

Rebeldes em cena: como a sonoridade age em *Stop filming us* (Joris Postema, 2020)

Roberval de Jesus Leone dos Santos*

Resumo: Este artigo discute a sonoridade em *Stop filming us /Pare de nos filmar* (2020), de Joris Postema, documentário repleto de cenas de tensão entre a produção e personagens da cidade de Goma (República Democrática do Congo). A análise da sonoridade do documentário permite concluir, com base nas ideias de Frantz Omar Fanon, dentre outros autores, que o filme expõe contradições ainda insolúveis entre os europeus e a população local. Palavras-chave: sonoridade; decolonialidade; cinemas africanos; Postema; Goma.

Resumen: Este artículo muestra cómo actúa el sonido en *Stop filming us* (2020), de Joris Postema, un documental repleto de escenas de tensión entre la producción y los personajes de la ciudad de Goma (República Democrática del Congo). El análisis del sonido del documental permite concluir, a partir de las ideas de Frantz Omar Fanon, entre otros autores, que la película expone contradicciones todavía sin solución entre los europeos y la población local.

Palabras clave: sonoridad; decolonialidad; cines africanos; Postema; Goma.

Abstract: This paper shows how the sound acts in *Stop filming us* (2020), by Joris Postema, a documentary full of scenes of tension between the production and characters from the city of Goma (Democratic Republic of Congo). The analysis of the documentary's sound allows us to conclude, based on the ideas of Frantz Omar Fanon, among other authors, that the film exposes still insoluble contradictions between Europeans and the local population.

Keywords: sonority; decoloniality; African cinemas; Postema; Goma.

Résumé : Cet article s'attache à montrer comment le son agit dans *Stop filming us* (2020), documentaire de Joris Postema, qui présente de nombreuses de scènes de tension entre la production et des personnages de la ville de Goma (République Démocratique du Congo). L'analyse du son du documentaire nous permet de comprendre, sur la base des idées de Frantz Fanon, ainsi que d'autres auteurs, les contradictions encore insolubles qui existent entre les Européens et la population locale, contradictions exposées dans le film.

Mots-clés : sonorité ; décolonialité ; les cinémas africains ; Postema ; Goma.

*. Universidade Federal da Bahia–UFBA, Faculdade de Comunicação – FACOM, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas – PÓSCOM. 40170-115, Salvador, Brasil. E-mail: robervaleppgg@gmail.com

Submissão do artigo: 3 de agosto de 2021. Notificação de aceitação: 1 de dezembro de 2021.

Doc On-line, n. 31, março de 2022, www.doc.ubi.pt, pp. 63-78.

O documentário

Pare de nos filmar, documentário dirigido pelo holandês Joris Postema, em Goma, República Democrática do Congo (RDC), se desenvolve em um cenário de tensão entre a produção do filme e personagens locais. A questão inserida no embate provocado pelo filme, no centro do qual se encontram estrangeiros e pessoas do local, é: quem tem o direito de filmar a população de Goma?

O assunto ilumina a perspectiva histórica da prática comum de apropriação de imagens locais de África para fins inapropriados. Este artigo evidencia, por meio da análise do filme, como o dispositivo fílmico e o discurso da produção se contradizem e ativam incoerências entre si. Isto é, a retórica da direção, ao promover discussões a respeito de apropriações de imagens, com premissas supostamente anticoloniais, interdita a solução dos conflitos em cena, por conta da sonoridade.

Paradoxalmente, verifica-se que o som, cuja estrutura tecnológica de captação é fornecida e promovida pelo poder colonizador, é o apoio central na guerra instalada entre a produção europeia e congoleza e a população convidada a opinar, enquanto personagens. E as imagens, foco da disputa inicial, passam a ser apenas mais um jogo, às vezes de menor importância, na dinâmica do filme.

O objetivo do artigo é discutir como a sonoridade, no sentido de Mazer et al. (2020), atua na constituição e na recepção do filme, bem como na participação das personagens que estão em permanente tensão com a direção e, mesmo, com a produção local, em relação às questões que aparecem no documentário.

O filme comporta-se, de modo assumido, como estrutura intrusa em várias partes do território de Goma, o qual tenta evitar a leitura estigmatizada de pessoas locais, que, em geral, é associada à miséria e à guerra.

O artigo evidencia que essa pretensão, contudo, é quase sempre violada pelas decisões colonialistas da direção, especialmente quando esta não se dá conta da proeminência das sonoridades a denunciar visões e representações irreconciliáveis.

Pare de nos filmar é um filme inédito no Brasil. Ficou no ar, em caráter exclusivo, por alguns dias do mês de março, na plataforma gratuita Spcine Play, durante a Mostra de Cinemas Africanos de 2021, assegurada pelo Programa Aldir Blanc Bahia (edital Jorge Portugal), uma realização de Ana Camila Comunicação e Cultura e Cineclubes Mário Gusmão, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (Esteves, 2021).

O filme é um documentário realizado em Goma, na RDC,¹ com produção holandesa. A sinopse explícita² afirma que o filme retrata

1. Trata-se do antigo Estado Livre do Congo, inicialmente possessão privada de Leopoldo II, rei da Bélgica (1885-1908), e, posteriormente, Congo Belga, quando passou a integrar o território colonial da Bélgica (Mazrui e Wondji, 2010).

2. A sinopse implícita é a da distribuidora: “Nas últimas décadas, olhar para os negócios de outros países tornou-se uma tarefa fácil, e as câmeras são as que mais contribuem para isso. As pessoas podem ser capazes de ler sobre os acontecimentos dos países, mas está provado que conectar-se em um nível emocional depende de ver com os próprios olhos. A cidade de Goma, localizada na República Democrática do Congo, não está isenta dessa tendência, mas a visão do país dada ao mundo não tem sido muito lisonjeira. Após anos de críticas negativas, o diretor Joris Postema chega à cidade para

[...] um grupo crescente de jovens [...] [que] está resistindo às reportagens unilaterais sobre sua cidade [Goma]; reportagens que mostram apenas imagens estereotipadas de guerra, violência, doença e pobreza, que é o resultado de anos de dominação ocidental. Essas imagens não refletem a realidade em que vivem. (Doxy Films, 2020, tradução nossa).

Assim, o documentário “mostra a luta que a jornalista Ley Uwera, o fotógrafo Mugabo Baritegera e a cineasta Bernadette Vivuya enfrentam ao tentar capturar e mostrar sua própria experiência de vida em Goma.” (Doxy Films, 2020, tradução nossa).

Diante disso,

Mugabo tenta mostrar a beleza da vida em Goma e Bernadette tenta fazer todo o possível para financiar um filme sobre sua visão do passado colonial de Goma. Ley também trabalha para organizações não governamentais ocidentais e por isso ela regularmente se encontra em uma batalha ideológica: ou trabalhar para uma organização jornalística ocidental bem paga ou trabalhar sem remuneração como repórter freelance, mas ser capaz de ter suas próprias opiniões. Quais são as suas perspectivas e como se sentem sobre os lados sombrios de Goma? (Doxy Films, 2020, tradução nossa).

Em suma, e esta é a pergunta central do diretor, mas quase nunca do próprio filme, como se verá adiante,

[...] “um cineasta ocidental pode mostrar algo de verdade sobre a República Democrática do Congo? Ou as ‘boas intenções’ ocidentais só causam destruição e frustração? A partir do conhecimento de três jovens artistas de Goma que se opõem à imagem ocidental unilateral, ele tenta descobrir os preconceitos mútuos que estão prendendo a eles e a nós”. (Doxy Films, 2020, tradução nossa, aspas no original).

O documentário foi financiado por fundos europeus, como o Nederlands Filmfonds. No trabalho de produção, conta com personagens locais (Ley Uwera, Mugabo Baritegera, Bernadette Vivuya), citados na sinopse, e funções-chaves como as de Ganza Buroko, produtor executivo, Td-jack Muhindo Mahamba (TD Jack Muhindo), técnico de som direto, e Gaïus Kowene e Juny Sikabwe, integrantes da equipe de tradução e personagens incidentais. Quase todo o restante da equipe, inclusive o editor (Patrick Minks) e roteiristas (Joris Postema e Harmen Jalvingh), é ocidental (*Stop filming us*, 2020).

iluminar seu lado positivo e, com sorte, dar ao mundo uma nova perspectiva sobre ele. No entanto, há um pequeno problema com o plano de Postema, porque alguns dos moradores locais começam a questionar se a presença dele lá realmente ajudará a imagem da cidade, e se eles querem ser filmados depois de tanta deturpação. A atenção negativa trazida ao seu país também não ajuda Postema, pois causou certa aversão à câmera, e um sentimento de desgosto para com os estrangeiros agora pode ser sentido onde quer que ele vá. Lançado em uma jornada inesperada de considerar seus próprios preconceitos e percepção, Postema leva o público a um lugar de moral muito diferente da nossa. *Stop filming us* é um olhar fascinante para outra cultura que desafia a percepção que temos quando nos comparamos com os outros” (Junos Films, 2020, tradução nossa).

O filme é falado em quatro idiomas: holandês, inglês, francês e suaíle (língua banta), esta última uma língua franca na RDC. A música é de estilo ocidental, composta por Harry de Wit e Berenice Diman, de tom moderadamente melancólico e frio, possivelmente sintetizada e com uso de *sampler*. Há algumas intervenções de música local, como a canção de um homem ao berimbau, mais animada e quase dançante, e a música incidental de uma rádio local. A paisagem sonora predominante é a das ruas de Goma, repletas de trânsito intenso, com muitas motocicletas, polifonia, *reggae* e show de *rap*, essas últimas sonoridades geralmente na *diegese* (*Stop filming us*, 2020).

A justificativa de inclusão do filme na mostra é comentada no catálogo:

Começar a Mostra com este filme é ao mesmo tempo uma provocação e um convite a abrir o olhar sobre como a noção de ativismo ou de filme político pode tomar forma a partir de diferentes ângulos – notadamente aqui a partir de uma crítica sobre o longa e sua retórica, mas também colocando os nossos próprios olhares sobre a África em perspectiva, uma forma instigante de se preparar para os outros filmes do programa – ou qualquer narrativa africana ou sobre a África com a qual podemos nos deparar. O gesto de autocrítica, frutífero ou não, deve nos estimular a pensar – faríamos nós diferente? (Esteves & Riesco, 2021).

Informações sobre a exibição do filme no circuito exibidor de Goma são escassas, a não ser do primeiro corte, como se verá adiante. No ocidente, entretanto, apareceu em vários festivais de cinema e vem sendo comercializado pela proprietária do filme, a Doxy Films, em *video on demand* (VoD).³ A nota do público no IMDB é 7,9/10.⁴ É possível que a pandemia⁵ tenha atrapalhado a carreira do filme, mas aparentemente foi distribuído nos EUA.⁶ A guisa de exemplo, a crítica internacional não foi muito condescendente: “os interlocutores de Postema respondem com críticas sinceras, mas a autoflagelação do diretor parece cada vez mais vazia – menos um acerto de contas com o neocolonialismo do que uma exibição desgastada de culpa branca” (Girish, 2021, tradução nossa).

Análise do som fílmico

Para realizar a análise, adoto, enquanto operador analítico, o conceito de sonoridade (Mazer et al., 2020), porque suponho que o som, nesse documentário, é a camada fílmica que promove o efetivo tom de reflexão. De fato, a análise fílmica por intermédio da imagem ou por intermédio da imagem reforçada pelo som tem sido bastante frequente na tradição, mas não é o meu foco. No formato adotado aqui, a imagem é desvinculada do som, para colocar este último numa espécie de laboratório mental, em que investigamos em que termos a poética, a estética e o

3. Ver <https://www.doxy.nl/en/film/stop-filming-us/>.

4. Ver <https://www.imdb.com/title/tt11871306/>.

5. Existem alguns vídeos a partir de *lives* realizadas pela produção, como <https://www.youtube.com/watch?v=3Uj5UUsrk6s&t=47s> ou <https://www.youtube.com/watch?v=wzCh8Lhlsfs>

6. Ver <https://junofilms.com/req.php?req=static.php&page=stop-filming-us>.

sentido, quase sempre político, sobressaem para transmitir significado e emoções, bem como vínculos com a sociedade, na qual o filme está imerso enquanto forma simbólica. Quando elidimos, por assim dizer, por alguns momentos, a proeminência da imagem, a qual, às vezes, é forçada pelo próprio cacoete mental de uma memória demasiado imagética, possivelmente verificamos aspectos difíceis de notar em análises meramente visuais ou misturadas, mesmo considerando que o filme é, materialmente, áudio-imagem.

Abordo, pois, a sonoridade em *Pare de nos filmar* no mesmo sentido que lhe dá Mazer et al. (2020: 22), para examinar “o som em seus aspectos materiais e sensíveis, em interconexão com suas dinâmicas sociais e técnicas”. Durante o documentário, a sonoridade se manifesta em todos os momentos, mas o mais sensível deles surge enquanto oralidade: a voz “[...] audível produzida na performance de um agente aos seus movimentos estéticos e culturais, explicitando as tecnologias e dinâmicas afetivas empregadas neste processo” (Mazer et al., 2020: 22).

Ou seja, o aparato tecnológico fílmico, talvez melhor do que outro qualquer, consegue organizar a conduta dos interlocutores retratados no documentário, e esses interlocutores, ao se depararem com a tecnologia, desabrocham uma sensibilidade discursiva, retórica e performática, muitas vezes surpreendendo os propósitos iniciais da película, sobretudo as eventuais teses da direção. Veremos isso na análise subsequente, quando, no filme, a sonoridade, por meio da voz, desponta como elemento desestabilizador da trama, agindo com mais intensidade e desenvoltura do que a própria imagem.

É o poder da voz potencializado pelo aparato. Mas não apenas: planos sonoros, paisagens sonoras (Schafer, 2011; 2012) locais e musicalidade emprestam vida e dinamismo, inclusive do lado da escuta. O documentário em processo, imerso, pelo menos momentaneamente e de forma localizada, no meio social de Gana, institui, ao lado do que mobiliza (ambientes, locações, interlocuções etc.), um “conjunto de práticas que utiliza o som como componente”, promovendo “gestos sonoros” (sobretudo a voz), “que desempenham uma finalidade na ação social” (Mazer et al., 2020: 22-23).

De fato, a manifestação discursiva das pessoas que passam pelo filme, de forma concentrada e amostral, ecoa o próprio discurso praticado no cotidiano de Gana, cujo canal fílmico serve de conexão com o mundo ocidental recusado, pelo menos quando observamos aquelas pessoas. A sonoridade, este compósito de “elementos naturais, técnicos e tecnológicos, indissociáveis na atualidade”, portanto, aparece no filme de Postema como “processos de engajamento, a fim de transformar o som em algo compartilhado”, agindo quase como arma política, fortemente dependente da “agência dos sujeitos envolvidos” (Mazer et al.: 42).

O filme inicia-se com a exibição de um *case* repleto de equipamentos de som. Uma vez aberto, TD Jack Muhindo passa a examiná-los e testá-los. Ganza observa em silêncio.

Para um filme que vai se debruçar a respeito da possibilidade de um diretor ocidental poder ou não filmar em Goma e sobre a reação das pessoas de Goma em

relação à captura de imagens, o início pela preocupação sonora torna-se, em caráter involuntário, uma anunciação, uma vez que é justamente pela sonoridade que constataremos os grandes paradoxos do filme.

Para lembrar o adágio de Barthes (1977), a pessoa que escreve uma obra, a partir de certo ponto, não tem mais controle sobre o que produz, de modo que a recepção pode ter um comportamento bastante diferenciado em relação aos propósitos da autoria. Além disso,

[...] sabemos agora que um texto não é uma linha de palavras que produz um significado único, por assim dizer ‘teológico’ (a ‘mensagem’ do Autor-Deus), mas um espaço multidimensional no qual uma variedade de escritos, nenhum deles original, se mistura e se choca. O texto é um tecido de citações retiradas de inúmeros focos da cultura. (Barthes, 1977: 146).

Na cena seguinte, emerge a voz *off* de Postema. A longa narrativa está quase sempre sincronizada com o que vemos, a criar aquela redundância criticada por Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov (2002: 225-227):

Há dez anos, fui pela primeira vez a Goma – no nordeste da República Democrática do Congo – fazer um filme para uma das 250 organizações não governamentais ocidentais da cidade. Eu só podia filmar de um jipe, as ruas eram muito perigosas e eu dormia em um complexo fortemente vigiado. O nordeste do Congo parecia o lugar mais perigoso do planeta, uma imagem que continua a ser confirmada pelas notícias da região que vemos no Oeste e pelos filmes que aí se fazem. Alguns anos depois, voltei; desta vez com uma organização local. Dormi num hotel sem segurança, podia ir aonde quisesse e conhecer uma cidade totalmente diferente. Minha imagem ocidental do ‘inferno na terra’ chocou-se com a realidade congoleza. Como poderia vivenciar a mesma cidade de uma maneira tão diferente? Isso levantou a questão de saber se é possível para mim – como um cineasta ocidental – mostrar este mundo. Finalmente, o pensamento crítico geralmente não é recompensado no Congo. Pelo contrário, as pessoas que falam abertamente têm problemas, as que permanecem caladas são promovidas. O pensamento crítico não é aprendido e não compensa. Mas as perspectivas locais só podem ser realmente ditas se as pessoas aprenderem a pensar e ousar serem críticas. Mais uma vez, para maior clareza: *Stop filming us* destina-se ao espectador ocidental. Eu quero ter a perspectiva do ocidente. No entanto, meus personagens se concentram no Congo e espero sinceramente que o filme também seja exibido lá e inspire os jovens a pensar criticamente e a se atrever a entender sua própria realidade (*Stop filming us*, 2020).

À parte as pretensões do cineasta em seu pensamento ocidental – o discurso de promoção do pensamento crítico, sob a égide de uma suposta modernidade, como se fosse a parusia, é bem conhecido – o recurso à voz *off* é tão antigo quanto a definição do regime documentário por John Grierson (Nichols, 2016: 30), tendo vigorado, de maneira predominante, até em torno da década de 1950, quando a tecnologia de aparelhos de gravação sonora propiciou o advento do “cinema direto” em que o

enunciado é supostamente feito sem a interferência da direção no mundo (Ramos, 2008). De lá para cá, porém, a voz *off* – e mesmo a voz *over* – tem aparecido combinada com vários modos de documentário em um único filme.

Entretanto, parece mais ou menos pacífico que a presença da voz da direção, enquanto narrativa exclusiva, implica um momento de defesa de um saber ou mesmo de uma tese do ponto de vista de quem dirige (Ramos, 2008: 24-41). Essa narrativa, aliás, demasiado condescendente, trará repercussões importantes quando o filme entra em crise, ou seja, quando surgem os pontos de virada.

Na cena seguinte à voz *off* de Postema, ouvimos, ao fundo, ruídos de toda sorte: vozes de transeuntes e de trânsito até surgir Mugabo, uma das três personagens locais que capturam imagens da cidade: “Irmã, sabe o quanto é bonita? Será fantástico fotografá-la”, diz Mugabo a uma ambulante sentada na calçada, que cobre o rosto para não se deixar fotografar e filmar. Note que o filme tem dois dispositivos de imagem: o aparato do documentário e o aparato das personagens que saem por Goma capturando imagens com máquina fotográfica (*Stop filming us*, 2020).

Instantes antes, alguém na rua perguntara o que aqueles homens brancos estavam a fazer – possivelmente referindo-se ao diretor e ao fotógrafo do filme, que agiam sobre a cena de Mugabo a andar pelo comércio ambulante com a câmera fotográfica. “Não, irmão, não gosto disso. Ganha dinheiro com nossas fotos”, diz uma mulher em língua suaíle – mas, às vezes, o francês, língua oficial, aparece, bem como o inglês em algumas interlocuções (*Stop filming us*, 2020).

Esse é o primeiro conflito do filme de uma série sistemática deles em praticamente toda a película, até a resolução, no terço final da obra: as três personagens locais, tentando, de alguma maneira, extrair imagens “positivas” ou “não estereotipadas” do local. Às vezes observamos protesto, outras vezes condescendência, por parte de quem está sendo vítima da câmera, com interlúdios de discussões internas entre pessoas da equipe do filme (*Stop filming us*, 2020).

Ouvimos vários argumentos da população local para que as imagens não sejam feitas: as mulheres aparecerão na TV e os maridos não gostarão disso; as imagens são feitas sem pagamentos; questionamentos sobre o que será feito das imagens; invalidação do status quo das personagens: por exemplo, o fato de Mugabo ser um artista local não lhe dá o direito de fotografar; solicitação de eliminação da imagem pelo serviço secreto local sob o argumento de que isso não pode ser feito “sob a bandeira nacional” (*Stop filming us*, 2020).

A questão básica arquitetada pelo filme, pelo menos no início, ainda que possa tangenciar vários temas, como o dinheiro em troca de imagens, a liberdade de expressão e mesmo o posicionamento crítico em relação ao governo local, sempre é: o que será feito com as imagens? O argumento das personagens, mesmo para quem se deixa fotografar, em relação à captura de imagens positivas, não é bem recepcionado.

É curioso, embora seja usual, que ninguém protesta contra a captação de diálogos e da paisagem sonora, cuja execução se encontra nas mãos imperceptíveis de TD Jack Muhindo. Provavelmente a questão se vincula à utilidade. Se um dos argumentos básicos é o vazamento de imagem não autorizada para cujo fim as pessoas

ignoram, não é a mesma a preocupação com a sonoridade, a qual, por assim dizer, não tem vinculação imediata com o território, portanto com a identidade. Levar a imagem significa apropriar-se do ser; levar o som audível não necessariamente implica tamanha desdita ou mesmo ultraje. A sensação é a de que as pessoas não impõem o menor obstáculo à captura do som: rejeitam a câmera (objetiva), mas parece desejarem muito o microfone, mesmo que essa voz igualmente possa vir a ter um fim incerto. O que parece acontecer é que, neste caso, a sonoridade age em sentido contrário ao da imagem. Esta última é recusada porque a leitura que se pode fazer dela por terceiros é menos controlável do que a do som, isto é, quem vê as imagens pode fazer muitas inferências possivelmente em desfavor do que as pessoas filmadas desejam. O som, embora possa ter muitas interpretações quando não vinculado ao contexto sonoro, pode, com acréscimo valorativo da voz, transportar o discurso, que possui algum controle por parte do sujeito do discurso. Além disso, o som, em geral, não precisa ser lido como a imagem, que demanda várias associações com outros textos, e facilmente pode ser afixada nas redes sociais com consumo mais imediato do que um áudio fora de contexto.

Em outras palavras, mesmo considerando a montagem e a edição, a personagem filmada é mais ativa em relação ao som do que em relação à imagem, relativamente à qual o controle é muito menor. Por fim, há a barreira do idioma, que é uma variável moderadora de eventual alcance pernicioso da sonoridade, a qual fica perdida no ocidente nas mãos de estrangeiros.

Em meio a isso, ouvimos, também, discussões sobre o passado colonial e o presente ainda repleto de atitudes colonialistas, como na cena em que a Sala Lumumba exhibe um filme sobre a mitologia local e as pessoas começam a discutir sobre a violência moral do colonizador em relação aos mitos: “trauma do colonialismo”, nas palavras de uma das personagens, e “não temos como removê-la [a mentalidade colonial]”, diz uma outra (*Stop filming us*, 2020).

O momento em que a questão inicialmente arquitetada – isto é, a discussão sobre a apropriação de imagem e quem, afinal, pode fazê-lo – sofre uma modificação radical, graças à sonoridade, é emblemático.

Nele, Postema pergunta à equipe, numa das incursões de autocrítica, à primeira vista bastante patética: “a questão é: eu e Wiro [Felix, diretor de fotografia] fizemos algo colonialista nas últimas semanas?” (STOP, 2020). Se quase nunca Postema e os ocidentais fracassam efetivamente pelo lado da imagem, uma vez que estão com a posse e o controle da direção, malogram, paradoxalmente, pelo som, porque o som é mais voluntarista, sobretudo a voz. Assim, responde Ganza, rindo e em tom irônico: “olhem para isto para começar [referindo-se à tecnologia filmica ao redor e à *mise-en-scène*]. Estamos deste lado [da mesa, Ganza, TD Jack Muhindo e um terceiro] e vocês [Postema e Wiro] estão ali [do outro lado]. Pôs os três africanos juntos [gargalhadas do terceiro]” (*Stop filming us*, 2020).

Ganza, na próxima sequência, critica o fato de Postema ter dado biscoitos a crianças que o assediaram junto ao carro, algo comum em outras imagens em relação aos carros das organizações não governamentais. Postema rebate dizendo que tinha comprado o biscoito para si e não via nada de errado nisso. O terceiro da mesa

pergunta a Postema se alguma criança disse a ele que estava com fome. “Não, não disseram”, responde um Postema de sorriso amarelo. Ganza completa que talvez as crianças quisessem apenas conversar e não necessariamente pedir algo. Postema pergunta se não seria interessante dar algum dinheiro para as pessoas comerem. Ganza argumenta que Postema não é a pessoa certa para isso: na cabeça das crianças, explica, a imagem do homem branco é a de um salvador – o que lembra aquela etapa de afirmação dogmática do mundo (Bornheim, 2001), tão bem incutida no ser social; neste caso, pela herança colonial –, e a ajuda do branco, na verdade, e quase sempre, é muito ruim, completa Ganza (*Stop filming us*, 2020).

As lições discursivas de algumas pessoas em relação ao branco invasor são duras, embora se possa admitir que àquela mesa estivesse sentada a elite intelectual e artística local. A recusa à apreensão da imagem, talvez o discurso mais incisivo, demonstra a atitude de uma população insubmissa. O fato inegável é que todos os arranjos de *mise-en-scène* nos quais Postema empreende uma discussão interna para promover a autocrítica e discussão de bastidores, para propósitos anticoloniais, são inviabilizados pelos diálogos, porque é pela palavra que as pessoas locais demonstram, de maneira incansável, que tal empreendimento é impossível. E é impossível porque já não se trata mais de acomodar uma culpa ou resgatar um elo perdido, mas simplesmente de evidenciar que o resíduo colonial é uma estrutura definitiva e irremovível, que se assenta nas entranhas básicas do funcionamento das sociedades que foram sujeitas do colonialismo e do neocolonialismo. Trata-se de dois mundos inconciliáveis. Nas palavras de um jovem dirigidas a Postema: “Está tentando resolver a questão ou está enganando a si mesmo?” (*Stop filming us*, 2020).

O filme está, a todo o momento, em crise, a qual não emerge apenas da interferência da direção de Postema no continente, mas, às vezes, das personagens, como quando Ganza revela, para surpresa das pessoas em seu entorno, que uma foto exibida no PC – marca Apple –, na qual uma criança local descalça e aparentemente triste, tento ao fundo e ao redor um campo verde ensolarado e vívido, foi tirada por Ley, uma das personagens locais. As pessoas se recusam a acreditar e a acusam de mentalidade colonial ou mentalidade de organização não governamental. Antes da revelação as pessoas achavam quase certamente tratar-se de um fotógrafo ocidental. O discurso vocal se acirra e as pessoas começam a criticar os comentários de internautas, em geral ocidentais, constantes do Facebook, quase todos elogiosos para com a foto de Ley, confirmando o enunciado negativo de fotos daquele tipo para os locais.

À maneira de uma reparação – é o que a montagem dá a entender –, por assim dizer, Ley, na próxima sequência, segue para Mungote, acampamento de pessoas vulneráveis e egressas de locais em conflito, localizado em Kitchanga, no território de Masisi, 85 km a noroeste de Goma⁷. Lá tira foto de pessoas que docilmente aceitam ser fotografadas pela direção, às vezes oportunista e enérgica, de Ley cujo discurso é sempre de comando, pedindo espaço, determinando as poses e se queixando

7. <https://reliefweb.int/report/democratic-republic-congo/democratic-republic-congo-food-assistance-north-kivu>.

de haver tantas crianças ali. Ao redor sentimos apenas o silêncio de bocas estáticas pela proeminência da voz de Ley sempre a abrir caminho. Mas a emenda sai pior do que o soneto, quando aparece face a face com as outras personagens. Ela argumenta que entrega às organizações não governamentais o que elas esperam e fez uma foto de refugiados desse estilo. Apesar disso, Ley nos diz que há coisas que não faz. Por exemplo, fotos inadequadas. Ela narra a história de um ocidental que tirou uma foto em uma sala de aula de Uganda, na qual uma criança estava nua, e isso seria inimaginável para uma criança europeia, mas em Uganda é encarada como natural.

Fotógrafa exímia, Ley habilmente consegue fotos dos locais sem qualquer resistência operando o tom de voz e a capacidade de falar os idiomas locais, além do francês e do inglês. Pelo menos é essa impressão que o filme deseja mostrar, como no show de *rap* aonde vai acompanhada de Betty (Bernadette Vivuya, uma das três personagens).

Em outro momento, o discurso muda para o lado anedótico, mas devemos lembrar que ideias genocidas ou negacionistas muitas vezes estão associadas a piadas: uma câmera inicialmente passiva e um microfone atento, no escritório de Ganza, captam seu diálogo com um interlocutor local a respeito da produção da Netflix sobre o ebola,⁸ na qual está envolvido. Ele instiga o interlocutor a responder se tem interesse que o ebola não acabe. O interlocutor responde que espera que o ebola demore mais uns cinco anos, porque ganha dinheiro. Ganza completa rindo: “Para pessoas morrerem e outras ganharem dinheiro?”. O interlocutor provoca: “Não, não vão morrer. Parece que nem existe”. Ganza: “quer dizer que não acredita que o ebola seja de verdade?”. O interlocutor ri e muda de assunto (*Stop filming us*, 2020).

Ficamos sabendo pelo filme que a comunidade local tocou fogo no centro de tratamento do ebola bancado por ocidentais, sob o argumento de que os órgãos dos mortos estariam sendo objetos do tráfico, segundo um interlocutor ao telefone. Postema, depois das conversas ao telefone, faz o plano sonoro sair de campo e ir a contracampo, para denunciar sua presença, e diz a Ganza que uma atitude dessa não parece boa. Ganza responde que essa é uma decisão da comunidade e se fez isso é preciso refletir sobre o que está acontecendo: talvez as organizações não governamentais, diz ele, devessem revisar suas bases, formas de trabalho, enfim, o que fazem. Talvez a população não esteja contente com isso. Mais uma vez, Postema é pego pela retórica verbal das personagens, no intestino da própria produção.

Em outro momento pitoresco do filme, as Nações Unidas adentram ao acampamento de rebeldes, quando é celebrado um acordo de fim de recrutamento militar de crianças, para retirada do nome do líder, Omar Donat, da lista da ONU. A chefe da missão de paz, a sós com a direção do filme, afirma que foi o acordo mais fácil que já fez. Segundo ela, a estratégia é “fazer dos perpetradores parte da solução. É um dos truques de nosso trabalho”. Ela afirma que esse procedimento evita o complexo de “branco salvador” (*Stop filming us*, 2020).

8. Trata-se, possivelmente, da série *Pandemia* (Netflix). Ver <https://www.netflix.com/br/title/81026143>.

Postema fez um filme, como se viu, que pergunta quem tem o direito de filmar os locais, talvez à maneira de um desencargo de consciência. Contudo, depois da sequência entusiástica da chefe da missão de paz, ironicamente o filme corta para um questionamento crucial de um professor a estudantes locais: mas, afinal, quem vai editar o filme? Quem vai determinar o que entra e o que sai? “Aí está o poder”, afirma o professor. “A descolonização está na moda. Mas descolonização de quem?” (*Stop filming us STOP*, 2020).

A crise central do documentário, situada pouco mais da metade do filme, já não mais converge para a questão do particular, isto é, a captura de imagens, mas da indesejada presença de centenas de organizações não governamentais e das Nações Unidas, que agem, por assim dizer, como um Estado paralelo, nas engrenagens da sociedade, talvez a mais assombrosa captura de imagem, pois ao atingir o tecido social local, essas organizações desenham, ao que parece, o retrato que lhes convém, e, com base nesse retrato, promovem ações que são questionadas pelas pessoas locais por meio do filme.

Essa discussão é feita por integrantes da Yolé, uma organização local de *empowerment* jovem. A recusa é ao “modo neocolonialista de hoje”. Nesse momento, Gaïus assinala que há pessoas não africanas ali e pergunta se eles devem ou não partir, ou seja, parar de filmar. Na mesma medida em que as organizações não governamentais e a ONU deveriam partir – em relação ao que parecem não ter governabilidade –, argumentam que Postema e seu pessoal deveriam fazer o mesmo (*Stop filming us*, 2020).

TD Jack Muhindo decide a querela: “Como cineasta, digo que possam ficar. Liberdade de expressão. Se não contamos a história, outros contarão [aplausos]”. Mais tarde, Gaïus vai explicar a um Postema perplexo a razão de ter sugerido a volta da produção à Holanda. Diz o jovem não se tratar de nada pessoal. O problema é “o sistema que te levou a estar aqui e fazer este filme” (*Stop filming us*, 2020).

O filme, logo depois, inclui um vídeo realizado com um smartphone por Mugabo. A personagem é o filho dele a andar de patins. TD Jack Muhindo, na sequência, em entrevista a Pastema, afirma que se fosse o diretor do filme usaria o vídeo de Mugabo, porque evidencia como ele quer mostrar aquela comunidade. Ocorre que este mesmo vídeo padeceu de problemas similares ao do filme, tendo havido inclusive apedrejamento por conta das filmagens com o smartphone.

Em outra cena, uma pessoa foi cercada por homens e espancada com um cinto. Ganza diz que Postema está chocado porque é um ocidental. TD Jack Muhindo, por exemplo, não se choca e, muito menos, Ganza, que explica ao incrédulo holandês que a prática de bater não é congoleza e muito menos africana. Vem da época colonial, do rei Leopoldo [II],⁹ que “ensinou a bater nas pessoas, a chicotear os africanos”, e até cortava as mãos dos congolezes. Em suma: a crueldade é, também,

9. Ver Mazrui, Ali A. & Wondji, C. (2010). História geral da África, VIII: África desde 1935. UNESCO (org.). História geral da África, I a VIII. Brasília: UNESCO.

herança colonial. A dificuldade de compreensão discursiva de Postema é desoladora. Tanto que sua resposta é patética: “paramos de fazer isso na Europa” (*Stop filming us*, 2020).

A mentalidade do colonizador, de fato, é elástica: volta sempre à posição inicial. O didatismo discursivo de Ganza, desde o começo do filme, embora faça Postema compreender momentaneamente o argumento, e, até, aceitá-lo, não consegue manter a engrenagem funcionando, e a mentalidade do diretor volta sempre à estaca zero. Parece uma desconstrução inviável.

Embora vise à imagem, em *Pare de nos filmar* a palavra é muito mais poderosa e atua por paradoxos, contradições e impasses, como se a fala das personagens restaurasse um possível acordo sobre a inviabilidade de filmar sem esclarecimentos (o que farão com nossas imagens?) ou recompensas (não ganhamos nada com isso), para depois tudo se desfazer. Dentre tantos exemplos, há dois importantes, que perpassam significado e significante: um é quando Ganza – sempre ele – questiona, em língua banta (normalmente ele fala francês, mas, nesta cena, talvez para Postema não entender, fala em língua banta), a razão de os congolezes chamarem ocidentais de “branquelo”, para Ganza um insulto. TD Jack Muhindo e outra pessoa respondem que as pessoas não o fazem por insulto, em geral, mas porque sempre foi assim. Ganza pergunta se as pessoas sabem o significado histórico da palavra branquelo. Eles respondem que provavelmente não, mas isso não teria importância.

Na cena seguinte, em mais uma ironia, Gaïus, a personagem que havia provocado a cizânia a respeito da volta da produção para a Holanda, sem completar o filme, revela que, afinal, não pode ser filmado: seu contrato era para ficar atrás da câmera, ajudando na produção. Postema argumenta que sem o contato com o pessoal local de produção, como TD Jack Muhindo, Ganza e demais, não teria como haver filme, afirma, pois o objetivo é a dialogia, a troca de saberes. Gaïus afirma, para perplexidade de Postema – mais uma vez – que tem contrato com uma empresa ocidental, a qual exclui a possibilidade de ter sua imagem veiculada. A única possibilidade seria enviar para a equipe de relações públicas da empresa um relatório sobre detalhes do filme: do que trata, quando e onde será lançado e quais perguntas serão feitas a ele. Isso é dito nos últimos 15 minutos do documentário. Postema se vinga: “então alguém em Londres decidirá se você poderá aparecer no filme na sua própria cidade [Goma]?” (*Stop filming us*, 2020).

Vemos um interlocutor, agora, muito sem graça. A voz se cala. Ganza ri. “Acho que querem preservar a reputação deles”, completa Gaïus, enquanto ouvimos Postema digitar o relatório, sem se manifestar. Ganza provoca: “Mas espere, você como jovem militante, com uma consciência. É lógico, é normal, o que fazem?”. Os termos do relatório são lidos e discutidos entre os três. “Você é um escravo do ocidente”, brinca Postema (*Stop filming us*, 2020).

Ao final do filme, a produção prepara a sala de um hotel, repleta de pessoas locais, para projetar o primeiro corte do documentário. Depois da projeção, Postema, inicialmente fora de campo, dá as boas vindas. Ele afirma: “Estou muito curioso para saber o que acharão do filme”. Talvez não seja bem o que Postema quisesse ouvir, e mesmo Ganza, que algumas vezes rebate as falas da plateia em tom severo,

defendendo o filme e o espaço escolhido: “[em banto] Até ontem, ele [Postema] nem sabia onde seria. Antes de usarmos uma palavra como descolonizar, precisamos nos descolonizar”. Para surpresa, talvez, dos realizadores, o som, imbuído no discurso vocal, é mais poderoso, e a questão excede em muito a querela particular das imagens. Ouvimos um discurso quase uníssono que se resume às seguintes sentenças:

Afinal, qual o objetivo disso tudo, quando pensamos no passado do Congo [o dito não era o que era feito]? Não conseguimos nos exprimir num lugar com ar-condicionado como este [o hotel], ao contrário da Yolé, onde nos sentimos protegidos, inclusive em termos espirituais. Há nesta sala [do hotel] uma colonização do espaço na exibição do filme; justificar que outras salas não têm luz adequada e que na Yolé o gerador tem de ficar ligado não é uma justificativa. Apesar de o cineasta não se apresentar como um especialista e, ao contrário de outras épocas, não dizer em nosso nome como nós somos, o filme não foi feito para nós, mas para os ocidentais. Postema fez o trabalho muito bem e seu país se orgulhará disso. Fomos trazidos para um lugar [a sala do hotel] onde, antes de tudo, as coisas são fáceis e o cineasta se sente bem. Se o objetivo era mostrar imagens positivas, o que vimos foi sofrimento e o lado negativo: o ideal seria recomeçar o filme. Aliás, se o filme for apresentado com Ley fazendo fotos num campo de refugiados, Betty solicitando recursos ao Instituto Francês para concluir seu filme e Gaius a pedir solicitação a Londres para ser filmado e a representante das Nações Unidas celebrando o acordo de desarmamento de crianças, o público ocidental apenas se lembrará dessas cenas, ou seja, do lado negativo [aplausos]. Não sejamos ingênuos. Como diz um ditado local, ninguém corta o galho sobre o qual está sentado. Por que Postema iria destruir o sistema ocidental? (*Stop filming us*, 2020).

Instadas por Postema a dizer se deveria ter ido ou ficado, algumas pessoas respondem que deveria ter partido. O filme termina com um balé de mãos levantadas, cada pessoa querendo falar mais.

Note que o auditório está repleto de pessoas locais, é verdade, mas não é possível distinguir, dentre aquelas pessoas, qualquer semelhança com as que o diretor, sua equipe e as personagens encontram pelas ruas de Goma e, ainda pior, no acampamento de Mungote e no campo de guerra de Omar Donat. Visivelmente, trata-se de uma elite intelectual e artística, possivelmente com uma média de idade abaixo dos 30 anos. Isso sugere que não é possível, afinal, saber o que diriam aquelas pessoas perseguidas nas ruas pelas personagens de Postema atrás de fotos e que devolviam a tentativa com insultos, questionamentos sobre pagamentos e perguntas a respeito do que seria feito das imagens.

Ou seja, o filme se divide em uma primeira parte (sequências das imagens) vinculada ao desafio da câmera com relação às pessoas que recusam a apropriação de imagens, constituintes do estrato social mais vulnerável e pobre e de pequenos comerciantes, e outra parte (sequências das sonoridades vocais) vinculada ao enfrentamento de Postema com base no discurso de uma elite intelectual e artística possivelmente instruída e mais abastada: na casa de Mugabo há um piano, seu filho brinca de patins; Betty tem formação adequada para escrever e fazer um filme, e

não precisa do PC do Instituto Francês; Ley trabalha para uma organização não governamental como fotojornalista. As próprias personagens caracterizam essa outra parte do filme.

Considerações finais

Em antológicas palavras, Fanon (1968) resume a dificuldade não apenas de empreender, mas de compreender e, sobretudo, manter o movimento de descolonização, seja pelas pessoas afetadas pelas diásporas, por aquelas que permanecem em África e pelas próprias estruturas e mentalidades afetadas pelo colonialismo e pelo neocolonialismo, no âmbito de uma espécie de psicopatologia da colonização:

A descolonização, que se propõe mudar a ordem do mundo, é, está visto, um programa de desordem absoluta. Mas não pode ser o resultado de uma operação mágica, de um abalo natural ou de um acordo amigável. A descolonização, sabemos-lo, é um processo histórico, isto é, não pode ser compreendida, não encontra a sua inteligibilidade, não se torna transparente para si mesma senão na exata medida em que se faz discernível o movimento historicizante que lhe dá forma e conteúdo. A descolonização é o encontro de duas forças congenitamente antagônicas que extraem sua originalidade precisamente dessa espécie de substantificação que segrega e alimenta a situação colonial. [...] A descolonização jamais passa despercebida porque atinge o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores sobrecarregados de inessencialidade em fatores privilegiados, colhidos de modo quase grandioso pela roda-viva da história. (Fanon, 1968: 26).

A sonoridade experimentada durante *Pare de nos filmar*, seja pela recepção, seja pelas pessoas envolvidas em quadro ou fora de quadro parece dar caráter estético e poético à longa citação de Fanon (1968), ainda que esta se refira mais ao processo de descolonização e ao anticolonialismo propriamente dito do que à decolonialidade, no sentido de Mignolo (2017: 13), embora tenha forjado o marco teórico decolonial, antes mesmo da Conferência de Bandung (Mignolo, 2017).

Quando, pois, ampliamos a discussão à questão decolonial (Mignolo, 2017: 14 em diante), o que na citação aparece em palavras, no filme aparece em ato, demonstrando, primeiro, a potência constituinte da sonoridade num filme documentário e, segundo, a capacidade que tem a decolonização de ser algo praticamente exclusivo do ser colonizado (irreversível, porque histórico) e quase impermeável ao ser colonizador/neocolonizador (Postema e os demais ocidentais).

Postema é capaz de compreender as questões históricas da colonização, o neocolonialismo, o processo de descolonização e, até, as diásporas, mas não alcança entender o decolonialismo: “Dado que o ponto de origem do pós-colonialismo foi, principalmente, a Inglaterra e os Estados Unidos, e seus principais impulsores foram intelectuais do Terceiro Mundo (como diria Arif Dirlik), parece mais fácil para os intelectuais europeus aceitar o pensamento pós-colonial do que o decolonial” (Mignolo, 2017: 16).

Essa incompatibilidade dá o tom do filme e é a causa da polifonia que apreciamos ao longo do documentário, entre ocidentais perplexos e encurralados, em meio

a contradições entre os próprios congolese, tentativas frustradas de mediação por Ganza e o discurso final que põe toda a tentativa ocidental em um beco sem saída: o filme, portanto, não tem saída, tanto que termina com as mãos das pessoas erguidas e com a voz solta – as imagens, motivação do filme, não são, afinal, capazes de tudo e deixam de ser a questão essencial. Muitas vezes citada, a oração de Fanon (2018) se faz presente naquela sala de hotel em Goma, quando a juventude comentava o filme diante de um diretor absolutamente açodado pela jornada impossível de se cumprir: “Oh corpo meu, faz de mim, sempre, um homem que se interroga!” (Mignolo, 2018: 191).

Referências bibliográficas

- Barthes, R. (1977). *Image-music-text*. Tradução de Stephen Heath. London: Fontana Press.
- Bornheim, G. A. (2001). *Introdução ao filosofar: o pensamento filosófico em bases existenciais*. Porto Alegre: Globo.
- Doxy films. (2020). *More information? Synopsis*, Amsterdam. Disponível em: <https://www.doxy.nl/en/film/stop-filming-us/>. Acesso em: 8 jun. 2021.
- Eisenstein, S. M.; Pudovkin, V. I. & Alexandrov, G. V. (2002). Declaração: sobre o futuro do cinema sonoro. In: Sergei Eisenstein. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Apêndice.
- Esteves, A. C. (2021). Apresentação. Ana Camila, Comunicação & Cultura; Cineclube Mário Gusmão (org.). *Mostra de cinemas africanos*. Catálogo. São Paulo: Ana Camila Comunicação e Cultura e Cineclube Mário Gusmão. p. 5-7.
- Esteves, A. C. & Riesco, B. L. (2021). Um olhar sobre (noções de) ativismos contemporâneos no cinema documentário na África. Ana Camila Comunicação e Cultura; Cineclube Mário GusmãoW (org.). *Mostra de cinemas africanos*. Catálogo. São Paulo: Ana Camila Comunicação e Cultura e Cineclube Mário Gusmão. p. 11-15.
- Fanon, F. (1968). *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Fanon, F. (2008). *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA.
- Girish, D. (2021). ‘Stop filming us’ review: wary of their close-up. *The New York Times*, New York, 13 mai. 2021. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2021/05/13/movies/stop-filming-us-review.html>. Acesso em: 8 jun. 2021.
- Juno Films. (2020). *Stop filming us*. Direção: Joris Postema. Produção: DOXY Films. Coprodução: EOdocs. 2020. Roteiro: Joris Postema e Harmen Jalvingh. *Online* (95 min.). Disponível em: <https://junofilms.com/req.php?req=static.php&page=stop-filming-us>. Acesso em: 8 jun. 2021.
- Mazer, D. et al. (2020). O estudo das sonoridades: perspectivas e epistemologias. In: José Cláudio S. Castanheira, (org.). *Poderes do som: políticas, escutas e identidades*. Florianópolis: Insular Livros. pp. 13-49.
- Mazrui, A. A. & Wondji, C. (2010). História geral da África, VIII: África desde 1935. UNESCO (org.). *História geral da África, I a VIII*. Brasília: UNESCO.

Mignolo, W. (2017). Desafios decoloniais hoje, *Epistemologias do Sul*, Foz do Iguaçu, 1 (1), pp. 12-32.

Nichols, B. (2016). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.

Ramos, F. P. (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC.

Schafer, M. (2012). *A afinação do mundo*. São Paulo: Unesp.

Schafer, M. (2011). *O ouvido pensante*. São Paulo: Unesp.

Filmografia

Stop filming us (2020), de Joris Postema.