Cinema de Moçambique no pós-independência:

uma trajetória

José de Sousa Miguel Lopes¹

¹ José de Sousa Miguel Lopes tem mestrado em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais, doutorado em História e Filosofia da Educação pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e pós-doutorado pela Universidade de Lisboa. Atualmente é professor na Universidade do Estado de Minas Gerais. Publicou em 2004 sua tese de doutorado, “Cultura acústica e letramento em Moçambique: em busca de fundamentos antropológicos para uma educação intercultural”. Seus últimos livros são “Educação e Culturas Africanas e Afro-Brasileiras: cruzando oceanos” (2010), “Trocando olhares: Educação e cultura na contemporaneidade” (2012) “Poesia e etnicização nos livros didáticos de Português: um estudo comparativo Moçambique Brasil” (2014).

e-mail: miguel-lopes@uol.com.br

Resumo

Inicialmente, e a partir de uma metodologia apoiada na pesquisa bibliográfica, abordaremos um momento importante na cinematografia moçambicana que foi a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC) e suas motivações. Em seguida, e em decorrência desta criação, analisaremos como o governo moçambicano procurou atrair talentos de várias nacionalidades para poderem ajudar a colocar em prática uma cinematografia moçambicana. Está em marcha a busca de um novo cinema para, em alguma medida, descolonizar as mentes. Esta cinematografia terá seu ponto forte na produção de documentários que tiveram o nome de *Kuxa Kanema* (literalmente “o nascimento do cinema”), filmes cujo objetivo era “registrar a imagem do povo e devolvê-la ao povo”. Salientaremos a criação da Associação Moçambicana de Cineastas, a AMOCINE, cujo objetivo é o de revitalizar a produção cinematográfica no país. Analisaremos também a criação do festival internacional de documentários “*Dockanema*”, um dos momentos mais significativos da arte cinematográfica nacional. Finalmente, abordaremos alguns dos problemas com que se defronta a Sétima Arte em Moçambique e algumas sugestões que poderão, em alguma medida, contribuir para romper com alguns constrangimentos com que ela se depara.

Palavras-chave: Cinema de Moçambique; Pós-independência; Pós-colonialismo.

Abstract

Initially, and from a methodology supported in the literature, we discuss an important moment in the Mozambican cinematography which was the creation of the National Film Institute (INC) and their motivations. Then, and as a result of this creation, we will analyze how the Mozambican government sought to attract talent from several countries in order to help put in place a Mozambican cinematography. Is underway to search for a new cinema, to some extent, decolonize the minds. This cinema will have its strength in the production of documentaries that had the name of *Kuxa Kanema* (literally “the birth of cinema”), films whose aim was to “register the image of the people and return it to the people.” We will point out the creation of the Mozambican Association of Filmmakers, the AMOCINE, whose goal is to revitalize film production in the country. We will also consider the creation of the international festival of documentaries “*Dockanema*” one of the most significant moments of cinematic art in the country. Finally, we discuss some of the problems facing the Seventh Art in Mozambique and some suggestions that may, to some extent, help to break some constraints it faces.

Keywords: Mozambique Film; Post-independence; Postcolonialism.

O cinema, por sua natureza artística e industrial, é um desafio para as nações periféricas que, após a colonização política e cultural, esforçam-se para ganhar outra batalha: a da apropriação da tecnologia da imagem. Com efeito, o tema da descolonização da mente é importante porque o cinema em Moçambique, e na África em geral, tem-se desenvolvido no contexto de intensas lutas entre colonizador e colonizado e seus legados na era pós-colonial. Estas lutas, e suas consequências, afetaram Moçambique e as diferentes etnias em todos os níveis: econômico, político, cultural e psicológico, na sua própria autoimagem e na imagem da comunidade. Assim, a questão do cinema moçambicano não se resume às relações de riqueza e poder, mas também da psique. A descolonização do espaço mental deve seguir *pari e passu* com a do espaço econômico e político. Um breve panorama do cinema moçambicano no universo dos cinemas periféricos mostra, como teremos ocasião de observar neste texto, que o país está longe de ganhar essa batalha.

Quando encontramos a expressão *cinema moçambicano*, é possível que toda sintaxe pareça ser insuficiente para desfazer o hiato que se abre entre as duas palavras. No imaginário que consumimos com mais frequência com o nome de cinema, a África, e particularmente Moçambique, tem permanecido um objeto exótico, isto é, que transborda o enquadramento do olhar, inscrevendo-se sob o signo da alteridade desde o surgimento do cinematógrafo. Tudo se passa como se o cinema fosse irredutivelmente estrangeiro à África, a toda africanidade, que se encontra assim reduzida à condição de objeto do olhar: a África das belezas naturais, a África da desolação das guerras civis, a África das crises humanitárias, a África da pobreza espetacularizada.

No entanto, ao contrário do que o imaginário dominante sugere, alguma África (e Moçambique é um bom exemplo), alguma africanidade pôde assumir a posição de sujeito do olhar cinematográfico desde pelo menos o final da década de 1960, no contexto da luta pela independência e dos movimentos de descolonização. Se a expressão *cinema moçambicano* pode causar estranhamento, é porque enquanto a independência política formal pode ser datada, inscrevendo seu marco no calendário oficial da história, a “descolonização da mente” permanece

ainda por fazer e constitui uma tarefa política – e poética – crucial de nossos tempos.

Na expressão *cinema moçambicano*, não está em jogo apenas a constatação da existência de filmes feitos em Moçambique a partir de uma perspectiva africana, mas também a criação de uma possibilidade imaginativa que vai além do que está dado. Com a condição de que seja compreendida de forma plural, a expressão permanece irredutível à sua dimensão constativa (a constatação da existência), abrindo um espaço de significação que se pode chamar de performativo (a criação de um possível, como uma promessa). Dizendo de maneira diferente, o *cinema moçambicano* existe (como um *corpus*) apenas na medida em que se faz possível para além do existente e recria o mundo.

Mahomed Bamba (2007, p. 84) lembra que a crítica ocidental “elaborou e projetou suas próprias representações imaginárias sobre as produções africanas”, o que consequentemente estimula o desenvolvimento de um olhar preconceituoso, ao mesmo tempo em que rejeita as novidades oferecidas pelos cineastas africanos. Os filmes africanos e, no caso em análise, os filmes moçambicanos apenas ganham um olhar diferenciado, “só começam a ser apreciados essencialmente como são, isto é, como imagens decorrentes de outra cultura (e não de uma cultura imaginada e pré-fabricada pelo ocidente), quando emerge um novo público que não compartilha das categorias da crítica eurocêntrica”. (BAMBA, 2007, p. 85).

Moçambique destaca-se na história do cinema africano pós-colonial por apresentar uma “infraestrutura de cinema nacional desvinculada do circuito cinematográfico comercial global e ao serviço da nação marxista que emergiu após o colonialismo português”. (ARENAS, 2012, p. 75). Sua nova concepção de cinema visou outro público alvo, não mais a burguesia colonial estrangeira; fazia-se cinema agora para o povo moçambicano, em sua maioria, constituído por camponeses analfabetos (na época da independência a taxa de analfabetismo era de 95%). Houve então uma preocupação por parte dos cineastas de adequar a linguagem cinematográfica para esse público.

A criação do Instituto Nacional de Cinema

Importa realçar, de imediato, que até muito recentemente pensava-se que antes das suas independências, os povos africanos não teriam acedido à fruição da Sétima Arte e que, se isso acontecera, tal acesso merecera o crivo especial da administração colonial. Contudo, a partir dos anos cinquenta, os “indígenas” e os indianos de Moçambique têm as suas próprias salas com uma programação de filmes asiáticos e europeus “especiais”, como os *westerns* e *karaté*, muitas vezes desprezada ou ignorada pelos intelectuais. Mas como explicar a popularidade destas produções que, aparentemente, não podem ser comparadas com as do neorrealismo italiano, por exemplo? Uma das afirmações recorrentes é a de que antes da Independência não “havia uma produção cinematográfica local significativa”. A indicação “significativa” refere-se, de facto, a uma produção ao “serviço” do povo moçambicano, dado não se considerarem os filmes comerciais feitos no âmbito colonial. Parece-nos uma visão restritiva. É necessário considerar também estas imagens e os curtas-metragens dos cineclubes¹, por exemplo, como componentes integrais da cultura cinematográfica de Moçambique².

¹ O autor foi membro do Cine-Clube de Lourenço Marques nos finais da década de 60 do século passado no Moçambique colonial. Todo o sábado ao fim da tarde ocorriam as sessões do Cine-Clube. Foi assim possível entrar em contato com a cinematografia de Eisenstein, Welles, Bergman, Fellini, Antonioni, Bertolucci, Visconti, Truffaut, Godard, Resnais, Ford e de tantos outros clássicos. Antes de cada sessão era distribuído um pequeno folheto com uma sinopse, biografia e filmografia do diretor e algumas breves críticas do filme que iria ser projetado. No final da sessão, três membros do Cine-clubes com amplos conhecimentos da arte cinematográfica (Eugênio Lisboa, engenheiro, escritor e crítico literário, Adrião Rodrigues, advogado, e Nogueira da Costa, historiador), subiam ao palco e orientavam a discussão do filme acabado de assistir. O debate durava cerca de uma hora. Deve salientar-se que, nessa época, Moçambique ainda não dispunha de televisão. Existiam oito ou nove salas de cinema na capital, mas a esmagadora maioria dos filmes era de vertente hollywoodiana.

² Importa destacar que o conceito de “cultura cinematográfica” é mais amplo do que a história da produção nacional de filmes. Implica uma infinidade de aspectos que se entrelaçam e exprimem a complexidade da sociedade: da economia (produção, distribuição, exibição, importação, exportação, publicidade, turismo, moda, etc.), da tecnologia (película, digitalização, vídeo, câmaras, estúdios de montagem, projetores, sistemas de sons, lentes, etc.), da política nacional e internacional (propaganda,

Importa referir que já durante a Guerra Colonial, um importante número de filmes sobre a luta pela independência foi produzido por estrangeiros tais como, por exemplo, “*Venceremos!*” (1966), de Dragutin Popovic; “*Behind the Lines*” (1971), de Margaret Dickinson; “*A Luta Continua*” (1972), de Robert Van Lierop, ou “*Étudier, produire, combattre*” (1973), realizado pelo Grupo Cinéthique.

Com a independência do país, as salas de cinema são nacionalizadas. Os meios de produção, assim como o pessoal mais especializado, vêm das antigas empresas privadas, agora também nacionalizadas.

Samora Machel, (primeiro presidente após a independência) consciente da poderosa influência do cinema na unificação e estruturação do regime socialista, teve como primeira ação a nível cultural a criação, em 1975, do Instituto Nacional do Cinema (INC).

Os acordos económicos com os países do campo socialista vão permitir a compra de novo material e de películas. Durante a primeira década de independência, o INC produzia, essencialmente, documentários educativos e (ou) militantes. O cinema devia passar a mensagem da unidade nacional e ajudar a divulgar e promover os grandes projetos do país: as aldeias comunais, assembleias populares e, de uma forma mais geral, a construção de uma sociedade à altura do *homem novo*. Mas muito cedo Moçambique viu-se confrontado com as agressões violentas cometidas pela Rodésia, descontente com o apoio dado por Samora Machel aos movimentos independentistas. Também a África do Sul acusa Moçambique de dar guarida ao ANC (*African*

censura, resistência-contracultura, identidade, modernidade, emancipação, liberalização, impostos, subvenções, etc.), da população (colonizadores portugueses, assimilados, africanos, indianos, mulheres, crianças, técnicos, etc.), da legislação (censura, regulamentos de segurança, proteção das crianças, etc.), até do espaço urbano (salas de cinema, arquitetura, etc.). Os elementos evidentes que fazem parte da cultura cinematográfica são também as imagens (o que se vê na tela), histórias, sons, cores, línguas, músicas, estrelatos, técnicos, produtoras, realizadores, publicações, críticas, debates, etc. A cultura cinematográfica abarca todas aquelas dimensões e, nesse particular, Moçambique não é exceção.

National Congress) e começa a promover uma guerra civil que vai consumir o país durante 16 anos.

Entre 1976 e 1991, o INC produziu treze longas-metragens, 119 curtas-metragens e 395 reportagens televisivas batizadas com o nome de *Kuxa Kanema* (“Nascimento do Cinema”).

Apesar da guerra que aumentava de intensidade dia a dia, Moçambique, com o seu projeto de país, e o INC, com o seu projeto de cinema, vão atrair muitos técnicos cooperantes e cineastas estrangeiros. É feito um grande esforço de formação de novo pessoal com a ajuda destes cooperantes vindos, sobretudo, dos países de Leste: Cuba, Canadá, Brasil, Inglaterra e França.

A atração de talentos da Sétima Arte oriundos de vários países

Foi em um contexto histórico marcado pelo anticolonialismo de fraternidade intercultural que alguns cineastas e homens de teatro que atuavam em vários países se implicaram nos esforços para a criação do cinema moçambicano. Tratava-se de colocar em pauta o que refere Meleiro (2007, p. 30): “O sucesso da iniciativa anticolonialista só é completado quando restitui ao colonizado sua memória”. Ainda segundo Meleiro (2011):

Os primeiros filmes contra o colonialismo português em Moçambique foram feitos por realizadores estrangeiros a convite da FRELIMO, transformando o país em um laboratório de experiências para Ruy Guerra (moçambicano há muito radicado no Brasil), Jean Rouch, Jean-Luc Godard, Murilo Salles, José Celso Martinez Corrêa, Santiago Alvarez, e muitos outros cineastas, atraídos a Maputo para filmar com o apoio do governo. Suas passagens deixaram marcas não apenas em Moçambique, mas também em terras lusófonas e demais territórios africanos. Ou seja, não apenas no cinema mainstream, mas também nos cinemas periféricos assistimos a um fenômeno de “transferência cultural”. E quando esta migração de um cineasta estrangeiro para um país da África é motivada política e ideologicamente, não há dúvida de que ela é acompanhada de uma implicação pessoal com a prática cultural e o cinema em gestação no país em questão.

Jean Rouch orientou um *workshop* de Super 8mm na Universidade de Maputo em 1978.

Jean-Luc Godard assinou um contrato de dois anos para implementar a produção em vídeo no país, bem como para idealizar a televisão nacional. Godard e a sua empresa, Sonimage, apresentam a Moçambique a proposta de utilização de um novo suporte, muito mais económico: o vídeo. A ideia de Godard era realizar uma série de 5 filmes chamados “*Naissance (de l’image) d’une Nation*” [“Nascimento (da imagem) de uma Nação”] e, ao mesmo tempo, fazer um estudo para a criação da nova televisão moçambicana. Godard via em Moçambique – um país em que 95% da população nunca tinha visto uma imagem audiovisual – o terreno ideal para a criação de uma televisão *godardiana*. “Uma só imagem”, “o povo”, “a imagem desse povo”, escreve Godard no seu relatório. Mas as questões que Godard queria levantar não eram apropriadas ao momento político que se vivia. O seu projeto é recusado pelo governo.

O caso mais emblemático desse engajamento transnacional é o de Ruy Guerra³. A própria confusão que paira sobre a nacionalidade desta importante figura do Cinema Novo brasileiro constitui um traço distintivo da sua trajetória

³ Ruy Guerra nasceu em Lourenço Marques, hoje Maputo, Moçambique, então colônia portuguesa, em 1931. Ainda adolescente já publicava críticas de cinema, contos e crônicas e fazia filmes em 8mm. Era ativista político, participando de movimentos antirracistas e pró-independência antes de deixar seu país, aos 19 anos. De 1952 a 1954 estudou arte cinematográfica em Paris, no IDHEC (Instituto de Altos Estudos Cinematográficos), e começou a trabalhar na França, como assistente de câmera e assistente de direção. Mais conhecido como diretor, Ruy Guerra também atua como montador, diretor de fotografia, produtor e ator. É praxe sua ser roteirista ou corroteirista dos filmes que dirige. Tendo filmado em muitos países, é geralmente associado ao cinema brasileiro, como um dos pioneiros do Cinema Novo dos anos 60. Radicado no Brasil em 1958, aos 27 anos, vem com o filme “SOS Noronha”, de George Rouquier, de 1957. Em 1961 rodou seu primeiro filme não documentário, “Os Cafajestes”, e se destaca em todo o Brasil. Seu filme seguinte, “Os Fuzis”, é considerado um dos clássicos da estética da fome associada ao Cinema Novo. No final dos anos 70, com a independência de Moçambique, retorna à sua terra natal para participar da criação do Instituto Nacional de Cinema moçambicano. Dirige e escreve peças teatrais e colabora como letrista junto a grandes nomes da MPB. Entre 94 e 98 assinou uma crônica semanal no jornal O Estado de São Paulo e atualmente é diretor do Curso Superior de Cinema na Universidade Gama Filho, onde leciona sobre linguagem cinematográfica. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-204/biografia/>>. Acessado em: 10 de julho de 2013.

como cineasta de todas as causas. Ruy Guerra é o típico sujeito cidadão do mundo; sua vida e atividade de cineasta e crítico se estendem e se dividem entre três países (Moçambique, Portugal, Brasil). Quando ele deixa o Brasil e rumo de volta a Moçambique naqueles anos 70, é com o objetivo de ajudar a reorganizar o cinema móvel.

Conforme o próprio Guerra (apud ALBINO, 2011):

[...] o que me parecia mais importante era criar as estruturas de distribuição do cinema (que sofrem até hoje porque elas são dominadas pelo sistema de distribuição americano que impede que os filmes produzidos por nós cheguem ao público). Mas também e, acima de tudo, a formação de quadros técnicos na área cinematográfica.

É por essa razão que em finais dos anos 70 e princípios dos 80, por iniciativa própria, Guerra mobilizou uma série de cineastas progressistas, grandes profissionais e com elevada capacidade técnica, que se disponibilizaram a vir a Moçambique para dar cursos na área do cinema. Isto faz com que parte significativa da velha geração dos cineastas moçambicanos se identifique como produto desta ação. (ALBINO, 2011).

Guerra passa então a dirigir as atividades do Instituto Nacional de Cinema (INC) em 1978.

Pelos temas de seus filmes, pode-se notar que Ruy Guerra tem como preocupação falar do presente pós-colonial e do futuro a partir de testemunhos extraídos do período da luta anti-colonial de Moçambique. Este duplo compromisso com a memória do passado colonial e as utopias do presente é nítido no trabalho de muitos cineastas africanos depois das independências. Seus filmes são militantes na medida em que a memória é seletiva e estrategicamente revisitada. Se há, portanto, uma forma de engajamento político nessa ação de Ruy Guerra no cinema moçambicano, isso se deve ao seu trabalho como cineasta e como responsável pela direção do INC. O fruto desta colaboração é a inauguração de “uma nova poética e uma temática específica ao cinema moçambicano”. O resultado desse trabalho acabou suscitando a simpatia e o entusiasmo militante de outros cineastas africanos e do mundo. (MELEIRO, 2011).

Curiosamente, apesar das dificuldades – típicas da época, não somente da área cinematográfica, mas da construção do novo Estado – a edificação e

incremento do ramo da sétima arte não se ressentiu de tais obstáculos.

Na época trabalhar para o cinema moçambicano era algo fácil, mas ao mesmo tempo difícil e complicado. Complicado porque, “estávamos a iniciar. O Instituto Nacional do Cinema (INAC) estava a começar. E não havia nada”. Ora, “quando não se tem nada as coisas são ao mesmo tempo facilitadas e complicadas”. Facilitadas, “porque você não é obrigado a lutar contra nenhuma estrutura estabelecida que eventualmente seja errada” [...] Havia um aspecto que fazia toda a diferença: uma fortíssima vontade política de criar um cinema moçambicano. (GUERRA apud ALBINO, 2011).

Guerra realizou o filme *Mueda, memória e massacre*⁴ que é uma referência no cinema moçambicano. O realizador justifica a razão da sua nostalgia em relação à época.

Essa simples fase determina tudo, porque sem “vontade política” não há cinema que se construa ou que sobreviva em nenhum país. O cinema, pelas suas características económicas, técnicas e pelo fato de ser a arte do século XX/XXI, explora uma técnica que envolve todos os processos de produção das demais expressões artísticas (Idem).

⁴ *Mueda: Memória e Massacre* – Moçambique, 1981, Realização e argumento: Ruy Guerra. Imagem: Ruy Guerra, Fernando Silva. 75' 35 mm, original com legendas. O filme é uma recriação histórica dos acontecimentos de Mueda, onde em 16 de junho de 1960, soldados portugueses abriram fogo sobre uma manifestação, acabando por matar centenas de pessoas. O massacre é considerado como um dos fatores que despoletaram a luta anticolonial em Moçambique. Desde 1968, ou seja, ainda durante a guerra da independência (1964-1974), este acontecimento foi popularizado em várias encenações teatrais. A recriação histórica de Ruy Guerra foi uma das primeiras a serem feitas depois da independência e foi filmada no próprio local original do massacre. O pano de fundo não é tanto a brutalidade da força colonial, mas sim a ignorância e o ridículo das pessoas que a constituíam. Mueda, Memória e Massacre resultou de uma colaboração com o então recém-criado Instituto Nacional de Cinema de Moçambique e foi apresentado como sendo o “primeiro filme de Moçambique independente”. Ruy Guerra tinha plena consciência de que a encenação e recriação destes acontecimentos era parte integrante do processo coletivo de reflexão sobre a história, e abordou o projeto de forma documental. Através da sua forma ambivalente, o filme acaba por mostrar também as diferentes expectativas que na época recaíam sobre o cinema da descolonização. Disponível em: <<http://www.berlinda.org/pt/filmes/mueda-memoria-e-massacre/>>.

E isso é oneroso. Guerra afirma ainda que “Quando em 1975 cheguei a Moçambique e, por isso eu fiquei, me interessei em participar do processo da criação do cinema Moçambicano, foi porque encontrei uma compreensão do que era o cinema, da importância que possui”. (GUERRA apud ALBINO, 2011). Por isso, “digo com a maior sinceridade e simplicidade que não voltei mais porque senti que, em Moçambique, desapareceu essa vontade política em relação ao cinema. E mais: por uma questão afetiva que se viu desalentada pelo assassinato do Presidente Samora Machel”. (Idem).

Então, é preciso que os governos tenham consciência da importância do que é a imagem de um país. Do contrário, sozinho o cinema não irá avançar porque envolve técnicas, aparelhagens, divisas, mecanismos de distribuição e exibição, de publicidade, de festivais que são fundamentais para a troca de informações nas áreas técnicas. É nos festivais onde se combinam estratégias, as formas de produção cinematográfica, entre os realizadores. (Idem).

E é preciso deixar claro que, aqui, não se trata de estratégias submersíveis – como os governadores, muito tem interpretado, como se os realizadores e cineastas tivessem tal poder – mas trata-se de estratégias de informação para desenvolver o cinema. (Idem).

O cinema representa a memória de um povo. A memória, por sua vez, é uma coisa viva. As imagens do cinema que existem sobre o passado são coisas que podem ser revividas – quando falei da criança que se descobre no espelho – referia-me a uma imagem real, mas ao mesmo tempo metafórico. De qualquer modo, a imagem cinematográfica é fundamental, para a formação de um eu nacional. De um grupo de indivíduos que se reconhecem como tendo algo forte de comum entre si e, que pertença a todos eles. (GUERRA apud ALBINO, 2011).

Outro brasileiro, José Celso Martinez Corrêa, homem de teatro mais do que de cinema, teve uma passagem pelo cinema moçambicano. Foi uma experiência esporádica, curta, mas intensa. Ele e sua equipe chegaram a Moçambique com a ideia de criar um circuito cinematográfico revolucionário. Esse projeto se inscrevia na mais pura tradição do cinema de ação ou cinema de intervenção. Depois do Brasil, Moçambique se prestava como terra de experimentação dessa estética

política.

De todos os cineastas estrangeiros que passaram pelo cinema moçambicano, Licínio Azevedo⁵ foi aquele que se tornou o mais moçambicano e o mais visceralmente ligado culturalmente com este país da África, tanto que é citado hoje como um dos grandes nomes do cinema moçambicano e africano.

Se Ruy Guerra costuma ser apresentado como o mais brasileiro do cinema moçambicano, Licínio Azevedo é incontestavelmente o mais moçambicano e africano dos cineastas brasileiros. A aventura africana de Licínio começa e se limita a Moçambique, quando vai realizar o filme de ação *Crossing the River*, uma coprodução com a Tanzânia.

As motivações da ida deste jornalista gaúcho a Maputo transbordam o estrito quadro da investigação jornalística e se transforma numa prática do cinema militante. Suas obras fílmicas exploram até hoje a temática das duas guerras (Guerra de Descolonização e Guerra Civil Moçambicana) que marcaram a história recente de Moçambique. Seus documentários mais atuais abordam, no estilo do

⁵ Licínio Azevedo é cineasta, produtor e escritor gaúcho radicado em Moçambique em 1975. Fez formação superior na área de jornalismo e durante muitos anos, antes de vir a Moçambique, foi repórter no Brasil. Em Porto Alegre e São Paulo, trabalhou em jornais que faziam oposição à ditadura militar na época. Como jornalista, seguiu uma carreira que lhe possibilitou percorrer toda a América Latina, onde reportou as greves dos mineiros. Participou nas experiências cinematográficas de Ruy Guerra e de Jean-Luc Godard, no INC (Instituto Nacional de Cinema de Moçambique). Além disso, orientou um programa de televisão seminal denominado Canal Zero, no Instituto de Comunicação Social de Moçambique. Em 1999, Azevedo recebeu um prêmio da FUNDAC (Fundo para o Desenvolvimento da Arte e Comunicação) pelo conjunto de sua obra. Atualmente, trabalha como realizador independente e é cofundador da Ebano Multimedia, a mais importante produtora de cinema de Moçambique. As suas múltiplas produções foram premiadas em todo o mundo. Filmografia principal: *A Colheita do Diabo* (1988), *Marracuene* (1990), *Adeus RDA* (1992), *A Árvore dos Antepassados* (1994), *A Guerra da Água* (1996), *Tchuma Tchato* (1997), *Massassane* (1998), *A Última Prostituta* (1999), *Histórias Comunitárias* (2000), *A Ponte* (2001), *Eclipse* (2002), *Desobediência* (2002), *Mãos de Barro* (2003), *Acampamento de Desminagem* (2005), *O Grande Bazar* (2006), *Hóspedes da Noite* (2007), *A Ilha dos Espíritos* (2010), *Virgem Margarida* (2012), sua primeira longa-metragem de ficção.

cinema direto, o tema da guerra civil pelo viés dos estragos e as consequências que causou.

Predomina em sua obra uma preocupação estética com um tipo de cinema mais engajado socialmente do que ideologicamente. Esta mudança pode significar uma forma de desencantamento pós-colonial do cineasta e o fim das grandes utopias nacionalistas que acompanharam os primeiros anos da independência moçambicana. Mas indica, por outro lado, certo pragmatismo e lucidez na forma como Licínio passou a administrar sua carreira, a partir dos anos 90, em Moçambique.

Os limites na busca de um novo cinema para descolonizar as mentes

Importa colocar a seguinte questão: a queda do colonialismo em Moçambique e, na África em geral, como forma de governo e como lógica de dominação política, cultural e racial, deixou lugar a certa impressão de liberdade. Resta esclarecer, apesar de tudo, que tipo de libertação se produziu realmente nas pegadas da descolonização e que direção esta libertação poderia tomar hoje em dia. O mundo colonial foi pensado como um mundo dividido em dois, que funcionava segundo uma dialética de exclusão recíproca das identidades nele simetricamente colocadas. O mundo pós-colonial define-se pelo desaparecimento dessa dialética. Ele não está mais dividido em dois, mas mostra-se, antes, em termos de diferenças, de misturas, de hibridismo e de ambivalência. A linha de demarcação parece ter-se tornado mais fluida, mais leve ou, melhor dizendo, fracionada e multiplicada. Podemos perguntar-nos, apesar de tudo, em que medida o desaparecimento da dialética colonial e a passagem à situação de hibridez pós-colonialista marca um movimento de libertação e em que medida esta passagem desemboca em uma forma não dialética de dominação e controle, não menos severa ou estável que aquela que veio substituir.

Esta lógica não dialética de controle, que em certo sentido substituiu o sistema dialético do colonialismo, assenta num outro tipo de relação entre o poder e as fronteiras. O fato colonial funciona de acordo com uma divisão binária central e a

dialética do seu governo organiza-se sobre esta fronteira fixa. Esta nova lógica, ao contrário, não coloca a divisão binária; suas fronteiras são sempre indefinidas, flexíveis e em expansão. Apresenta-se, à primeira vista, como integradora e, em seguida, impõe lógicas de diferenciação e de controle em seu espaço liso e aberto. Esta lógica tem certamente raízes antigas, mas podemos pensar, também, que se trata igualmente da lógica de poder mais difundida hoje em dia, em particular depois do fim da guerra fria. Mas será que o caráter aberto da hibridação suprime as diferenças entre os estratos culturais que se cruzam, produzindo um pluralismo generalizado, ou será antes que ele apenas engendra novas segmentações?

Com base nestes pressupostos e no que ao cinema diz respeito, é observável uma mudança de postura em quase todos os cineastas que participaram dos primeiros esforços de criação do cinema moçambicano, denotando o fim de uma era marcada pelas utopias do engajamento ideológico. Com o incêndio que destruiu, em 1987, aquilo que tinha sobrado do INC, é como se toda a memória da década prodigiosa do cinema moçambicano também tivesse se volatilizado. A principal explicação a este desencantamento dos cineastas poderá residir na própria situação pós-independência, mal administrada politicamente em Moçambique e em outras partes da África. Situação pós-colonial em que o cinema se tornou o primo pobre das políticas culturais. Se no pós-independência ocorreram inegáveis avanços na área social, sobretudo no campo da educação e da saúde, é justo destacar as conquistas alcançadas na condição da mulher. Com efeito, a maior conquista feminina foi a participação em órgãos onde decisões são tomadas, em todos os níveis. Se, por um lado, a presença feminina em cargos de liderança do governo em Moçambique é uma das maiores do mundo, por outro, as mulheres ainda sofrem com uma estrutura social repressiva, na qual a liberdade de escolha e o direito à educação são garantidos prioritariamente aos rapazes. Enquanto no Brasil a presença de mulheres no parlamento não passa de 10%, a Assembleia da República moçambicana possui um total de 40% de representatividade feminina. Nos ministérios, cerca de um terço entre ministros e vice-ministros são dirigidos por mulheres. Inspirados pela linha de pensamento

socialista instaurada no pós-independência, as lideranças moçambicanas pregavam a igualdade entre todos, sem discriminação quanto à idade, cor, etnia, religião e sexo. Nesse contexto, por exemplo, as mulheres possuíam sua própria organização dentro da Frelimo (Frente de Libertação Moçambicana), a chamada OMM (Organização da Mulher Moçambicana). Quarenta anos depois da conquista da independência, a representatividade das mulheres na política ainda pode ser fortemente observada. Parte disso se deve ao cunho histórico do envolvimento feminino nas mobilizações populares, mas políticas internas muito contribuíram, como o estabelecimento de cotas para mulheres dentro de partidos como meio de garantir uma percentagem mínima presente desse grupo. Essa medida foi uma das formas encontradas para combater o forte machismo presente na sociedade moçambicana. Neste combate que se faz presente até hoje, constata-se que o cinema tem uma palavra a dizer.

E como o cinema moçambicano tem contribuído para essa descolonização das mentes que no período colonial relegava a mulher para um papel de quase escrava? E quais as contradições com que ainda se defronta a libertação da mulher? Por exemplo, em seu último filme, *Virgem Margarida* (2012), Licínio Azevedo debruça-se sobre um país internamente desconhecido, com mulheres do sul, norte, urbanas, rurais que, nesse convívio, se vão transformando em “mulheres de uma só nação”. O filme reflete sobre a libertação da mulher. É quase inexistente o confronto com a história recente do país, como se houvesse uma sacralização do período pós-independência que não permite mexer nas suas ambiguidades.

O documentário *Na Dobra da Capulana* (2014), de Camilo de Sousa e Isabel Noronha, apresenta-nos uma viagem ao “reino” encantado da capulana⁶. Revela ao espectador um universo tipicamente feminino através de situações e narrativas de um grupo de mulheres que, tal como todas as mulheres moçambicanas, usam a capulana para diversos fins e lhe atribuem diversas significações. Ao longo de

⁶ *Capulana* é o nome que se dá, em Moçambique, a um pano que, tradicionalmente, é usado pelas mulheres para cingir o corpo, substituindo, às vezes, a saia, podendo ainda cobrir o tronco e a cabeça.

30 minutos, o documentário pretende descobrir o sentido de ser mulher em diferentes épocas, ligadas entre si pelos traços, cores, padrões, desenhos, dizeres e nomes de cada capulana, na dobra da qual se esconde uma história única, singular, como um inventar da existência. Como nos lembra Fanon (2008, p. 189), “Não sou prisioneiro da História. Não devo procurar nela o sentido do meu destino. Devo me lembrar, a todo instante, que o verdadeiro salto consiste em introduzir a invenção na existência”.

A descolonização jamais passa despercebida porque atinge o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores sobrecarregados de inessencialidade em atores privilegiados, colhidos de modo quase grandioso pela roda-viva da história. Introduz no ser um ritmo próprio, transmitido por homens novos, uma nova linguagem, uma nova humanidade. A descolonização é, na verdade, criação de homens novos. Mas esta criação não recebe sua legitimidade de nenhum poder sobrenatural; a 'coisa' colonizada se faz no processo mesmo pelo qual se liberta. (FANON, 1979, 26-27).

É nesta linha que se posiciona Stuart Hall quando interroga “por que o pós-colonial é também um tempo de diferença? Que tipo de diferença é essa e quais as suas implicações para a política e para a formação dos sujeitos na modernidade tardia?” (HALL, 2011, p. 95). Como dar voz a um povo a quem a máquina colonial impediu de apresentar sua própria subjetividade?

Em 1985 Spivak publica o artigo “Pode o subalterno falar?” no qual lança a discussão sobre os intelectuais que falam ou representam o ser colonizado, o subalterno. Segundo a autora, nessa representação o ser colonizado é visto como um corpo homogêneo que não possui voz ativa, ou seja, não fala por si mesmo, mas sim através dos intelectuais que constroem a identidade desse “Outro” subalterno e colonizado. Somente o fato da Europa através de seus intelectuais caracterizarem o sujeito colonizado como o “Outro”, aquele que está às margens do europeu, já constitui uma violência clara nesse modelo de representação. Tal como diz Spivak (2010, p. 47): “O mais claro exemplo disponível de tal violência epistêmica é o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se constituir o sujeito colonial como Outro. Esse projeto é também a obliteração

assimétrica do rastro desse Outro em sua precária subjetividade”.

É nesta trama de construção de novas subjetividades que novos cineastas procuram afirmar a moçambicanidade através da sétima arte. Para além dos citados Ruy Guerra e Licínio Azevedo, não podem deixar de ser ressaltados mais alguns nomes de realizadores que têm dado rosto ao cinema moçambicano: Camilo de Sousa⁷, Isabel Noronha⁸, Sol de Carvalho⁹, Pedro Pimenta¹⁰, Orlando

⁷ *Camilo de Sousa* nasceu em Lourenço Marques a 29 de Maio de 1953, onde fez os estudos secundários. Sobrinho da poetisa Noémia de Sousa, aprendeu em casa a construir uma consciência política e na rua que a cidade se demarcava consoante a cor da pele e a posição social. Guerrilheiro na luta pela Independência de Moçambique, militante da FRELIMO, marcou-o profundamente o que veio depois da guerra e que o leva a abandonar o partido. Em 1968, começou a interessar-se pela fotografia, trabalhando nas Artes Gráficas e, posteriormente, como repórter fotográfico e redactor do diário “O Jornal” publicado na então cidade de Lourenço Marques. Em 1972 refugiou-se na Bélgica, onde obteve o estatuto de refugiado político junto às Nações Unidas (UNHCR). Em 1973 partiu para a Tanzânia e juntou-se à Frente de Libertação de Moçambique, participando na luta pela Independência de Moçambique. Depois da proclamação da Independência Nacional em 1975, trabalhou em diversos projectos de carácter social e de comunicação na Província de Cabo Delgado, criando a primeira rede moçambicana de correspondentes populares de informação e levando o cinema móvel a todos os distritos e localidades desta província. Em 1980, ingressou no Instituto Nacional de Cinema, onde trabalhou até 1991 como realizador, editor, director de produção, produtor e, finalmente, Director Geral de Produção. Em 1992, com outros profissionais de cinema e comunicação, criou a primeira cooperativa independente de comunicação e produção de imagem, a Coopimagem. Em 2001, associou-se à Ébano Multimédia, onde tem vindo a desenvolver a actividade de Produtor e Realizador. Com o projeto de cinema móvel – que cobre todo o território moçambicano – e o jornal de atualidades Kuxakanema, com o trabalho no Instituto Nacional de Cinema (onde encontra Jean-Luc Godard, Jean Rouch e nasce toda a geração dos que vão fazer cinema em Moçambique), e mais tarde com a Ébano, a produtora onde continua a praticar o seu “cinema de resistência”. Camilo de Sousa reencontrou no cinema o caminho da luta por uma sociedade mais justa. É membro fundador e vice-presidente da Associação Moçambicana de Cineastas, criada em 2003. Ele conta com uma participação em centenas de produções cinematográficas, como produtor, director, realizador, primeiro assistente. Nas produções cinematográficas que marcaram Moçambique, Camilo de Sousa tem a sua participação, onde, a título de exemplo, se pode citar a sua presença no filme “O Tempo dos Leopardos”, uma longa-metragem de ficção coproduzida por Moçambique e a Jugoslávia. A sua marca está igualmente presente no filme “O Vento Sopra do Norte”, um longa-metragem de ficção do cineasta José Cardoso. A “Noite de Abraços” é um evento cultural que visa criar um espaço para a interação directa e

informal entre personalidades da cultura moçambicana e os seus admiradores, constituindo uma oportunidade para os fazedores culturais trocarem impressões com os seus colegas e admiradores, partilhando caminhos que levem ao desenvolvimento cultural. Principais filmes realizados: “Um dia às 7.30 horas” 16mm p/b Moçambique – Melhor Documentário Moçambicano, 1983; “Não Mataram o Sonho de Patrício”, documentário, 16 mm p/b, Moçambique – Prémio do Centre International des Filmes pour les Enfants e la Jeunesse (Paris), “Ondas Comunitárias”, documentário, Betacam SP, Moçambique – Adquirido pelo CFI (França) foi difundido por toda África e em alguns países europeus em português, inglês e francês através da TV5; “Junod”, documentário, Betacam SP, Moçambique – Prémio FUNDAC Kuxa-Kanema para o melhor filme moçambicano 2006. Disponível em: <<http://gm54.wordpress.com/tag/camilo-de-sousa/>>. Acessado em: 10 de julho de 2013.

⁸ Isabel Noronha foi uma das primeiras mulheres moçambicanas a dedicar-se à realização cinematográfica. Tendo nascido em 1964 em Maputo, ingressou em 1984 no Instituto Nacional de Cinema. Foi membro fundador da primeira cooperativa independente de Vídeo (“Coopimagem”) e da Associação Moçambicana de Cineastas. É licenciada em Psicologia Clínica e Aconselhamento pelo Instituto Superior Politécnico Universitário (ISPU), onde lecciona as disciplinas de Psicanálise, Psicologia Social, Orientação Vocacional, Psicologia das Emoções, Psicologia da Personalidade, Psicologia da Comunicação. É Mestre em Saúde Mental e Clínica Social pela Universidade de Léon, em Espanha. Em 2003, organizou a mostra *Mozambican Cinema*, integrada por filmes produzidos após a independência daquele país. Dirigiu inúmeros documentários, dentre eles, *Manjacaze* (1987), *Hosi Katekisa Moçambique* (1988), *Genesis em azul* (1989), *Cuidados pré-natais* (1991), *Assim na cidade* (1992), *As mães da terra* (1993), *Abc das eleições* (1994), *Cena lusófona* (1995). Destacam-se ainda os documentários “*Assim na cidade*”, “*Sonhos guardados*” e “*Ngwenya, o crocodilo*” (melhor documentário de África, Ásia e América Latina pelo Festival de Milão) todos eles abordando temáticas ligadas à construção social e identitária da sociedade moçambicana. Em 2008 iniciou uma série de filmes sobre temáticas sociais: “*Trilogia das Novas Famílias*” (Prémio Kuxa-Kanema, melhor filme moçambicano de 2007). Desde 2008 que se vem dedicando, junto com Vivian Altman (realizadora de animação) à pesquisa de uma linha fílmica mista entre documentário e animação que permita tratar estas temáticas sem expôr a identidade dos personagens. Nesta linha destacam-se os filmes “*Mãe dos Netos*,” (2008), “*Salani*” (2010) e “*Meninos de Parte Nenhuma*” (2011). Em 2010, realizou também “*Maciene, para além do sonho*”, um documentário sobre um projecto comunitário de produção de artesanato com base em recursos naturais. Em 2011, correalizou com Vivian Altman (Brasil), Firouzeh Khosrovani (Irã) e Irene Cardona (Espanha), “*Espelho Meu*”, um documentário/animação, sobre a autoimagem de mulheres de diferentes culturas, nos quatro continentes (primeiro prémio no festival Documenta Madrid 2011 e Mujerdoc 2012). Disponível em: <<http://www.linkedin.com/pub/isabel-noronha/55/275/245>>. Acessado em: 10 de julho de 2013.

⁹ Sol de Carvalho nasceu em 1953 em Moçambique, cresceu em Inhambane, ausentando-se para estudar cinema em Portugal nos anos quentes de 1972 a 1974. Logo que se dá o 25 de Abril, e tendo

Mesquita Lima¹¹, Chico Carneiro¹².

já abraçado a actividade política contra o regime de Oliveira Salazar, regressa ao país natal para se juntar ao projecto independentista da Frelimo. Destacado como chefe do Serviço Nacional da *Rádio Moçambique*, aí permanece até ser transferido para a revista *Tempo* em 1979, integrando a profícuca equipa de Mia Couto e Albino Magaia. Participa no projecto de concepção do Kuxa Kanema, incompatibiliza-se com o Ministério e regressa a *Tempo*. Em 84, faz como 3º assistente, o primeiro longa-metragem moçambicano coproduzido por Moçambique e a Jugoslávia ao que se seguem 56 edições do Kuxakanema. É em 1986 que regressa exclusivamente ao objecto de estudo, abraçando definitivamente a carreira cinematográfica. *Sol de Carvalho* foi sócio fundador da produtora Ébano (juntamente com Pedro Pimenta e Licínio Azevedo), da qual se desligou posteriormente para montar a Promarte. As suas obras são conhecidas pelo cunho social, dedicando-se a temas como VIH/sida e violência doméstica, entre outros. Adepto dos processos participativos, tem um gosto particular pelas projecções junto das comunidades onde roda parte dos seus filmes (PEREIRA, 2011). *Realizou* mais de 20 filmes de que salientamos *O Jardim do Outro Homem*, *A Janela*, *O Búzio*, *As Teias da Aranha*, *Não é preciso empurrar (ficção)*, *Bazaruto onde o céu tem mais cor*, *Ilha de Moçambique encontro de culturas*, *Muhapiti Alima (ficção)*, *Máscaras austrais*, *Empregadas domésticas*, *A herança da viúva (ficção)*, *Quando mar bate na rocha*, *Contos tradicionais*, *Turismo destruidor*, *O mundo dos corais*, *Translocação*, *Pregos na cabeça*, *Apoiando beneficiários*, *Mocodoene uma opção de desenvolvimento comunitário*, *Garras e dentes*, *Caminhos da paz*, *Impunidades criminosas*. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-funcao-provocadora-do-artista-entrevista-a-sol-de-carvalho>>. Acessado em: 10 de julho de 2013.

¹⁰ Pedro Pimenta é cineasta e produtor. Começou sua carreira no Instituto Nacional de Cinema de Moçambique em 1977. Desde então, produziu inúmeros curtas de ficção, documentários e longas-metragens. Em 1997, produziu o filme “*Fools*”, primeiro longa-metragem rodado por um sul africano negro (Ramadam Suleman) e, no mesmo ano, “*Africa Dreaming*”, crônica da África em seis atos, tendo como tema comum o amor. Entre 1997 e 2003, foi Conselheiro Técnico da UNESCO no *Zimbabwe Film and Video Training Project for Southern Africa*, em Harare. É um dos fundadores do AVEA – *Audio Visual Entrepreneurs of Africa*. Também é membro correspondente estrangeiro da “*Association du Cinéma du Réel*”, encontro internacional do cinema documentário. É fundador e diretor do Dockanema – Festival Internacional do Filme Documentário em Moçambique. Disponível em: <<http://www.iniciativacultural.org.br/2012/05/mostra-africa-hoje/>>. Acessado em: 10 de julho de 2013.

¹¹ Orlando Mesquita Lima é editor, realizador e compositor cinematográfico de mais de 300 filmes como; “*A Guerra da Água*”, “*Hóspedes da Noite*”, “*O Grande Bazar*”, “*A Bola*”, “*Eclipse*”, “*Rodas da Rua*”, “*A Tempestade*”, “*Destorcido*”, “*Beat it!*”, “*Marrabentando*”, “*O Último Voo do Flamingo*”. Editor de “*Os Comprometidos*”, uma série de 80 programas de televisão, de Rui Guerra, um dos maiores cineastas contemporâneos do Brasil. Membro fundador da Coopimagem, empresa mista de produção

O Kuxa Kanema e os filmes de ficção

gráfica e cinematográfica, tendo trabalhado como criativo na concepção, maquetização de livros, outdoors, folhetos e editor cinematográfico. Membro fundador da IRIS Imaginações, empresa vocacionada para a produção de filmes e desenvolvimento de materiais de comunicação que visam desenvolver habilidades para a vida. Diretor de atores e editor da primeira telenovela moçambicana, “*Não é preciso empurrar*”. Concepção, edição, desenho e animação da primeira série de desenhos animados em Moçambique, “*Musculinho*”, uma caricatura de um moçambicano que todos os dias tem que inventar uma maneira de “*desenrascar a vida*”. Compositor criativo gráfico, para aberturas e finais de filmes incluindo cartazes de promoção. Compositor musical e efeitos especiais para trilhas sonoras de diversos filmes. Concepção do programa de rádio: MozZzKITO!, um programa em direto, interativo e de entretenimento sobre prevenção da malária. Editor criativo de jogos, programas e manuais que integram o “*Pacote Básico Habilidades para a Vida*”, destinado a escolas primárias moçambicanas, abrangendo 8.000 escolas, 40.000 professores e 2.000.000 de alunos. Diretor do NoTMoC, primeiro jornal electrónico em Moçambique. Diretor criativo de um pacote de materiais para o combate à cólera, malária e HIV/SIDA, no âmbito da emergência, concebidos para o UNICEF, nomeadamente folhetos e spots de rádio. Disponível em: < <https://sites.google.com/site/orlandomesquitilima/Home/versos-musica>>. Acessado em: 10 de julho de 2013.

¹² Chico Carneiro nasceu em 1951 em Castanhal (Pará-Brasil). Autodidata e filho de um exibidor cinematográfico, trabalhou na indústria de cinema brasileira participando como assistente de câmara e de som nos seguintes filmes de longa-metragem: Iracema - uma transa amazônica (Bodanzky-Senna); Gitirana (Bodanzky-Senna); Os Mucker (Bodanzky-Gauer); Pixote (Hector Babenco); ABC da greve (Leon Hirszman). Em 1983 migra para Moçambique, trabalhando como diretor de fotografia e realizador dos filmes documentários da empresa Kanemo, Produção e Comunicação. Destacam-se os filmes: Fronteiras De Sangue – documentário de longa-metragem, sobre a gênese da reação armada ao governo da Frelimo (16mm, cor) e Karingana wa Karingana, filme sobre o poeta José Craveirinha. Direção de Fotografia e Câmera (16mm. P&b). De 1993 até hoje é sócio-fundador da PROMARTE, empresa produtora de filmes, onde exerce as funções de Fotógrafo, Operador de câmara e realizador. Como realizador fez, entre outros, os seguintes filmes: ABC do Ambiente (série para TV 12 docs X 30 mins); Defeso; Saltando à Corda; À Porta da Minha Casa; A água Conhece o Seu Caminho; Reservas – Um Lugar Para Não Viver; Queimadas Descontroladas; O Carvão Nosso de Cada Dia; IRAPISMU – Passos Para o Maneio Florestal Comunitário; In Comunicação; Lorena (prémio de melhor vídeo de ficção na Jornada Internacional de Cinema de Salvador – 2005); Muitos Ninguém; Salinas Zacarias. A partir de 2001 voltou a filmar no Brasil, na Amazônia, onde já realizou os seguintes filmes: Os Promesseiros (2001); Casa do Gilson, Nossa Casa (2003); Seu Didico – Paraense Velho Macho! (2006); Balsa Boieira (2008); Promesseiros de Joelhos (2008 – em edição); Nos Caminhos do Rei Salomão (2009 – em edição). Disponível em: <<http://www.blogdaluzia.com/2010/04/quem-e-chico-carneiro-cineasta-e.html>>.

A luta pela independência e democratização do país fez um grupo de jovens realizadores e técnicos se mobilizarem para produzir documentários sobre o que estava a acontecer. Foi o nascimento do cinema num país que acabava de se ver independente. Os jovens tinham incentivo do governo para produzirem tais documentários, que eram exibidos nas salas recém-nacionalizadas e receberam o nome de *Kuxa Kanema* (literalmente “o nascimento do cinema”), filmes cujo objetivo era “registrar a imagem do povo e devolvê-la ao povo”. Esses filmes foram divulgados em salas de cinema móveis visando atingir toda a população.

A URSS oferece uma série de viaturas para a rede de cinema móvel que começa a projetar em todo o país a mais popular produção do INC. *Kuxa Kanema* era um jornal cinematográfico de 10 minutos que tinha como objetivo de “*filmar a imagem do povo e devolvê-la ao povo*”. Apareciam muitas vezes imagens e discursos de Samora Machel que pelo seu poder de expressão fascinava a população. O sucesso de *Kuxa Kanema* foi tal que ainda hoje se utiliza esta expressão para designar qualquer imagem em movimento.

Os documentários rodavam nas salas de cinema independentes, e nas salas de cinema móvel sendo divulgados por toda a população. Era a primeira vez que as pessoas tinham a possibilidade de ver a sua própria imagem refletida na tela. Por isso, os filmes tinham um grande acolhimento popular¹³.

O cinema era, pois, em Moçambique, um elemento de formação e educação, até porque não havia televisão na época. A diferença é que só se fazia um determinado tipo de filmes – algo dirigido. Contudo, estes filmes são

¹³ Deve chamar-se a atenção que é mais fácil alcançar as audiências africanas com um filme do que com um livro, dado que o letramento em África é muito baixo. “Em alguns países essa taxa não ultrapassa os 15% (caso do Níger e Burkina Faso), noutros é de 30% a 35% e são poucos os países africanos que atingem ou ultrapassam os 60%” (RAPAZOTE, 2013). Nessas condições, portanto, a linguagem cinematográfica serve também para educar as pessoas, é uma forma de falar com elas, pois se for apresentado um documentário a uma audiência facilmente se consegue colocar o público a discutir um assunto. A verdade é que as pessoas interessam-se pelo cinema e pelo documentário quando, de alguma forma, percebem que podem ver as suas vidas retratadas na tela e, quando assim é, um cineasta consegue chegar a um público africano mais numeroso.

insubstituíveis e mostram os primeiros onze anos desde o tempo colonial até ao pós-independência.

Com o crescer da violência e o alastrar da guerra civil, o INC luta com todo o género de problemas técnicos. Falta de energia, falta de película e assistência técnica. Mesmo assim, em 1983, o INC lança-se num projeto de filmes de ficção. Só vão ser produzidos dois filmes: o primeiro, *O Tempo dos Leopardos*, uma coprodução com a Jugoslávia, é um filme épico sobre os atos gloriosos da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) durante o tempo colonial. O segundo, *O Vento Sopra do Norte*, é um filme totalmente produzido em Moçambique. Os dois filmes são bastante maniqueístas, com histórias simples de “pretos e brancos”. Ambos são grandes sucessos comerciais.

Em 1986 Moçambique é considerado o país mais pobre do mundo. Nas cidades as salas de cinema foram destruídas e o Cinema Móvel deixou de projetar, pois já não se podia sair das cidades em segurança. Samora Machel morre em outubro de 1986 e o novo poder não tem interesse em manter o INC. O meio que o irá substituir – a televisão – já tinha começado as suas emissões experimentais em Maputo. O INC deixa de produzir.

Em 1991 um fogo destrói o edifício do Instituto. Até essa data tinham sido produzidos cerca de 120 filmes. Sobraram apenas os filmes que se encontravam arquivados (cerca de 25 mil latas) com imagens desde o tempo colonial ao pós-independência, matrizes de um cinema e de um país. Estes filmes insubstituíveis representam o único testemunho dos 11 primeiros anos de independência, os anos da revolução socialista. Em 2003 a portuguesa Margarida Cardoso realizou um documentário sobre a trajetória do *Kuxa Kanema*¹⁴. São 52 minutos de imagens que, se já servem como testemunho dos anos iniciais da então república socialista moçambicana, igualmente mostram o poder do cinema de perpetuar as memórias de uma nação que muito teria a esquecer, mas que agora quer também

¹⁴ KUXA KANEMA: O Nascimento do Cinema. Documentário de Margarida Cardoso, Filmes do Tejo, uma coprodução RTP (Rádio Televisão Portuguesa) – ARTE France – RTBF Televisão Belga, 52 minutos, cor, 2003).

ter recordações das quais se orgulhar.

A criação da Associação Moçambicana de Cineastas

Em 2003 foi criada a Associação Moçambicana de Cineastas, a AMOCINE, cujo objetivo era revitalizar a produção cinematográfica no país, e que, com o financiamento da Cooperação Francesa, criou um fundo de apoio ao cinema moçambicano.

As produções passaram a ser em vídeo sobrevivendo essencialmente dos financiamentos de organizações não governamentais com interesses em diversas áreas em Moçambique. A produção moçambicana fica marcada por uma forte predominância do documentário, adquire uma larga experiência nesse campo com mais de 400 títulos produzidos até 1992 e com o mérito de ter construído uma verdadeira identidade, fator seguido logo de perto pelas primeiras obras de ficção.

Há, em média, uma longa-metragem, dois ou três documentários e uma série de “docudramas” produzidos por ano [...] Os filmes não são distribuídos no circuito nacional porque não há salas de cinema. As televisões nacionais não passam as obras. Outro aspecto grotesco é que as poucas salas que existem no país estão mais ao serviço do cinema americano, de filmes comerciais, em detrimento dos moçambicanos. (ALBINO, 2013).

Apesar da falta de qualquer incentivo ao cinema moçambicano, várias obras cinematográficas dos cineastas nacionais foram diversas vezes premiadas dentro e fora do país.

Apesar dos seus esforços, continua a não haver nenhuma estrutura de distribuição de filmes e por isso os trabalhos cinematográficos estão arquivados, sendo expostos ao público através da televisão, sem contrapartida financeira.

A AMOCINE conta com o apoio da experiência técnica e profissional dos seus membros e direção para a gestão e canalização de um pequeno fundo.

As produções dos cineastas moçambicanos contam, quase que exclusivamente, com o apoio financeiro de organizações não governamentais.

As produções adquiriram o formato de vídeo e uma forte predominância no

gênero de documentário, sendo produzidos acima de quatrocentos títulos nesta área até à década dos anos 90. Isto fez com que o cinema Moçambicano desenvolvesse a sua própria identidade especializando-se no género docudrama, embora também fosse produzindo alguns filmes de ficção.

O “Dockanema”

Um dos momentos mais significativos da arte cinematográfica em Moçambique ocorre anualmente com o festival internacional de documentários “Dockanema” que Maputo tem vindo a acolher desde 2006, em que durante dez dias se projectam mais de uma centena de filmes, não só moçambicanos, mas também brasileiros e europeus. O festival decorre, em simultâneo, em várias salas da capital moçambicana: Teatro Avenida, Teatro Scala, Centro Cultural Brasil-Moçambique, Cine-Teatro Gilberto-Mendes e anfiteatro da Faculdade de Letras da Universidade Eduardo Mondlane.

O público tem a oportunidade de assistir a documentários que, mais do que descrever as realidades do mundo contemporâneo, abrem lugar a que essas vivências encontrem, por esses dias em Maputo, espaço e tempo para serem questionadas e perspectivadas com olhos no futuro.

Para os cineastas moçambicanos, os seis anos de *Dockanema* revestem-se de grande importância. Isabel Noronha, uma das mais importantes e ativas cineastas do país, acredita que:

[...] o *Dockanema* inaugurou uma era na qual nós, cineastas moçambicanos, começámos a poder mostrar os nossos filmes a um público mais alargado, e também a ter a possibilidade de vermos os filmes uns dos outros e aqueles que se fazem noutros locais. Tudo isto é muito importante em termos de reflexão daquilo que nós próprios fazemos. (NORONHA apud PIEDADE, 2010).

O *Dockanema* é uma tentativa de criar um espaço onde, no confronto com os trabalhos feitos entre cineastas nacionais e internacionais, e com convidados que vêm de outras experiências e parâmetros, haja ao fim de algum tempo, um verdadeiro impacto na reflexão do debate, na crítica construtiva e, sobretudo, na

inventariação de soluções positivas.

Creio que gradualmente há uma alteração de atitude. As pessoas deram-se conta de que apesar de todas as dificuldades que temos neste país, é possível fazerem-se coisas com determinado padrão de qualidade. A mediocridade não pode ser traduzida e explicada só e apenas pela ausência de recursos. É possível fazer melhor com o pouco que temos. (PIMENTA apud PIEDADE, 2010).

Considerações finais

Os contextos específicos da resistência anticolonial, dos movimentos de libertação e da independência, levaram a uma maior inscrição de imagens na história de Moçambique. Durante alguns anos, do início de 1970 até ao início de 1980, rapidamente Moçambique transformou-se num lugar chave no mapa mundial do cinema experimental e revolucionário. A complexidade e intensidade de que nos dá conta da génese do cinema moçambicano explica em grande medida o seu registo e referencialidade à escala global. Como vimos, a seguir à Independência em 1975, o slogan “filmar o povo e devolver a imagem ao povo” conduziu uma parte significativa da sua produção para um cinema de clara ação militante. Contudo, nas últimas duas décadas novos rumos foram encetados, possibilitando certa “despartidarização” desse cinema, sem que perdesse um comprometimento com as causas sociais e com o sentido crítico a elas ligado.

No entanto, os problemas que o cinema moçambicano enfrenta são gigantescos. Atualmente, Moçambique vive uma situação bastante dramática no seu sector de difusão audiovisual e carece de uma reestruturação da indústria e do mercado de cinema local. Além de uma presença maciça e quase indissolúvel da pirataria, o país, que já teve cerca de 120 salas de cinema operando simultaneamente, hoje tem apenas a empresa portuguesa Lusomundo, que controla três salas: duas em Maputo e uma na Beira, tem em cartaz só filmes americanos, e os exibidores indianos, que detêm dez salas, programam exclusivamente produções indianas.

Não existe, portanto, nenhuma opção de sala de cinema com conteúdo variado e independente, como filmes africanos, europeus ou de outros continentes. A

ausência de filmes moçambicanos nas salas de cinema “normais” é uma preocupante realidade. Filmes que não chegam até seu público primário e, consequentemente, não geram renda dentro de seu mercado.

Sem o hábito reiterado de assistir a filmes, agravado pelo fato de todas as salas de cinema terem sido “vendidas” às igrejas, sem políticas específicas para o sector, neste momento, Moçambique é o país com menos condições para o desenvolvimento da sétima arte. Os filmes moçambicanos são projetados no Centro Cultural Franco-Moçambicano, mas com audiência confinada a uma elite.

Num cenário em que a produção cinematográfica é feita sem nenhuma legislação, nenhuma boa vontade – mesmo que seja política – pode-se afirmar que uma vez bem orientada, podia gerar riquezas para Moçambique e estimular o desenvolvimento da economia nacional. A falta de legislação operacional é, pois, um dos grandes entraves para a evolução do setor.

Seria importante também que o empresariado nacional investisse no cinema, sem o qual o setor terá muitas dificuldades em evoluir. A sétima arte moçambicana não é sustentável, porque a maior parte da sua produção é feita por encomenda.

Pensamos, no entanto, que o mais importante para o futuro do cinema em Moçambique passaria pela revitalização do INAC, Instituto Nacional de Áudio Visual de Cinema, antigo INC. Desse esforço, cujos primeiros passos já se iniciaram, resulta que hoje, o arquivo de filmes que escapou ao incêndio do Instituto Nacional de Cinema está a ser inventariado pela Cinemateca, com apoio da Cooperação Portuguesa e da Unesco para se delinear uma estratégia para a sua recuperação.

O Fundo Nacional para o Desenvolvimento da Arte e Cultura (FUNDAC) e o Instituto Nacional do Audiovisual e Cinema (INAC) deveriam ter concursos anuais que promovessem a produção nacional, onde os artistas, incluindo os cineastas, poderiam submeter os seus projetos de forma cíclica e organizada.

Nessa revitalização não devem ignorar-se as potencialidades do cinema digital, mais concretamente, a necessidade de se realizarem estudos de viabilidade para a implantação de uma Rede de Cinemas Digitais em Moçambique, a partir de

algumas premissas básicas:

1. O projeto do governo para a implantação de uma rede de fibra ótica, levando internet de banda larga para todo o país e possibilitando assim a operação do cinema digital, que consiste no envio de filmes digitalizados para os cinemas conectados à rede.
2. A necessidade de se estimular a indústria e o mercado de cinema no país, adequando-o ao contexto audiovisual em que grande parte dos países de todos os continentes se encontra hoje.
3. Os esforços do programa *ACP Films* para o desenvolvimento e estruturação da indústria de cinema e audiovisual nos países de ACP (África, Caribe e Pacífico).

O estudo de viabilidade fez-se necessário a partir do momento em que surgiu um panorama favorável para a instalação de salas digitais, ou seja, a conclusão em 2011 da implantação de uma rede de fibra ótica em todas as capitais distritais, levando internet de banda larga para todo o país e possibilitando, assim, a operacionalização do cinema digital, que poderá viabilizar de maneira mais simples e menos custosa o envio de filmes – digitalizados – para os cinemas conectados à rede.

Atingir o público de baixa renda que não tem acesso aos cinemas comerciais; difundir a produção de conteúdos regionais; valorizar a exibição de filmes moçambicanos e incentivar a difusão de filmes procedentes de outras origens que não são comumente aceitos pelo circuito comercial são metas apontadas pelo estudo de viabilidade que podem se tornar realidade através da criação de políticas públicas de incentivo ao cinema digital pelo governo moçambicano.

Por último, não podemos deixar de chamar a atenção para o fato de que quando se fala que o cinema é mais colonizador do que o colonialismo, nada mais se quer significar que a batalha das imagens é a mais feroz, a mais implacável e, o que é pior, é contínua. Se vivemos em uma situação em que a imagem do mundo é ela própria colonizada, então fica difícil percebermos a nós mesmos a não ser que lutemos para descolonizar essa imagem. Descolonização da mente é tanto um pré-requisito para um cinema moçambicano bem-sucedido como também a

temática de um cinema moçambicano sério. Mesmo que este Estado pós-colonial se veja como independente, ele ainda sofre de todas as cicatrizes coloniais em sua psique coletiva. A arte cinematográfica tem, assim, o dever de desmascarar essa descolonização parcial.

Como vimos, o cinema moçambicano está muito longe de constituir uma indústria; mesmo assim, determinações de ordem econômica não deixam de incidir sobre seus rumos. Juntamente com o valor social e político dos filmes, estes fatores “extracinematográficos” precisam ser estudados e entendidos. Escravidão, colonialismo, neocolonialismo, racismo fizeram-se presentes ao longo da história da sociedade moçambicana e não se pode nunca ser seduzido pelos financiadores que incentivam a agir como se a única realidade do país fosse a de seus anciãos sentados sob um imbondeiro, exsudando sabedoria, ou de elementos sobrenaturais da vida moçambicana.

De todas as cinematografias da periferia do sistema capitalista, o cinema moçambicano e o cinema africano em geral é aquele que continua à procura de seu próprio público. Minha esperança é que, à medida que os cineastas superarem os problemas de tecnologia e recursos, não sejam tentados a perder sua conexão vital com as raízes essenciais da sociedade moçambicana. Pelo que têm feito, na esmagadora maioria dos casos, essa esperança é, cada vez mais, uma certeza.

Referências

ALBINO, Inocência. “Está-se a ‘castrar’ o cinema moçambicano!” In: Jornal A Verdade, 11 de abril de 2013. Disponível em: <http://www.verdade.co.mz/cultura/36174-esta-se-a-castrar-o-cinema-mocambicano>>. Acessado em: 10 de julho de 2013.

ALBINO, Inocência. “Cinema moçambicano órfão de vontade política!” In: Jornal A Verdade, 29 de setembro de 2011. Disponível em: <http://www.verdade.co.mz/cultura/22434-cinema-mocambicano-orfao-de-vontade-politica>>. Acessado em: 10 de julho de 2013.

ARENAS, Fernando. "Retratos de Moçambique pós-Guerra Civil: a filmografia de Licínio de Azevedo." In: BAMBÁ, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (orgs.). *Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos*. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 75-98.

BAMBÁ, Mahomed. "O papel dos festivais na recepção e divulgação dos cinemas africanos." In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras, 2007. p. 79-104.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008. Disponível em: <http://www.unegro.org.br/arquivos/arquivo_5043.pdf>. Acessado em: 10 de julho de 2013.

FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

HALL, Stuart. *Da Diáspora. Identidades e Mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MARTINEZ, José Celso Corrêa et al. *Cinemação*. São Paulo: Cine Olho Revista de Cinema, 1980.

MELEIRO, Alessandra. "Terceira Metade: Transnacionalização de talentos e tecnologias no cinema moçambicano". In: Afroscreen, 24 de junho de 2011. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/afroscreen/terceira-metade-transnacionalizacao-de-talentos-e-tecnologias-no-cinema-mocambicano>>. Acessado em: 10 de julho de 2013.

MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado – África*. São Paulo: Escrituras Ed., 2007.

PEREIRA, Cristiana. "A função provocadora do artista, entrevista a Sol de Carvalho". In: Buala: Cultura contemporânea africana, 28 de janeiro de 2011. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-funcao-provocadora-do-artista-entrevista-a-sol-de-carvalho>>. Acessado em: 10 de julho de 2013.

PIEIDADE, Joana Simões. "Dockanema: O documentário como acto de resistência e guardião da memória". In: Buala: Cultura contemporânea africana. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/vou-la-visitar/dockanema-o-documentario-como-acto-de-resistencia-e-guardiao-da-memoria>>. Acessado em: 10 de julho de 2013.

RAPAZOTE, João G. Entrevista com Manthia Diawara. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/afroscreen/entrevista-com-manthia-diawara?utm_source=feedburner&utm_medium=email&utm_campaign=Feed%3A+buala-pt+%28BUALA+%7C+Cultura+Contempor%C3%A2nea+Africana%29>. Acessado em: 10 de julho de 2013.

SPIVAK, Chakravorty Gayatri. Pode o subalterno falar? Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.