomina interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, o seu objeto. Representa esse objeto não em todos os aspetos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denomina fundamento do representamen (2005: 46: § 228). O signo nesta perspetiva, destina-se a um movimento evolutivo e desenvolve-se num interpretante que irá, posteriormente, desenvolver-se em outro e assim ad infinitum. Por outras palavras, a ação sgnica é uma atividade crescente, onde um signo evolui num processo de relações lógicas. O interpretante, o terceiro elemento da cadeia semiótica, realiza o processo de interpretação sendo, também, elemento constituinte da própria cadeia sgnica. Assim, ao observarmos atentamente as conexões lógicas entre os elementos da tríade, evidencia-se a ação

gerativa do interpretante, que no seu próprio processo de transformação, gera outro signo, num processo de potencial crescimento da cadeia semiótica. O signo está destinado a crescer porque a transferência da representação por parte do interpretante significa que o signo é inevitavelmente incompleto em relação ao objeto que representa. Ao tomarmos A Árvore dos antepassados de L. de Azevedo (1994), como uma narrativa cinematográfica, identificamos no conjunto, elementos que despoletam sentidos e sugerem novas abordagens e leituras, a partir do apresentado.

## Leituras: entre o documentário e a ficção

Pode-se iniciar a reflexão com uma questão que indaga em jeito de desafio o género do filme *Árvore dos Antepassados* de Licínio de Azevedo. O que se pretende trazer para a discussão é o nível de subjetividade que o documentário (particularmente este) corporiza ou integra, sem pretender criar percepções estanques a nível da genologia.

O documentário, por definição é, segundo Fernão Ramos (2010), uma narrativa com imagens que estabelece asserções sobre o mundo na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo.

No dizer de Antonino Plagiarri (1952:167) “Uma ficção pode assumir em si um valor absoluto (...) sendo verdadeira, apenas exige que acreditemos nela”. A natureza das imagens captada pela câmara e, principalmente, a dimensão da tomada, através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documental no meio de outros enunciados assertivos, escritos ou falados.

Brasil Wright (1907-1987) afirma que o cinema documentário pode ser considerado como uma fonte de pesquisa e ensino da história. Porém, este género cinematográfico pode, também, significar para os realizadores, estudiosos e espectadores uma prova da “verdade”, uma vez que trabalha diretamente com imagens extraídas da realidade. É comum imaginar-se o filme documentário como a expressão legítima do real ou crer-se que ele está mais próximo da verdade e da realidade do que os filmes de ficção, embora reconheça que a estética e a educação sejam partes interligadas neste género de filmes.

Ao lado destas conceções sobre o cinema documentário podem alinhar-se outras que problematizam o conceito e a forma de cinema documentário. Manuela Penafria (2004), por exemplo, adianta que o filme documentário “não (é) tanto um género, mas mais um projeto de cinema (...) que permite pensá-los em relação aos restantes filmes e em relação ao mundo que vivemos”.

Importa, deste modo, alinhar alguns aspetos comuns a várias conceções de cinema documentário: o documentário versa sobre factos identificáveis na linha do tempo histórico e possui características formais próprias para estabelecer asserções sobre o mundo histórico. Pesa aqui a intenção de o autor estabelecer asserções sobre o mundo histórico, isto é, marcar a sua posição ou um ponto de

vista, fazer um registo e resgatar memórias. Um documentário não se faz apenas com escuta e relatos esparsos e fragmentados, mas com a escolha e ordenamento destes fragmentos com um foco narrativo.

O que se deteta em *A árvore dos antepassados* é que é uma narrativa que explora diferentes possibilidades da narração cinematográfica. Esta narração explora diferentes pontos de vista: o ponto de vista do olho por detrás da câmara, dos intervenientes que assumem uma voz e um olhar, por exemplo, na perspetiva da família Ferrão, exilada no Malawi, por causa da guerra que devastou Moçambique. Do conjunto, há diferentes visões: a das mulheres e a dos homens. Ao longo da narrativa há uma sequência de sugestões que aproximam outras visões: umas mais próximas e outras mais distantes.

Esta narrativa explora argumentos racionais e emocionais assentes na expectativa de chegar a Moçambique, terra natal, de onde partiram, fugindo de um universo de instabilidade, como forma de preservar vidas e de forma implícita valores nobres como o direito à paz e à vida em harmonia.

Racionalmente, o regresso significa a capacidade de produção e regresso a uma vida normal – trabalho e autossustento, convívio familiar, participação na vida comunitária.

Emocionalmente, o regresso significa entre outras coisas, viver a realidade idealizada, utópica, onde parte da família Ferrão, a deslocada, poderá voltar a rever membros da família, a refazer machamba (exatamente do ponto de onde se partira) e colher e comer mel até saciar e suprir as faltas sentidas no exílio forçado, que faz lembrar Em busca do tempo perdido de Alan Proust.

O ponto de vista (de um olhar ou voz oculta) que decreta a paz, transposta para o “caderno de registos”, também com um valor simbólico muito forte: é a partir dele que a narração inicia. Através da exploração de uma forma estética e simbólica se impõe o que podemos chamar “real” ou como a leitura desse real.

### **A viagem: entre a utopia e a distopia**

O filme retrata uma viagem de Malawi para Moçambique, depois do Acordo Geral de Paz (1992), que pôs termo à guerra civil que durou 16 anos. Esta viagem, ao mesmo tempo que é uma realidade, também é uma metáfora, isto é, um despertar de sentimentos utópicos e distópicos de reencontro e de felicidade.

Entende-se viagem como um percurso, uma deslocação no espaço, com implicações percetuais ligadas à temporalidade. Neste caso, corresponde a uma fuga, um afastamento desejado, e simultaneamente a uma procura, uma tentativa de busca ou de resgate de uma realidade afinal nova ou complexamente renovada. Os viajantes transportam consigo uma visão do mundo, um código de perceção, a partir do qual interpretam os espaços: os caminhos, os pontos de repouso, a igreja abandonada, os cemitérios, os mercados, etc..

Destacam-se, no filme três partes ou sequências: a partida de regresso, o percurso e finalmente a chegada. Os grandes planos funcionam como indicadores da força anímica das personagens intervenientes como um todo, e da mensagem forte que é a vontade de voltar ao “paraíso perdido”.

O momento de partida congrega símbolos unificadores – a árvore guardiã dos espíritos, onde Maria, membro mais velho do grupo em movimento, faz a sua prece de despedida, convocando ao mesmo tempo os espíritos da família a acompanharem os vivos e a instalarem-se na terra natal. Simbolicamente, a árvore também se desloca, pois, no momento de chegada, Maria realiza a mesma prece, evocando os que ali estavam e os que ela trouxera do exílio, estabelecendo a união da família. A árvore dos antepassados faz a ponte entre os dois universos: o de partida e o de chegada e o universo dos mortos e dos vivos. Inscreve uma religiosidade profunda que se manifesta através da entrega e da busca de uma tranquilidade e harmonia que os vivos, sozinhos, não podem alcançar.

No percurso, os sorrisos e o brilho dos olhos denotam essa vontade de retornar aos campos da família, espaço desconhecido, numa realização utópica de distopias, que o dia-a-dia longe de casa, ditaram. Há dizeres (falas) das personagens que presentificam este sonho, uma possibilidade de realização.

“...quando chegar a casa (Moçambique) vou pintar esta porta de amarelo, que é cor do sol.”

“...quando estivermos em casa, vamos fazer machambas, apanhar mel, comer até encher a barriga ...”

Ao longo da viagem descobrem-se muitas coisas (os lugares sagrados profanados pela guerra, pelos senhores da guerra: a igreja, o cemitério); a realidade de outros lugares (as paredes destruídas com imagens desenhadas, fazendo o registo denuncia do que ali se passara: tanques de guerra, helicópteros, homens fardados e armados...). Este último cenário acompanhado de sorrisos inocentes de crianças alegres que olham, descodificam a mensagem, como algo que restou de um passado de que não tendo consciência, mudara as suas vidas (segundo os relatos orais dos mais velhos).

São cenários que se sobrepõem de forma imágética e contrapõem no sentido em que cruza com o pulsar da vida dos homens e dos animais - um cachorro, galinhas, cobras; e a manifesta vontade de chegar, daí os medos, a esperança e as expectativas; as mudanças sociais e políticas – a mobilização e as explicações em torno das minas e dos perigos que elas representam para as pessoas - mutilação e morte.

À chegada, Maria saúda a comunidade e, como se disse anteriormente, faz a sua prece na árvore dos antepassados. Derramando a bebida dos espíritos, anuncia o regresso e apela para a receção daqueles que, apesar de mortos, também se deslocaram para a terra-mãe para se juntarem a toda a família. Há um desmoronar das esperanças: a mãe está morta, muitos familiares também. Não há a liberdade tão ansiada: há minas que “apertam o coração” das mães de cada vez que vêm as crianças a correr ou a afastarem-se

do espaço central da casa: o quintal e as imediações.

Desse modo, a viagem surge como um exercício heurístico, de descoberta, reflexão e aprendizagem, pois o caminhante apreende sobre o outro e, no contraponto, com este aprende mais sobre si mesmo. Neste sentido, pode-se através da sequência das imagens encetar uma digressão pelo espaço e pelo tempo, conhecer reflexões sociais, históricas e antropológicas. E até entender mais sobre nós mesmos.

Os planos são fragmentos, são recortes com os quais a montagem traça uma ordem, dando-lhes um sentido. A montagem tece uma relação entre essas partes corporificando um todo. Inscreve a capacidade de governar os eventos e as imagens, conferindo-lhes uma lógica atuante entre os fatos/planos e perfazendo uma organização que projeta um resultado almejado. É assim que a narrativa surge arreigada de símbolos fortes: o caderno das anotações sobre ao nascimento e a morte de pessoas da família; as cartas escritas e ouvidas em reunião sobre familiares distantes e dispersos por causa da guerra, os apertos de mão que mais parecem atos de entrega/receção, ou partilha de dor e de responsabilidades e os sorrisos inusitados e banais perante realidades paradoxais e cenários desconhecidos como as mensagens de Organizações Não Governamentais, em Moçambique que alertam sobre mudanças de um mundo conhecido que se tornou desconhecido, que no passado eram seguros, agora desconhecidos, inseguros e perigosos, por causa das cobras que se multiplicaram por causa da ausência das pessoas e das minas, arma mortífera semeadas durante o conflito armado.

A porta é um objeto que acompanha os viajantes. Ela adquire vida própria. Ao longo da viagem ela é retirada do domínio da família. É achada num mercado informal, já marcada para a venda, mas é resgatada devido a marcas que a identificam como pertencente à família Ferreiro. Ao mesmo tempo que representa um valor material e emocional “...quando chegar a casa (Moçambique) vou pintar esta porta de amarelo, que é cor do sol”, representa também, de certa forma, (in)segurança. E vemo-la no final da narrativa, colocada à entrada da casa e reforçada com um cadeado. Que leituras?

Esta capacidade gerativa de associações, de se desenvolver e se espalhar pelo pensamento de muitos intérpretes é uma faculdade essencial do símbolo. Tem o papel de significar, de produzir um efeito projetional na mente, trazendo algo novo através de associações. Segundo Santos (2011: 18) “O valor significativo de um símbolo consiste em uma regularidade associativa, de modo que a identidade do símbolo repousa nessa regularidade”.

O filme, como uma reconstrução representada de um determinado acontecimento, projeta muitos outros acontecimentos que, com a mesma carga, simbólica (eufórica ou disfórica) conduzem a uma apropriação dos universos que se podem apreender. Fica inscrito através da imagem de muitos tons e do som dolente a força da dor pungente dos rostos e das palavras lidas e ouvidas, questionando a validade da imposição da força bélica sobre a fragilidade das mulheres e dos homens, indefesos, e sobre a inocência

das crianças. Fica também nas entrelinhas da mensagem a importância de uma revisitação da memória individual e coletiva, do seu registo, através do uso criativo da linguagem cinematográfica.

## Conclusão

Esta grande narrativa, que na verdade mais parece uma viagem épica, encaixa outras histórias, orientadas para um processo não só informativo, mas sobretudo educativo pela maneira como se capta a realidade e pelos efeitos racionais e emocionais que despoleta. Fica claro, no filme, a determinação de chegar à terra-natal, a determinação de vencer outros determinismos impostos e infligidos pela guerra e conseqüente desterro.

O filme em si não tem a pretensão de separar o verdadeiro e o falso como se a obra tivesse apenas um sentido, uma interpretação correta. Permite, a medida de nos aproximarmos dele, fazer várias leituras que, em tempos diferentes, se diversificam. A mente identifica e reconhece que há uma lógica operando por detrás da narrativa. Ficam no ar abertas as possibilidades de efetivar inferências e abstrações, porque um filme possui como característica mais marcante, a natureza de um signo, que, por mais “realista” que pretenda ser depois de pronto, não depende da realidade para significar, mas assume vida própria, assemelha-se simultaneamente à realidade que lhe deu origem e a outras “realidades” em tempos e em locais diferentes, podendo ter significados distintos em cada lugar em que tem leitores. Esta vida própria da obra faz com que ganhe liberdade de interpretação em que a fruição estética convida a possibilidade de várias leituras, dos diversos pontos de vista e ao livre exercício do raciocínio de construção de sentidos.

## Referências bibliográficas

GAUTHIER, Guy (2011), **O Documentário: um outro cinema**. São Paulo, Papyrus.

PENAFRIA, Manuela (2004), "O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento britânico" [www.bocc.ubi.pt](http://www.bocc.ubi.pt) (consultado a 16/5/2017).

RAMOS, Fernão Pessoa (2005), **Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e Narratividade Ficcional**. São Paulo, Ed. SENAC.

DANESI, Marcel (1993). **Messages and Meanings: an introduction to semiotics**. Toronto: Canadian Scholar's Press.

DEELY, John (1990). **Semiótica básica**. São Paulo: Ática.

PEIRCE, Charles Sanders (2000), **Semiótica**. 2ª Reimpressão, 3ª ed., São Paulo: Perspetiva.

SANTOS, Marcelo Moreira (2011). "Cinema e semiótica: a construção sógnica do discurso cinematográfico". In **Revista Fronteiras - estudos midiáticos** 13(1): 11-19, Janeiro/Abril 2011, Unisinos.