

**Corpos objetivados: entrevista com Sol de Carvalho****Cuerpos objetivados: entrevista con Sol de Carvalho****Objectified bodies: interview with Sol de Carvalho**Isaias Carlos Fuel¹Escola Superior de Jornalismo, Maputo, Moçambique
<https://orcid.org/0000-0003-0292-8702>

Resumo: A presente entrevista foi realizada com o diretor moçambicano Sol de Carvalho (João Luís Sol de Carvalho), na cidade de Maputo, entre setembro de 2024 e março de 2025, e foi centrada nas suas vivências e experiências com a produção cinematográfica, o que nos possibilitou percorrer o cinema em Moçambique e a representação da mulher nos filmes moçambicanos. Nascido na cidade da Beira (Moçambique), em 1953, Sol de Carvalho cresceu na cidade de Inhambane e, entre 1972 e 1974, estudou cinema na Escola do Conservatório Nacional de Cinema em Lisboa, Portugal, onde se formou. Nesta conversa, ele aborda aspectos de sua vida e obra, na qualidade de cineasta, fotógrafo, ambientalista e defensor dos direitos das mulheres. Essa viagem em torno da vida e obra de Sol de Carvalho nos permitiu perceber que, como artista, é um cineasta inspirado pelo realismo fantástico, onde, numa fusão entre as tradições moçambicanas e os corpos femininos, ele diz o indizível e visibiliza o invisível por meio do audiovisual. Assim, ele milita pela causa da mulher moçambicana, que se encontra em uma situação marginal na sociedade moçambicana, impossibilitada de ser dona do seu próprio corpo e da sua própria vida.

Palavras-chave: Cinema moçambicano; Sol de Carvalho; Estética cinematográfica; Mulher moçambicana.



Resumen: Esta entrevista se realizó con el director mozambiqueño Sol de Carvalho (João Luís Sol de Carvalho) en Maputo entre septiembre de 2024 y marzo de 2025, y se centró en sus experiencias en la producción cinematográfica, permitiéndonos explorar el cine mozambiqueño y la representación de la mujer en las películas de Mozambique. Sol de Carvalho nació en Beira, Mozambique, en 1953, y creció en Inhambane. Entre 1972 y 1974, estudió cine en la Escuela Nacional de Cine de Lisboa, Portugal, donde se graduó. En esta conversación, aborda aspectos de su vida y obra como cineasta, fotógrafo, ambientalista y defensor de los derechos de la mujer. Este recorrido por la vida y obra de Sol de Carvalho nos permitió percibir que, como artista, es un cineasta inspirado en el realismo mágico, donde, en una fusión entre las tradiciones mozambiqueñas y la representación del cuerpo femenino, expresa lo indecible y visibiliza lo invisible a través de medios audiovisuales. De este modo, aboga por la causa de las mujeres mozambiqueñas, quienes se encuentran en una situación de marginación en la sociedad mozambiqueña, sin autonomía sobre sus propios cuerpos y vidas.

Palabras clave: Cine mozambiqueño; Sol de Carvalho; Estética cinematográfica; Mujeres mozambiqueñas.

Abstract: This interview was conducted with Mozambican director Sol de Carvalho (João Luís Sol de Carvalho) in Maputo between September 2024 and March 2025, and focused on his experiences in film production, allowing us to explore Mozambican cinema and the representation of women in Mozambican films. Born in Beira, Mozambique, in 1953, Sol de Carvalho grew up in Inhambane and, between 1972 and 1974, studied film at the National Conservatory of Cinema School in Lisbon, Portugal, where he graduated. In this conversation, he discusses aspects of his life and work as a filmmaker, photographer, environmentalist, and advocate for women's rights. This journey through the life and work of Sol de Carvalho allowed us to perceive that as an artist he is a filmmaker inspired by magical realism, where, in a fusion between Mozambican traditions and female bodies, he expresses the unspeakable and makes the invisible visible through audiovisual means. Thus, he advocates for the cause of Mozambican women, who find themselves in a marginalized situation in Mozambican society, unable to own their own bodies and their own lives.

Keywords: Mozambican Cinema; Sol de Carvalho; Film aesthetics; Mozambican women.

Introdução

A entrevista com o diretor moçambicano Sol de Carvalho (João Luís Sol de Carvalho) ocorreu na cidade de Maputo, entre setembro de 2024 e janeiro e março de 2025, onde se buscou instigar um diálogo explorando as temáticas em torno da identidade do diretor no contexto do cinema moçambicano, a produção dele como cineasta e a representação da mulher nos filmes moçambicanos.

Esse registro é parte do percurso da pesquisa pós-doutoral com duração de um ano, realizado junto ao Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), na linha de pesquisa Tecnologias da Cultura e da Imagem, e que teve como tema: significados construídos no filme *Kutchinga*. O filme foi produzido em 2021 e enquadra-se no gênero de documentário militante problematizando a questão da prática de purificação da viúva no Sul e Centro de Moçambique. Esta história é inspirada numa viagem efetuada pelo diretor, durante a investigação em Massinga, no centro de acolhimento de viúvas em 2010.

O filme apresenta as experiências de cinco mulheres e dois homens da província de Inhambane: Albertina Madivala, Adriano Mbondola, Florentina Matsinhe, Celso Jone, Yurca Filomena, Florentina Nata e Maria Rungo. São depoimentos directos e em *voice-over* em língua *xitswa* – uma mistura de português e bitonga, línguas faladas nesta província – em torno da purificação da viúva. Rodado em ambiente natural, o filme contou com a produção de Jacinta Barros e Rui Simões, além da participação de Nivaldo Vasconcelos (brasileiro) e Rui Namburete como fotógrafos e câmeras. As filmagens aconteceram no bairro Unidade 3, na cidade de Inhambane, província do mesmo nome, Sul de Moçambique, com orçamento total de 60 mil euros.

O foco nesta entrevista com o Sol de Carvalho resulta do seu *mulhercentrismo*, como este argumenta: “Percebi cedo que a minha relação com o mundo feminino ia ser complicada e que teria de superar a mim próprio. A minha cinematografia reflete este debate entre os sonhos de encontrar um mundo perfeito e a realidade objetiva com que nos confrontamos todos os dias”. É partindo deste entendimento que buscamos, através do projecto pós-doutoral, compreender os significados construídos no filme purificação da viúva no filme *Kutchinga* (2021) de Sol de Carvalho.

Sol de Carvalho é cineasta, ambientalista, fotógrafo, jornalista moçambicano, pai de um filho e casado. Nasceu na Cidade da Beira (Moçambique), em 1953, e cresceu na cidade de Inhambane, onde frequentou o ensino primário, no Colégio da Nossa Senhora da Conceição, actual Escola Emília Daússe. Frequentou o ensino secundário na província de Maputo, no Liceu Antonio Enes, actual Escola Secundária Francisco Manyanga. Entre os anos de 1972 a 1974, foi estudar cinema na Escola do Conservatório Nacional de Cinema em Lisboa, Portugal.

No retorno a Moçambique, trabalhou na *Rádio Moçambique*, na *Revista Tempo* e no *Instituto Nacional do Cinema* (INC). O INC funcionou de 1975 até o final dos 1980, quando se transformou em *Instituto Nacional do Audiovisual e Cinema* (INAC). Em 2019, transformou-se em *Instituto Nacional das Indústrias Culturais e Criativas* (INICC), como resultado da junção do *Instituto Nacional do Cinema* (INAC) e do *Instituto Nacional do Livro de Disco* (INLD).

Todavia, com a desestruturação do INC, nos finais dos anos 1980, Sol de Carvalho decidiu dedicar-se apenas ao cinema, e, junto com o cineasta Licínio de Azevedo, fundou a *Ébano Multimédia*, uma empresa de produção cinematográfica. Anos depois, desligou-se para fundar a sua actual produtora, *Promarte*.

Ao longo da sua carreira, produziu mais de 30 obras cinematográficas que retratam a experiência das comunidades moçambicanas, seus desejos, anseios,

frustrações etc. e, em algumas dessas obras¹, a mulher ocupa um lugar de destaque. Neste trabalho apresentamos parte desses filmes. *Herança da viúva* (1997), conta a história de uma mulher que foi expulsa pelos seus filhos, porque depois da morte do marido não foi purificada; *Muhipiti Alima* (1999), uma mulher, na Ilha de Moçambique, luta contra o marido para conseguir estudar; *O jardim do outro homem* (2006) foca no cotidiano moçambicano de uma mulher assediada pelo professor; *Teias de aranha* (2007), apresenta uma jovem dividida entre o seu novo amor e o facto de estar grávida e contaminada pelo seu antigo namorado; *Impunidades criminosas* (2011) narra a história de duas mulheres, uma que mata o marido que a maltratava e uma estudante assediada pelo professor; *Kutchinga* (2021), mostra cinco mulheres e dois homens que contam suas experiências na cerimônia de *Kutchinga* (purificação da viúva) nesse documentário inspirado numa viagem de pesquisa, feita pelo diretor, junto ao centro de idosas em Inhambane; *O ancoradouro do tempo* (2023), conta a história de Izidine, uma detetiva, que vai a um asilo de idosos para investigar um crime de assassinato, envolvendo o diretor da instituição, e nota que toda a comunidade confessa que assassinou o director.

Para além do *mulhercentrismo*, o autor se preocupa em narrar histórias com outros sabores, ficcionais e documentários. Destacamos alguns deles. *Pregos na cabeça* (2004), trata a história de um homem que descobre que é soropositivo, enquanto o curta-metragem *A janela* (2005), com roteiro escrito por Leite Vasconcelos, narra a história de uma personagem de nome Carlos Siteo que, sentado no seu escritório, apaixonou-se por uma linda mulher que via pela janela, porém quando tudo indicava que o sonho ia se materializar, na hora acordada, o Carlos Siteo não foi, pois acreditava que uns minutos não eram um problema. Quando decidiu ir ver o seu amor, já era tarde, pois o tempo a tinha envelhecido. O filme ganhou o prêmio de melhor curta *Mauritius Short Film Festival* e a menção honrosa no *Festival de Língua Portuguesa de Coimbra*. Em *Quando o mar bate na rocha* (2008), apresenta a história de um jovem apanhador de mexilhão que, empurrado pela necessidade, desafia a lei para sobreviver, mas o mar, com toda a sua força, impõe-lhe um destino inesperado. O filme *O búzio* (2009) narra a história de um exército rebelde, formado por crianças-soldados, que se prepara para uma emboscada. Quando uma das crianças pisa em uma mina, o grupo procura refúgio numa fábrica, todavia, o comandante dá ordem que, se o inimigo chegar, o amigo da criança ferida deveria matá-lo; *Mabata Bata* (2017), filme inspirado em conto homônimo do escritor moçambicano Mia Couto para a

¹ Alguns filmes estão disponíveis em: <https://netkanema.co.mz/>

coletânea *Vozes anoitecidas*, apresenta a estória de um menino órfão que pastava gado bovino, até o dia em que perdeu um gado e teve que ir procurá-lo. A produção ganhou o prêmio de melhor filme dramático no *Internacional Black & Diversity Film Festival* (IBDFF), no Canadá. *Geração da Independência* (2018) apresenta uma narrativa que é uma homenagem aos jovens moçambicanos que, sem experiências, sacrificaram-se na construção de um Moçambique melhor depois da independência. . O período anterior à independência também fez parte da filmografia do cineasta. Como resultados da guerra civil que durou 16 anos, Sol de Carvalho produziu obras cinematográficas representando estes momentos tristes na história de Moçambique, como o longa-metragem *Caminhos da paz* (2012) e a série documental *Moçambique, da guerra e da paz* (2014 a 2017).

A entrevista com o diretor gerou várias digressões, com vista a compreender as relações entre o cinema de Sol de Carvalho e a instigante questão sobre a vida e obra do autor; sobre os temas abordados na sua vasta produção, e na relação sobre a representação das mulheres na sua obra. A conversa aconteceu em diferentes lugares da cidade de Maputo, em Moçambique: no escritório de Sol de Carvalho, na Avenida 25 de Setembro; na *Promarte*, a sua produtora; no *Cine-teatro Scala*, e em sua casa, no bairro da Coop, na Cidade de Maputo-Moçambique.

Isaias Fuel (IF): Quem é Sol de Carvalho no cinema moçambicano?

Sol de Carvalho (SC): A minha trajetória no cinema inicia com a minha volta de Portugal a Moçambique. Isto é, depois de 25 de abril de 1974², decidi voltar à Moçambique para me juntar à revolução e, no caso, à *Frelimo*³ que deixei de ser militante poucos anos depois. Já na Pátria Amada, foi-me sugerido trabalhar para a segurança, mas não achei uma boa ideia. Então, em contraproposta, disseram-me para eu ir trabalhar na rádio, pois já tinha escrito algumas coisas nos jornais. Então, fui para a rádio, onde fiquei quatro anos nos noticiários.

Em 1979, quando a rádio começa a fazer radiodramas, eu estava a trabalhar nesse departamento e pedi ao diretor da rádio, Rafael Maguni, para ir para o cinema. Ele autorizou, mas quando estava de malas aviadas um acidente aconteceu: uma mulher

² Dia da Liberdade em Portugal, pois marca a data da revolta dos militares portugueses que levaram a cabo um golpe de estado pondo o fim ao regime ditatorial de António de Oliveira Salazar.

³ Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique), fundada em 1962 e que alcançou seu intento em 25 de junho de 1975.

entrou em trabalho de parto e a *Revista Tempo* publicou uma reportagem fotográfica do parto da mulher, com fotografias frontais do parto.

Este acontecimento foi escandaloso no Moçambique socialista, o que resultou no banimento da edição. Como resultado, houve mexidas na *Revista Tempo*, com o Carlos Cardoso⁴ indo para rádio, [o jornalista] Mendes de Oliveira para a TVM [Televisão de Moçambique] (experimental) e o Alves Gomes⁵ (o anterior director) ainda ficando um tempo. O jornalista e escritor Mia Couto foi nomeado director. Então, este selecciona-me para trabalhar com ele na *Revista Tempo*, mas eu queria trabalhar no cinema. E disse ao Mia: “Tudo bem, vou colaborar, mas, depois, por favor, quero ir para o cinema”. Ele disse tudo bem. E foi uma experiência muito interessante!

Em 1980, o Ruy Alexandre Guerra Coelho Pereira⁶, conhecido por Ruy Guerra – cineasta moçambicano que atuou no Brasil e que acompanhou a criação do INC –, vem com um grupo de brasileiros para a reorganização do *Instituto Nacional do Cinema* (INC). Nesta reorganização, chamam-me para participar nas discussões sobre a reestruturação do cinema em Moçambique, em particular das atualidades, pois ainda não havia televisão. Nestas discussões estiveram o Alberto Graça,⁷ o Labi Mendonça⁸, que depois fica director da *Kanemo*, e o António Luis (Director de Fotografia). O Licínio Azevedo (brasileiro de Porto Alegre) e o Luís Patraquim estavam já lá. A produção era coordenada pelo José Cardoso (podemos dizer que foi o pai do cinema moçambicano) e o Luis Simão (também camera e director) como adjunto.

Foi neste momento que nasce a segunda fase do *Kuxa Kanema*⁹. Digo segunda fase, porque o *Kuxa Kanema* existiu durante os primeiros anos da Independência até 1980, e existia a ideia de o tornar regular, mas nunca conseguiu. Daí que nos organizamos para o tornar semanal e fazer todo o *Kuxa Kanema* em Moçambique, isto porque não

⁴ Jornalista que trabalhou na *Revista Tempo*, rádio e AIM onde foi director. Nos anos 1990, fundou o *Mediafax* e o primeiro jornal por fax em Moçambique. Anos depois, deixou e fundou o *Metical*. Foi assassinado por ter exposto uma fraude enorme.

⁵ Jornalista moçambicano e director da *Revista Tempo*. Mais tarde, chegou a ser executivo da *Lomaco* uma empresa do empresário Tiny Roland que teve um papel importante no processo de paz que colocou fim à guerra dos 16 anos.

⁶ Director luso-brasileiro, nascido em Moçambique. Foi assessor da Direção do INC e realizador de filmes moçambicanos, como *Mueda, memória e massacre* (1979). Foi realizador do filme *Os cafajestes* (1962), uma referência do Cinema Novo brasileiro.

⁷ Produtor e realizador de cinema.

⁸ Director de Som que mais tarde viria a ser director da *Kanemo*

⁹ “Nascimento do cinema” e objetivava filmar o povo, e devolvê-lo para o povo. Outras traduções indicam como “imagem em movimento”. Foi, e ainda se constitui, na maior referência da produção de cinema em Moçambique nos anos seguintes à Independência.

havia laboratórios adequados que pudessem suportar a complexidade de produzir um filme em todas as suas etapas, nessa época. Então apetrechou-se o Laboratório, estudou-se o equipamento e decidiu-se fazer um jornal de atualidades em película, de cerca de 11 minutos, todas as semanas. É o *Kuxa Kanema* moderno, que é também a junção de duas línguas nacionais que dizem “imagem em movimento”.

Dentro da reestruturação do *Instituto Nacional do Cinema* (INC) na altura, destaco o discurso feito pelo José Luís Oliveira Cabaço, sociólogo membro da *Frelimo*, de longa data, e Ministro da Informação na altura. Nesse discurso, ele faz uma série de considerações sobre o que devia ser a imagem de Moçambique. Foi um desafio à novidade e à capacidade [esse discurso está publicado no livro *Abrir os gomos do tempo: conversas sobre o cinema em Moçambique* (Pereira; Cabecinhas, 2022)]. Sublinhe-se que, ainda, no âmbito da reestruturação da organização da produção, o INC começa a produzir de forma mais constante, tendo Vera Zaverucha¹⁰ como coordenadora de produção (tinha vindo com o grupo do Ruy Guerra), e Pedro Pimenta como diretor-geral de produção; e eu fui nomeado coordenador do *Kuxa Kanema* experimental.

Todo o trabalho foi feito para que a primeira experiência fosse lançada em maio de 1980. Aponte-se que o grupo que dirigi tinha a responsabilidade de produzir os noticiários de 11 minutos do *Kuxa Kanema*, que passavam nas salas de cinema. Para além desta função, tínhamos que formar pessoas novas. Confesso que se criou uma situação de desentendimento entre mim e os outros realizadores, porque precisávamos do mesmo material e equipamento (mesa de montagem e câmaras) para produzirmos os noticiários e o *Kuxa Kanema* ocupava grande parte dos recursos. Além de que eu era o “que vinha de fora”. Eu acreditava que o meu grupo precisava de ter condições de poder fazer coisas diferentes dos modelos clássicos. Embora com estes mal-entendidos, e mesmo depois de ter sido castigado, vários documentários, filmes de autor e educativos foram produzidos. Destacam-se nesta fase os documentários como: *Um dia numa aldeia comunal* [Moirá Forjaz, 1981]; *Não mataram o sonho de Patrício* [Camilo de Sousa, 1987]; *Madrugada suburbana* [José Baptista, 1977 e 1978], entre outros.

¹⁰ Vera Zaverucha foi a coordenadora de Produção, depois da reorganização da produção do INC. Mais tarde trabalhou para o governo brasileiro na área do cinema.



Na verdade, com os mal-entendidos, acabei fazendo um relatório sobre o que não concordava e colocava algumas propostas. Fui tentar entregá-lo ao Ministro da Informação, o que não consegui, e alguém próximo ao ministro “vendeu melhor o peixe” e acabei sendo castigado. O castigo foi o meu regresso à *Revista Tempo*. A minha saída do *Kuxa Kanema* tem um bocado a ver com esse problema. Eu estava a tentar trazer realmente uma coisa diferente, mas se calhar não era o momento para fazer essa coisa.

Voltei à *Revista Tempo*, onde fiquei a fazer jornalismo com grande apoio do Diretor Albino Magaia que tinha conhecimento da minha paixão pelo cinema. Este disse-me: “Sei que tu gostas do cinema, mas eu quero contar contigo. Tu não precisas de fazer o horário normal, apenas tens que me entregar um artigo por semana, vens aqui na reunião de planificação para conversarmos”. Assim foi. Fiquei engajado nisso e, junto com escritor Orlando Mendes, fizemos também a parte cultural da *Revista Tempo*.

Outra coisa interessante, feita nesse tempo com o Mia Couto e com Albino Magaia, foi a edição dos *Cadernos Tempo*. Os *Cadernos Tempo* foram publicados em livros de história e de arte. Publicou-se o primeiro livro do Mia (*Raiz de Orvalho*), o primeiro livro do Calane da Silva (*Meninos da Malanga*), o livro de crónicas do Areosa Pena, o primeiro livro do Albino Magaia (*Yo Mabalane*), os dois volumes da *História de Moçambique* (a primeira coletânea sobre a nossa história antiga) que, ainda hoje, são uma referência.

Volto para o cinema em 1984. Nessa altura, fui falar com Ruy Guerra e disse: “Eu sou homem do cinema. Não quero estar ali; estou muito bem e sou muito respeitado, mas não quero estar”. Ele aceitou e, então, fomos falar com Cabaço¹¹. Nessa altura, estava-se a produzir o filme *O tempo dos leopardos* [Zdravko Velimirović, 1985]. O Cabaço aceitou o meu pedido de voltar ao cinema e enviou-me para a produção do filme *O tempo dos leopardos* e impôs uma condição: “Tens que fazer *Kuxa Kanema* pelo menos um ano”. Aceitei e, finda a produção do *O tempo dos leopardos*, voltei e fiquei um ano a fazer *Kuxa Kanema*.

Portanto, foram mesmo 52 exhibições do *Kuxa Kanema* e, na última exhibição, fiz uma carta a dizer que “cumprí a minha obrigação, agora já não quero mais”. Esta minha

¹¹ Jose Luis Cabaço, sociólogo, ex-ministro da informação entre 1980 a 1986.



decisão foi inspirada pela carta (abordada acima) que elaborei para o Ministro da Informação que resultou na sanção que tive, então queria deixar claro que a minha discordância não tinha nada de pessoal, mas que achava que se podia ter feito algo diferente. E percebi, quando voltei, que já havia um modelo estabelecido e espalhado e que era muito difícil de mudar.

IF: Que avaliação faz, do ponto de vista de produção, dos filmes moçambicanos nesse período (1975-1990)?

SC: Do ponto de vista de produção, a situação era interessante porque, nessa altura, bastava chegar e dizer: “quero fazer este filme e quero fazer isto, preciso de viajar, preciso do helicóptero, preciso de carro, preciso disso e aquilo, etc.”, e o INC colocava à disposição. Então nunca gastavas, não precisavas de tirar dinheiro. O *Instituto Nacional do Cinema*, se podia, punha todas as coisas à tua disposição. Mas isso tinha uma consequência, ninguém devia produzir filmes fora do imaginário da revolução. O cinema estava todo nacionalizado (produção, distribuição e exibição) não havia margem para um cinema independente. Mas os nossos filmes atingiam grandes audiências.

Mas importa dizer que todos concordavam com o projeto social, ninguém queria fazer filmes da oposição; a oposição era o colonialismo e nós éramos contra esse colonialismo e queríamos perseguir um sonho que achávamos bonito e justo. Assim concebido, os realizadores trabalharam filmes sociais, mas também filmes que enalteciam a revolução. O contexto não permitia filmes críticos ao sistema. Os filmes falavam sobre as aldeias comunais, sobre os problemas do dia a dia e do trabalho de solidariedade com outros povos como aconteceu na independência do Zimbábue. Destaco como realizadores Camilo de Sousa, Moira Forjaz, António Costa (Funcho) José Caldeira, Josué Chabele, a Fátima Albuquerque e o Ismael Vulvo. Entre os que continuaram no cinema ao nível do som, temos o Gabriel Mondlane, o eterno chefe da Associação [moçambicana] dos Cineastas (Amocine), e o Valente Dimande, que trabalhou comigo durante quase 30 anos.

Em resumo, os conteúdos produzidos nos primeiros anos do cinema moçambicano foram os temas sociais em forma de documentários. Não havia um foco na ficção naquela altura. A ficção inicia com o *Vento sopra do norte* do José Cardoso, por volta

dos anos 1983 ou 1984. Este foi o salto para a ficção do *Instituto do Cinema de Moçambique*. E *O tempo dos leopardos* foi o expoente máximo.

Em 1991, houve um “incêndio”¹², os meios e o equipamento deixaram de estar à disposição. Destaco duas tragédias no cinema moçambicano. Houve um incêndio no *Instituto Nacional do Cinema* (INC) que obrigou a paralisação das suas atividades como produtores de conteúdo, pois grande parte do equipamento foi destruído, mas também houve o “incêndio no país” (a guerra dos 16 anos e a mudança política depois da morte de Samora Machel). O país deixou a política socialista e entrou na economia do mercado, especialmente com a entrada no FMI e no Banco Mundial e a aprovação da constituição de 1990, que criou condições para uma democracia multipartidária. Em adição, Moçambique passa de República Popular de Moçambique para República de Moçambique. Na mesma senda, a constituição de 1990 possibilitou a aprovação da Lei nº 18/91- Lei de Imprensa [1991], que permitiu que a possibilidade de iniciativa privada no campo de mídia surgissem. A partir daí, tínhamos de ser nós a ir buscar financiamento para os filmes. É dentro desse processo que surge a *Kanemo*, uma empresa privada, mas com financiamento do Estado. O INC continuou, mas a maioria das pessoas saíram e formaram produtoras. Criou-se a *Coop-Imagem*, uma cooperativa de jornalistas, rádio, televisão, que foi o primeiro grupo independente que saiu do *Instituto de Cinema*. Depois, cria-se a *Ébano*, e dois anos depois a *Promarte*.

Olhando com detalhe o conteúdo produzido, posso dizer que, dentro do contexto da existência do *Kuxa Kanema*, como jornal oficial e os documentários dos realizadores funcionários, existiam várias ideias de como fazer filmes em Moçambique. Isto é, mesmo para nós que fazíamos noticiários, não estava claro como deveria ser, como afirmar um cinema nacional. Pessoalmente, tinha um problema estético com aquilo. Esta foi uma das razões da minha zanga, pois, o que o Cabaço tinha dito foi: “todos vocês têm que passar pela produção, isto é, passarem pelo *Kuxa Kanema*, porque é uma função em que nós não queremos entregar só aos jornalistas. Queremos entregar às pessoas que fazem o cinema”.

¹² O incêndio aconteceu em 1991. Não se sabe a real motivação do incêndio, mas grande parte dos filmes e equipamento ficaram danificados. Com resultado do incêndio, o INC ficou sem produzir filmes e com a criação da Televisão de Moçambique (TVM), o INC passa a desempenhar tarefas apenas de regulador do conteúdo audiovisual. Com a fusão do INAC e INLD em 2019, através do Diploma Ministerial n.º 74/2021 de 10 de agosto, foi criado o Instituto Nacional das Indústrias Culturais e Criativas (INICC) que herdou a parte que restou dos arquivos.

Dentro destas incompreensões e disputas sobre como fazer, uma das batalhas travadas centrava-se na estética. Isto é, havia a tradição do *Pathé Magazine* e dos Jornais de Atualidades (usados pelo fascismo) que tinha um modelo próprio de apresentar os acontecimentos. Ainda hoje, esta tradição está presente na televisão: mostra o plano geral em “contrapicado” (filmagem debaixo para cima para enaltecer o personagem) e depois temos um plano mais fechado do personagem e a inauguração, a camera ao ombro, a acompanhar a visita ao local, duas ou três declarações e no final, o plano aberto ou a panorâmica com o carro a ir-se embora.

Talvez, ingenuamente, queria acabar com este modelo estético tradicional. Isto porque tem a ver com a maneira como tu colocas a câmara em relação àquilo que tu vês e aquilo que tu queres que o espectador veja. Eu quis quebrar isso.

Em Moçambique, nós queríamos tentar fazer coisas novas, sem querer imitar a ninguém; tudo novo. Eu tentei fazer isso e, obviamente, houve muita reação de discórdia. Recordo-me, por exemplo, que uma vez coloquei imagens dos guerrilheiros das Honduras a fazer uma operação, e pus uma música de guitarra no fundo. Sem comentário. Para mim, aquilo estava a mostrar que aqueles jovens estão vivos e tinham uma missão a fazer. Não precisava de mais nada, mas dar uma notícia sem narrador era (e ainda é) pecado! É claro que não obedecia aos cânones normais de uma notícia.

Eu não estou a dizer que eu estava a fazer bem e o resto é que estava errado, mas aquilo, para mim, respondia muito à questão do Cabaço em estimular o pensar alternativo em torno da imagem de Moçambique, criando novas maneiras de “ver”. E obviamente não era para fazer isso em todas as notícias. Infelizmente, nos anos seguintes e pela resistência a mudanças, o *Kuxa Kanema*, de 11 minutos, continuou reproduzindo o modelo tradicional do jornal de atualidades. E, por isso, deixou de ser estimulante para mim.

Confesso que o *Kuxa Kanema* foi uma grande escola, porque as pessoas habituaram-se a trabalhar depressa e a fazer as coisas rapidamente e isso dá treino, dá *craft*, como se costuma dizer. Nós fomos grandes artesões da imagem em Moçambique, acumulámos conhecimento e técnica com o *Kuxa Kanema* mas, em termos de criatividade, não conseguimos dar a volta para apresentar um modelo novo, porque, facilmente, as pessoas caíam no modelo tradicional de fazer essas notícias. Então,

para mim, o *Kuxa Kanema*, eu digo isto com muita pena, foi um sonho, não foi só o meu foi de muitos outros, que era de tentar fazer informação doutra maneira e não conseguimos. É preciso enfrentar essa realidade.

IF: Que avaliação faz no quesito produção, no período de uma economia de mercado (1990 até atualidade)?

SC: Deixa-me separar aqui dois momentos. No início das novas produtoras houve uma explosão de criatividade. Devo notar aqui que nessa altura, o Licínio Azevedo notabilizou-se com a sua narrativa do chamado docudrama moçambicano e esse crédito deve-lhe ser dado, pois constituiu realmente uma marca na nossa identidade cinematográfica. Outros cineastas tentaram caminhos para fugir ao documentário tradicional e, mesmo outras formas de abordar a ficção, mas esse é um balanço ainda por completar e em progresso – embora eu ache que a necessidade de fazer e a falta de recursos, e até de formação nessa área específica, tenha interrompido um pouco essa procura geral de uma estética identitária. Infelizmente discute-se pouco a estética dos filmes moçambicanos e há falta de crítica nessa área.

Depois, começaram a faltar os apoios e houve a entrada massiva das TVs, que nunca apostaram em apoiar a produção nacional. Ora, a produção de cinema está, também, ligada ao financiamento. Quando houve a mudança, como disse anteriormente, passou-se a precisar de financiamento. Onde é que se vai buscar o financiamento? Tínhamos dois caminhos para o ir buscar: pagamento de bilhetes pelo público ou através de doadores de Moçambique. Todavia, o pagamento de bilhete estava condicionado, pois não havia cultura de pagar para ver filme no seio da população; também não tinham salas de cinema, pois aos poucos ficaram sob controle das igrejas ou de outras instituições e com agravante de ter aumentado muito a oferta de filmes via televisão que, no nosso caso, muitas vezes não pagam direitos. Não esquecendo a pobreza do país e a consequente falta de massa crítica.

Falando do financiamento de doadores, é importante sublinhar que os doadores, por um lado, ajudaram e permitiram que o cinema moçambicano continuasse e criasse um *curriculum* a alguns de nós, o que nos permitiu procurar fundos internacionais, mas, por outro lado, prejudicaram porque criaram vícios. No fundo, acabam por condicionar os temas e mesmo quem faz, isto é, os cineastas; os cineastas devem falar sobre os

temas que eles [financiadores] querem, senão não recebem fundos. Os cineastas acabam por ter de trabalhar estas temáticas, pois é lá onde há financiamento. Não é mau do ponto de vista industrial, mas não é bom do ponto de vista da liberdade de criação e do ponto de vista artístico. E se tu quiseses fazer um filme mostrando outros aspectos da vida, ficas limitado.

Por exemplo, com o meu último filme, *Kutchinga*¹³ (2021), tive dificuldades ao nível internacional apenas porque coloquei em discussão certos dogmas relacionados com as nossas tradições. Tenho consciência de que este filme está a ter pouca influência ao nível internacional, mas, contudo, é um filme muito discutido e apreciado em todas as sessões que fiz aqui no país, mas muitos festivais têm medo de colocá-lo em debate, porque não faz o “discurso politicamente correcto”. Eu não concordo com isso. Sou contra qualquer acto que não deixe a mulher ser dona do seu corpo, mas acho que é preciso olhar para as causas da situação. Assim sendo, o financiamento tem sido uma dádiva, mas em alguns casos, uma ferida para os cineastas moçambicanos. Essa é a realidade, e temos de nos mover tendo ela em conta.

Assiste-se a uma ligeira mudança, pois, já podemos ver alguns filmes críticos, mas de forma muito tímida e feitos de forma independente. Isso também tem uma explicação histórica. Acho que na história moçambicana não existe um filme que representa a *Frelimo* como sendo uma má organização política de forma aberta. Bom, pode haver algum trabalho que eu não conheça, mas estou a falar dos filmes que vi. Há muitos filmes críticos de situações, exemplo, *A virgem margarida* (2012), *Empregadas domésticas* (2025)¹⁴, entre outros. Fiz uma crítica muito forte em *Empregadas domésticas*, sobre a situação das empregadas domésticas. Outro foi *A porta da minha casa* (2023), sobre as vendedoras de rua. Há muitos casos de filmes em que há críticas a situações do regime, mas não há uma crítica alargada ao regime como tal. Talvez por medo. Também devo dizer, com honestidade, que eu duvido muito que, se alguém chegasse e dissesse “eu quero fazer um filme a favor da *Renamo*¹⁵ ou outro partido”, o conseguisse fazer com apoio oficial.

¹³ Documentário, onde seis participantes da província de Inhambane, abordam a sua experiência em torno da cerimónia *kutchinga*. Trata-se de uma cerimónia onde a recente viúva deve fazer sexo com o irmão do falecido para que seja tomada uma decisão sobre se ela fica sob proteção dele ou não. Este filme visibiliza a parte oculta da cerimónia e é contada pelos protagonistas deixando em aberto a discussão sobre a prática. Trailer do filme disponível em: <https://netkanema.co.mz/programs/kutchinga-trailer>. Acesso em: 26 set. 2026.

¹⁴ Curta disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=D7j5p1N79_A. Acesso em: 26 set. 2026.

¹⁵ Renamo (Resistência Nacional Moçambicana).

IF: Que razões estão por detrás deste contexto limitador que chega a condicionar os cineastas a não serem capazes de construir narrativas diferentes das hegemónicas?

SC: É importante que as pessoas percebam um pouco o que é que está a acontecer neste momento. No que eu vivi nestes últimos meses, há uma coisa que foi conseguida recentemente, que é as pessoas poderem falar mais à vontade. Às vezes até sem qualquer coerência ou honestidade, mas isso já é uma mudança grande em relação ao que estava a acontecer anteriormente. Particularmente, como o cinema e o jornalismo têm poder de comunicar com muita gente, ficaram sempre no “olho” do governo. Talvez devamos falar também da música, que sempre conseguiu ser muito interventiva, mas também na crítica a situações específicas. Creio que o sentimento geral era de que havia erros e esses eram alvo de crítica, mas não havia uma clara vontade de mudar o modelo ou, pelo menos, a sua liderança geral.

Como disse, o que acontece no cinema é uma crítica a situações específicas e não ao regime como um todo. Ou seja, não é uma crítica de carácter eminentemente político. Mesmo o meu último filme, *O ancoradouro do tempo* (2023), que ainda não lancei aqui, contém várias críticas a várias coisas e situações erradas que são feitas, mas são apenas sobre situações, e não em torno do regime como um todo político, embora seja o seu reflexo, isso é claro.

É preciso perceber também que esta geração de cineastas a que pertenço nunca foi uma geração da oposição. Foi uma geração sempre crítica, mas não de oposição. Na verdade, o único cineasta que eu conheci, e com quem tive fortes discussões, e que claramente era crítico foi Paulo Cuambe, que foi recentemente vítima de um assassinato. Temos que fazer esse reconhecimento, ele claramente queria fazer coisas críticas ao regime como se sabe, mas fê-las mais como militante político de que como cineasta. Outros procuraram outras paragens e criticaram, mas estando fora do país.

Não estou a dizer que este cenário histórico é bom ou é mau. Estou a dizer o que acho que aconteceu. Creio que o contexto mudou bastante nos últimos tempos e talvez estejamos no limiar de uma nova era. Veremos.

IF: Qual é a sua avaliação em termos de distribuição e consumo dos filmes moçambicanos?

SC: Aí temos um problema, porque são situações muito “bizarras”. As pessoas habituaram-se, e nós habituamos as pessoas a isso, que o cinema é “dado” às pessoas. Então, quando o cinema é “dado” às pessoas, elas não pagam para ir ao cinema. Como disse, naquele período em que o INC financiava a produção, estávamos na “sombriinha” da produção cinematográfica que não necessitava de financiamento do público, e a distribuição dos filmes acontecia através do cinema móvel, onde equipes levavam os filmes às comunidades. Esta prática continua até hoje.

A título de exemplo, em 2010, com o filme *Teias de aranha* [2007], fizemos 400 exhibições nas comunidades em três províncias, isto é, usamos clubes comunitários¹⁶. Nestas comunidades, tivemos que avisar a aldeia da projeção do filme e os debates eram muito interessantes, o público era grande. A mesma estratégia foi usada no cinema-arena que foi um projecto financiado pelos italianos para mostrar filmes pelo país inteiro. Projetamos o filme *O jardim do outro homem* [2006], onde chegamos a ter mil pessoas a verem o filme nas aldeias.

Ora, um dos pontos negativos da exibição dos filmes na comunidade é que, às vezes, a imagem estava péssima e o som horrível, mas era um preço a pagar. Todo cineasta gosta que os seus filmes passem bem, mas no contexto imposto sempre fica aquela pergunta: “entre passar bem e passar para mais de 600 pessoas, o que é que tu preferes?”. Neste caso, embora reconheça as desvantagens, em alguns momentos, optei por exibição nas comunidades, mas isso não me fez desleixar para acabar os filmes sem tratamento de som e de imagem, e mixagem em 5.1 ou, no mínimo, em *Stereo*, mas é um perigo que os cineastas correm.

As pessoas, no contexto moçambicano, não pagam para ir ao cinema, pois foram ensinadas que o cinema é de *borlas* [de graça] e não se paga, e que temos obrigação de os mostrar de borla. Também a verdade é que não temos massa crítica que possa compensar minimamente o investimento. O país é demasiado pobre.

¹⁶ Estes “cinemas” são pequenos espaços onde empreendedores locais exibem filmes, muitas vezes nos quintais das casas.



IF: Passando, agora, para os teus filmes. Analisando os filmes *Impunidades criminosas* (2011), *Herança da viúva* (1999), *O jardim do outro homem* (2006), *Kutchinga* (2021), há uma centralidade na temática dos corpos femininos. Há uma linearidade nas suas temáticas ou há uma historicidade que deseja construir?

SC: É assim: quando jovem, fui um ativista político e social; sempre me interessei por temas sociais e por outros temas da história. Tenho o entendimento de que para temas sociais não preciso inventar, é só transfigurar, isto é, não preciso de inventar, porque ao meu lado, à minha porta, estão 800 mil invenções (um exagero claro, mas para dar a ideia). Quando estou a falar de 800 mil invenções, digo 800 mil temas ou 800 mil assuntos que são muito interessantes para falar.

Outro ponto é que, a minha postura como cineasta moçambicano é que devo mergulhar um pouco na realidade. Tenho um site chamado *Moz-Estórias* (o site ainda não está no ar, por questões administrativas), em que a ideia é conseguir que as pessoas me contem histórias, porque eu adoro que as pessoas me contem as histórias para depois as transfigurar. Assim, foram feitos *O jardim do outro homem* e *Herança da viúva*. Para a transfiguração do filme *Herança da viúva*, fomos ao Centro de Apoio à Velhice¹⁷, em Massinga, onde entrevistámos 40 viúvas. Algumas nos contaram história que, quando as cito, percebo que as pessoas pensam que estou a inventar, mas não. Pegamos várias dessas histórias e construímos a história central da *Herança da viúva*. Não é um filme de história real, é um filme de várias histórias reais. Pessoalmente, não simpatizo com a ideia de o escritor criar histórias “em cima da secretária”, deitando folhas para o caixote do lixo. Penso que não é preciso passar por esse tormento, porque tens à tua frente milhares de mundos. É preciso é saber escolher.

Depois, há a minha mensagem como cineasta, e aí entra o mundo feminino. Fui educado num colégio religioso e desde criança foi-me incutida uma cultura da “pureza da Virgem Maria”, a mulher perfeita, misturada com uma educação machista. Aprendi por isso a ser muito atento ao mundo feminino e percebi que ele era muito rico, porque se vivia numa dupla realidade discriminatória, e que os filmes me davam a possibilidade de explorar isso. Tem sido uma experiência muito enriquecedora e, no

¹⁷ Uma instituição pública que apoia pessoas da Terceira Idade em Massinga, província de Inhambane.

momento, acho que posso dizer que defendo os direitos do género, sem que isso implique qualquer hipocrisia ou mentira para mim próprio e para o mundo que me rodeia.

IF: Sol, vejo um *mulhercentrismo* nos seus filmes. Que leitura faz da representação da mulher nos filmes moçambicanos?

SC: Confesso que há uma produção de cinema moçambicano que não me chega, e outra que estou a acompanhar. Penso que, no momento actual, existe um problema sério que tem a ver com a abordagem que o nosso cinema faz do mundo da mulher. A mulher é duplamente explorada e oprimida, isso é sabido e conhecido. E muitos dos filmes que vejo limitam-se a gritar os *slogans* da moda. E toda a gente grita isso, mas na verdade deveria haver muito mais respeito pela realidade em que vivemos. E, tal como fiz em *Impunidades criminosas*, acho que, ademais, a própria mulher se tem de libertar de alguns dos seus fantasmas.

Penso que o cinema deve preocupar-se em levantar o tapete para ver a poeira que está em baixo. O cinema deve dar voz à mulher ou empoderá-la, mas este empoderamento, também, deve ser económico, pois empoderamento social da mulher não é suficiente. Tem de haver uma mudança muito mais funda para essa outra produzir efeito. As mulheres nunca deixaram, historicamente, de serem realmente poderosas, mas nunca tiveram foi esse reconhecimento da sociedade. Às vezes fico a pensar numa gravidez e num parto, e vejo-me com dificuldades de aguentar um processo semelhante. É só um exemplo.

Por exemplo, na casa dos meus pais, quem sempre tomou as grandes decisões foi minha mãe e meu pai apenas confirmava. E, no entanto, para fora, ela era a “dona da casa” e ele “o que trazia a comida”. Portanto, “o chefe”. Aprendi a reconhecer o esforço dos meus pais e estou-lhes grato pela vida que me deram, mas não aceitei proceder assim na minha vida pessoal. Foi, e às vezes ainda é, difícil, mas ainda bem.

Agora, o cinema, no processo da representação, deve buscar alternativas empoderadoras que ficionem e libertem esse outro lado da mulher que sempre lhe foi proibido. O que acontece é que há muitas ideias *cliché*, isto é, tens que fazer com aquele tipo de discurso se queres ser apoiado. Então, não estás a estudar as coisas a

sério. Não estás a lutar a sério. Na verdade, estás a corromper-te por dentro e essa é a primeira morte do artista.

Eu, quando fui filmar o *Kutchinga*, comecei por falar com aquelas mulheres. E nalgumas eu senti que elas estavam apenas a “vender” uma história. Não aceitei, percebi que havia coisas que não estavam claras. Tentei ir mais fundo. E percebi que elas estão a fazer uma proposta de uma relação sexual com o irmão do falecido por tradição, sim, mas essencialmente para sobreviver! E isso é um tema *hiper* importante, embora algumas pessoas possam dizer, com facilidade, que condenam a prática. Eu também condeno, mas sabes por que é que está a acontecer? Por que é que aquela mulher ou aquele homem têm que aceitar? De onde vem essa tradição e por que é que ela existe? Que papel joga o conceito do *lobolo*¹⁸ e da família alargada no *Kutchinga*? Sem saber essas coisas não podemos ultrapassar nada, porque apenas fazemos o que uma socióloga moçambicana chamou “o discurso do dia e o discurso da noite”. Durante o dia dizemos o que todos querem ouvir e depois, na noite, fazemos o contrário. Por isso, digo que o cinema deve estar livre das agendas dos financiadores que trazem discursos que não abrem espaço para que se compreenda e se estude as causas para encontrar as soluções melhores. E, principalmente, dar voz para as pessoas que vivem ou viveram o problema.

Continuamos a ter índices tão elevados de HIV, por exemplo. Digo isso porque eu trabalhei muito com a temática do HIV e o problema de HIV era, praticamente, cultural, mas o discurso oficial e a prática é que se tratava de “um problema de saúde”, o que obviamente é, mas causado por um problema cultural. Nunca na minha vida ouvi, como me disse um infectado, que tinha feito sexo sem camisinha “porque...não queria morrer sozinho!”. Isso é uma declaração eminentemente cultural. Temos que ver como é que as coisas são para que as coisas mudem realmente. O cinema pode fazer isso e eu gosto de fazer filmes que contribuam para isso.

IF: Analisando alguns dos seus filmes, como *Jardim do outro homem*, *Herança da viúva*, *Impunidades criminosas*, por exemplo, parece que a mulher ocupa um lugar central. Qual é a motivação de colocar a mulher no centro da sua produção cinematográfica?

¹⁸ Ritual de casamento tradicional.

SC: Há motivações pessoais e técnicas. Quando tomei consciência de mim e do mundo ao meu redor, o meu grande problema, como disse, foi ultrapassar-me a mim próprio, isto é, ultrapassar os mitos que eram criados em mim mesmo em torno da mulher, pois eu tive uma educação religiosa e machista. Eu entendi que “não vou trabalhar para sustentar a minha mulher”. Mesmo nos meus casamentos nunca aceitei a ideia de que eu trabalharia para ela. Sempre tive a ideia de que “vamos trabalhar juntos”, e que ela pode ser independente de mim. Essa é a garantia primeira da liberdade: a não dependência. Tive esse privilégio na minha vida e sei que as mulheres que fizeram o *Kutchinga* não tiveram.

Eu acho que o conflito que existe sobre a questão do gênero, a questão da violação, de como se pode viver harmoniosamente, muito destes conflitos resultam, obviamente, da maneira como as sociedades educam os seus membros. Creio que um dos problemas principais de porque as coisas andam devagar nessa área é porque há falta de diálogo entre homens e mulheres. Nós não falamos com mulheres para dizer que tivemos um problema sexual na última semana, por exemplo, porque não fomos educados para isso. Temos vergonha. Nós falamos, e raramente, com os amigos homens, porque na maioria das vezes estamos a orgulhar-nos das “várias que conquistamos”. E as mulheres falam entre si também, e também conhecem pouco do universo dos homens. São dois mundos com os seus códigos, muitas vezes construídos em função do tal “mundo oposto”. O diálogo entre homem e mulher é muito pouco. Acho que precisamos de nos conhecer melhor. Também gostaria de salientar que o diálogo falta não apenas entre os sexos (e incluo aqui as diversas identidades sexuais). Falta em muitas outras áreas, na esfera política, na económica. Falta, e muito, o diálogo entre jovens e idosos etc. Ainda bem que agora existe uma mudança, embora ainda não consolidada, onde há uma luta onde a mulher busca seu espaço, sua liberdade, seus direitos que lhes foram negados durante muito tempo. Então, agora é o tempo da mulher.

Falando das motivações técnicas, diria que sempre tive muita curiosidade; eu sou basicamente um homem curioso, tive muita curiosidade de conseguir perceber esse mundo da mulher e tentar explorá-lo do ponto de vista do cinema, do ponto de vista estético, do ponto de vista dramático, para perceber que histórias é que elas têm dentro delas, os comportamentos e como as representar. O meu primeiro filme foi, na verdade, *Muhipiti Alima* (1999), que é a história de uma mulher que se divorcia para

conseguir estudar, mas que depois “trabalha” o marido para que ele a aceite e apoie. Logo a seguir fiz o *Herança da viúva*, e ganhou dois prêmios. Um filme feito em Inhambane, com a Filomena Remígio, também de Inhambane, como atriz principal. Era uma mulher do povo que pouco sabia falar português, mas foi a minha atriz *fetiche*, como se costuma dizer. Entrou em três dos meus filmes. Ela passou pela prática de muitas tradições e, antes de falecer, foi assistente de produção do filme *Kutchinga*. Aprendi muito das tradições com ela. Ajudava a preparar os detalhes da filmagem, porque tinha uma larga experiência de vida e sabia como as coisas se faziam no concreto. E eu sempre quis respeitar isso.

IF: Vivemos, atualmente, num contexto em que há um embate entre ideias modernistas e ideias tradicionais. Como enfrenta este embate nos seus filmes?

SC: A primeira coisa que posso dizer, a respeito da sua questão, é o conceito de respeito. Não gosto de condenar nada à partida. Gosto de saber por que é que as coisas acontecem, depois vamos ver o que é e como é que acontece. E, especialmente, porque é que acontece. Depois tem a ver com a identidade: nós temos uma tendência de pensar que temos um país que é nosso, mas temos que fazer como os americanos fazem. Claro, todos queremos uma referência, mas temos que lembrar que quando visitas o Brasil tens o Samba como bandeira, quando tu vais à Argentina, o que é que tu vais lembrar? Vais lembrar-te do Tango. Quando tu vais para Portugal, tu vais lembrar-te do Fado. Angola, do Kuduro, que hoje está em todo o mundo. Quando tu vais para Moçambique, o que fica na memória? Quais as imagens que guardas? Então, nós estamos aonde? O que é que é somente nosso? Qual é o selo que “cola” com o nosso país? Talvez guerra, talvez corrupção, mas queremos ser representados assim?

Temos uma tendência de que o bom é imitar os outros do ponto de vista visual, estético e de conteúdo. Temos que, obviamente, olhar para o mundo, recolher do mundo aquilo que pode dar e ao mesmo tempo “vender”, aquilo que não há no outro lado do mundo e que é bom. Se calhar, nós temos que olhar para o vestuário, olhar para o calçado, olhar para os gestos, olhar para os comportamentos, olhar para os rituais, aspectos que identificam os moçambicanos. Não defendo o tradicionalismo, e estou cansado de ouvir justificar uma atitude “porque é tradicional”, mas principalmente temos de ter uma ideia clara de como resolvemos os problemas e do que queremos

como país. As tradições são referência, mas são bastante dinâmicas. Normalmente o seu desenvolvimento acompanha a mudança económica e social. Não tenho dúvidas, por exemplo, da relação da pobreza com uma maior adesão ao mundo religioso. Então temos de perceber essa dinâmica e atuar com ela. O cinema é uma plataforma muito boa para precisamente fazer essa ponte.

O que eu fiz no filme *Kutchinga*? Claro que o filme apresenta a mulher dormindo com o irmão do marido que faleceu. Não digo que é bom ou mau. Eu, claramente, condeno. A mulher tem que decidir se quer ou não. Ela pode até dormir com os irmãos, desde que seja ela a decidir em liberdade, mas a questão primeira é: por que ela tem que fazer isso? E por que é que ela tem dificuldade em se “libertar”? E o filme representa as práticas tradicionais moçambicanas, mostrando-as e permitindo uma reflexão sobre o assunto. Na voz delas e não na minha voz. Isso é importante.

IF: Os seus filmes, por exemplo, no *O jardim do outro homem* usa a gazela, enquanto no filme *Kutchinga* usa o coqueiro e o pau de pilão como metáforas. Há uma razão especial do seu uso?

SC: A novidade estética é exatamente essa. Há uma simbologia erótica dos objectos e dos animais que já foi amplamente estudada pelos psicólogos e psiquiatras. Freud, o pai da psiquiatria, trabalhou sobre isso e não foi o único. Não é só o pau do coqueiro que está lá, muitas vezes queimado; a base do coqueiro está a simbolizar a vagina. O pilão que bate é muito duro, muito violento, é como se fosse uma violação e ela não pode mostrar que está a sentir prazer, como diz no próprio filme. Eu tentei representar esse ato sexual forçado como seco e sem prazer. No filme *Impunidades criminosas*, uso o crocodilo como uma metáfora, uma simbologia icónica, um local onde o fantasma do marido habita. No *O jardim do outro homem* digo logo no princípio que a “impala¹⁹ é o único animal que é capaz de aguentar o parto até que as condições melhorem”. E a impala repassa em todo o filme como um alter-ego da heroína.

No caso *Kutchinga*, o coqueiro e o pilão são representações simbólicas e, talvez as mais importantes, mas não as únicas. Por exemplo, os objectos estragados (chinelos, panelas), já fora de uso, representam a morte, assim como as acácias vermelhas

¹⁹ Espécie de antílope.

representam a vida. Não há nada pior para um filme de que enchê-lo de imagens registradas à pressa e sem “falarem” com o resto do filme, mas apenas como ilustração. Num filme, nada deve ser gratuito ou colocado ao acaso. Nos filmes, todas as adereços, a cor dos objectos e das roupas, os enquadramentos, as movimentações de câmera, a luz, o som, a música, todos devem ter uma razão específica para estarem ali. Essa é a beleza do cinema.

IF: Sol, tem mais de 40 anos de cinema. Podemos falar de um cinema de Sol de Carvalho ou há uma escola de pensamentos que segue?

SC: Sim, para as duas coisas. Há uma escola e eu sou muito fã de realismo fantástico. Aqui, no realismo fantástico, tu tens a Paulina Chiziane, Mia Couto, Malangatana e outros. Então, eu sou muito fã desse realismo fantástico, porque sou a favor desse aspecto simbólico; acho que o mundo magico africano é de grande riqueza até pelo impacto que tem na vida real das pessoas. E, também, porque me preenche psicológica e criativamente como cineasta.

Há uma cinematografia minha? Claro, eu já fiz muitos filmes. Alguns maus, outros mais bem-sucedidos. Então pode ser que sim, acho que há elementos identitários nos meus filmes, ou pelo menos eu fiz por isso. E eu expliquei que esses três elementos, portanto, a história, a estética e a fantasia do impossível, se quisermos pôr assim, ou a fantasia do perfeito, são todos presentes na minha visão artística.

Confesso que, atualmente, o ensino do cinema ficou muito condicionado à “possibilidade de fazer” e os nossos cineastas têm pouco tempo para pensar em “o que dizer”, e estão mais presos ao “como fazer”. O sistema de ensino está a ensinar-te a mexer todas as máquinas, mas não está a ensinar-te a pensar. O ensino virou muito para o lado técnico e muito pouco para o lado do pensamento e das narrativas, de contar histórias. Há pouco trabalho sobre como os contos tradicionais africanos podem ser usados no cinema. Não tens culpa, é o sistema educacional que temos, mas bem recentemente houve uma explosão de afirmação do pensamento que pode ser indicador de um novo comportamento na sociedade. Ainda falta o respeito pelo “outro” que parece muito simples, mas não é. Vamos a ver no que resulta. Mas não me quero colocar fora: o que for, para um lado ou para o outro, é responsabilidade de todos nós, incluindo os cineastas.



Referências

A JANELA. Direção: Sol de Carvalho. Argumento original: Leite de Vasconcelos. Moçambique, 2005. 12 min, sonoro, colorido. Disponível em: <https://netkanema.co.mz/programs/a-janela>. Acesso em: 26 set. 2026.

CAMINHOS da paz. Direção: Sol de Carvalho. Moçambique, 2012, 90 min, sonoro, colorido. Disponível em: <https://netkanema.co.mz/programs/caminhos-da-paz>. Acesso em: 26 set. 2026.

CARVALHO, João Luis Sol de. Depoimento em torno da sua vida e obra, na qualidade de cineasta, fotógrafo e ambientalista. [Entrevista concedida a Isaias Carlos Fuel entre setembro de 2024, janeiro e março de 2025].

HERANÇA da viúva. Direção: Sol de Carvalho. Guião: Joanna Smith. Moçambique, 1999. 54 min, sonoro, colorido. Disponível em: <https://netkanema.co.mz/programs/heranca-da-viuva>. Acesso em: 26 set. 2026.

IMPUNIDADES criminosas. Direção: Sol de Carvalho. Roteiro e guião: Maria José Artur e Sol Carvalho. Moçambique, 2011, 74 min, sonoro, colorido. Disponível em: <https://netkanema.co.mz/programs/impunidades-criminosas>. Acesso em: 26 set. 2026.

KUTCHINGA. Direção: Sol de Carvalho. Produção: Jacinta Barros e Rui Simões. Moçambique, 2021, 61 min, sonoro, colorido. Disponível em: <https://netkanema.co.mz/programs/kutchinga-trailer>. Acesso em: 26 set. 2026.

GERAÇÃO da Independência. Direção: Sol de Carvalho e Paula Ferreira. Produção: Marieta Manjat. Moçambique, 2018, 73 min, sonoro, colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dvU1nfWCCoo>. Acesso em: 26 set. 2026.

MABATA bata. Direção e Roteiro: Sol de Carvalho. Moçambique, 2017. 74 min, sonoro, colorido.

MOÇAMBIQUE. **Constituição da República de Moçambique**. Maputo, 1990.

MOÇAMBIQUE. **Diploma Ministerial n.º 74/2021 de 10 de agosto de 2021**. Aprova o Regulamento Interno do Instituto Nacional das Indústrias Culturais e Criativas. Disponível em: <https://archive.gazettes.africa/archive/mz/2021/mz-government-gazette-series-i-dated-2021-08-10-no-153.pdf>. Acesso em: 26 set. 2026.

MOÇAMBIQUE. **Lei nº 18/91 de 10 agosto de 1991**. Definição dos princípios que regem a actividade da imprensa e estabelece os direitos e deveres dos seus funcionários (Lei de Imprensa). Disponível em: <https://cscs.gov.mz/wp-content/uploads/2022/03/LEI-DE-IMPRENSA-MOCAMBICANA.pdf>. Acesso em: 26 set. 2026.

MOÇAMBIQUE, da guerra e da paz [série documental]. Direção: Sol de Carvalho. Guião: Sol de Carvalho, Paula Ferreira e Francisco Uber. Moçambique, 2014-2015. [Série documental, 23 episódios]. 35 min, sonoro, colorido. Disponível em: <https://www.rtp.pt/programa/tv/p45258>. Acesso em: 26 set. 2026.



MUHIPITI Alima. Direção: Sol de Carvalho. Produção: Promarte e Fundação Friedrich Ebert. Moçambique, 1999. 34 min, sonoro, colorido. Disponível em: <https://netkanema.co.mz/programs/muhipiti-alima>. Acesso em: 26 set. 2026.

O JARDIM do outro homem. Direção: Sol de Carvalho. Guião: Gonçalo Galvão Teles. Moçambique, 2006. 80 min, sonoro, colorido. Disponível em: <https://netkanema.co.mz/programs/jardim-do-outro-homem>. Acesso em: 26 set. 2026.

O BÚZIO. Direção: Sol de Carvalho. Moçambique, 2009. 9 min, sonoro, colorido.

O ANCORADOURO do tempo. Direção: Sol de Carvalho. Produtor: Jacinta Barros, Sol de Carvalho, Rui Simões. Roteiro: Mia Couto, Sol de Carvalho. Moçambique, 2023, 105 min, sonoro, colorido.

O TEMPO dos leopardos. Direção: Zdravko Velimirović. Produção: Instituto Nacional de Cinema - República Popular de Moçambique. Moçambique, 1985. Disponível em: <https://netkanema.co.mz/programs/o-tempo-dos-leopardos-1985avi-f46e91?from=related>. Acesso em: 26 set. 2026.

PEREIRA, Ana Cristina; CABECINHAS, Rosa (eds.). **Abrir os gomos do tempo:** conversas sobre cinema em Moçambique. Braga: Uminho Editora, 2022.

PREGOS na cabeça. Direção e Roteirista: Sol de Carvalho. Moçambique, 2004. 35 min, sonoro, colorido. Disponível em: <https://netkanema.co.mz/programs/pregos-na-cabeca>. Acesso em: 26 set. 2026.

TEIAS de aranha. Direção: Sol de Carvalho. Roteiro: Roteiro António Cabrita. Moçambique, 2007. 75 min, sonoro, colorido. Disponível em: <https://netkanema.co.mz/programs/teias-de-aranha>. Acesso em: 26 set. 2026.

VOZES Distantes. Direção: Terence Davies. Reino Unido; Alemanha Ocidental, 1988. DVD, 84 min, sonoro, colorido.



¹ Isaias Carlos Fuel

Pós-doutorado pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. Docente e pesquisador na Escola Superior de Jornalismo, Maputo, Moçambique.

E-mail: isaiasfuel@gmail.com

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:
Não se aplica.

Fontes de financiamento:
Não se aplica.

Considerações éticas:
Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:
Não se aplica.

Apresentação anterior:
Não se aplica.

Artigo recebido em: 24/03/2025. Aprovado em 20/08/2026.