

VIOLÊNCIA, MAGIA E GÊNERO NA REPÚBLICA DEMOCRÁTICA DO CONGO:

***REBELLE* DE KIM NGUYEN**

Gledson Ribeiro de Oliveira¹

Bas'ilele Malomalo²

RESUMO

Filmado na República Democrática do Congo, *Rebelle* oculta, apresenta e representa visualmente importantes aspectos das condições sociais das crianças, da magia, da ancestralidade, da violência da 'guerra sem fim' e seus vínculos com o capitalismo global. Por meio da análise fílmica, entendemos a obra do canadense Kim Nguyen como um conjunto de representações visuais que comunicam percepções e interpretações acerca da violência da guerra, da fabricação de crianças-soldado e das condições de gênero no país.

PALAVRAS-CHAVE: Análise fílmica; Crianças-soldado; Feitiço; República Democrática do Congo.

ABSTRACT

Filmed in the Democratic Republic of Congo, *Rebelle* conceals, presents and visually represents important aspects of children's social conditions, magic, ancestry, the violence of 'endless war' and its links to global capitalism. Through cinematographic analysis, we understand the work of Canadian Kim Nguyen as a set of visual representations that communicate perceptions and interpretations about the violence of war, the making of child soldiers and gender conditions in the country.

KEYWORDS: Film analysis; Child soldiers; Spell; Democratic Republic of the Congo.

1. Desenfeitiçar as imagens e analisar o filme

Escrito e dirigido pelo canadense Kim Nguyen, *Rebelle* (A bruxa da guerra, 2012) narra a história da jovem Komona sequestrada de sua comunidade aos 12 anos e obrigada a tornar-se uma criança-soldado na República Democrática do Congo, doravante RDC. Trata-se de uma obra de ficção de noventa minutos, em grande parte com fomento de órgãos governamentais canadenses e inteiramente filmada na RDC com atores, em sua maioria, não profissionais³. Não é a primeira obra de Nguyen ambientada no continente africano, mas, sem dúvida, é seu trabalho de maior repercussão internacional, obtendo indicações para as categorias de melhor filme e atriz nos principais festivais de cinema, o que o tornou rapidamente um *cult*⁴. Consideramos que *Rebelle* oculta, apresenta e representa visualmente aspectos importantes da condição social das crianças congoleesas, da magia que transpassa toda a textura social, do culto aos ancestrais, dos conflitos entre governo e milícias pela extração do

¹ Professor da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB). Pós-Doutorado em Comunicações e Artes pela Universidade de São Paulo (ECA-USP). Doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

² Professor da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB). Doutor em Sociologia pela Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita (UNESP). Pesquisador do Centro dos Estudos das Culturas e Línguas Africanas e da Diáspora Negra (CLADIN-UNESP), do Harriet Tubman Institute for Research on the Global Migrations of African Peoples (York University, Toronto) e coordenador do Grupo de pesquisa África Contemporânea nas Relações Globais.

³ Ganhadora do Urso de Berlim (2012), Raquel Mwanza, que interpreta a jovem Komona, não é atriz profissional e vivia(e) nas ruas da capital Kinshasa vendendo nozes, avelãs e frutas secas.

⁴ Kim Nguyen é mestre em Estudos de Cinema e Efeitos Visuais pela Universidade de Montreal. *Le Marais* (O Pântano, 2002) foi o seu primeiro longa-metragem e *La cité* (A Cidade, 2010) foi filmado na Tunísia antes dos eventos que desencadearam a 'primavera árabe' em alguns países do Magreb.

chamado ‘coltan de sangue’ — fundamental no funcionamento de dispositivos eletrônicos, e de outros recursos naturais⁵. *Rebelle* é uma obra de ficção com forte ancoragem na sociedade congolese e profunda dimensão simbólica.

A imagem fílmica se consolidou como objeto de pesquisa com o estudo dos vínculos entre o cinema, a ideologia e a indústria cultural (Adorno, Horkheimer, 2000; Benjamin, 2000), das aproximações entre arte, cinema e realidade (Panofsky, 2000; Bazin, 1991), do filme como um texto e fetiche visual (Barthes, 2005; Metz, 1971), da recepção/contextualidade das imagens fílmicas (Bordwell, Thompson, 2013), do filme como registro etnográfico (Rouch, 1954), documento/testemunho do presente (Ferro, 1992), da cultura da mídia sob o olhar multiperspectivista (Kellner, 2001), e do cinema como objeto de significação do inconsciente (Žižek, 2010d; Metz, 1980), para citar brevemente algumas abordagens da arte cinematográfica. Dialogando com a fortuna de saberes interdisciplinares acerca da linguagem cinematográfica, consideramos o filme cinematográfico como uma representação visual, isto é, uma narrativa potencialmente simbólica, codificada, fetichista e evocadora do real e do surreal cujo texto documenta o presente em que se inscreve, comunicando percepções e interpretações polissêmicas sobre a sociedade e, que, portanto, são passíveis de serem analisadas e interpretadas (Ferro, 1994; Vanoye, Goliot-Lété, 1994; Martin, 2013).

O trabalho de pesquisa com imagens exige o exercício da dúvida radical para que o ‘olhar’ não seja induzido a ver o mundo pela lente da câmera. Se o visual é essencialmente pornográfico (Jameson, 1995) pela sedução que exerce, a análise fílmica requer a transmutação do filme de ‘coisa que faz ver’ em ‘coisa que se faz ver’ com a necessária transformação do espectador-consumidor no sujeito-pesquisador que se coloca cognitivamente dentro, e, ao mesmo tempo, fora do *frame* da observação. Dito de outro modo: uma análise fílmica pressupõe uma metaobservação pela qual o olhar desloca-se do ‘observar’ ao ‘observar-se’, desnaturalizando a empatia das imagens (Canevacci, 2001). Analisar e interpretar leva em conta as muitas linguagens que formam o visual, estendendo-se desde as tomadas no *set*, passando pela interpretação dos atores, pelo trabalho de montagem, até o espectador. Na passagem da familiaridade ao estranhamento é que se desreificam os símbolos e os códigos, as tramas da representação visual. Para invocar um tema presente em *Rebelle*, é pelo processo de estranhamento que se pode desenfeitiçar o feitiço das imagens⁶.

⁵ Do coltan, espécie de acrônimo das palavras columbita e a tantalita, é extraído o nióbio e o tântalo. Este último é um metal de alta resistência eletromagnética e corrosiva empregado na feitura dos capacitores de eletrônicos portáteis. Oitenta por cento das reservas mundiais se encontram na RDC. Além do coltan, figuram na lista de recursos cobiçados: diamante, cobre, cobalto e ouro.

⁶ No persa antigo, imagem e magia possuem uma origem em comum. Nas pinturas rupestres, por exemplo, a magia da *mimesis* está em adquirir a qualidade e o poder do original de forma tal que se possa assumir aquela mesma qualidade e poder (Novaes, 2008).



Figura 1

As crianças-soldados Komona e Magicien. Nas províncias de Kivu e Ituri, ricas em coltan, diamante, ouro, cobre e cobalto, assassinatos são cometidos pela máquina de guerra formada pelo exército congolês, pelo Mayi-Mayi (força armada local) e por outras 100 milícias que atuam na região.

Entendemos que *Rebelle* evoca cinematograficamente o “potencial imaginativo e poético” sobre a sociedade congoleza (Lahgny, 1995, p. 32). O objetivo da película não é reconstruir factualmente quaisquer acontecimentos recentes da RDC, mas representar uma sociedade congoleza profunda e socioantropologicamente complexa. Não à toa, o filme falha, deliberadamente, na periodização da história recente ao apresentar um país genérico da África subsaariana que não informa em qual região do país se desenvolve a trama. Em breve excursão histórica, a crise no antigo Zaire, hoje RDC, data dos anos 1960 quando Mobutu liderou o golpe de Estado contra o governo legítimo e democrático de Lumumba. Mas foi o alto endividamento com a implementação de políticas neoliberais e a crise ético-moral na administração pública, em que reinavam o nepotismo e a corrupção em detrimento de uma gestão pública solidária e responsável, que desencadearam o conflito (Braeckman, 2008; Nziém, 2009). A guerra da RDC, chamada de ‘Primeira Guerra Mundial Africana’ (Prunier, 2009), pode ser dividida em quatro ciclos. O primeiro ciclo é o da guerra de libertação liderada por L. D. Kabila (1996-1998) contra a ditadura militar de Mobutu. O segundo ciclo envolveu o governo L. D. Kabila contra seus antigos aliados externos, no caso Kampala e Kigali, e contra os grupos de rebeldes nacionais (1998-2001). A terceira guerra envolveu, diretamente, o governo de transição de Joseph Kabila contra os dissidentes do Acordo Global e Inclusivo de Pretoria, grupo de rebeldes liderados por Laurent Kunda, e contra o Congresso Nacional pela Defesa do Povo (CNDP) que contava com o apoio de Kigali. Esse grupo foi dissolvido em 2009, paradoxalmente, numa ofensiva do exército da RDC e de Kigali. O quarto ciclo envolveu, em 2012, Kigali e Kampala que apoiaram a rebelião dos antigos soldados do CNDP, rebatizado de M23 (Movimento do 23 de Março), liderado por Jean-Bosco Tandanga – esse grupo foi vencido em 25 de novembro de 2013 pelo exército congolês junto com as

forças das Nações Unidas. Depois de uma forte pressão internacional, o governo da RDC assinou um acordo com o M23. Desde 1996, a guerra encontra-se concentrada nas províncias do leste, Norte Kivu e Sul Kivu, ricas em minérios. A guerra da RDC é complexa e permanente pelo fato de envolver os interesses de atores nacionais e internacionais que são diferentes das populações locais. A violência, nessa região africana, é uma questão estrutural e a sua solução precisa de soluções complexas (Stearns, Verweijen, Baaz, 2013).

2. Ancestralidade, magia e violência em *Rebelle*

O filme de Nguyen é uma narrativa sobre crianças afetadas pela violência de uma guerra sem fim⁷. Na primeira cena de *Rebelle*, Komona, a narradora-personagem, está a brincar em uma comunidade ribeirinha pauperizada. Sobreposta aos ruídos de fundo, a voz de Komona diz ao filho que vai nascer sua experiência como criança-soldado. O comentário em *off* urde a trama ao longo de seus 12, 13 e 14 anos de idade, temporalidades que, ao mesmo tempo, dividem o filme e a vida da personagem. O relato subjetivo de Komona não é somente um recurso técnico-narrativo. Contar uma história nas sociedades africanas significa recuperar e relacionar, no presente, todos os aspectos da vida. Conta-se uma história para que se fortaleçam os laços sociais contra a anomia e o esquecimento da memória. As palavras têm o poder misterioso de criar coisas e 'falar' é mais que uma comunicação diária; trata-se de um exercício de memória como meio de preservar a sabedoria ancestral fazendo uso da enunciação. A arte do contador de histórias não é o de recordar um evento passado, mas de trazê-lo ao presente, envolvendo narrador e audiência em sua contação de histórias (Bâ, 2010).

Komona traz à tona a memória de uma sobrevivente de guerra. O filho no ventre, esse outro que se confunde com o espectador, é a virtual criança já afetada pela violência. Enquanto conta sua trajetória, ela prepara o filho - fruto de seu estupro - para que compreenda o ódio que pode impedi-la de amá-lo. Narrativa e memória entrelaçam-se para incluir o espectador na trama. Aqui, jaz a

⁷ Em seu, hoje, clássico ensaio sobre a violência mística, Benjamin (2012) escreve uma arguta reflexão sobre a violência da guerra no Direito natural e no Direito positivo. No Direito natural busca-se legitimar os meios violentos da guerra pela natureza justa dos fins (legitimar a violência pelos fins justos), e no Direito positivo a garantia da natureza justa dos fins pela legitimidade dos meios da violência (garantir a natureza justa pela legitimidade dos meios). No primeiro caso, busca-se com a guerra alcançar os fins de forma imediata e com a violência do assalto. A violência da guerra é, ao mesmo tempo, a forma primordial e arquetípica de toda a violência para fins naturais, isto é, da suposta natureza justa dos fins. Não obstante, ela também é o meio violento, legislador, para fins jurídicos, pois a submissão do cidadão à lei é um fim jurídico. O militarismo e, acrescentaríamos, o terrorismo de Estado modernos são, ambos, a compulsão pela violência generalizada para fins jurídicos-políticos de Estado. Em uma interpretação histórico-militar, a guerra na RDC é a violência de uma guerra sem fim; termo vago que designa toda sorte de conflitos ocorridos no período pós-guerra fria e que se caracterizam pela fragmentação dos agentes militares, pelo banditismo social, pela criminalidade, pelos genocídios, pelos sequestros e pelo uso de crianças-soldado. No continente africano, as guerras sem fim envolvem, principalmente, a disputa por governos ou rebeldes pelo monopólio da exploração de recursos naturais — petróleo, diamantes, coltan, etc.; bem como pela assinatura de acordos de exploração com governos estrangeiros, centros financeiros globais e empresas de tecnologia (Silva, 2004).

duplicidade do significado da palavra ‘komona’ que na língua lingala⁸ significa ‘ver’, ‘olhar’, ‘testemunhar’. Komona é, ao mesmo tempo, aquela que vê o mundo dos espíritos - seus pais e os soldados que tombam em batalha - e aquela que olha pelo presente atentamente. No universo linguístico de *Rebelle*, é recorrente a mistura do lingala e do francês. Em falas coletivas é o lingala que domina, enquanto nos diálogos entre as personagens centrais sobressai-se o francês. Essa opção - comercial ou não - diminui o potencial político da película, uma vez que reforça o imperialismo da língua lingala, típico da capital Kinshasa, no lugar da língua swahili e coloca Kinshasa no centro das atenções, esquecendo-se dos sujeitos sociais das regiões leste do país que foram protagonistas da história do Congo durante o período de guerra (Nziém, 2009).

Como se forma as crianças-soldado na RDC? É pelo sequestro que compulsoriamente elas ingressam nas milícias dos ‘senhores da guerra’ – expressão usada na África para designar as forças paramilitares e os grupos de rebeldes que lutam, geralmente, contra o exército do governo. As crianças-soldado que não morrem em batalha passam sua juventude e vida adulta entre seus sequestradores sem ter a oportunidade de serem resgatadas por uma organização da sociedade civil, instituição do Estado ou agência internacional. A criança-soldado, sendo um produto da guerra, é fabricada pela vontade e pelos interesses dos rebeldes e das forças armadas do governo (Mapping, 2010; Monusco/Bcnudh/ONU, 2014; Tambwe, 2014)⁹. Em *Rebelle*, a formação de crianças-soldado é apresentado através de rituais em que a violência inexorável e a manipulação mágica da experiência da guerra são centrais. A violência é encenada em toda a sua potência quando Komona, estando de pé à frente de seus pais e encontrando-se entorpecida pela morbidez da escolha de ou ter de metralhá-los ela mesma ou vê-los serem mortos pelo fio do facão do comandante do ‘Grande Tigre Real’ - uma alusão direta à presença chinesa na RDC. O facão não é uma opção pois significa o sofrimento dos pais. De símbolo do trabalho no campo ele passa a instrumento da morte agônica após a colonização belga. A metralhadora Kalashnikov, de importante simbolismo no filme, é a ‘morte redentora’, pois ‘rápida’.

A cena, apresenta uma típica “injunção ética inexorável”, lembrando aqui de uma expressão de Žižek (2012b, p. 21). O imponderável exige que Komona assuma o ato de ter que sacrificar os próprios

⁸ A RDC tem quatro línguas nacionais: lingala, swahili, kikongo e ciluba. O francês é a língua oficial.

⁹ Com advento do conflito armado assiste-se ao aumento de crianças e adolescentes de e na rua, e de crianças exploradas economicamente e sexualmente. O elemento comum entre crianças em situação de rua e crianças-soldado é que todas encontram-se numa situação de violação de seus direitos. A diferença é que as primeiras, geralmente, são expulsas ou fogem de seus lares familiares ou perderam seus pais numa determinada circunstância; e o seu espaço de sobrevivência é a rua. Já o segundo grupo são crianças sequestradas contra a sua vontade para incorporar o exército de rebeldes ou do governo. O relatório do governo da RDC, que analisamos, classifica em 17 as categorias de crianças que necessitam de medidas de proteção especial: (1) crianças trabalhadoras; (2) crianças em conflito com a lei; (3) crianças ditas “bruxas”; (4) crianças órfãs; (5) crianças desocupadas; (6) crianças analfabetas; crianças de rua; (7) mães adolescentes; (8) crianças na rua; (9) crianças sexualmente exploradas; (10) crianças prostitutas; (11) crianças separadas dos pais; (12) crianças com deficiência: sensorial, física; (13) crianças mal nutridas/ mal alimentadas; (14) crianças vítimas de conflitos armados; (15) crianças atingidas pelo HIV; (16) crianças órfãos do HIV; (17) crianças dependentes químicos. Estranhamente não aparece no relatório a categoria ‘crianças-soldado’ (Cf. RDC, 2000).

pais. Ao contrário do cinismo, em que se sabe muito bem o que se faz, mas mesmo assim continua-se a fazer — como é o caso da exploração do coltan que estimula a guerra, mas ninguém se importa e continua-se a explorá-lo para obtenção de lucros —; a consciência trágica não está na ciência dos seus atos ou das consequências catastróficas que se abaterão sobre a personagem principal e seus familiares, mas no simples fato de que ela tem que fazê-lo. Komona está cindida entre o amor ao pai e à mãe e a coação incondicional. Diante da incontornável circunstância, ela ‘precisa’ obedecer ao comandante bem como ao seu pai que lhe diz para matá-los — “Faça o que ele diz. Faça logo!”. Nessa figuração fílmica envolvendo Komona, seus pais e o comandante, é a ameaça de usar o facão e o consentimento do pai para executá-los que enreda Komona numa tragédia que a atormentaria por todo o filme.



Figura 2

A iniciação de Komona como criança-soldado é a execução do pai e da mãe.

Consumado o ato, a personagem é atormentada, ao longo de todo o filme, pela consciência trágica de seu ato. Os pais aparecem em visões e sonhos até que a guerrilheira consiga voltar à sua comunidade e enterrá-los. O culto aos ancestrais e os ritos mágicos compõem o sistema de crenças africano. A ancestralidade está enraizada na vida doméstica, no parentesco, nas instituições e relações de autoridade formando uma estrutura cultural que se faz presente em quase todo o continente. Os espíritos dos antepassados estão intimamente envolvidos com o bem-estar de seu grupo de parentesco, apesar de não estarem ligados da mesma forma com todos os membros desse grupo. Eles são mediadores entre o mundo dos mortos e o grupo de parentesco mas nem todo 'homem mais velho' torna-se um ancestral. No contexto *Suku* (Kinshasa), os espíritos dos ancestrais estão investidos de poderes e autoridades místicas que mantêm uma função no mundo de seus parentes vivos, isto é,

presta-se a mesma reverência aos anciãos vivos e aos espíritos dos ancestrais¹⁰. Os profissionais da magia, isto é, feiticeiros, adivinhos, videntes, curandeiros etc., comunicam-se com o mundo dos espíritos, protegem a comunidade com rituais e amuletos, fazem sacrifícios, tem presságios, investem contra o sortilégio - ou a favor deles -, identificam malfeitos e malfeitores, dentre outras artes mágicas (Kapitoff, 1971; Macamo, 2002; Evans-Pritchard, 2005).

Rebelle é um mosaico de elementos que tentam dar conta dos vínculos entre ancestralidade, magia e guerra no contexto congolês. Na obra de Nguyen, o ofício da guerra se faz, ao mesmo tempo, sob a proteção de uma *kalashnikov* e do feitiço. Não se vai à guerra desarmado e sem um feiticeiro. É o feiticeiro da tropa que joga búzios e conduz a coluna rebelde pela floresta de seus ancestrais. Komona recebe sua metralhadora em meio a gritos de cantos e encantamentos do feiticeiro. A *kalashnikov* é sua nova “*maman et papa*”; uma inversão simbólica e irônica da proteção familiar pela proteção armada em situação de guerra. Chamada ao longo de todo filme apenas pelo sobrenome de seu criador, a biografia da *kalashnikov* no continente africano é o de símbolo de libertação nas guerras de independência e, contraditoriamente, de opressão e resistência em toda sorte de movimentos armados no pós-guerra fria, seja no continente africano ou alhures¹¹.

A seiva das árvores é a droga sacramental que induz ao transe de Komona e a desperta para o mundo dos mortos. O espectador é levado pelos olhos da jovem criança-soldado a ver a dimensão ancestral africana. Na cena de maior plasticidade do filme, Komona vê os soldados inimigos mortos se levantarem e descenderem das rochas. A seiva branca desperta sua visão para os ‘fantasmas da selva’ igualmente de cor branca. Em tempos de guerra, os rituais fúnebres não são realizados e os espíritos não inumados por seus familiares vagam na floresta. De alguma forma, as visões de Komona nos lembram das experiências de Benjamin (2013) com o haxixe quando descreveu sobre a imprevisibilidade dos estados da mente, a “satisfação satânica” de estar em transe e a sensação de mal-estar quando se está “fora de nós”. Diz Benjamin numa sala, em Marselha, cheia de espíritos: “A proximidade da morte surgiu-me ontem na formulação: a morte está entre mim e meu transe” (p. 147). É, igualmente, a morte, os espíritos de seus pais e dos soldados inimigos que estão entre Komona e seu transe¹².

¹⁰ O parentesco africano é uma comunidade de vivos e mortos na qual a relação dos espíritos dos ancestrais com os seus parentes vivos pode ser, ao mesmo tempo, punitiva e benevolente, caprichosa conforme o cumprimento ou o não cumprimento das obrigações pelos descendentes vivos.

¹¹ AK-47 é a sigla do rifle *Avtomat Kalashnikova obratzsa goda 1947* (Arma Automática de Kalashnikov modelo de 1947) criado por [Mikhail Kalashnikov](#), na União Soviética, pela estatal IZH. Tornou-se oficialmente o rifle das tropas soviéticas em 1957. Leve o suficiente para ser usada por crianças e resistente à areia e água, tornou-se o rifle preferido nas guerrilhas da África, América Latina e Ásia. Foi tão importante em guerras de independência que figura como símbolo em moedas e nas bandeiras de Moçambique, Zimbábue e Timor-Leste.

¹² Para Gilbert Rouget (1985), transe e êxtase são estados de experiência diferentes. O êxtase é a saída de si e o transe, a descida de uma divindade ou espírito, fenômeno que, de algum modo, se relaciona com a clarividência. Enquanto o êxtase é a plena memória do evento e a presença de alucinações, o transe de inspiração ou de possessão é a perda da consciência, a



Figura 3
As visões de Komona: os fantasmas da selva.

O diretor insiste em ressaltar a dimensão mágica de tudo isso quando, no retorno do grupo ao acampamento, Komona é reconhecida nos braços dos colegas como uma soldada corajosa e feiticeira. O canto entoado pelos ‘rebeldes’ diz: “*Tozwui ndoki ya mwasi! Tozwui ndoki ya mwasi!*” (Ganhamos uma feiticeira! Ganhamos uma feiticeira!). Os serviços mágicos de Komona e de uma criança-soldado albina que se torna o seu esposo, Magicien - palavra francesa que significa Mágico -, protegem os rebeldes no campo de batalha¹³. Magicien usa, guarda e manufatura amuletos que são distribuídos àqueles que lhe pedem proteção da guerra. Já Komona tem o corpo fechado às balas. Em suas visões, são seus pais que lhe avisam da presença dos soldados do governo. Possivelmente, uma reminiscência no filme sobre o ritual do *kongo-wara* - cabo de faca - que tornava aqueles que dele participavam invencíveis no campo de batalha¹⁴.

Há uma ambiguidade no uso do termo *ndoki* – bruxa/o -, e não *nganga nkisi* - médico/zelador do feitiço - ao se referir à Komona. Na divisão do trabalho religioso, os dois são profissionais do ‘feitiço’ - *nkisi*, em Lingala e Kikongo. Porém, o *ndoki* usa o seu feitiço para finalidades consideradas maléficas, como por exemplo, o de causar a morte de uma pessoa. Já o *nganga nkisi* costuma, geralmente, praticar o feitiço para efeitos considerados benéficos à comunidade. A ética africana que

impossibilidade de acesso à memória e a ausência de alucinações. O êxtase advém da fixidez, do silêncio e da solidão enquanto o transe beneficia-se da agitação corporal e da polifonia de sons e palavras. Certamente Walter Benjamin entende as categorias transe e êxtase como sinônimos.

¹³ No sistema de crenças congolês os albinos são detentores de poderes extraordinários. Quando mortos, partes de seus corpos são usados em feitiços.

¹⁴ Os movimentos milenaristas foram uma das principais formas de resistência à colonização europeia. *Karnu* era o chefe carismático que instaurou a cerimônia do cabo de faca em 1925, cuja influência se estendeu ao movimento *maji-maji* e às lutas de libertação dos anos 1960 no Congo (M’Bokolo, 2011). Pelo ritual, se cria que os guerreiros seriam invencíveis e os brancos se tornariam gorilas e escravos do povo africano. Na guerra atual da RDC, há um grupo rebelde que se denominou *Mayi-Mayi*, variação linguística de *maji-maji*.

sustenta essas práticas é situacional e todo comportamento é julgado bom ou mal conforme fortalece ou diminui a força vital de um indivíduo ou do seu grupo social (Mpasu, 1980; Bibaki, 1997)¹⁵. Além do termo *ndoki*, o termo francês *feticheuse* - feiticeira - também é empregado. Como dissemos, o comportamento de Komona mostra que ela usa sua clarividência para a proteção do grupo contra os soldados do governo. As crianças qualificadas de *ndoki* na RDC não gozam do privilégio de Komona em suas comunidades e famílias. Elas são expulsas e podem mesmo ser mortas, pois seus agressores entendem que são portadoras do *kindoki*, o mau feitiço (Bibaki, 1997). Tratando-se de um fenômeno geralmente urbano, é raro chamar uma criança de bruxa, sendo mais comum acusar os adultos de bruxos. Não obstante, o fenômeno da criança-bruxa é diferente dos demais fenômenos relacionados às crianças da RDC, pois sua expulsão de casa ou comunidade se fundamenta numa justificativa mágica. Os pais ou parentes que as expulsam alegam que essas crianças seriam enfeitiçadas ou possuídas pelos ‘maus espíritos’ vagantes soltos na natureza, responsabilizando-as pela morte de um parente próximo ou pelo insucesso financeiro. Nos anos de 1980, por exemplo, muitas crianças que perderam seus pais por causa do HIV foram acusadas de bruxas, submetidas aos maus tratos ou expulsas de suas casas. O que lhes sobra nessas circunstâncias é a rua, tornando-se uma ‘criança-bruxa em situação de rua’ (Habibu, 2010; RDC, 2000).

3. Guerra e resistência

Rebelle foi lançado dois anos depois da publicação do relatório *Mapping* (2010) da Organização das Nações Unidas sobre as violências cometidas nas guerras da RDC, principalmente contra as mulheres e crianças. A situação de guerra aumentou dramaticamente os índices de violência sexual. O estupro, apesar de repudiado em muitas culturas locais, tem sido usado como arma devido, dentre outras razões, à crença de que ter relações sexuais com crianças cura doenças sexualmente transmissíveis como o HIV.

A guerra sem fim na RDC tem ajudado a incrementar as estatísticas de violência de gênero. Ao definir como personagem central uma menina e não um menino, o filme busca dar destaque à violência da guerra no corpo feminino. Geralmente, os meninos são sequestrados para servir como soldados, enquanto que meninas e mulheres costumam ser usadas preferencialmente ou como trabalhadoras escravas, carregando mercadorias e arsenais de combate, ou como objetos sexuais. Komona, representando os milhões de casos de crianças congoleesas cujas vidas foram roubadas, só deixa o campo de batalha aos 14 anos - última temporalidade que divide a vida da personagem e do próprio

¹⁵ É oportuno lembrar que o antropólogo inglês Edward Evans-Pritchard (2005) introduziu a distinção entre *sorcery* (feitiçaria) e *witchcraft* (bruxaria) nas ciências humanas. A feitiçaria é um ofício e a bruxaria uma substância no corpo ou uma habilidade herdada.

filme - para se tornar escrava sexual e de serviços domésticos. Ao mostrar como fizeram com que a principal personagem ficasse longe de seus pais, seus familiares e seu marido, o filme apresenta a lógica da violência da guerra sem fim bem que nega a existência. A necropolítica da guerra afirma o terror sobre a vida e destrói qualquer vínculo social que não seja o da inimizade. O brutalismo das milícias armadas parece rivalizar e até mesmo superar o autoritarismo estatal (Mbembe, 2017).

O estupro e a gravidez de Komona refletem a situação de muitas crianças e mulheres abusadas pelos soldados-rebeldes e mesmo pelos soldados do governo à procura da satisfação de suas fantasias sexuais, superstições e crenças mágicas num ambiente de guerra. O sexo forçado, sem proteção e as sequelas psicológicas são problemas de saúde pública na RDC. Komona é a menina-mulher congoleza que carrega o trauma de se encontrar numa situação em que ela não queria estar, pela consciência trágica de ter matado seus pais, de ter visto seu marido ser assassinado com um facão e por carregar um filho fruto do estupro do seu carrasco. O filme nos fornece também pistas para uma reflexão sobre a resistência do povo congolês, especialmente da mulher congoleza, contra a violência causada pela guerra. Komona não poderia sobreviver se não tivesse a solidariedade de outras pessoas. Os atos de Magicien e as de seus tios, do policial que prendeu Komona e a levou de volta para a casa do sogro, e as dos viajantes que a acolhem no final do filme são revelações da resistência coletiva. Até seu pai e mãe mortos participam dessa luta.

Komona soube se impor perante a sedução de Magicien exigindo dele o cumprimento da tradição antes da primeira relação sexual. Magicien é o menino-homem apaixonado que procura o “*Soso ya pembe*” (Galo branco). O galo, geralmente, nos ritos congolezes, é degolado, e o sangue dele é jogado no chão, depois cozido e servido em família. Simbolicamente, a cena se passa na casa do tio de Magicien que é açougueiro. O sangue tem a ver com a vida. A menstruação representa, também, o ciclo da vida cuja mulher-menina, Komona, é portadora. O casamento, como muitos ritos africanos, se faz na lógica do Ubuntu, isto é, do fortalecimento dos laços de solidariedade e do cuidado entre os entes da comunidade dos homens, a natureza e a comunidade dos antepassados (Malomalo, 2014). Ao fugir com Magicien do trabalho forçado, Komona, perante seus sequestradores, também resistiu, pois poderia ter permanecido no palácio, mas preferiu a própria liberdade. Para resistir, ela usa da astúcia da sedução para ferir o pênis de seu estuprador com uma lâmina colocada no caroço do abacate escondido na vagina para depois matá-lo a golpes de facão. Na verdade, essa é uma conhecida estratégia utilizada pelas mulheres congolezas para se defenderem dos abusos dos homens violentos na RDC.

O retorno de Komona à sua comunidade marca a sua reconciliação consigo mesma e com as tradições de seu povo, pois só na comunidade onde vivia é que pode enterrar seus pais. Por não encontrar os seus corpos, ela colhe um pedaço de roupa da camisa do pai e o pente de sua mãe, e

simbolicamente os enterra. A memória é refeita a partir dos pedaços que sobraram e juntos com ela sobreviveram; e, assim, cavando dois buracos, enterra-os cantando: “*Kende, kende eee, okende malamu papa eee! Kende, kende eee, okende malamu mama eee!*” (“Vai, vai em paz meu pai! Vai, vai em paz minha mãe!”). Ao entoar esse réquiem, a personagem principal apresenta um canto de despedida do povo de Kinshasa nos velórios e cumpre com o rito necessário para que os fantasmas de seus pais possam ir embora rumo ao mundo dos ancestrais.



Figura 4

“Kende, kende eee, okende malamu papa eee! Kende, kende eee, okende malamu mama eee!”
O parentesco africano é uma comunidade de vivos e mortos.

Tornando-se antepassados e não mais simples fantasmas podem assim cumprir o seu papel de proteger tanto Komona, quanto o seu filho que acabara de nascer; pois é no caminho de retorno à sua comunidade que ela dá a luz a uma criança, apesar de não haver nela o desejo de ser mãe: “Todos os dias peço ao benevolente Deus para que eu não te jogue no rio quando você sair”. Ao filho recém-nascido, fruto de um estupro, Komona, num ato indulgente, dá o nome de *Magicien*, o esposo assassinado. É oportuno frisar que em muitas sociedades africanas, o nome é mais do que mera identidade individual; antes, é expressão de uma identidade e de um pertencimento coletivo. Desse modo, ter uma ‘identidade’ é ter uma linhagem e, assim, Komona liga o filho ao pai simbólico.

Ainda refletindo sobre as diferentes situações de construção de redes de solidariedade e de resistência apresentadas no filme, é relevante destacar o momento quando Komona encontra alguns viajantes na estrada e estes a convidam para subir no caminhão. Mesmo respondendo que não possuía dinheiro, ela é autorizada pelo motorista a subir, pois, na verdade, nenhum passageiro tinha dinheiro para pagar e, ainda assim, podiam viajar. O cineasta confronta a lógica do capital com a solidariedade

humana que é o grande laço de ferro contra a lógica desumanizadora da guerra. No caminhão, uma das mulheres pega a criança de Komona e a deita no colo de uma outra.

O filme termina com a cena do caminhão seguindo em direção ao horizonte. Komona e a outra viajante que acolhe seu filho simbolizam a importância da mulher no continente africano: são aquelas que protegem e resistem¹⁶. Em outra cena, quando Magicien, o açougueiro, o motorista e o policial agem humanamente com Komona, eles exercem, também, esse poder protetor. A solidariedade, o afeto e a compreensão mútua são as armas da resistência coletiva, apresentadas pela película e, Komona, personagem principal, soube, ao longo do filme, cultivar esses valores contra a violência da guerra que destrói e desumaniza.

4- Considerações finais sobre um filme sem *The End*



Figura 5

A penúltima cena de *Rebelle* é um plano aberto com três elementos visuais dominantes: a estrada, a jovem Komona a carregar seu filho, e, ao fundo, uma grande antena de transmissão. Emblemática, a antena aponta para a ‘conectividade’ do mundo dos vivos com o mundo ancestral, ao mesmo tempo em que representa o conflito pela posse do coltan, um dos elementos minerais que elevam a performance das mercadorias de alta tecnologia e aperfeiçoam a própria funcionalidade do sistema capitalista. A (ainda) discreta comoção internacional com a morte de mais de quatro milhões de pessoas na RDC indica o sucesso da retórica midiática de que o que estava em curso era uma bárbara guerra pelo poder local. Concordamos com Slavoj Žižek (2012a) de que a RDC se transformou em um real homônimo conradiano no qual a catástrofe da violência da guerra sem fim é a própria catástrofe do capitalismo tardio. Em *O Coração das Trevas*, a personagem Charles Marlow,

¹⁶ A proteção evocada aqui tem a ver com a ética do cuidado presente nas culturas africanas e manifestadas através das práticas do Ubuntu (Malomalo, 2015). Nesse sentido, o poder das mulheres em África deve ser interpretado como uma realidade cultural complexa que se coloca além da submissão como tende nos fazer crer certa corrente do feminismo ocidental (Cf. Amadiume, 1997).

alter ego narrador de Joseph Conrad, sobe o rio Tâmbisa em busca de Kurtz, um comerciante de marfim desaparecido. A viagem ao âmago do continente africano é uma alegoria da brutal presença colonial europeia na África, magistralmente resumida na dupla exclamação-síntese do moribundo Kurtz: “Que horror! Que horror!”. O Congo de Konrad é transpassado pelo desejo de riqueza e ganho sem culpa, mesmo que haja destruição, escravidão e guerra. No século dezenove, a presença colonial foi sublimada sob o manto civilizatório. Hoje, as grandes multinacionais tecnológicas e os organismos internacionais mistificam politicamente e midiaticamente o conflito sob a alcunha da ‘guerra étnica’. Em 2008 veio à público um acordo de 1 bilhão de dólares do governo da RDC com a China no qual se liberava a exploração dos recursos minerais em troca de obras de infraestrutura. A correlação entre os conglomerados eletrônicos e a disputa entre milícias e grupos armados pela extração, pelo controle e pelo comércio do coltan e de outros recursos naturais transformou o país em um verdadeiro coração das trevas que ninguém ousa enfrentar. Esses exércitos sem Estado, que muitas vezes contaram com a anuência do próprio Estado e se autonomizaram em relação a ele, controlam territórios, apropriam-se violentamente dos recursos naturais (terras raras e metais preciosos), constituem Estados paralelos e usurpam o monopólio estatal da violência (Mbembe, 2017). Se as empresas de tecnologia, diz Žižek, estimulam comercialmente a exploração do mineral que desencadeia as atrocidades da guerra, bastaria que as empresas se retirem para que seu fundamento desapareça. Porém, mesmo o sabendo, elas permanecem fazendo acordos com rebeldes e governos. Assim, continuam estimulando essa desumana economia de milícia. É a face cínica da busca pelo lucro que em *Rebelle* nos é apresentada pela jovem Komona. Trata-se da mesma zona conradiana que poucos querem enfrentar.



Figura 6

Magicien brincando de artes marciais, com um surreal telhado chinês em segundo plano, compõem a metáfora visual da presença sínica no continente africano.

Referências Bibliográficas

- AMADIUME, Ifi. **Reiventing Africa: Matriarchy, Religion and Culture**. London: Zed Books, 1997.
- BÂ, A. Hampaté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. **História geral da África**, I: Metodologia e pré-história da África. Brasília: UNESCO, 2010.
- BAZIN, André. **Cinema**. Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BARTHES, Roland. **Inéditos**. Vol. 3. Imagem e Moda. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. LIMA, Luiz Costa. In: **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- BENJAMIN, Walter. **Imagens de pensamento/Sobre o haxixe e outras drogas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BIBAKI, Pierre Nzuzi. **Approches africaines de la sorcellerie**. Kinshasa: Loyola, 1997.
- BRAECKMAN, Colette. **Vers la deuxième indépendance du Congo**. Bruxelles/Kinshasa : Le cri/Afrique Éditions, 2008.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**. Uma introdução. São Paulo: Edunicamp-Edusp, 2013.
- BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (org). **Teoria contemporânea do cinema**. Pós-estruturalismo e filosofia analítica. Volume I. Editora Senac São Paulo: 2005.
- CONRAD, Joseph. **O coração das trevas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- EVANS-PRITCHARD, Evans. **Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- HABIBU, Jean Bosco *et al.* L'effectivité des droits des enfants em République Démocratique du Congo à l'aube des objectifs du millénaire pour le développement: Regard sur la situation particulière des enfants dans le territoire de Kabare au Sud-Kivu. ACAT/Bukavu, 2010. Disponível em : <http://www.leganet.cd/Doctrine.textes/DroitPublic/DH/ETUDE%20SUR%20LES%20DROITS%20DES%20ENFANTS.pdf>. Acessado em 08 fev. 2015.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. O iluminismo como mistificação de massa. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001.
- KOPYTOFF, Igor. **Ancestors as Elders in Africa**. University of Kent at Cantenbury. Disponível em: <http://lucy.ukc.ac.uk/era/ancestors/kopytoff.html>. Acesso em 01. jan. 2015
- LAGNY, Michèle. Escrita fílmica e leitura da história. **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Vol. 10, n. 1, pp: 51-69, 2000.
- MAPPING - RAPPORT DU PROJET MAPPING concernant les violations les plus graves des droits de l'homme et du droit international humanitaire commises entre mars 1993 et juin 2003 sur le territoire de la République démocratique du Congo (Mapping). Août 2010. Disponível em: <http://www.friendsofthecongo.org/united-nations-report.html>. Acessado em 10 set. 2010.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MBEMBE, Achille. **Políticas inimizade**. Lisboa: Antígona, 2017.
- M'BOKOLO, Elikia. **África Negra: história e civilizações**. Tomo II (Do século XIX aos nossos dias). Salvador: EDUFBA; São Paulo: Casa das Áfricas, 2011.
- MACAMO, Elísio. (2002), A constituição de uma sociologia das sociedades africanas. **Estudos Moçambicanos**. n. 19: 5-26. Disponível em: <http://www.casadasafricanas.org.br/site/img/upload/468250.pdf>. Acesso em: 01. fev. 2015
- MALOMALO, Bas Îlele. **Filosofia do Ubuntu**: Valores civilizatórios das ações afirmativas para o desenvolvimento. Curitiba: CRV, 2014.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

- MONUSCO/BCNUDH/ONU. Avancées et obstacles dans la lutte contre l'impunité des violences sexuelles : en République Démocratique du Congo, avril 2014. Disponível em: <http://www.rfi.fr/afrique/20140409-rdc-rapport-onu-violences-homosexuelles/#>. Acessado em 09 fev. 2015.
- MPASU, Buakasa Tulu Kia. **L'impensé du discours**: Kindoki et nkisi en pays kongo du Zaïre. 2 ed. Kinshasa : Faculdade de Théologie Catholique, 1980.
- METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva , 1971.
- METZ, Christian. **O significante imaginário**. Psicanálise e cinema. Lisboa: Livros horizonte, 1980.
- NZIEM, Isidore Ndaywel è. **Nouvelle histoire du Congo**: Des origines à la République Démocratique. Bruxelles: Le cri, 2009.
- NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. **Mana**. Vol.14, n.3, 2008, pp. 455-475.
- PANOFISKY, Erwin. Estilo e meio no filme. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- PÉANS, Pierre. **Carnages**: Les guerres secrètes des grandes puissances en Afrique. Paris: Fayard, 2010.
- PIERUCCI, Antônio Flávio. **A magia**. São Paulo: Publifolha, 2001.
- PRUNIER, Gérard. **Africa's world war**: Congo, the rwandan genocide, and the making of continental catastrophe. New York: Oxford, 2009.
- RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO (RDC); Ministère des Affaires Sociales et Famille. Rapport national de la fin de decennie sur le suivi du sommet mondial pour les enfants. République démocratique du Congo; Ministère des Affaires Sociales et Famille. S/l, 2000. Disponível em: http://www.unicef.org/specialsession/how_country/edr_congo_demrepub_fr.PDF. Acesso em: 08 fev. 2015.
- ROUGET, Gilbert. **Music and trance**. A theory of the relations between music and possession. Chicado: The University of Chicago Press, 1985.
- ROUCH, Jean. **Os mestres loucos**. (Les maîtres fous). Gana: [s.n.], 1954. 1 filme (28 min), son., color.
- SANTOS, Irinéia Maria Franco dos. Ancestralidade na dinâmica cultural africana. Disponível em: http://www.academia.edu/4765581/Ancestralidade_na_din%C3%A2mica_cultural_africana. Acesso em: 08 fev. 2015.
- STEARNS, Jason; VERWEIJEN, Judith; BAAZ, Maria Eriksson. **Armée nationale et groupes armés dans l'est du Congo**: Trancher le noeud gordien de l'insécurité. Londre/Nairobi : Institutut de la Vallée du Rift, 2013. (Projet Usalama).
- TAMBWE, Stanislas. RDC: l'utilisation d'enfants par des groupes armés demeure endémique (25/07/2014). Disponível em: http://fr.africatime.com/republique_democratique_du_congo/articles/rdc-lutlisation-denfants-par-des-groupes-armes-demeure-e. Acesso em: 09 fev. 2015.
- VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, São Paulo: Papirus, 1994.
- VIRILIO, Paul. **Guerra e Cinema**. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993.
- ŽIŽEK, Slavoj. **Vivendo no fim dos tempos**. São Paulo: Boitempo, 2012a.
- ŽIŽEK, Slavoj. **O amor impiedoso** (ou: sobre a crença). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012b.
- ŽIŽEK, Slavoj. **Violência**. São Paulo: Boitempo, 2014c.
- ŽIŽEK, Slavoj. **Como ler Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010d.