

AFRICANS

CINEMA E REVOLUÇÃO



O PROGRESSO



AFRICAS
CINEMA E REVOLUÇÃO

#VivaMaisCultura

Acesse caixacultural.gov.br
Curta facebook.com/CaixaCulturalSaoPaulo
Baixe o Aplicativo CAIXA Cultural

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

África(s), Cinema e Revolução (2016 : São Paulo, SP).

África(s) : cinema e revolução / [curadoria da mostra e organização do catálogo de]
Lúcia Ramos Monteiro. — São Paulo : Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016.
196 p. ; 22 cm.

Catálogo da mostra realizada no Caixa Belas Artes São Paulo entre os dias 10 e 23 de novembro de 2016.

ISBN 978-85-93054-01-3

I. CINEMA MILITANTE. 2. ANGOLA. 3. GUINÉ-BISSAU.. 4. MOÇAMBIQUE. 5.
INDEPENDÊNCIA. 6. ÁFRICA LUSÓFONA. 7. CINEMA E MEMÓRIA. 8. CINEMA E HISTÓRIA.
I. Caixa Cultural. II. Caixa Belas Artes. III. Monteiro, Lúcia Ramos, org. IV. Título.

A CAIXA Cultural apresenta a mostra **África(s). Cinema e Revolução**, em parceria com o StudioIntro, uma mostra internacional inédita no país que retrata a fase de Independência de alguns países africanos, como Angola, Moçambique e Guiné-Bissau, e as revoluções ocorridas após a descolonização.

A programação conta ainda com debates, oficinas, mesa redonda e exposições com a presença de cineastas e pesquisadores, que relacionam cinema, independência, resistência e revolução, que acontecerão na CAIXA Cultural São Paulo e no CAIXA Belas Artes.

A CAIXA orgulha-se de, através desse patrocínio, oferecer ao público uma oportunidade única de contato com a história, a arte e a cultura, de países com realidades tão próximas e ao mesmo tempo tão distantes da brasileira, contribuindo com o pensamento crítico e com a formação do público.

Desde que foi criada, em 1861, a empresa tem atuado intensamente na melhoria da qualidade de vida da população. Além de seu papel como banco público e parceiro das políticas de estado, a CAIXA apoia e estimula a cultura, especialmente na circulação de eventos pelas sete unidades da CAIXA Cultural.

Não é fácil chegar a tantas pessoas e lugares, mas esse é um desafio que vale a pena. Afinal, para a CAIXA, a vida pede mais!

CAIXA ECONÔMICA FEDERAL

08 APRESENTAÇÃO

16 ENSAIOS

- 19** **ÁFRICA LUSÓFONA NAS TELAS: DEPOIS DA UTOPIA E ANTES DO FIM DA ESPERANÇA**
POR FERNANDO ARENAS
- 35** **JÁ OUVIU FALAR DE INTERNACIONALISMO? AS AMIZADES SOCIALISTAS DO CINEMA MOÇAMBICANO**
POR ROS GRAY
- 67** **ELEMENTOS PARA A HISTÓRIA DO CINEMA MOÇAMBICANO: ÁFRICA, O COLONIALISMO E O CINEMA**
POR JORGE REBELO
- 71** **RUY GUERRA E MOÇAMBIQUE**
POR VAVY PACHECO BORGES
- 75** **“QUE A LUZ NEGRA ILUMINE O MEU ROSTO!”: A GRANDEZA E O MISTÉRIO DO CINEMA DE FLORA GOMES**
POR JUSCIELE OLIVEIRA
- 83** **UM OLHAR SOBRE O MUNDO**
POR ANNOUCHKA DE ANDRADE
- 87** **BLECAUTE NA CENSURA**
Sobre 25 (1975), de José Celso Martinez Corrêa e Celso Luccas
POR CELSO LUCCAS
- 91** **“MUEDA É O RESPEITO PELA REALIDADE HISTÓRICA.” RUY GUERRA EM ENTREVISTA À REVISTA TEMPO**
POR SOL CARVALHO
- 101** **CINEMA E CONFLITO NO MOÇAMBIQUE PÓS-COLONIAL: IMAGENS DE ARQUIVO COMO ILUSTRAÇÃO E EVIDÊNCIA**
Sobre Estas são as armas (1978), de Murilo Salles
POR ROBERT STOCK
- 111** **MIRADAS ANTI-COLONIAIS DE SANTIAGO ÁLVAREZ EM MOÇAMBIQUE**
Sobre Maputo, meridiano novo (1976) e Nova sinfonia (1982)
POR CRISTINA BESKOW

180 SINOPSES

192 FICHA TÉCNICA

- 115** **FAZEDORES DE CINEMA EM INHAKA E XEFINA**
Sobre O tempo dos leopardos (1985), de Zdravko Velimorović e Camilo de Sousa
POR CAMILO DE SOUSA
- 121** **UM OLHAR SOBRE A LIBERTAÇÃO (ATRAVÉS DO CINEMA) DE UMA NAÇÃO A PARTIR DA TABANCA DE XIME**
Sobre Xime (1994), de Sana Na N'Hada
POR MARIA DO CARMO PIÇARRA
- 125** **AS IMAGENS DE UMA REVOLUÇÃO CANTADA E DANÇADA**
Sobre Kuxa Kanema (2004), de Margarida Cardoso
POR LILIAN SANTIAGO
- 129** **QUANDO LUANDA SE Esvazia**
Sobre Na cidade vazia, de Maria João Ganga (2004)
POR JACQUELINE KACZOROWSKI
- 133** **“AQUI AONDE EU NUNCA VIM”: O REEMPREGO DE IMAGENS NA ELABORAÇÃO DE UMA “CONTRA-HISTÓRIA” DO COLONIALISMO TARDIO PORTUGUÊS**
Sobre Avó (Muidumbe) (2009), de Raquel Schefer
POR RAQUEL SCHEFER
- 145** **IMPASSES DA DESCOLONIZAÇÃO: IMAGENS, FANTASMAS E DETRITOS IMPERIAIS**
Sobre Prefácio a Fuzis para Banta (2011), Tudo bem, tudo bem, vamos continuar (2012) e Um filme italiano (África, adeus!) (2012), de Mathieu Kleyebe Abonnenc
POR EMI KOIDE
- 151** **TESTEMUNHOS CINEMATOGRAFÍCAS DA LUTA ARMADA E DO SOCIALISMO EM MOÇAMBIQUE**
Sobre Vovós guerrilheiras (2012), de Ike Bertels
POR ROBERT STOCK
- 157** **O PASSADO INABORDÁVEL E A NECESSIDADE DE IMAGINAÇÃO**
Sobre Tabu (2012), de Miguel Gomes
POR MARIANA DUCCINI
- 175** **POBRES PODERES**
Sobre Redemption (2013), de Miguel Gomes
POR BEATRIZ RODOVALHO

APRESENTAÇÃO

A pesar de sua incomparável importância histórica e estética, e apesar também de seus estreitos laços com o contexto brasileiro, ainda é muito pouco conhecido entre nós o cinema que surge em meio aos processos de independência de Angola, Guiné-Bissau e Moçambique, bem como aquele, mais recente, que trabalha a memória do colonialismo português na África e das lutas dos africanos para, utilizando os meios do cinema, libertar-se de séculos de dominação.

Como se sabe, entre o final dos anos 1960 e o final dos anos 1970, no contexto das lutas de libertação das então colônias portuguesas na África, estabelecem-se as bases de uma cinematografia nova. Trata-se de um cinema ímpar, que nasce em meio a uma combinação muito peculiar de nacionalismo e internacionalismo, em que pesam tanto a visão do cinema como instrumento de luta quanto a ambição de criar uma forma artística nova e revolucionária. Aliam-se nessa empreitada, de forma surpreendente, forças à primeira vista tidas como contraditórias, entre as quais o desejo de fundar um cinema 100% africano e a necessidade de se estabelecer parcerias com instituições, cineastas e técnicos de outros continentes.

Caso ao mesmo tempo extraordinário e exemplar da história mais larga é o da cineasta Sarah Maldoror (1938-). Ao final da década de 1960, essa francesa de família originária da Guadalupe e raízes africanas já havia fundado, em Paris, uma pioneira trupe de teatro negro, e passado uma temporada em Moscou estudando cinema, quando decide filmar na África ao lado do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). Rodado na Argélia, seu primeiro curta-metragem, *Monangambee* (1969), toma como base um conto do escritor angolano José Luandino Vieira, à época detido no campo de concentração de Tarrafal, em Cabo Verde, para narrar a violência sofrida pelos presos políticos que se opunham ao poder colonial. Os africanos independentistas não são vitimizados na narrativa que, ao contrário, enfatiza a ignorância dos guardas portugueses, desconhecedores da culinária e do vocabu-

lário do lugar onde viviam. O domínio da *mise en scène* e a precisão da fotografia comprovam que Maldoror sabia muito bem o que fazia.

A filmografia africana de Maldoror ilustra bem as conexões intercontinentais dos movimentos independentistas, com bases em diversos países africanos, além de Portugal, França, Reino Unido, Cuba, União Soviética, Brasil. Esses elos transatlânticos são reafirmados pelos documentários africanos assinados pelo cubano Santiago Álvarez (o sotaque claramente brasileiro da locutora que conduz a narração, em espanhol, de *Maputo, meridiano novo* [1976], acrescenta uma camada ao internacionalismo da produção). Também estiveram em Moçambique, em cooperação com o Instituto Nacional de Cinema (INC), cineastas e técnicos da então Iugoslávia, além do francês Jean Rouch, com um projeto ambicioso de popularização do super-8, e o franco-suíço Jean-Luc Godard, que pensava nas potencialidades do vídeo para a criação de uma televisão nacional moçambicana. No que se refere à “fundação” do cinema moçambicano, é preciso, ainda, registrar a presença de brasileiros, como José Celso Martinez Corrêa e Celso Luccas, autores de *25* (1975), Murilo Salles, realizador de *Estas são as armas* (1978), e de Ruy Guerra, que depois de anos trabalhando como cineasta no Rio de Janeiro, realiza em Moçambique três curtas e o longa *Mueda, memória e massacre* (1979-80). Pontos de exceção na história do cinema por suas ambições estéticas, éticas e políticas, os filmes que acabam de ser citados foram vistos poucas vezes em exposições públicas no Brasil.¹

“Parte da história cultural do Moçambique pós-colonial é fortemente relacionada a esse princípio de engajamento universal que fez com que cineastas

¹ Entre outras iniciativas, merece ser lembrada a mostra *África lusófona*, realizada pelo Cinusp Paulo Emilio, em 2014, por ocasião dos quarenta anos das independências das ex-colônias portuguesas na África, em que foi exibido *Mueda, memória e massacre*. As três edições da mostra *Cinema da África e da diáspora*, realizada na Caixa Cultural do Rio de Janeiro, e *Uhuru. Mostra de cinema africano pós-independência*, na mesma Caixa Cultural do Rio, contribuíram para dar visibilidade a títulos importantes, embora não houvesse foco no cinema da chamada “África lusófona”. São ainda dignos de nota os programas das mostras de cinema africano realizadas pela Universidade Federal de Juiz de Fora e pela Universidade Federal do Ceará.

estrangeiros (europeus, mas também brasileiros) participassem do processo de criação do cinema neste país lusófono da África”, escreve o marfinense Mahomed Bamba (1967-2015), professor da Universidade Federal da Bahia,² num artigo em que relaciona a participação de cineastas de diversas nacionalidades em meio aos movimentos de independência africanos à história do engajamento (sartreano) do intelectual e do artista, num “cinémAction” de muitas repercussões terceiro-mundistas, em sintonia com o manifesto de Solanas e Getino.

Paralelamente à colaboração internacionalista sobre a qual versa Bamba, há esforços de afirmação de cinemas mais genuinamente “africanos”. Um dos fundadores do Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), Amílcar Cabral envia quatro estudantes para aprender cinema em Cuba, tendo em mente que o cinema da Guiné-Bissau deveria ser feito por cineastas nascidos na Guiné-Bissau. Flora Gomes e Sana Na N’Hada são dois desses jovens cineastas que foram levados por Cabral ao Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC). Faz-nos falta uma retrospectiva integral da obra desses dois realizadores no Brasil. Em **África(s). Cinema e Revolução** poderemos ver, de Gomes, *Morte negada* (1988), *Árvore de sangue* (1996) e *A República dos Meninos* (2012) e, de Na N’Hada, seu primeiro longa-metragem, *Xime* (1994), além de 33 outros filmes de algum modo ligados às independências de Angola, Guiné-Bissau e Moçambique.

Para além de homenagear o capítulo moçambicano da(s) história(s) do cinema de Godard – seu projeto jamais veio à luz como tal, dele restando apenas as páginas de uma edição especial da revista *Cahiers du Cinéma* –, o “s” entre

² Mahomed Bamba, “In the Name of ‘Cinema Action’ and Third World: The Intervention of Foreign Film-makers in Mozambican Cinema in the 1970s and 1980s”. *Journal of African Cinemas*, v. 3, 2012, p. 173-85. Tradução para o português de Alessandra Meleiro, a ser publicado pela revista Rebeca/ Socine (www.socine.org.br/rebeca) no final de 2016, em dossiê coordenado por Amaranta Cesar e por mim. Agradeço a Amaranta Cesar e a Alessandra Meleiro por me terem colocado em contato com esse texto.

parênteses acrescentado à palavra África pretende traduzir a variedade de realidades e cinematografias que o continente encerra. Fruto de uma discussão com Rita Chaves, importante interlocutora deste projeto, o plural se faz necessário mesmo quando está claro o foco em apenas três dos países costumeiramente classificados como “lusófonos” – termo que, aliás, não corresponde à variedade linguística dos próprios países e, menos ainda, de seu cinema.

As independências de Angola, Guiné-Bissau e Moçambique representavam a concretização de algumas utopias e, dentre elas, a de um cinema feito por africanos para africanos, do povo para o povo, e que podia contribuir de fato na criação de um sentimento nacional – lembremos que, naquele momento, nenhum desses países possuía televisão local. Sobrevieram, porém, longos anos de guerra civil, o que dificultou, interrompeu e, em alguns casos, pôs fim às iniciativas de cinema utópico, como o cinejornal moçambicano *Kuxa Kanema*, a que a cineasta portuguesa Margarida Cardoso dedica um belo documentário, *Kuxa Kanema. O nascimento do cinema* (2003), filme pioneiro no trabalho com os arquivos do cinema moçambicano.

Há pouco mais de uma década essa filmografia começou a ser sistematicamente estudada. O festival de documentários Dockanema, criado em 2006 por Pedro Pimenta na cidade Maputo e interrompido desde 2013, possibilitou que muitos desses títulos pudessem ser vistos. Mais recentemente, graças a iniciativas como a parceria entre a Universidade de Bayreuth, na Alemanha, e a Universidade Eduardo Mondlane, em Maputo, filmes importantes como *Mueda, memória e massacre* e *O tempo dos leopardos* (1985) são restaurados, digitalizados e, assim, tornados visíveis. Ao mesmo tempo, cineastas de diferentes gerações, dentro e fora do continente africano, debruçam-se sobre os arquivos coloniais, anti-coloniais e pós-coloniais, produzindo e reelaborando memórias. É o caso do francês Mathieu Kleyebe Abonnenc, dos portugueses Margarida Cardoso, Raquel Schefer e, mais recentemente, Miguel Gomes, além de Licínio Azevedo em Moçambique, Flora Gomes na Guiné-Bissau e Maria João Ganga em Angola.

Diante da escassez de publicações sobre essa filmografia no contexto brasileiro, optamos por reunir, neste catálogo, textos de diferentes naturezas, cronologias e geografias. Artigos panorâmicos, fruto de um cuidadoso trabalho de pesquisa, como os de Ros Gray e Fernando Arenas, devem ajudar o leitor a entender os processos históricos e as relações entre filmes, cineastas e instituições. Há, em seguida, ensaios mais curtos, voltados à análise pontual de algumas obras ou da filmografia de autores determinados, como os de Beatriz Rodovalho, Camilo de Sousa, Cristina Alvares Beskow, Emi Koide, Jacqueline Kaczorowski, Jusciele Oliveira, Lilian Santiago, Maria do Carmo Piçarra, Mariana Duccini, Robert Stock e Vavy Pacheco Borges. Finalmente, tentamos privilegiar a voz dos cineastas sempre que isso foi possível – a palavra de Celso Luccas, Raquel Schefer, Ruy Guerra (em entrevista a Sol Carvalho) e Sarah Maldoror (por intermédio de sua filha, Annouchka de Andrade) pode ser lida em textos sensíveis, que conjugam a reflexão sobre o método de trabalho a informações preciosas para o espectador. Reproduzimos, ainda, um trecho do discurso do então ministro da informação moçambicano, Jorge Rebelo, com o objetivo de restituir um pouco da atmosfera político-cultural da época. O projeto inicial era que esse catálogo incluísse uma série de outros documentos históricos, desejo que aguardará outra ocasião para se concretizar.

As questões levantadas pelos filmes reunidos nesta mostra devem encontrar eco no contexto brasileiro atual, em que as discussões sobre negritude, racismo, identidade cultural e engajamento na arte conquistam espaço e ganham novos contornos. Nesse sentido, a websérie *Empoderadas*, presente na mostra com três de seus já dez episódios, atualiza e traz para o cenário brasileiro algumas das questões presentes na filmografia africana mais histórica.

Esperamos que esta iniciativa contribua para dar centralidade, na crítica e nos estudos de cinema, para filmes ligados à memória colonial e à luta anti-colonial. É impossível não lembrar, aqui, da discussão entre os cineastas Ousmane Sembène e Jean Rouch, travada em 1965, portanto mais de dez

anos antes da chegada de Rouch a Moçambique, onde realiza *Makwayela* (1977) e elabora o projeto de realização em super-8 mencionado acima, jamais implementado. “Quando houver muitos cineastas africanos, os cineastas europeus como você, por exemplo, pretendem continuar fazendo filmes sobre a África?”, perguntava Sembène a Rouch.³ Os 39 filmes que **África(s). Cinema e Revolução** reúne podem ser encarados como 39 possíveis respostas.

LÚCIA RAMOS MONTEIRO é curadora da mostra *África(s). Cinema e Revolução* e organizadora deste catálogo e doutora em cinema pela Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3 e pela Universidade de São Paulo. Realiza atualmente uma pesquisa de pós-doutorado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com auxílio da Fapesp, sobre cinemas nacionais periféricos.

³ “Une Confrontation historique en 1965 entre Jean Rouch et Sembène Ousmane: ‘Tu nous regardes comme des insectes’”. Entrevista publicada em *France nouvelle*, n. 1033, pp. 4-10, ago. 1965 e em *CinémAction*, n. 81, 1996, dossiê *Jean Rouch ou le ciné-plaisir*, editado por René Prédal.

ENSAIOS

ÁFRICA LUSÓFONA NAS TELAS: DEPOIS DA UTOPIA E ANTES DO FIM DA ESPERANÇA

 **POR FERNANDO ARENAS**

Este texto é uma versão condensada do terceiro capítulo do livro *África lusófona: Além da independência*, de Fernando Arenas, a ser publicado pela Edusp em 2017, com tradução de Cristiano Mazzei.

No caso específico das nações africanas como Moçambique, Angola, e Guiné-Bissau, o cinema desempenhou um papel importantíssimo na representação das lutas libertárias, aglutinando o apoio aos movimentos políticos triunfantes que subiram ao poder após a Independência e construindo nações pós-coloniais. No entanto, as catastróficas guerras civis ocorridas em Angola e Moçambique, como resultado dum combinação de fatores internos, regionais e geopolíticos globais, parcialmente relacionados à Guerra Fria e ao *Apartheid*, foram quase fatais à sobrevivência do cinema. Com a paz, normalização e reconstrução praticamente concluídas em Moçambique e em Angola, o cinema encontra-se em fase de recuperação. Contudo, continua a enfrentar desafios financeiros e infraestruturais comuns ao restante do continente africano, inclusive seus parceiros lusófonos, Guiné-Bissau e Cabo Verde; desafios estes que persistem em parte como resultado do colonialismo, com consequências duradouras sob a égide da globalização contemporânea.

Muito semelhante ao restante do continente africano ou nações em desenvolvimento em geral, o cinema em toda a África de língua oficial portuguesa tende a não se limitar exclusivamente a dimensões estético-formais, ou de entretenimento (mesmo quando tais dimensões não desempenham um papel insignificante). O cinema é estimulado por um compromisso ético com enfoque em questões sociais, processos históricos e desenvolvimentos culturais no âmbito individual, coletivo, nacional e continental. Os filmes africanos lusófonos são tão heterogêneos quanto os países que compreendem o agrupamento geográfico/linguístico da “África lusófona”, ou continente africano como um todo. Em consonância com Françoise Pfaff, fazendo eco do sentimento expresso pelo diretor mauritano Med Hondo, não existe uma entidade monolítica ou homogênea chamada “cinema africano”, e sim cinemas ou filmes africanos, ou, mais precisamente, “cineastas africanos lutando com dificuldade para fazer cinema”.¹ Há uma corrente autoral e não comercial de importância nos filmes de países africanos lusófonos, assim como de toda a África, com orçamentos

inquestionavelmente baixos. A produção cinematográfica é intermitente e com frequência afetada por restrições financeiras e desafios relacionados à infraestrutura de produção e distribuição. Embora haja uma abundância de histórias a serem contadas e um vasto inventário de talentos, o cinema continua a depender, em grande parte, de subsídios originários da Europa (França, Portugal e outros países da União Europeia) e Brasil. De fato, Portugal e Brasil desempenham papéis importantes nos cinemas africanos lusófonos através de subsídios, coproduções, parcerias, e assim por diante, mas a França continua a ser a figura dominante no que diz respeito a subsídios cinematográficos em toda a África lusófona e francófona. De forma geral, os subsídios estrangeiros continuam sendo essenciais não apenas para filmagem e produção, mas também para a disseminação de filmes africanos de caráter autoral no circuito internacional, que, na maioria dos casos, está circunscrito a festivais de cinema. Mesmo assim, uma presença africana nem sempre é garantida nesses festivais devido à produção escassa e esporádica de filmes em todo o continente. Pode-se contar nos dedos o número de filmes africanos que atingiram o circuito cinematográfico global.

Na altura da Independência, os portugueses praticamente não deixaram nenhuma infraestrutura cinematográfica para trás ou técnicos treinados em seus territórios africanos. Portanto, os “cinemas nacionais” nos casos de Moçambique, Angola, e também a Guiné, tiveram que ser construídos a partir do nada, como parte integrante das lutas de libertação nas décadas de 1960 e 1970, na maioria das vezes, envolvendo iniciativas e esforços de colaboração com diretores e produtores de cinema estrangeiros. Apesar das condições econômicas, materiais e geopolíticas reinantes na época do nascimento e subsequente desenvolvimento do cinema nas antigas colônias portuguesas terem sido muito mais precárias do que no restante da África, a experiência da

¹ Françoise Pfaff, *Focus on African Films*. Bloomington/ Indianapolis: Indiana University Press, 2004, p. 10.

luta armada que marcou as origens do cinema em Angola, Moçambique e Guiné² o diferenciam de forma ainda mais drástica do cinema produzido em outras nações africanas nos primeiros anos de independência. A falta de treinamento em cinematografia e infraestrutura, por um lado, e a coesão e unidade do propósito dentro do MPLA em Angola e Frelimo em Moçambique, por outro lado, inspiraram uma onda de solidariedade internacional envolvendo cineastas e ativistas da França, Suécia, ex-Iugoslávia, Cuba, Estados Unidos, entre outros países, que ajudaram na produção de inúmeros documentários.³ Eles dedicaram seus talentos e recursos à visão emancipatória dos movimentos de libertação, contribuindo para uma estratégia ideologicamente complexa: utilizar o cinema como ferramenta ou até mesmo arma estratégica a fim de documentar, educar e disseminar informações sobre a guerra, possibilitando a educação do público africano sobre sua própria condição histórica, e, ao mesmo tempo, informando a comunidade internacional sobre as guerras anticoloniais na África. Também é essencial observar que o surgimento de um cinema anticolonial e pós-colonial, tanto em Angola quanto em Moçambique, coincidiu com a modernização e revitalização do meio cinematográfico em desenvolvimento nas décadas de 1960 e 1970, segundo Marcus Power.⁴ Como tal, o cinema foi

² O documentário *O regresso de Amílcar Cabral* (1976), feito em colaboração por vários cineastas guineenses (entre eles, Sana Na N'Hada e Florentino "Flora" Gomes), é considerado um texto fílmico fundacional para a Guiné-Bissau independente, retratando o regresso do corpo de Cabral de Conakry (onde foi assassinado em 1973) e a sua procissão através das ruas de Bissau, assim como as exéquias oficiais.

³ Para uma abordagem histórico-crítica exaustiva do cinema em Moçambique no período da luta armada anterior à Independência, e logo depois, na transição para a Independência e o início da guerra de desestabilização entre os anos 1970-1990 (incluindo a morte de Samora Machel e colapso do Instituto Nacional de Cinema), vide Ros Gray, "Cinema on the Cultural Front: Film-Making and the Mozambican Revolution". *Journal of African Cinemas*, n. 3, vol. 2, 2001, pp. 139-160. Para um estudo sobre o papel de cineastas estrangeiros no desenvolvimento do cinema em Moçambique entre os anos 1970-1980, vide Mohamed Bamba, "In the Name of 'Cinema-Action' and Third World: The Intervention of Foreign Film-Makers in Mozambican Cinema in the 1970s and 1980s". *Journal of African Cinemas*. op. cit., pp. 173-185.

capaz de se tornar um veículo de representação importante para a promoção da causa libertária nacional, angariando apoio internacional.

O longa-metragem mais destacado a surgir dessa onda internacional de solidariedade aos movimentos de libertação nacional nas colônias africanas portuguesas foi *Sambizanga* (1972),⁵ dirigido por Sarah Maldoror de Guadalupe, baseado no romance clássico de 1961 do autor angolano José Luandino Vieira, *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. Tanto o romance como o filme documentam os primeiros momentos do conflito pela Independência em Angola através da estória de Domingos e sua família, destacando, entre outros aspectos, a tenacidade do compromisso de Domingos para com a nascente luta libertária. O filme, contudo, vai além do romance de Luandino, ao destacar a busca heroica de Maria pelo seu marido preso, Domingos, assim como a sua devoção ao marido e família e, por extensão, à luta coletiva. Tanto o romance quanto o filme pintam um quadro carismático da sociedade angolana colonial nos seus últimos anos, destacando uma consciência emancipatória emergente entre os angolanos. É considerado um dos filmes mais extraordinários dos primórdios do cinema negro-africano devido à sua força política, amplo apelo humanístico e qualidade artística. Além disso, é notável que um filme relativamente antigo privilegie a representação da experiência da mulher na luta de libertação nacional a partir da perspectiva de uma diretora. *Sambizanga* é raramente visto, apesar de ser reverenciado no contexto da história e crítica do cinema africano, mais especialmente em Angola.

⁴ Marcus Power. "Post-colonial Cinema and the Reconfiguration of *Moçambicanidade*". *Lusotopie*. v. II, 2004, p. 272.

⁵ O roteiro de *Sambizanga* foi escrito pelo intelectual e líder nacionalista angolano Mário Pinto de Andrade, que foi casado com Maldoror. Apesar de numerosos críticos fazerem referência à *Sambizanga*, as análises mais detalhadas e sutis foram escritas por Michael Dembrow, "*Sambizanga* and Sarah Maldoror", 2006. Disponível em: <<http://spot.pcc.edu/~mdembrow/sambizanga.htm>>; Marissa Moorman, "Of Westerns, Women, and War: Re-Situating Angolan Cinema and the Nation". *Research in African Literatures*, v. 32, 2001, pp. 103-22; Josef Gugler, *African Film: Re-Imagining a Continent*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2003.

Assim que assumiu o poder, o governo do MPLA investiu recursos na produção cinematográfica ao serviço da causa nacional, ideologicamente motivados por uma ética marxista-leninista. Portanto, dezenas de documentários para consumo interno foram encomendados, os quais destacavam o cotidiano e experiências coloniais de vários tipos de trabalhadores em diferentes regiões em toda a Angola, ou relatos heroicos sobre as lutas de libertação. Ruy Duarte de Carvalho menciona que o trabalho cinematográfico em Angola após a Independência foi principalmente realizado no departamento de cinema com apoio da televisão nacional, além da equipe de cinema ligada ao Ministério de Informação com enfoque em assuntos da atualidade.⁶ De acordo com Matos-Cruz e Mena Abrantes, durante o início dos anos do pós-Independência, a produção cinematográfica angolana optou por uma estratégia de “cinema direto”, registrando eventos político-militares assim como o clima festivo durante o período de transição.⁷ Os cineastas mais ativos durante os primórdios do cinema angolano pós-colonial foram Asdrúbal Rebelo, os irmãos Henriques (Carlos, Francisco e Victor), António Ole e Ruy Duarte de Carvalho. Infelizmente, devido a pressões iminentes de uma guerra civil, a produção cinematográfica em Angola sucumbiu à estagnação por volta de 1982, somente sendo retomada mais de vinte anos depois. Lamentavelmente, a maioria dos diretores angolanos ativos durante o período até 1982 abandonaram a arte.

Moçambique, por outro lado, desempenhou um papel pioneiro na história do cinema africano pós-colonial através da criação, à época da Independência, de uma infraestrutura de cinema nacional desvinculada do circuito cinematográfico comercial global e ao serviço da nação marxista que emergiu após o colonialismo português. Em 1975, o primeiro ato cultural por parte do partido governante, a Frelimo, foi a criação do Instituto de Cinema de Moçambique. O governo convidou Ruy Guerra, um dos mestres do Cinema Novo bra-

⁶ “Entretien avec Ruy Duarte de Carvalho”. *Cahiers du Cinéma*, V. 274, 1977, pp. 59-60.

⁷ José de Matos-Cruz; José Mena Abrantes, *Cinema em Angola*. Luanda: Chá de Caxinde, 2002, p. 22.

sileiro (nascido em Moçambique), para ser seu diretor. De acordo com Camilo de Sousa, o cinema foi utilizado como instrumento vital para os propósitos de educação e propaganda ideológica no processo de construção simbólica da nova nação independente (conforme declarado no filme *Kuxa Kanema. O nascimento do cinema*, 2003). O Instituto tornou-se um laboratório que aproximou os talentos e visões de numerosos cineastas, roteiristas, editores, produtores e técnicos, tanto moçambicanos como estrangeiros. Foi o espaço de treinamento para cineastas emergentes como Licínio Azevedo, João Ribeiro e Sol de Carvalho, entre outros. Simultaneamente, atraiu uma onda de solidariedade internacional, inclusive os diretores vanguardistas franceses Jean Rouch e Jean-Luc Godard.

Os projetos liderados por Rouch e Godard, respectivamente, ilustram as limitações tecnológicas da produção fílmica no contexto de extrema pobreza e tensões resultantes de um relacionamento que era percebido pelos moçambicanos como neocolonial, apesar das melhores intenções ideológicas por parte dos cineastas franceses. Além disso, Godard entrou em conflito com o dogmatismo ideológico da Frelimo, pois estava mais interessado em proporcionar aos camponeses moçambicanos meios técnicos e a liberdade criativa para produzirem imagens em um novo tipo de televisão do povo para o povo, sem seguir a linha do partido. Rouch e Godard foram ambos convidados pelo governo moçambicano, sob orientação de Ruy Guerra e do Instituto. Rouch encabeçou o acordo de cooperação patrocinado pelo governo francês envolvendo um importante projeto super-8, o qual incluía a construção de um laboratório totalmente equipado com a tecnologia necessária para produzir filmes juntamente com instrutores franceses, e cujo objetivo era treinar os moçambicanos no uso de tal tecnologia. Desentendimentos fundamentais surgiram entre Guerra e o Instituto sobre concepções e abordagens divergentes no que dizia respeito à produção, em especial, a praticabilidade e viabilidade em termos de custo a longo prazo de tal laboratório no contexto moçambicano. Andrade-Watkins destaca que, no início, os moçambicanos estavam mais interessados no formato

35mm do que o 8mm proposto por Rouch. Sentiram que Rouch estava de fato “tentando institucionalizar um grau de subdesenvolvimento técnico”.⁸ Entretanto, Rouch simplesmente não achava que o formato de 35mm fosse prático ou eficiente economicamente. Em última instância, nenhuma das fórmulas se tornou viável em termos de custo a longo prazo para Moçambique. No caso de Godard (juntamente com sua produtora SonImages), houve um desentendimento ideológico fundamental com a Frelimo, conforme documentado pelo filme de Margarida Cardoso, *Kuxa Kanema*, e Manthia Diawara.⁹

Além desses projetos de colaboração, o Instituto tornou-se o centro de produção de cinejornais, documentários e alguns longas-metragens.¹⁰ Seu projeto mais conhecido, *Kuxa Kanema [O nascimento do cinema]*,¹¹ é considerado por críticos e historiadores do cinema a tentativa mais bem-sucedida da

⁸ Claire Andrade-Watkins, “Portuguese African Cinema: Historical and Contemporary Perspectives—1969 to 1993”. *Research in African Literatures*. V. 26, 1995, pp. 137-139.

⁹ O desentendimento entre Guerra, Rouch e Godard em Moçambique foi amplamente documentado por Manthia Diawara, *African Cinema*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1992, pp. 93-94.

¹⁰ Ruy Guerra dirigiu um dos primeiros longas-metragens em Moçambique, *Mueda, memória e massacre* (1979), documentando a representação anual do massacre de 1960 do povo makonde pelas forças coloniais portuguesas no norte de Moçambique. Vide Ukadike (pp. 240-241) para uma análise deste filme. Houve quatro longas importantes lançados no final da década de 1980, inclusive a coprodução polêmica com a Iugoslávia intitulada *O tempo dos leopardos* (1987), que enfoca os anos finais da guerra de libertação no norte de Moçambique. Conforme relatado por Licínio Azevedo e Luis Carlos Patraquim (corroteiristas) no documentário de Margarida Cardoso, *Kuxa Kanema*, a polêmica teve a ver com a arrogância e eurocentrismo por parte dos iugoslavos que entregaram a eles um roteiro que ignorava as especificidades históricas e culturais da guerra de libertação moçambicana e que estavam mais interessados em produzir um filme de ação que se passasse num lugar exótico, sob uma lógica maniqueísta lançando negros contra brancos. *O vento sopra do norte* (1987) de José Cardoso também ressalta a guerra de libertação no norte de Moçambique e foi a primeira produção exclusivamente moçambicana. O documentário moçambicano-brasileiro *Fronteiras de sangue* (1987) de Mário Borgneth adverte sobre a campanha de desestabilização realizada pela África do Sul da era do *Apartheid* contra seus vizinhos (inclusive Moçambique). *A colheita do diabo* (1991), codirigida por Licínio Azevedo e Brigitte Bagnol, mistura fato e ficção para retratar um vilarejo assolado pela seca no meio da guerra civil. Para mais detalhes sobre estes e outros filmes desse período vide Andrade-Watkins (op. cit., p. 17), Marcus Power (2004), e Ros Gray (2011), anteriormente citados.

criação de um cinema africano que atendia os interesses do povo africano; neste caso, o propósito de construir uma nação sob os auspícios do partido governante e antigo exército de libertação Frelimo e sua visão de uma república socialista. Maria Loftus argumenta que o projeto de *Kuxa Kanema* não só retratou o nascimento e morte do projeto socialista da Frelimo, mas também a ascensão e queda do cinema em Moçambique,¹² posto ao serviço daquele projeto. De acordo com a cineasta portuguesa Margarida Cardoso em seu extraordinário documentário, *Kuxa Kanema. O nascimento do cinema*, o projeto envolvia cinejornais semanais de dez minutos que eram exibidos em todo o país nos cinemas ou através de vans doadas pela antiga União Soviética em áreas rurais remotas. Entre 1981 e 1991, *Kuxa Kanema* produziu 359 edições semanais e 119 documentários de curta duração, além de vários longas.¹³ Em 1991, infelizmente, os equipamentos de cinema, a sala de edição, de som e os laboratórios de processamento pertencentes ao Instituto de Cinema de Moçambique foram praticamente destruídos por um incêndio, o que levou ao seu colapso.¹⁴ Mesmo antes do incêndio, no entanto, o Instituto já vinha sofrendo consideravelmente com problemas financeiros, de logística, infraestrutura e criatividade devido à devastadora Guerra Civil. A ruína do Instituto de Cinema Moçambicano ocorreu sob o pano de fundo da guerra, assim como da morte prematura de seu fundador e carismático líder, Samora Machel, num suspeito acidente

¹¹ De acordo com Lopes, Siteo e Nhamuende (2000), *Kuxa Kanema* é um neologismo criado pelo poeta, roteirista e produtor Luis Carlos Patraquim que significa “o nascimento ou a aurora do cinema”, cunhado a partir dos idiomas changana e makua falados no sul e norte de Moçambique, respectivamente, num gesto que evidencia o princípio abrangente de unidade nacional após a Independência.

¹² Vide Maria Loftus, “Kuxa Kanema: The Rise and Fall of an Experimental Documentary Series in Mozambique”. *Journal of African Cinemas*. 3, v. 2, 2011, pp. 161-171.

¹³ Claire Andrade-Watkins, “Portuguese African Cinema: Historical and Contemporary Perspectives—1969 to 1993”, op. cit., p. 141.

¹⁴ De acordo com uma entrevista de Marcus Power com o cameraman Gabriel Mondlane (vide “Post-colonial Cinema”, op. cit., p. 276). O extinto Instituto foi reconfigurado para tornar-se o Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema (INAC), o qual vem batalhando com dificuldade para recuperar seu legado.

de avião sobre a África do Sul em 1986, selando definitivamente o fim do sonho utópico de uma sociedade igualitária, na qual o cinema desempenhou um papel importante.

LICÍNIO AZEVEDO

Licínio Azevedo – cineasta, jornalista e escritor – nasceu no Rio Grande do Sul, mas vive em Moçambique desde a Independência. Trabalhou no Instituto Nacional de Cinema durante os primeiros anos do cinema moçambicano, colaborando com Rouch e Godard. Azevedo também trabalhou para a televisão de Moçambique e hoje é um cineasta independente e diretor da produtora de filmes e multimídia Ébano Multimedia, com sede em Maputo. Azevedo tem realizado um número considerável de documentários e longas-metragens abordando um amplo leque de questões importantes ao entendimento da experiência pós-colonial e pós-guerra de Moçambique, do retorno emocional dos refugiados de guerra à sua terra natal (*A árvore dos antepassados*, 1994); à ameaça mortal das minas terrestres espalhadas pelo interior de Moçambique (*O acampamento da desminagem*, 2005); às perdas humanas e ambientais causadas por quinze anos de guerra civil (*A guerra da água*, 1996); às injustiças decorrentes do dogmatismo ideológico do governo no pós-Independência (*Virgem Margarida*, 2012); às trágicas consequências da epidemia da Aids (*Night Stop*, 2002). Vários de seus filmes foram exibidos em festivais internacionais e ganharam prêmios. Porém, a obra de Licínio Azevedo ainda não recebeu a atenção crítica que merece, apesar de ser o cineasta mais importante de Moçambique.

O conjunto da obra de Azevedo oferece um mosaico da vida contemporânea em Moçambique através das experiências de pessoas comuns vivendo, até certo ponto, sob circunstâncias extraordinárias. O *ethos* humanístico de Azevedo é a força motora por trás de sua prática cinematográfica com que retrata a sociedade moçambicana através de uma multiplicidade de vozes. Seus documentários, que constituem a maior parte de sua produção, repre-

sentam a realidade social moçambicana e seguem uma abordagem ética que permite ao “outro” (neste caso, na sua maioria moçambicanos pobres do interior) falar com um mínimo de interferência do diretor, em diálogos que parecem não terem sido ensaiados nem as cenas redigidas. A práxis cinematográfica de Azevedo revela uma grande afinidade com o “modo observacional” dos documentários descrito por Bill Nichols em seu clássico *Representing Reality* (1991), que enfatiza a não intervenção do cineasta. Fiel à sua colaboração com Jean Rouch, os documentários de Azevedo seguem algumas das convenções do *cinéma vérité* (que constitui uma excelente ilustração do modo observacional), assim como a distância não intrusiva entre a câmera e os sujeitos; a natureza da performance aparentemente pouco ensaiada ou dramatizada por parte dos atores; o foco em pessoas comuns; o uso de câmera portátil; locais autênticos; sons naturais e pouca pós-produção. A edição envolve breves cenas ocasionais intercaladas no fio narrativo retratando o cotidiano, a paisagem, animais, instrumentos musicais tocados por pessoas locais, ou rituais de dança, que acrescentam textura ao mesmo tempo em que enriquecem e complementam a estória, através da inclusão de elementos relacionados a práticas culturais e hábitat, constitutivos das vidas dos sujeitos retratados. O estilo de direção de Licínio Azevedo conta, em grande parte, com uma “presença ausente” (conforme teorizado por Nichols), proporcionando sons e imagens, mas com uma presença de direção que permanece despercebida e não reconhecida. Os documentários de Azevedo são, em grande parte, estruturados ao redor de um “princípio axiográfico”,¹⁵ no qual uma ética de representação é conhecida e vivenciada através da relação espacial entre a câmera e os sujeitos, refletida na proximidade física conforme deduzida pelo uso de closes de grande ângulo, assim como uma aceitação tácita, mútua, entre cineasta e sujeitos, a qual prevalece em todos seus filmes. Pode-se argumentar que o papel

¹⁵ Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1991, pp. 77-95.

de Azevedo em seus documentários é simultaneamente o de “outsider/insider”, portanto descentralizando, até certo grau, sua perspectiva de um brasileiro branco de classe média em relação aos sujeitos retratados – moçambicanos negros e pobres, na sua maioria camponeses.

Hóspedes da noite (2007) desenrola-se no Grande Hotel, na cidade da Beira (costa central de Moçambique), um antigo hotel de luxo à beira-mar, com 350 quartos e uma piscina olímpica, onde hoje vivem 3500 pessoas. O hotel, com arquitetura em estilo art déco, foi inaugurado em 1953 e é hoje a imagem esquelética de tal passado: faltam paredes, janelas, eletricidade ou água encanada, elevador ou corrimão nas escadas. Muitos de seus atuais moradores (homens e mulheres, em sua maioria jovens ou de meia-idade, além de muitas crianças) são sobreviventes da guerra civil. Todos são pobres, enfrentando dificuldades para sobreviverem em tempos de paz com criatividade e perseverança, em meio a uma nação pós-colonial que os abandonou por completo. Esse curto documentário visualmente poético oferece um mosaico da vida no Grande Hotel, onde os moradores são filmados à medida que desenvolvem suas atividades diárias em condições deploráveis e perigosas, ao mesmo tempo que são retratados com dignidade e beleza. *Hóspedes da noite* também destaca a visita de dois ex-empregados ao hotel (sr. Caíto e sr. Pires). À medida que exploram a estrutura fantasmagórica do hotel pululando de vida, os ex-funcionários relembram sua época opulenta durante o período colonial. Suas memórias dos anos dourados, quando senhoras elegantes bebiam uísque no fabuloso bar/discoteca do hotel, contrastam nitidamente com as imagens dos atuais moradores – “hóspedes da noite”, esquecidos pela história, cujas vidas desafiam os indicadores tão divulgados do forte crescimento econômico de Moçambique.

A narrativa fílmica é estruturada em torno de várias cenas envolvendo diálogos entre os dois visitantes, três jovens mães (Rachida, Sofia e Francisca), dois irmãos jovens e órfãos, e dois homens de meia-idade (Eusébio, um segurança noturno, e Eunísio, um vendedor ambulante). De forma seme-

lhante a *Night Stop*, essas cenas proporcionam uma textura humana à medida que os sujeitos compartilham estórias de tragédia e sobrevivência durante e após a guerra civil, assim como antes e depois de chegarem ao Grande Hotel. Suas conversas variam entre tentativas por parte dos garotos órfãos de lembrarem a sua falecida mãe; os horrores da fuga de vilarejos em chamas durante a guerra, conforme descritos pelas mulheres quando jovens, ou seus complexos relacionamentos com homens quando adultas; e estórias compartilhadas entre o segurança e o vendedor ambulante sobre crianças e bêbados caindo dos andares mais altos do hotel para a morte. Todas essas figuras, especialmente as mulheres, são representadas através de closes que acentuam seu charme inocente e capacidade de superar dificuldades. Tais cenas são intercaladas por sequências de tomadas de plano geral e médio retratando variados aspectos da vida nesse microcosmo dos pobres de Moçambique, por exemplo: crianças assistindo a um filme de ação de Hong Kong numa tela esverdeada de TV, um grupo barulhento de crianças que pulam de alegria com a ideia de fazerem suas necessidades na praia, mães alimentando seus filhos, cultos religiosos muçulmanos e pentecostais, baldes de dejetos humanos sendo jogados das sacadas, um professor de geografia (com o nome improvável, porém simbólico, de professor Camões) trabalhando em seu computador enquanto se candidata a um cargo universitário, momentos de afeto entre mães e filhos, jovens praticando golpes de caratê, mulheres e homens cozinhando, mulheres fazendo cafunés nos cabelos umas das outras, adultos trocando gracejos divertidos e sugestivamente sexuais, pessoas buscando água na piscina, tomadas de pessoas com membros amputados como resultado da guerra, e imagens de ratos correndo pelas paredes.

Ocasionalmente, o ponto de vista adotado é o dos ex-funcionários do hotel, mas a perspectiva que predomina é a do diretor, o qual emprega um olhar de empatia um pouco voyeurístico sem evocar pena nos espectadores face aos sujeitos representados, mas exigindo um reconhecimento de sua humanidade.

Tal estratégia de representação é acentuada pelo amplo uso de closes dos sujeitos falantes e a estética chiaroscuro, em que a intensa luz dos espaços exteriores contrasta de forma marcante com a escuridão dos interiores, criando um efeito-tableau, certa estetização da pobreza que lembra o diretor português Pedro Costa e seus filmes com enfoque nas margens sociais de Lisboa (por exemplo *O quarto de Vanda* [2004], *Juventude em marcha* [2006] ou *Cavalo dinheiro* [2014]). A estetização da pobreza no caso de Azevedo é, contudo, amenizada por numerosas referências escatológicas, verbais ou visuais, feitas ao longo do filme. Portanto, ao invés de simplesmente “embelezar” a sua representação dos pobres, Azevedo opta por tornar palpável tanto a beleza como a feiura, de forma explícita ou implícita, no quadro das forças biopolíticas, infra-estruturais, históricas e econômicas em funcionamento que moldam a “vida nua” (conforme postulado pelo filósofo Giorgio Agamben)¹⁶ que os espectadores testemunham no Grande Hotel. Da mesma forma, em *Hóspedes da noite* não há narração em off (semelhante à maioria dos documentários de Azevedo) e o filme apenas fornece informações básicas na forma de letreiros sobre os sujeitos falantes quando eles aparecem pela primeira vez. Todas as informações adicionais sobre suas vidas; a história do hotel, assim como suas condições de moradia são apresentadas por meio de conversas quase sem nenhuma roteirização entre os sujeitos (como em *O acampamento de desminagem* e *Night Stop*), ao mesmo tempo em que proporcionam um amplo panorama sobre a vida urbana de Moçambique (semelhante ao curta de ficção *O grande bazar* [2006]).

Em última análise, Azevedo apresenta o Grande Hotel como uma metáfora viva da espacialização do tempo; neste caso, as múltiplas temporalidades e processos históricos convergindo num único local (os anos finais do colonialismo, a guerra civil da pós-Independência, o relativamente estável, embora

¹⁶ Agamben postula a noção de “vida nua” como análoga ao corpo, assim como à vida biológica e suas necessidades – todos eles fatores decisivos na esfera política. (Giorgio Agamben, *Homo Sacer and Bare Life*. Palo Alto: Stanford University Press, 1998, p. 119-135).

incerto, presente neoliberal) e seus efeitos nos segmentos mais vulneráveis e marginalizados da população moçambicana. Embora denunciando de forma implícita a injustiça social reservada aos sujeitos representados, o filme não os retrata necessariamente como vítimas sem esperança.

Azevedo permanece fiel ao imperativo ético de representar o povo de Moçambique e proporcionar agenciamento histórico aos pobres das zonas rurais, evidenciado por esse capítulo extraordinário na história do cinema africano que ocorreu em Moçambique durante os primeiros anos de Independência. Acontecimentos cataclísmicos levaram à destruição da utopia de uma sociedade igualitária, sob a liderança de um governo de partido único nacionalista e marxista-leninista, causando uma ruptura no paradigma socioeconômico e político hegemônico, enquanto que o cinema se adaptou aos tempos em mudança. Licínio Azevedo tem dedicado sua arte cinematográfica a documentar as consequências do fracasso violento da utopia; em especial, o preço cobrado dos sobreviventes que hoje em dia constroem um futuro incerto num país que se encontra precariamente reconciliado.

FERNANDO ARENAS é professor de Estudos Culturais Lusófonos nos departamentos de Estudos Afro-Americanos e Africanos e Línguas e Literaturas Românicas na University of Michigan. É o autor de *Lusophone África: Beyond Independence* (University of Minnesota Press, 2011), cuja versão traduzida e atualizada em português será publicada pela Edusp em 2017; *Utopias of Otherness: Nationhood and Subjectivity in Portugal and Brazil* (University of Minnesota Press, 2003); e co-editor, junto com Susan C. Quinlan, de *Lusosex: Sexuality and Gender in the Portuguese-Speaking World* (University of Minnesota Press, 2002).

JÁ OUVIU FALAR DE INTERNACIO- NALISMO? AS AMIZADES SOCIALISTAS DO CINEMA MOÇAMBICANO

 **POR ROS GRAY**

Este texto foi originalmente publicado em Lars Kristensen (org.), *Postcommunist Film – Russia, Eastern Europe and World Culture: Moving Images of Postcommunism*. Abingdon: Routledge, 2012, pp. 53-74.

Este texto explora a noção de “amizade socialista” como um fenômeno transnacional que conecta diversos filmes e culturas cinematográficas, e traz à tona experiências marginalizadas do socialismo do século XX que expandem o conceito de pós-comunismo. O ensaio traça algumas das conexões de solidariedade manifestadas no cinema entre vários países socialistas e as lutas de libertação da África lusófona, com um foco particular na cultura do cinema construída depois da Independência, em 1975, no Moçambique revolucionário. No caso de Moçambique, a dependência da Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo) em relação à União Soviética foi formalmente reconhecida no “Tratado de Amizade” assinado entre os dois países em 1977. Contudo, o Instituto Nacional de Cinema (INC) também se beneficiou do apoio dado durante a luta armada por outros países socialistas não alinhados do bloco do Leste, e essas conexões de solidariedade continuaram após a Independência. Envolvendo principalmente assistência técnica e pedagógica, essas interconexões formaram “comunidades afetivas”, produzindo uma geografia daquilo que ficou conhecido como “amizade socialista”, que era bem mais conflituosa e multifacetada – uma geografia relacional desigual. O termo “comunidade afetiva” é usado por Leela Gandhi para descrever indivíduos e grupos associados a estilos de vida marginalizados – homossexualidade, vegetarianismo, espiritualismo e assim por diante – que renunciaram aos privilégios do imperialismo britânico para eleger a afinidade com as vítimas da expansão colonial. Adapto essa ideia para descrever os laços emocionais forjados através de conexões de solidariedade que vão além da identificação ideológica. A própria noção de “amizade socialista” pode, assim, se estender para descrever uma comunidade afetiva além da estrutura do Estado-nação revolucionário, na qual a amizade funcionou como um recurso para a colaboração transnacional anticapitalista.

A questão do legado dessas amizades socialistas é levantada no documentário *Rostov-Luanda* (1997), de Abderrahmane Sissako, cineasta nascido

na Mauritânia e criado no Mali, que foi à União Soviética para estudar na escola de cinema VGIK, em 1982. *Rostov-Luanda* acompanha a busca do cineasta por Afonso Baribanga, um amigo de Angola que Sissako conheceu enquanto aprendia russo em Rostov. Sissako descreve como a educação e a assistência cultural que a União Soviética ofereceu a estudantes africanos, num gesto de amizade socialista, também facilitou as afiliações pan-africanas à medida que indivíduos de diferentes países de todo o continente se encontravam na Rússia e compartilhavam as esperanças pela libertação da África. A montagem do filme cria uma geografia afetiva entre diversas paisagens: o deserto em torno de Kiffa, na Mauritânia, que é o ponto de partida do cineasta; cenas de neve na Rússia, de onde sua ex-professora de russo, Natalia Lvovna, que fala afetuosamente com ele pelo telefone, envia uma foto de turma; e a paisagem tropical, destruída pela guerra, de Angola, onde ele conduz sua busca. Ainda assim, a busca pelo amigo se torna quase secundária em relação aos testemunhos de experiências individuais da descolonização coletadas, o legado cultural específico do colonialismo português em Angola, e os laços afetivos que mantêm as pessoas lá, apesar da longa Guerra Civil. O envolvimento político é descrito como muito mais relacionado às conexões pessoais com determinados amigos e amantes do que a um compromisso ideológico. Diante da fotografia de turma de Sissako, as pessoas que ele entrevista costumam ficar confusas: “Por que você está procurando esse homem?” e “Eu também fui à União Soviética – poderia ser eu nessa foto”. Eventualmente, o cineasta encontra um endereço de Baribanga em Berlim. Nós o vemos parado à porta, tocando a campainha. A porta se abre, ele entra e o filme termina. Sissako deixa a questão do que significam essas “amizades socialistas” radicalmente aberta.

O significado de tais amizades socialistas foi em grande parte ignorado na teorização da condição pós-comunista. De fato, uma espécie de impasse conceitual foi gerado não só pelo fato de que os países africanos que eram formalmente socialistas são tanto pós-comunistas quanto pós-coloniais, mas também porque a União Soviética teve uma relação imperialista com outros Estados

não capitalistas. Josephine Woll é uma das poucas acadêmicas do cinema soviético a considerar esta relação entre a União Soviética e o cinema africano. Como descreve Woll, no início dos anos 1960, a União Soviética começou a oferecer algumas oportunidades para africanos de tendências esquerdistas estudarem cinema. Concentrando-se nos cineastas francófonos Ousmane Sembène, Souleymane Cissé e Abderrahmane Sissako, Woll argumenta que a União Soviética buscou estender sua influência na África através da pedagogia do cinema, entre outras áreas.¹ Embora Woll dê atenção às formas pelas quais o desenvolvimento da produção cinematográfica na África foi descrito na União Soviética, sua análise dos filmes desses cineastas em termos de influência soviética dá pouco espaço para reconhecer como cada um deles tinha relações específicas e complexas com os locais nos quais fizeram seus filmes, e que havia outras forças transnacionais e estrangeiras em relação às quais eles se definiam, às vezes em oposição – particularmente a política cultural do governo francês de estender sua influência por todo o continente africano através do apoio financeiro à produção cinematográfica. Uma perspectiva lusófona também coloca em foco até que ponto o a produção cinematográfica na África no final dos anos 1960 e 1970 foi percebida como uma atividade inerentemente política, normalmente conectada com movimentos políticos específicos.

Além de indivíduos africanos francófonos, houve outros cujo convite para estudar na União Soviética se deu por causa de conexões com organizações políticas singulares. Sarah Maldoror, por exemplo, uma escritora de Guadalupe que era associada ao movimento Negritude em Paris, foi convidada a estudar em Moscou por causa de sua afiliação ao MPLA, que, entre os vários movimentos pela Independência em Angola, foi o que conseguiu ganhar a confiança da União Soviética (seu parceiro, Mário Pinto de Andrade, foi um dos

¹ Josephine Woll, “The Russian Connection: Soviet Cinema and the Cinema of Francophone Africa”, in Françoise Pfaff (org.), *Focus on African Films*. Bloomington/ Indianapolis: Indiana University Press, 2004, pp. 223-40.

líderes do MPLA durante a luta armada, e depois da Independência atuou como Ministro da Cultura em Guiné-Bissau).² Contudo, a União Soviética não foi o único país socialista a ajudar a produção cinematográfica liberacionista africana. Equipes de filmagem da Iugoslávia e Cuba, bem como delegações de municipalidades comunistas como Reggio Emilia, na Itália, e cineastas esquerdistas do Leste Europeu, da América do Norte e do Sul, vieram a produzir documentários sobre as lutas armadas lusófonas africanas. Esse arquivo disperso é testemunha de um mapa mais complexo de afiliação socialista e não alinhamento. Em 1967, Cabral selecionou quatro jovens estudantes – Flora Gomes, Sana N’Hada, Josefina Lopes Crato e José Bolama Cobuma – para ir a Cuba estudar cinema no ICAIC. Eles ficaram em Cuba até 1972, quando retornaram à Guiné-Bissau e seguiram para o Senegal a fim de continuar os estudos. Isso sinalizou um comprometimento contínuo de Cuba com a assistência técnica e pedagógica pela causa da libertação africana; a parte cultural de uma grande intervenção militar feita com frequência à frente da União Soviética e contra seus desejos. De fato, cineastas moçambicanos como João Ribeiro e Orlando Mesquita estudaram cinema em Cuba até os anos 1990.

Apesar dessas condições de dependência, a “Revolução Africana” foi teorizada como um movimento que permitiria à África produzir formas locais específicas de modernidade, que seriam os meios através de que os povos africanos escapariam dos regimes colonialistas de conhecimento, nos quais eram lançados a um passado perpétuo. A revolução permitiria que eles reentrassem no presente global e contribuíssem com a cultura universal da humanidade, desenvolvendo os melhores aspectos de suas culturas indígenas em diálogo

² Sembène e Maldoror estudaram com Mark Donskoy no Gorky Studio, um instituto dedicado a fazer filmes para crianças. Este tipo de treinamento foi talvez considerado apropriado por causa do imperativo para usar a imagem em movimento para propósitos de educação, embora, como Jeremy Hicks sugeriu, tenha tido consequências estilísticas: os filmes de Sembène e Maldoror também compartilham com Donskoy uma certa estética de naturalismo em sua atenção à fisicalidade do corpo e rituais coletivos.

transnacional. Essa ambição internacionalista da Revolução Africana tem uma relação desconfortável com o presente e com a forma pela qual o pós-comunismo foi teorizado quase exclusivamente em relação à experiência europeia – ou, para ser mais precisa, uma ideia do experimento europeu com o Socialismo Estatal que apaga um tipo de internacionalismo xenofílico, que existiu em certos momentos dentro de regimes totalitários e estava alinhado aos apoiadores esquerdistas dos movimentos de libertação na Europa.

Por exemplo, ao definir pós-comunismo como uma categoria que não pode ser compreendida pelos estudos culturais ocidentais, Boris Groys não trata de como a teoria pós-colonial, que muito animou a disciplina durante os anos 1980 e 1990, era em parte uma resposta ao colapso das esperanças atribuídas às políticas de libertação africana do final dos anos 1960 e 1970, que buscaram produzir formas de futuridade tanto especificamente africanas, quanto socialistas. Groys argumenta que os estudos culturais ocidentais têm dificuldades fundamentais em descrever e teorizar o Leste Europeu pós-comunista porque a pressuposição da disciplina é celebrar a diversidade, o que, na visão de Groys, não passa de uma máscara colorida para a comodificação da diferença pelas forças do capitalismo. Essa tendência, de acordo com Groys, coincide com a demanda das forças do mercado global contemporâneo de que o mundo pós-comunista redescubra, redefina e manifeste sua suposta identidade cultural a partir de seus passados pré-comunistas imaginados, preferencialmente folclóricos e etnicamente homogêneos. Os estudos culturais são, assim, conceitualmente insuficientes para entender a extensão do radicalismo da ruptura do socialismo do século XX com o passado e a forma pela qual os movimentos estéticos que ele produziu já se posicionavam como parte de um futuro moderno e universal. No cerne do argumento de Groys está o modelo de universalismo leninista-stalinista, definido pela “rejeição da diversidade e da diferença em nome de uma causa comum”:

ser universal era reinventar uma ideia ou um projeto artístico que poderia unir pessoas de diferentes origens, que poderia transcender a diversidade de suas identidades culturais já exis-

tentes, que poderia ser abraçado por todo mundo... Esta noção de universalidade estava ligada ao conceito de mudança interior... de transição de uma velha identidade para uma nova.³

Em seu foco pós-modernista em vez de pós-colonial, e na suposta cumplicidade entre o “discurso da diversidade cultural e da diversificação dos mercados culturais”, o argumento habilidoso de Groys, na verdade, ignora vários pontos que são cruciais para uma compreensão mais internacionalista do “pós-comunismo”. A emergência dos estudos culturais ocidentais como uma disciplina coincidiu não só com “a emergência da informação, da mídia, e mercados de entretenimento globalizados... e a expansão desses mercados nos anos 1980 e 1990”.⁴ Ela também coincidiu e afirmou sua afiliação com a ascensão significativa de movimentos de libertação não alinhados durante os anos 1960 e 1970. De sua fundação na Conferência de Bandung, em 1955, o movimento não alinhado repetidamente desafiou a hegemonia da União Soviética. Contudo, do final dos anos 1970 até o início dos anos 1990, um governo revolucionário após o outro chegou ao fim, quer através de uma derrubada violenta (Chile, 1973), quer através de novos governos que se transformaram em regimes opressivos, ou de uma longa guerra civil (Argélia, Guiné-Bissau, Angola, Moçambique). Essa derrota foi uma frustração profunda para a esquerda internacionalmente. Para entender a profundidade desse mal-estar, é necessário considerar que os movimentos de libertação não alinhados ofereceram uma noção de universalismo e uma ideia do papel da cultura na transformação social que estava baseada na cooperação internacional.

Por todo o continente africano, nos anos 1960, a produção cinematográfica começou a ser compreendida como “um ato de cultura” que fazia parte de uma luta maior anticapitalista pela libertação.⁵ Crucialmente, a noção de

³ Boris Groys, *Art Power*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2008, p. 152.

⁴ *Ibidem*, p. 150.

⁵ O ano de 1969 teve uma explosão de eventos culturais e inaugurações: o festival de cinema FESPACO aconteceu pela primeira vez em Uagadugu, a Fédération Pan-Africaine de Cineastes (FEPACI) foi formada, e Argel realizou o Primeiro Festival Cultural Pan-Africano.

cultura desenvolvida por Cabral, Andrade e outros, que era a extrapolação teórica da experiência da luta armada, insistia no efeito transformador de participar de uma revolução. Cabral afirmou que a luta pela libertação cria um tipo diferente de conhecimento do mundo, diverso daquele do imperialismo capitalista. É uma “réplica à acumulação de informação e conhecimentos etnográficos” que agrupa pessoas de acordo com categorias supostamente eternas de raça, casta e etnicidade, e que se tornou alvo de atenção daqueles que estudam sociedades chamadas “primitivas” ou “em desenvolvimento”. Em vez disso, “a luta traz a necessidade de compreender as características de sociedades em luta e mudança radical”.⁶ A revolução se transforma no meio pelo qual as pessoas definem de forma coletiva um novo tipo de modernidade que é especificamente localizado e está em diálogo transnacional como uma contribuição para o mundo.

Em 1973, foi realizado em Argel um encontro para “estabelecer a estrutura de uma organização para cineastas do Terceiro Mundo”.⁷ Cineastas que tinham estudado na União Soviética e em Cuba, incluindo Ousmane Sembène, Flora Gomes, Sarah Maldoror e Sana N’Hada, estavam entre os que discutiram como um cinema africano liberto poderia ser construído. Os cineastas envolvidos compartilhavam com Cabral e Frantz Fanon a convicção de que, como Sembène afirma em *Homem é cultura*, nas “zonas tempestuosas” da guerra revolucionária, “a única forma de expressão artística é a luta armada: a busca absoluta pela independência; a recuperação do próprio patrimônio cultural e também sua defesa”.⁸ O que era claramente possível de se pensar naquela época era a ideia de que o Estado-nação poderia fornecer a

⁶ Amílcar Cabral, *A arma da teoria: unidade e luta I*. Lisboa: Seara Nova/ S.A.R.L., 1976, pp. 235-36.

⁷ “Resolution of the Third World Film-Makers Meeting”, Argel, 1973. Texto reproduzido em Teshome Gabriel, *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982, pp. 103-7.

⁸ Ousmane Sembène, *Man is Culture, The Sixth Annual Wolff Memorial Lecture*. Bloomington/ Indianapolis: Indiana University Press, 5 mar. 1975, p. 2.

estrutura para construir a produção cinematográfica, a distribuição e a exibição que serviria à Revolução Africana. As indústrias cinematográficas nacionalizadas dos estados socialistas formariam uma rede de cinema autônoma em relação ao Ocidente capitalista, e isso atuaria na “frente cultural” contra o imperialismo.

Entre todos os Estados-nação que podem ter aspirado a esta visão do que o cinema poderia ser, em nenhum outro lugar ela foi mais completamente realizada do que em Moçambique. Em 1975, Moçambique conquistou a independência de Portugal depois de uma longa luta armada liderada pela Frelimo, um movimento de libertação que em 1969 havia abraçado o marxismo-leninismo. Um dos primeiros atos culturais da Frelimo foi estabelecer o INC, em 1976. A missão do INC era “fornecer ao povo uma imagem do povo”. Por todo o território cujas fronteiras estavam definidas pela conquista colonial, com uma população dividida linguística e culturalmente, cuja grande maioria não tinha experiência com a imagem em movimento, a tarefa do INC era produzir e distribuir um novo tipo de cinema liberto que apresentaria ao povo moçambicano uma imagem dele próprio. Este momento foi uma instância de um porvir revolucionário no qual o cinema foi privilegiado como o meio para dar forma visual e sônica a um novo eleitorado político. Dessa forma, ele refletia as revoluções socialistas anteriores do início do século XX, na Rússia, China, Cuba e outros lugares, onde o cinema foi reconhecido como um agente de revolução por sua capacidade de mobilizar, educar e informar em situações de grande subdesenvolvimento e analfabetismo.

No início dos anos 1960, guerras de independência aconteceram nas colônias africanas portuguesas de Angola, Guiné-Bissau e Moçambique, após uma série de massacres por parte do Exército português que convenceram o Movimento do Povo pela Libertação de Angola (MPLA), o Partido Africano pela Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) e a Frelimo de que a luta armada era a única forma de derrubar um regime fascista-colonial recalcitrante determinado a se agarrar a seu império a qualquer cus-

to.⁹ Durante os anos 1960, o otimismo inicial que havia acompanhado a independência das colônias britânicas e francesas deu lugar a uma consciência aguda da realidade do neocolonialismo, e isso levou a uma mudança militante nas lutas de libertação que aconteciam por todo o continente. No clima político polarizado da Guerra Fria, MPLA, PAIGC e Frelimo passaram a depender cada vez mais do apoio que recebiam de países socialistas como a União Soviética, China e Cuba, que lhes forneciam armas, oportunidades de treinamento militar e outras formas de educação numa época em que os países da Otan abasteciam o regime fascista de Portugal com armas que eram usadas para atacar os povos colonizados. Líderes de movimentos de libertação como Amílcar Cabral, Agostinho Neto e Eduardo Mondlane, alguns dos quais se conheceram estudando em Portugal, eram membros de uma minúscula elite de africanos que tinha conseguido acesso à educação superior sob o governo português. A grande maioria, contudo, não tinha oportunidade nem para a educação básica.

Em comparação com o treinamento militar, técnico ou médico, fazer cinema estava bem abaixo na lista de prioridades. Mas o cinema tinha o potencial de combater a propaganda colonial, contando ao resto do mundo sobre as novas sociedades que começavam a ser construídas nas zonas libe-

⁹ Em 1959, um ataque de trabalhadores portuários no porto de Pijiguiti em Bissau foi violentamente reprimido pelo Exército português, que matou mais de cinquenta manifestantes. Em 1960, cerca de quinhentos manifestantes foram mortos em Mueda, no norte de Moçambique; e em 1961, camponeses que trabalhavam para a multinacional Cotonang na região da Baixa de Cassanje se revoltaram. O Exército português respondeu bombardeando vilarejos na área, matando até 7 mil pessoas. O Movimento Popular pela Libertação de Angola (MPLA) foi fundado em 1961 e liderado por Agostinho Neto, que se tornou presidente após a Independência em 1975. O Partido Africano pela Independência da Guiné-Bissau e Cabo Verde (PAIGC) foi estabelecido em 1963 e liderado por Amílcar Cabral até seu assassinato em 1973, um ano antes do PAIGC ser reconhecido internacionalmente por ter conquistado a Independência; ele foi sucedido por seu irmão Luís Cabral. A Frente para Libertação de Moçambique (Frelimo) foi fundada em 1962. Ela foi liderada por Eduardo Mondlane até sua morte em 1969, e depois por Samora Machel, que se tornou presidente após a Independência, em 1975.

radas. O cinema se tornou outra área na qual os movimentos de libertação lusófonos, sem a habilidade, o equipamento e os recursos para fazer os próprios filmes, acolhiam a ajuda estrangeira. Equipes vieram do mundo inteiro para produzir filmes sobre as lutas armadas, envolvendo algumas figuras-chave do cinema militante internacional. Com frequência, os noticiários ou documentários produzidos por essas equipes de cinema traduziam as lutas africanas em termos que lembravam as batalhas revolucionárias de seus próprios países contra o imperialismo estrangeiro e formas de feudalismo que persistiram no século XX.

Embora Guiné-Bissau e Angola também tenham estabelecido novas instituições dedicadas ao cinema após a Independência, Moçambique foi o país onde, por alguns breves anos, este plano começou a ser realizado. Quando a Independência finalmente chegou, os filmes feitos por cineastas estrangeiros sobre a luta armada foram incorporados ao arquivo nacional e usados como recursos para cultivar novas narrativas de identidade nacional nascidas dessa luta. Os filmes feitos com a Frelimo raramente se concentravam no combate – apenas *A luta continua* (1971), dirigido pelo norte-americano Robert Van Lierop, tem cenas ao vivo de batalha porque a equipe de filmagem foi pega de surpresa por um ataque. Em vez disso, os filmes tendem a enfatizar a construção de uma nova sociedade mostrando o treinamento, os cuidados médicos e a educação nas zonas libertadas. As zonas libertadas tinham, assim, uma importância além do significado militar. Era nelas que as pessoas envolvidas na luta armada começavam a se organizar coletivamente como precursoras do novo tipo de sociedade que esperavam construir após a Independência. Esta era a mensagem que os movimentos de independência queriam projetar para o resto do mundo.

A realidade do combate significava que havia limites para os tipos de filmes que podiam ser produzidos. A cineasta britânica Margaret Dickinson, que planejava passar longos períodos com comunidades para filmar como a luta havia transformado suas vidas, descobriu que essa abordagem, uma espécie

de etnografia em profundidade da mudança radical, era impossível.¹⁰ Dickinson, na verdade, estivera envolvida com a luta armada da Frelimo desde meados dos anos 1960, quando foi recrutada por Eduardo Mondlane para trabalhar na base da Frelimo em Nachingwea, na Tanzânia. Ao voltar para a Inglaterra, ela começou a levantar dinheiro para o filme e finalmente recebeu o apoio financeiro de Charles Cooper, um membro do Partido Comunista Britânico que era dono da Contemporary Films, uma importante distribuidora internacional de filmes de arte e documentários, e que estava na posição de garantir alguma distribuição. *Behind the Lines* (1971) inclui imagens dos campos da Frelimo e entrevistas com militantes sobre seus papéis como soldados, professores e intérpretes, através das quais eles descrevem suas trajetórias e contam como a participação na luta transformou suas vidas. O momento-chave do filme, contudo, em termos de articulação da nova cultura revolucionária que emergia nas zonas liberadas, mostra os quadros da Frelimo ensinando uns aos outros as danças e músicas das diferentes regiões de Moçambique. A luta armada, segundo propõe o filme, é a alquimia que funde uma nova cultura a partir dos melhores elementos dos modos indígenas de vida e formas de expressão,

¹⁰ Dickinson tinha sido recrutada com sua amiga Polly Gastar por Eduardo Mondlane no Cairo, e ambas ficaram no centro de operações da Frelimo na Tanzânia durante a luta armada. A Frelimo tinha material de filmagem que esperava transformar em filme, mas Dickinson (que tinha trabalhado como montadora antes de começar a viajar pela África) achou o material e as instalações totalmente inadequados. Em vez disso, enquanto estava na Tanzânia, ela trabalhou com Sergio Vieira para escrever o livro de Mondlane *The Struggle for Mozambique*, que foi publicado primeiro em inglês. As duas britânicas voltaram então para Londres, onde montaram uma organização afiliada ao Movimento Anti-Apartheid para angariar apoio à luta pela libertação. O grupo era intencionalmente pequeno e os envolvidos decidiram conscientemente não se transformar numa organização que buscava muitos membros para evitar o risco de ser sequestrado por outras facções dentro do movimento nacionalista, uma luta que aconteceu dentro da própria Frelimo depois do assassinato de Mondlane, na qual o campo marxista-leninista conseguiu ascender e Machel foi declarado líder. Entrevista com Margaret Dickinson, Londres, 13 de outubro de 2005, in Ros Gray, *Ambitions of Cinema: Revolution, Event, Screen*, tese de doutorado, University of London, 2007, apêndice.

uma cultura nacional que promete eliminar as divisões étnicas e as desigualdades sociais após a Independência.

Logo após a Independência, um Serviço Nacional de Cinema foi estabelecido para que as autoridades pudessem manter os cinemas nas cidades funcionando em meio ao caos que se seguiu à repentina partida em massa da população portuguesa. Entre os primeiros filmes lançados pelo Serviço estavam vários realizados durante a luta armada, como *Nachingwea*, do iugoslavo Dragutin Popovic, e *Do Rovuma ao Maputo*, ambos lançados em 1975. *Nachingwea* usa uma zona libertada como metáfora para o próprio processo de descolonização, tratando deste tema no momento da Independência, quando o movimento de libertação se consolidava como um governo nacional. Ele representa a história do movimento de libertação através da história do campo de Nachingwea da Frelimo, na Tanzânia, cujo liderança era Julius Nyerere, seguidor de políticas informadas pela filosofia “Ujamaa” de socialismo africano. Esse pedaço de terra concedido pelo governo da Tanzânia começa como uma área árida que é transformada pelos militantes da Frelimo numa zona produtiva – tendas improvisadas se transformam em casas, oficinas e escolas feitas de tijolos e cimento. O cultivo nos campos acontece paralelamente ao despertar da consciência política através da educação e do treinamento militar. *Nachingwea* se torna um lugar onde as pessoas realizam seu potencial, sugerindo que a Frelimo estava pronta para fazer o mesmo em todo o Moçambique.

Foi durante a luta armada que a Frelimo começou a promover a noção do “Novo Homem”. José Luis Cabaço argumentou que essa figura foi desenvolvida como uma resposta à ansiedade de que os quadros da Frelimo na Tanzânia pudessem se distrair por causa dos confortos relativos e das tentações de Dar es Salaam.¹¹ O “Novo Homem” era um modelo de comportamento militante que compreendia a disciplina, a produtividade e a integridade moral representadas

¹¹ José Luis Cabaço, “The New Man (Brief Itinary of a Project)”, in António Sopa (org.), *Samora: Man of the People*. Maputo: Maguezo Editores, 2001, p. 105.

pelo novo líder da Frelimo, Samora Machel. *Do Rovuma ao Maputo* acompanha a jornada de um mês de Machel do rio Romuva, que corre ao longo da fronteira com a Tanzânia, até a capital Maputo, no sul, uma jornada que culminou com a proclamação da Independência em 25 de junho. Registrando a recepção de Machel pelas multidões que se aglomeravam para vê-lo de passagem, a jornada passa a significar a simbiose da Frelimo com os desejos do povo. Esses filmes de Popovic eram particularmente apropriados para o Partido usar na mobilização. Contudo, no caótico momento da Independência, à medida que cineastas de todo o mundo viajaram ao país para testemunhar a revolução, a resistência de Moçambique ao colonialismo foi tratada de várias maneiras, algumas delas mais experimentais e expressivas.

O filme *25* (1975) dos brasileiros José Celso Martinez Corrêa e Celso Luccas, que também foi um dos primeiros produzidos pelo Serviço, ilustra esse ponto. Os dois faziam parte de um grupo teatral brasileiro muito influenciado pela pedagogia radical de Paulo Freire e pelo Teatro do Oprimido, de Augusto Boal. Eles deixaram o Brasil, então sob a ditadura militar, para ir a Portugal na época da Revolução dos Cravos, antes de viajar a Moçambique. *25* é sobre a Independência moçambicana, mas também expressa uma imaginação política global sugestiva de que esta luta específica faz parte de uma cultura de revolução que ultrapassa fronteiras e tem quase uma dimensão mística.¹² O filme começa e termina com imagens de um quadro negro em uma das zonas libertadas. Nesse quadro negro, uma mulher soletra “re-vo-lu-ção”. Esse alfabeto da revolução é a nova língua que os povos colonizados estão aprendendo para se libertarem.

O filme *25* combina imagens das zonas libertadas, celebrações da Independência, encenações de movimentos de resistência anticolonial na Ilha de

¹² O título se refere à data de fundação da Frelimo; o “Dia da Resistência” que começou a luta armada; o dia da Revolução dos Cravos que derrubou o fascismo em Portugal, e 25 de junho de 1975, o dia em que Moçambique se tornou independente. 25 de junho de 1962, 25 de setembro de 1964, 25 de abril de 1974.

Moçambique, e sequências simbólicas. A trilha sonora é feita de fragmentos de discursos de Samora Machel, Martin Luther King e outros, com músicas que evocam a luta revolucionária. Alusões ao conflito racial nos Estados Unidos são feitas por meio de cenas de protestos pelos direitos civis, manifestações dos Panteras Negras e linchamentos da Ku Klux Klan, sobrepostas pelo som de “Strange Fruit”, de Billie Holiday. Num filme sem estrutura narrativa e que dura, na sua versão mais longa, mais de três horas, essas imagens e sons sugerem uma cultura comum da luta revolucionária, libertação e consciência política que ultrapassa o tempo e o espaço.

A montagem eufórica e inventiva do filme é evidenciada na parte que mostra um discurso de Samora Machel costurado com imagens e sons da *Makwayela*, uma música e dança com origem no sul de Moçambique, que se desenvolveu como uma forma de resistência nas minas da África do Sul e foi reinventada para celebrar a independência e o internacionalismo. Durante essa sequência, Machel é questionado sobre a relação entre o povo de Moçambique e o povo de Portugal. Quando ele esclarece que a linha da Frelimo é de luta contra o imperialismo fascista e não contra os camponeses e operários oprimidos pelo regime, o filme corta por um instante para uma fotografia de uma família de camponeses portugueses. No meio dessa expressão eufórica e pungente da força cultural moçambicana, *25* mostra como as lutas armadas na África, ao precipitar a Revolução dos Cravos, também libertaram o povo de Portugal.

Significativamente, contudo, parece que o Partido não sabia muito o que fazer com *25*. Embora ele tenha sido exibido internacionalmente, o filme rapidamente passou à obscuridade em Moçambique. Em vez disso, *Do Rovuma ao Maputo*, que é bem mais ortodoxo, tornou-se o filme mais amplamente distribuído no país através dos cinemas móveis. *25* é excessivo em duração e estilo, e esta exuberância pode ser entendida como uma expressão da liberdade, livre das demandas tanto do comercialismo, quanto da propaganda. Mas há outros aspectos que militam contra sua apropriação pelo Partido. Em uma sequência, que Pedro Pimenta enfatizou na exibição do filme na cidade de

Maputo, em 2005, 25 passa da celebração estatal da Independência em Maputo, com bandeiras erguidas, saudações militares e políticos se abraçando, para uma cena na praia onde as pessoas se reúnem para celebrar a Independência de outra forma. Uma multidão forma um círculo em volta de uma fogueira e, quando o sol se levanta e as ondas quebram na praia, as pessoas dançam e cantam num diferente tipo de ritual. O filme se recusa, assim, a fundir o Partido com “o povo”, aqui mostrado como uma multidão mais misteriosa de corpos que, ao que parece, estão em outra parte, com seus próprios modos de expressão que não podem ser totalmente representados pelos símbolos e pela retórica da política oficial.

No início da luta, a Frelimo percebeu a importância de produzir informação e propaganda para convencer os moçambicanos a apoiarem a insurreição armada, bem como para angariar apoio no exterior. Comunidades de camponeses dispersas tinham de ser conscientizadas de como suas dificuldades eram ainda maiores por causa da exploração colonial, e persuadidas de que lutar pela Independência poderia mudar suas vidas. As populações rurais divididas pela cultura e pela língua, com pouca referência fora de seus mundos imediatos, não tinham um compromisso nacionalista inerente com uma noção abstrata de “Independência”.¹³ Em 1975, a Frelimo se convenceu de que o cinema poderia ensinar ao *povo* o significado da Independência, o que representava ser moçambicano, e poderia mostrar como as necessidades e energias dos camponeses e trabalhadores ditariam a Revolução.

¹³ Revendo este período, as Resoluções da primeira Conferência de Informação e Propaganda da Frelimo em 1975 concluem que, durante a luta: “nas zonas onde foi possível realizar uma intensa atividade de informação e propaganda antes do início da luta armada, [essas campanhas] tiveram sucesso imediato. Ao contrário, nos locais onde isso não foi possível, os soldados costumavam enfrentar indiferença e até hostilidade por parte das populações que há séculos tinham sido submetidas a uma intensa propaganda colonialista”. Ver Frelimo, “Mensagem do Departamento de Informação e Propaganda de Cabo Delgado à Conferência Nacional do Departamento de Informação e Propaganda da Frelimo”, in *Documentos da Conferência Nacional do Departamento de Informação e Propaganda da Frelimo*, Maconima, 26-30 de novembro de 1975, p. 10.

A primeira Conferência Nacional do Departamento de Informação e Propaganda da Frelimo, que aconteceu em Maconima entre 16 e 30 de novembro de 1975, estabeleceu os objetivos do Partido para o cinema. Embora nesse estágio o cinema fosse visto como secundário em eficácia em relação ao rádio em sua capacidade para atingir “as massas”, a “Resolução sobre cinema, livros e discos” enfatiza três frentes através das quais a produção cinematográfica e a distribuição seriam transformadas. Primeiro, ela condenava “a projeção de filmes baseados nos temas que negavam as realidades dos moçambicanos, ou seja, a exibição de filmes pornográficos, de violência gratuita ou de ideologias marcadamente reacionárias”.¹⁴ A Frelimo anunciou que nacionalizaria todos os canais de distribuição em Moçambique e estabeleceria uma Comissão de Exame e Classificação de Espetáculos para controlar a exibição e definir “critérios rigorosos” para a classificação dos filmes.

Em segundo lugar, ela afirmava a necessidade de criar um “cinema verdadeiramente moçambicano”, recomendando a produção de filmes sobre a luta armada, o colonialismo e “as várias fases da revolução em nosso país”.¹⁵ Isso envolveria a construção de sistemas de distribuição que levariam o cinema a todos os moçambicanos, enfatizando a importância dos cinemas móveis para a educação nos vilarejos, especialmente através de documentários que seriam encomendados pelo Departamento de Informação. Em terceiro lugar, ela tratava da necessidade de estabelecer circuitos de cinema com outros países

¹⁴ Frelimo, “Resolução Sobre o Cinema, o Livro e o Disco”, in *Documentos da Conferência Nacional do Departamento de Informação e Propaganda da Frelimo*, Maconima, 26-30 de novembro 1975. As minutas de uma reunião realizada em 12 de novembro de 1975 mostram a preocupação da Frelimo com a quantidade de filmes que tinham níveis inaceitáveis de “pornografia e violência gratuita” que invadiram Moçambique a partir de 1974, por causa da suspensão da censura durante a Revolução dos Cravos. Ver “Acta de uma reunião onde se discutiram questões relacionadas com o cinema no período imediatamente posterior à Independência”, 12 de novembro de 1975. Jorge Rebelo cedeu gentilmente uma cópia deste documento.

¹⁵ *Ibidem*, p. 79.

socialistas. Além de combater as estruturas neocoloniais da indústria capitalista do cinema do Ocidente, isso daria aos moçambicanos acesso a “filmes que testemunham as lutas de outros Povos do Mundo contra a opressão e a exploração, sobre a luta das classes trabalhadoras, filmes de natureza política, educacional e informativa, recreativos, mas não de maneiras que mitiguem nossos valores culturais e princípios ideológicos”.¹⁶

O INC foi estabelecido com equipamento tomado das casas de produção coloniais e câmeras e unidades de cinema móvel doadas pela União Soviética. Ele tinha um arquivo de filmes que compreendia uma coleção eclética de filmes, incluindo documentários britânicos, filmes soviéticos e musicais indianos. O arquivo também incluía produções coloniais, que foram recicladas em novas produções como o filme-ensaio *Estas são as armas* (1978) de Murilo Salles, que derrubava os mitos do imperialismo português. O cineasta e produtor britânico Simon Hartog, que estivera envolvido com o estabelecimento dos Estados Gerais do Cinema em Paris, no ano de 1968, e havia comparecido ao Encontro dos Cineastas do Terceiro Mundo de Argel, em 1973, delineou um novo sistema de aquisição e distribuição para quebrar a dependência do INC em relação aos distribuidores norte-americanos. Isso foi crucial à medida que a Motion Picture Association of America (MPAA) tinha tomado a decisão de boicotar Moçambique, na tentativa de manter seu monopólio. O novo sistema de aquisição envolvia comprar cópias de filmes em vez de simplesmente alugá-los, de forma a construir um arquivo de filmes internacionais. Os lucros eram então investidos na produção e treinamento cinematográficos para se esquivar dos distribuidores norte-americanos. Nos primeiros anos, o sistema foi muito bem-sucedido.

Nos anos que se seguiram, Moçambique buscou desenvolver isso em parceria com outros países africanos. A Conferência Africana de Cooperação Cinematográfica, que aconteceu em Maputo em 1977, foi um momento-chave

¹⁶ *Ibidem*, pp. 78-79.

para articular as esperanças de criar infraestruturas regionais que quebrariam a dependência das redes de distribuição estrangeiras. A conferência lançou a Associação Africana de Cooperação Cinematográfica (AACC), primeira tentativa de reorganizar a indústria do cinema no nível governamental entre Estados-nação africanos de diversas línguas.¹⁷ O discurso de Jorge Rebelo que abriu a conferência afirmou como isso constituía uma “nova frente de combate contra o imperialismo”.¹⁸ A batalha pela “libertação cultural da África” não era simplesmente uma questão de estética, como na “ideologia reacionária” da Negritude, mas demandava a criação de novas esferas econômicas:

Nossos objetivos não são só, portanto, combater e neutralizar o cinema inimigo em nossos países. São também produzir, exibir e desenvolver um cinema verdadeiramente revolucionário, um cinema que participa e é capaz de levar adiante a transformação revolucionária. Para fazer isso, precisamos estabelecer uma ruptura gradual com a dependência econômica e tecnológica nos setores de produção, distribuição e exibição cinematográfica. O combate nesta frente é ainda mais decisivo quando o cinema que domina nossos países, como ainda é o caso na maior parte do mundo, é aquele diretamente controlado por uma rede complexa de monopólios internacionais.¹⁹

A equipe do INC incluía ativistas da Frelimo envolvidos com informação e produção cinematográfica durante a luta armada, *cooperantes* internacionais e portugueses moçambicanos que se comprometeram com a nova nação. Muitos dos moçambicanos brancos que se juntaram ao INC quando ele foi estabelecido estavam envolvidos com clubes de cinema coloniais, que haviam sido locais clandestinos de dissidência para aqueles que se opunham ao fascismo. Essa tendência cinéfila militava contra a ideia mais instrumentalista

¹⁷ Presentes na Conferência estavam delegações da Tanzânia, Zâmbia, Congo, Guiné, Madagascar, Angola, Guiné-Bissau, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe.

¹⁸ Jorge Rebelo, discurso proferido na Conferência Africana de Cooperação Cinegráfica, 21 de fevereiro de 1977, reproduzido in *Retrospectiva do Cinema Moçambicano*, Maputo: Instituto Nacional de Cinema, junho de 1982.

¹⁹ *Ibidem*.

que a Frelimo tinha do cinema como uma ferramenta de informação, educação e mobilização, e o INC tentou construir uma cultura cinematográfica mais criticamente informada através de festivais internacionais de cinema, concentrando-se, por exemplo, no cinema da Argélia, Cuba, Itália e África. Também é evidente um interesse em gêneros de cinema que tinham apelo popular em Moçambique, particularmente os musicais indianos, que na época se passavam principalmente na zona rural, e filmes de Kung Fu, que eram populares por mostrar um herói não ocidental que conseguia superar seus inimigos através da força e habilidade física, em vez de armas.

Os *cooperantes* internacionais eram cineastas profissionais que ajudavam a dar treinamento, além de fazer filmes. Eles eram pagos por seu trabalho, mas também eram comprometidos politicamente com a causa da Independência moçambicana. Ao lado de indivíduos como Margaret Dickinson, o brasileiro Murilo Salles, alguns do Canadá e de outros lugares, vários países socialistas enviaram delegações de cineastas para treinar e produzir filmes sobre a revolução. Naquele mesmo ano, delegações de Cuba e da Coreia do Norte foram ao INC ao mesmo tempo para treinar os funcionários e, no processo, produzir um filme. Ambos os filmes celebravam o líder carismático da Frelimo, mas eram muito diferentes em tom e abordagem. “Todo mundo queria trabalhar com os cubanos”, lembra-se Pedro Pimenta, então diretor de produção, quando o ICAIC era o centro de um tipo de produção cinematográfica revolucionária sedutora e lírica, bem como eficaz como propaganda.²⁰ A coprodução norte-coreana se chamou *Moçambique em progresso sob a direção do Presidente Samora Moisés Machel* (1982), título que já indica o tom do filme. Por outro lado, a equipe cubana fez um filme chamado *Nova sinfonia* (1982), cujo ponto de partida era o hábito que Machel tinha de cantar no início das reuniões do Partido! Santiago Álvarez, que liderou a delegação cubana, desenvolveu uma forma única de propaganda política, usando uma montagem rápida

²⁰ Entrevista com Pedro Pimenta, Johannesburgo, 30 de junho de 2005.

imbuída de humor e ironia, que foi uma novidade nos filmes políticos durante os anos 1960 e 1970. Ela funcionava na promessa revolucionária de montagem para uma síntese disjuntiva, suas justaposições de imagens não relacionadas e sons quebravam a ilusão burguesa de continuidade e envolviam o espectador na construção de uma “nova sinfonia” ao conectar suas partes disparatadas.

Em 1977, o INC também começou a treinar uma nova geração de cineastas moçambicanos para que “os filhos dos trabalhadores e camponeses” pudessem se envolver na produção da imagem em movimento na nova nação. A Frelimo considerava isso uma tarefa essencial da descolonização do cinema, já que durante o colonialismo apenas poucos técnicos e operadores de câmera negros tinham conseguido encontrar trabalho, em posições subalternas. Em 1976, um grupo de jovens moçambicanos que ainda estava na escola foi selecionado para aprender diferentes aspectos da produção cinematográfica e foram treinados principalmente através do trabalho e observando cineastas mais experientes. O fato de que a maioria desses estagiários ainda trabalha no cinema ou na televisão é um testemunho não só do sucesso do esquema enquanto ele funcionou, mas também do fato de que uma rápida transformação social raramente acontece sem uma estratégia de intervenção.

Esse esforço de descolonizar radicalmente o cinema, concentrando-se em quem produziria as imagens em movimento de Moçambique, também foi tratado em projetos mais marginais, particularmente os de Jean Rouch e Jean-Luc Godard, que foram ao país para fazer pesquisa, filmes e treinamento no final dos anos 1970. Rouch foi convidado por Jacques d’Arthuys, então adido cultural francês em Moçambique, um papel que ele havia desempenhado no Chile quando o país estava sob o governo popular de Salvador Allende; ambos estavam entusiasmados em usar fundos franceses disponíveis para atividades culturais que de outra forma não teriam sido concedidos a um país socialista como Moçambique. Rouch levou equipamento super-8 para a Universidade Eduardo Mondlane e ficou trabalhando em 1976, para que os alunos pudessem aprender

a fazer “filmes postais”, que seriam captados, editados e exibidos num único dia. O primeiro filme que a equipe mostrou aos estudantes para começar sua educação cinematográfica foi *Encouraçado Potemkin* (1925), de Serguei Eisenstein, pois acreditava-se que o filme silencioso seria apropriado para ensinar os elementos através dos quais se constrói a imagem em movimento. O processador de filme super-8 que eles levaram prometia autonomia, mas, de acordo com o relatório de Rouch, o grupo também se preocupava com o fato de que esta peça cara de equipamento pudesse ser muito “sofisticada” e “luxuosa” para o contexto de Moçambique.²¹ Contudo, as próprias qualidades do super-8 de que Rouch gostava – a capacidade, crua e rápida, de fazer pequenos filmes descartáveis que capturavam a vida cotidiana – não era de amplo interesse para o governo de uma nação emergente começando a construir seu próprio arquivo de imagens. Contudo, a equipe teve algum sucesso com os filmes produzidos com o grupo de alunos, e alguns deles foram usados para fazer intervenções diretas na mudança social, para mobilizar e educar.

Em 1978, Godard foi convidado pelo então Ministro da Segurança, Jacinto Veloso, que ele havia conhecido no período em que Veloso trabalhava para as operações clandestinas da Frelimo na Europa e Argélia durante a luta armada. Assim, o caminho que levou Godard a Moçambique foi bem diferente do de Rouch. Godard foi convidado pelo governo moçambicano para delinear as possibilidades de um projeto de televisão livre. Na época não existia televisão em Moçambique, e Godard via o país como um lugar onde ainda havia alguma liberdade para criar tipos alternativos de experiências coletivas através do cinema, ao contrário do Ocidente, onde os registros sônicos e visuais já estavam “colonizados” pelos interesses e ideologias capitalistas. Sua proposta foi de que as comunidades deveriam ser treinadas por sua companhia SonImage para usar equipa-

²¹ Jean Rouch, “Histoire des seize films réalisés de Juin à Septembre dans le cadre des ateliers Super-8 de L’Université de Maputo au Mozambique”, 1978, relatório não publicado, p. 2.

mento de vídeo de forma que as pessoas pudessem produzir o que quisessem – isso formaria a base da produção televisiva em Moçambique.

O plano foi rejeitado pelo Estado por ser considerado muito caro e pouco prático, e o único resultado direto do projeto de Godard foi um artigo com texto e imagem que ele fez para os *Cahiers du Cinéma* em 1979, no qual ele chamava seu projeto de “Nascimento (da imagem) de uma Nação”. De forma intrigante, citando o título do filme de Griffith, *O nascimento de uma nação* (1915), Godard insere as palavras “da imagem” entre parênteses no meio do título de Griffith, sugerindo que quando a produção da imagem em movimento é radicalmente democratizada, tem o potencial de interromper a consolidação do Estado-nação em torno de uma noção singular de identidade.

Enquanto isso, a principal produção do INC era mais condizente com seus objetivos, que estavam sendo revistos para transformar o instituto numa operação mais eficiente e profissional em preparação para a chegada da televisão, que teve a primeira transmissão em Moçambique em 1981. O cinejornal *Kuxa Kanema* foi feito a princípio de forma esporádica em 1978 e, a partir de 1981, foi produzido semanalmente como um filme de dez minutos. Ele era distribuído por todo o país por meio de unidades de cinema móvel. O *Kuxa Kanema* tinha a intenção de tecer uma imagem coesa de identidade nacional baseada no nacionalismo revolucionário, que ultrapassaria as diferenças étnicas e linguísticas. O nome significa “nascimento do cinema”, com palavras em Ronga, Changange, Chua e Macua combinadas para simbolizar a unidade da nação. Outra importante função do cinejornal era educar o povo moçambicano sobre as lutas revolucionárias que aconteciam em outras partes do mundo, para que a situação local fosse entendida como parte de um movimento global. A pergunta que fornece o título para este ensaio é citada a partir de uma das primeiras edições do *Kuxa Kanema*, que mostra uma unidade de cinema móvel viajando pelo interior até um vilarejo remoto. Quando a van entra no vilarejo, um alto-falante anuncia que haverá uma exibição de um filme naquela noite. “Já ouviu falar do internacionalismo?”, pergunta o projecionista, “Este equipamento é um presente do povo da

União Soviética”. O cinema é assim apresentado como um canal de cooperação e boa vontade no mundo socialista.

O cinejornal tinha a função não só de informar, mas também de promover o exemplar fervor revolucionário do “novo moçambicano” encarnado por Samora Machel. O comportamento distinto de Machel, e a forma pela qual ele dominava e persuadia suas plateias, era extremamente popular entre os espectadores de cinema. Durante o final dos anos 1970 e início dos 1980, o INC permaneceu concentrado em usar formas de documentário para as tarefas revolucionárias de informação, educação e mobilização. *Ofensival Offensive* (1980), de Camilo de Sousa, mostra Samora Machel num novo tipo de ofensiva na zona portuária de Maputo. Aqui ele aborda o “inimigo”, mas de outra forma, eliminando os “sabotadores econômicos” que se infiltraram no sistema de fornecimento para paralisar a economia. Uma cena em particular demonstra como a fusão de diferentes culturas, presente em *Behind the Lines* de Dickinson como uma expressão de uma política de libertação, estava se cristalizando numa forma altamente centralizada e cada vez mais dogmática e autoritária de marxismo-leninismo. Machel chega à zona portuária com uma comitiva de ministros, oficiais e cineastas para dar aos trabalhadores uma “orientação ideológica”. Falando com um grupo de homens reunido a seu redor, Machel esboça um diagrama de poder no qual o trabalho dos operários para sustentar suas famílias se estende para o país como um todo e é uma expressão de sua identificação com o Estado. A cena demonstra não só o imenso carisma de Machel, mas também como os ideais do “Novo Homem” continuavam sendo centrais para a noção de identidade nacional que a Frelimo buscava promover. Contudo, nas circunstâncias mutáveis após a Independência, o desejo de transformar as atitudes e relações sociais passou a se concentrar na necessidade de maximizar a produção. Nas palavras de José Luís Cabaço, que estava presente nesta sequência de *Offensive* em seu papel como Ministro da Informação:

Mecanismos para o poder democrático e a administração coletiva deram lugar à autoridade individual: a subordinação a líderes e a vários níveis organizacionais foi colocada contra a liberdade e o espírito de iniciativa. A sociedade se tornou organizada numa hierarquia.²²

Durante os anos 1980, o governo da Frelimo foi ficando cada vez mais comprometido pelos ataques da Renamo, que eram financiados primeiro pela Rodésia governada por uma minoria branca e depois pelo *Apartheid* da África do Sul em retaliação ao apoio da Frelimo à ANC. A Renamo conseguiu ganhar força através do apoio de comunidades descontentes com algumas das políticas de menos sucesso da Frelimo, particularmente aquelas voltadas a coletivizar a produção agrícola e a erradicar as divisões tribais. Ao longo do curso daquela década, o país caiu numa desastrosa guerra civil. À medida que Moçambique perdia cada vez mais o passo para acompanhar as economias de livre mercado perseguidas em outras partes do continente, o objetivo de substituir os monopólios de distribuição estrangeiros por circuitos de distribuição regionais intra-africanos nunca foi realizado. Mas alguma cooperação internacional foi alcançada. Onde isso foi bem-sucedido, se refletiu nas solidariedades forjadas durante a luta armada pela Independência e no apoio que Moçambique deu a outros movimentos de libertação.²³ Camilo de Sousa, Funcho (João Costa) e Licínio Azevedo foram para Angola durante a invasão sul-africana, onde fizeram *Cinco tiros de Mauser* (1981). Funcho e o cineasta angolano Carlos Henriques trabalharam juntos para fazer *Pamberi ne Zimbabwe* (1981), um filme sobre as primeiras eleições que resultaram na vitória do ZANU-PF. Essa colaboração entre o Instituto Angolano de Cinema e o INC foi a primeira coprodução do sul da África feita inteiramente sem apoio externo.

²² Cabaço, op. cit., p. 108.

²³ Assim, por exemplo, quando Julius Nyerere deixou a presidência da Tanzânia, o INC enviou uma equipe de câmeras para filmar sua turnê estatal final uma vez que a Tanzânia não tinha instalações e capacidade para transformar as gravações em filme. Entrevista com Luis Simão, Maputo, 17 de setembro de 2005. Ver Ros Gray, op. cit., apêndice.

O apoio soviético evaporou com a ascensão de Gorbachev ao poder e, em 1986, foi oficialmente anunciado que a União Soviética não estava mais interessada no envolvimento político nos países do sul da África. *O tempo dos leopardos* (1987), de Zdravko Velimirović, que foi uma coprodução com a Iugoslávia, pode assim ser visto como um grande gesto de solidariedade na produção cinematográfica entre Estados africanos e socialistas europeus. A “amizade socialista” com a Iugoslávia havia começado durante a luta armada, quando Popovic fez filmes com a Frelimo, mas este era um projeto numa escala diferente. *O tempo dos leopardos* é um relato ficcional da guerra anticolonial, contado da perspectiva do colonizado. Retornando ao início da luta armada, ele lembra em tema e escala dois outros filmes de ficção africanos: *Sambizanga* (1972), de Sarah Maldoror, que foi feito durante a guerra colonial em Angola sobre a luta do MPLA, e *Morte negada* (*Mortu Nega*, 1988), de Flora Gomes, que é tanto um relato quanto uma reflexão sobre a luta armada na Guiné-Bissau e o legado do pensamento de Amílcar Cabral. O que distingue o filme tematicamente, contudo, é sua mensagem antiessencialista, na qual brancos e negros se unem para lutar pela Independência de Moçambique.

Embora a colaboração com a Iugoslávia tenha permitido ao INC fazer seu mais ambicioso projeto de filme até a data, a experiência de moçambicanos que trabalharam em *O tempo dos leopardos* deixa claro que a relação de poder desta “amizade socialista” estava bem longe de ser igualitária. O governo iugoslavo forneceu a maior parte do orçamento, estoque de filme e o local para o processamento colorido, e seus roteiristas, diretores e técnicos supervisionaram os procedimentos. O roteiro esboçado por Licínio Azevedo e Luís Carlos Patraquim sofreu mudanças por parte dos iugoslavos, os quais distorceram a tentativa de fazer do filme um retrato realista da experiência da luta armada, que foi conduzida por um “exército do povo”, cuja força estava no poder popular e não no aparato militar.²⁴

²⁴ O roteiro original foi baseado num livro de Licínio Azevedo (1995), uma coleção de contos baseados em testemunhos da luta armada colhidos de pessoas que participaram do conflito.

Gabriel Mondlane, um dos primeiros da geração de negros moçambicanos a serem treinados no INC, foi à Iugoslávia como engenheiro de som. Em seu relato do tempo que passou lá, ele teve de convencer os mentores iugoslavos de que tinha habilidade suficiente para realizar suas tarefas profissionais, ao mesmo tempo, sua etnicidade o tornava um objeto de curiosidade importuna para as pessoas que nunca tinham encontrado um africano antes. A ironia é que a mensagem utópica do filme, na qual a ética antiessencialista da Frelimo tem o poder de unir pessoas negras e brancas dentro de uma identidade revolucionária nacional única, é destruída pela experiência de produção do filme, que trouxe à tona o racismo e desigualdades profundamente arraigadas dentro da dinâmica da amizade socialista.

O filme de ficção seguinte do INC, *O vento sopra do norte* (1987), de José Cardoso, foi feito em preto e branco para que pudesse ser revelado pelo laboratório do INC em vez de ser enviado para fora, embora essa escolha represente uma intensa evocação do passado colonial do país. O filme dá forma cinemática a um desejo coletivo de mudança através da visão altamente pessoal do diretor. Como tal, quando o filme apareceu nos anos finais da Revolução, ele ofereceu um vislumbre de outra versão na qual um “cinema nacional” moçambicano poderia ter abarcado em diferentes circunstâncias. Em *O vento sopra do norte*, a luta pela libertação aparece apenas como um tremor numa sociedade reprimida. Passado em Lourenço Marques, o filme mostra o clima de medo que afetava tanto os colonizadores quanto os colonizados. Ele penetra em todos os aspectos da vida cotidiana, infectando as brincadeiras das crianças europeias que perseguem umas às outras com armas de brinquedo atrás de cercas. A corrente subjacente de violência culmina na tentativa de estupro de uma jovem negra por parte de um policial português bêbado.

Os ventos da mudança que “sopram do norte” aparecem apenas como os sons crepitantes de *A voz de Moçambique*, o programa de rádio da Frelimo ouvido em segredo na cena de abertura do filme, ou como rumores sobre conexões militantes clandestinas após uma prisão. Em *O vento sopra...*, a câmera costura o espaço, pegando fragmentos de conversas e fazendo ligações,

com frequência acompanhando e se demorando em figuras sociais marginalizadas – o empregado que poda a cerca em silêncio enquanto crianças portuguesas brincam e suas mães fofocam no jardim, ou o menino na cena do café que vai mendigando de mesa em mesa, em grande parte ignorado. As sequências passam entre os diferentes espaços que dividem a cidade colonial: os barracos de madeira e placas de ferro nos *subúrbios*; a sede do PIDE na Villa Algarve; mansões de colonos portugueses com serviçais negros; e uma cena num café na parte central da cidade, onde europeus se queixam e vociferam contra a insurreição armada, mas continuam a tratar o resto da população com desprezo. Memórias individuais de diferentes gerações são encerradas na narrativa, de forma que também passam a significar memórias coletivas, para fazer uma acusação contra a sociedade colonial e significar o desejo que está escondido nelas por uma mudança radical.

Ironicamente, contudo, esses dois filmes emergem entre dois eventos que reverteram o caminho do país em direção ao socialismo. Em 1986, Samora Machel foi morto quando seu avião foi desviado misteriosamente e caiu em território sul-africano. Em 1989, a Frelimo renunciou formalmente ao marxismo-leninismo, abrindo caminho para negociações que levaram a eleições multipartidárias no país e abraçando o mercado livre. A crise econômica causada pela guerra, junto com a retirada de apoio dos países do bloco soviético, fez com que, durante os anos 1980, os lucros do INC fossem cada vez mais apropriados pelo Estado para outros usos. Produções foram canceladas, e cinemas de todo o país ficaram num estado abjeto. Na noite de 12 de fevereiro de 1991, entre a queda do Muro de Berlim e o colapso da União Soviética, o INC foi quase que totalmente destruído pelo fogo.

O paradoxo do INC é que ele incorporava um conjunto de aspirações que, na época de sua emergência, pareciam o começo de algo novo e inevitável. Mas, na verdade, ele marca o fim de uma era, tanto em termos de mudança tecnológica para a televisão, vídeo e formas digitais, quanto em termos de fracasso dos Estados-nação socialistas africanos em criar uma rede de distri-

buição e produção de cinema independente do imperialismo capitalista. As revoluções africanas dos anos 1970 costumam ser caracterizadas hoje pelo desapontamento e catástrofe que se seguiram a elas. Os próprios filmes que deveriam fornecer uma visão contrária – os filmes sobre a luta armada e aqueles feitos pelo INC – são em grande parte inacessíveis, raramente vistos, exceto em exposições ocasionais para públicos de especialistas ou via cópias degradadas que circulam informalmente. Mas este arquivo problemático é testemunha de que, durante a Revolução, Moçambique se tornou um local-chave para teorizar através da prática e, por algum tempo, realizar a descolonização do cinema na região. Isso teve uma série de efeitos inesperados que rompem com a ideia de que o Ocidente ou o bloco soviético eram locais de inovações radicais tardiamente exportadas ao “Terceiro Mundo”. Também rompe com um certo ceticismo que dizia que esses projetos são inevitavelmente outra manifestação que apenas espelha ou reproduz a dinâmica do imperialismo, na qual os gigantes econômicos e militares do mundo projetam suas fantasias utópicas sobre a África como se ela fosse um quadro em branco esperando para ser inscrito. Em vez disso, conexões forjadas através do cinema produziram uma relação geográfica que ultrapassou grandes distâncias, na qual o cinema foi uma forma privilegiada de produzir sons e imagens desta Revolução Africana.

A própria sobrevivência dessas imagens em movimento tem uma relação desconfortável com a realidade política e econômica dos dias de hoje. Quando a Frelimo abandonou sua política de nacionalização, a função do INC deixou de ser um instituto dedicado a um sistema integrado de produção, aquisição e distribuição para se tornar um regulador estatal das companhias privadas de produção cinematográfica. Durante o período de transição ao capitalismo de livre mercado, mudanças também foram feitas na administração do INC, que tiveram o efeito de reverter os esforços feitos durante a Revolução para tratar das desigualdades sociais e raciais que eram o legado do colonialismo. Os cineastas pós-comunistas de Moçambique foram expostos à pressão para se conformarem

à linha da elite política e receberam pouco apoio para produzir o tipo de documentários e filmes de ficção socialmente engajados que um punhado de diretores conseguiu fazer a despeito das circunstâncias. À medida que os cinemas e a televisão de Moçambique continuam a ser dominados por imagens estrangeiras de culturas de consumo além do alcance da vasta maioria, o neoliberalismo triunfa através de uma combinação de saturação e amnésia.

Nesta situação, qual é o legado afetivo dessas amizades socialistas? Dos documentários e filmes de ficção feitos independentemente em Moçambique desde 1991, apenas um fala diretamente das “amizades socialistas” que foram uma parte proeminente da experiência da Revolução Moçambicana. *Adeus RDA* (1992), de Licínio Azevedo, é uma compilação de entrevistas com moçambicanos que foram trabalhar na Alemanha Oriental durante a Revolução. Alguns que acreditavam que recebiam uma oportunidade para estudar no estrangeiro chegaram à Alemanha Oriental para descobrir que, na verdade, esperava-se que eles trabalhassem “como robôs” fazendo trabalhos servis em fábricas. O filme conta como os moçambicanos que chegaram lá sob o tratado de “amizade socialista” foram forçados a retornar para Moçambique com a reunificação da Alemanha, apesar do fato de que o país tinha sido seu lar por vários anos. A narrativa esmagadora da reunificação alemã como triunfo da democracia sobre o totalitarismo esconde esses testemunhos de uma geografia relacional entre a África e o bloco do Leste que também fizeram parte da experiência europeia do socialismo. O filme de Azevedo, feito na época de um clima de xenofobia e aumento das atividades da extrema-direita na Alemanha unificada, é prova de uma xenofilia anterior, embora menor, que existia dentro do socialismo do bloco oriental.

Qual é o futuro dessa conexão afetiva entre os povos que viviam sob regimes socialistas geograficamente distantes? Uma resposta possível é talvez sugerida por outro filme de Sissako. Seu belo curta *Octyabr* (1993) captura momentos de uma relação amorosa malfadada entre Idrissa, um estudante africano, e Zhenya, uma mulher russa que deve decidir se quer dar continuidade a uma

gravidez da qual não informou o amante porque acredita que ele vai voltar para seu país. O filme mostra a vigilância constante de uma sociedade racista atomizada pela repressão. Filmado em preto e branco, há um único momento primoroso de cor que invade a tela quando Zhenya se espeta numa rosa. Os amantes mal conversam entre si, mas há *flashbacks* do momento feliz e leve do primeiro encontro. Numa cena mais adiante, Idrissa aparece sozinho em um parque coberto de neve. Ele se inclina e enche a mão de neve, que leva ao rosto num momento cinematográfico intensamente sensorial. Ele olha para cima e vê uma jovem mestiça, com uma mulher russa idosa ao fundo. A cena pode ser interpretada pelo viés de documentário, como referência à longa história dos povos africanos que foram à Rússia – dos pequenos números de indivíduos que encontraram lá possibilidades de educação e trabalho, normalmente apesar de circunstâncias adversas. Mas será que este momento também pode ser lido como uma visão da criança que ele deixaria para trás sem saber? É uma leitura que abre a possibilidade de futuro para esta ligação afetiva entre duas pessoas que lutam para sobreviver dentro da estrutura social repressiva que os cerca. Nos filmes pós-comunistas citados aqui, o legado da amizade socialista parece confinado aos espaços íntimos do afeto pessoal – aquele das amizades individuais, amantes, filhos. Indo além de uma ânsia pelas “alternativas perdidas” do socialismo do século XX, novas sensibilidades coletivas devem emergir nesse contexto. Talvez seja aqui, nesses pontos humanos de interconexão entre longas distâncias, paisagens e culturas diversas, que podemos localizar uma forma do político orientada em direção a um futuro diferente.

ROS GRAY é professora do departamento de artes da Goldsmiths, da Universidade de Londres.

Traduzido do inglês por Eloise de Vylder

**ELEMENTOS
PARA A HISTÓRIA
DO CINEMA
MOÇAMBICANO:
ÁFRICA, O
COLONIALISMO
E O CINEMA**

 **POR JORGE REBELO**

Na generalidade, o colonialismo concedeu ao cinema um papel indireto no processo de dominação cultural dos nossos povos. O grau de penetração do cinema no seio das largas massas populares africanas foi bastante reduzido. As salas de cinema destinavam-se principalmente à burguesia colonial e aos colonos e, mais tarde, também à burguesia interna nascente. O cinema era ostensivamente utilizado para fomentar e perpetuar o mito racista da supremacia branca entre os colonos. Mesmo assim, os efeitos alienantes do cinema como instrumento de dominação, de despersonalização cultural e de difusão da ideologia das classes exploradas fizeram-se sentir com relativa intensidade nas massas urbanas, e, em particular, contribuíram fortemente para a formação ideológica e cultural de burguesias nacionais identificadas com os falsos valores da burguesia colonial e do capitalismo.

A utilização do cinema como instrumento de dominação cultural intensificou-se no nosso continente a partir dos últimos anos da década de 1950 e, em especial, dos primeiros anos da década seguinte. Significativamente isto coincide com a fase histórica em que a maioria dos países africanos conquista a independência. É no contexto da dominação neocolonial que o cinema assume uma função de máxima importância no conjunto da máquina imperialista de propaganda ideológica e de despersonalização cultural. Nesse quadro, interessa ao imperialismo reproduzir integralmente, nos países sob o seu domínio, a superestrutura política, ideológica e cultural característica dos países capitalistas. Juntamente à televisão, o cinema é o meio de comunicação de massas mais poderoso para servir a esses objetivos.

Desse modo, é especialmente a partir de 1961 que os grandes monopólios do cinema se organizam no nosso continente, criando redes de distribuição unificadas que dominam a exibição em diversos países africanos. Significativo é também o facto de este acentuado interesse dos monopólios sobre o controlo da exibição em África ser grandemente desproporcionado em relação à reduzida dimensão do mercado africano no sector de cinema.

A esse respeito basta lembrar que, se excluirmos a África do Sul, o nosso continente possui sensivelmente o mesmo número de salas de espetáculos que a Inglaterra só por si dispõe.

Ao mesmo tempo que procura alargar e intensificar seu domínio sobre a produção, distribuição e exibição de filmes em todo o mundo, o imperialismo recorre a novos, mais sutis e mais diversificados métodos, formas e temas, para a difusão da sua ideologia através do cinema. Raramente encontramos o discurso abertamente reacionário, colonialista e racista, característico de muitos filmes das décadas de 1960, 1950 e anteriores, em particular daqueles que se referiam à África, Ásia e América Latina. A propaganda dos valores burgueses, da sociedade capitalista, da pretensa superioridade da cultura ocidental, passou a ser feita por formas mais sutis e envolventes, e por isso, mais perigosas. À negação pura e simples dos povos africanos, substitui-se a deturpação sistemática das nossas realidades culturais e o acolhimento e promoção de ideologias reacionárias, como a da “negritude”. Face à impossibilidade de esconder as contradições, as crises, as desproporções, a corrupção e os crimes que caracterizam o sistema capitalista, tenta demonstrar que se trata de casos isolados provocados por comportamentos individuais ou, no outro extremo, procura criar a convicção de que são fatalidades inerentes a qualquer tipo de sociedade humana.

JORGE REBELO foi Ministro da Informação da República Popular de Moçambique. Este texto é um extrato do discurso à Conferência Africana de Cooperação Cinematográfica, proferido em fevereiro de 1977. Publicado no livro *Cinema africano. Angola, Moçambique, Guiné, Cabo Verde*, organizado por Manuel Costa e Silva no âmbito da Festa do Avante, realizada em setembro de 1981 (Lisboa: Célula de Cinema do Partido Comunista Português, 1981).

RUY GUERRA E MOÇAMBIQUE

 **POR VAVY PACHECO BORGES**

Em palavras cruzadas, encontrei algumas vezes “moçambicano” para “nacionalidade do cineasta Ruy Guerra”; por vezes ele se apresentou como “sou um cineasta brasileiro que nasceu em Moçambique”. De família bem constituída – pai alto funcionário português na colônia – lá viveu até os vinte anos. Desde adolescente foi parte de um grupo de jovens revoltados contra a dominação colonial e o racismo; sua indignação se expressava em contos, poemas, críticas de filmes, um documentário sobre os trabalhadores do cais do porto. A maioria do grupo constituiu a “geração da diáspora”, espalhados pelo mundo. Ruy partiu para se formar cineasta no Idhec, em Paris. Poucos anos depois, um poema: “A minha saudade / É tão intensa / tão fisiológica / Tão crua / Que um pedaço de terra moçambicana / Eu a comeria / Neste medo / De perder a lembrança de seu sabor”.

Em busca de sua grande paixão – filmar – deslocou-se por vários países em três continentes. Mas foi no Rio de Janeiro que se tornou cineasta e adquiriu prestígio internacional, sendo o primeiro dos cinemanovistas a filmar fora do Brasil. Aqui suas saudades amainaram, sentia-se em casa com clima, língua, alimentação, presença do negro. Voltou à sua terra natal a cada quarto de século. Entre 1976 e 1986 a fim de colaborar na criação de um cinema moçambicano; para o governo de Samora Machel, a tela do cinema seria a lousa que explicaria ao povo iletrado a nova nação, onde se construiria sua memória. Voltou depois por duas semanas em 2011, para ser homenageado por seu trabalho nesse período. Na revista *Le Nouvel Observateur* em junho de 2000 há uma reportagem sobre *Les Vies* de Ruy Guerra. Referindo-se a esse momento diz: “Dez anos se passam, marcados por alguns filmes engajados, sem que se saiba exatamente se Guerra se tornou um revolucionário que faz cinema ou um cineasta que faz a revolução”. Nesses intermitentes dez anos, realizou uma produção quase que desconhecida.

Quando se deu a revolução nacional e socialista realizada pela Frelimo e vitoriosa em 1975, Ruy era um homem de 44 anos, cineasta experimentado e premiadíssimo; com passado em Lourenço Marques, no então presente de uma Maputo de ponta-cabeça. Na época, gostava de citar a frase do amigo L. C. Patraquim:

“A África precisa tanto de imagens quanto de proteínas”. Em entrevista recente, disse ter voltado “numa missão de resposta à minha juventude [...] sentia-me obrigado a estar lá, mas era uma obrigação profundamente agradável. Redimi-me um pouco de estar ausente das lutas da independência [...] tinha saído antes [doze anos] e começado a vida noutra caminho. E também muito feliz de ter sido requisitado pela Frelimo”. No início esteve bastante ligado ao Instituto Nacional de Cinema (INC), sem cargo administrativo; como função, a preparação de quadros e a adequação para produção de filmes pela compra de máquinas e material. Encarregado de estabelecer contatos internacionais, recebeu credencial que o levou em missões de serviço fora do país. Segundo se disse na época, procurou criar condições para se fazer cinema, distribuí-lo e exibi-lo “em atitude anti-imperialista”. Para Ros Gray, a influência de Ruy foi “decisiva na visão e nas políticas do INC [...] o elemento central para explorar as intersecções entre o cinema enquanto arte das massas, as raízes da memória coletiva e a prática revolucionária”.

Em entrevista durante festejos da Revolução dos Cravos, Ruy afirmou: “Não nego a necessidade do cinema político em certos contextos, pode ser válido”. Filmmou documentários de curta-metragem sobre a realidade que o país vivia. *Operação Búfalo* (1978) tratou do abate ecológico de búfalos na região do Gorongosa, enorme parque nacional. Cobre o percurso do búfalo desde seu hábitat natural até a comercialização do couro e chifres. *Um povo nunca morre* (1980) mostra a transladação da Tanzânia para Maputo dos restos mortais de combatentes da Frelimo, durante a comemoração do Dia dos Heróis.

Ruy considera tênues as fronteiras entre documentário e ficção. *Mueda, memória e massacre* (1979) é descrito como o primeiro longa de ficção do Moçambique independente, mas parece desafiar qualquer categorização. Registra um espetáculo teatralizado da comemoração anual do massacre dos chamados “indígenas” num protesto, perpetrado pela polícia colonial em Mueda, norte do país. GANHOU prêmios em festival russo, sendo exibido em festivais de Hong Kong, Los Angeles, Sidney e Melbourne. Recebeu crítica elogiosa na revista americana *Variety*, da qual Ruy muito se orgulha.

Em 1982, deu-se sua última filmagem em Maputo: *Os comprometidos – Actas de um processo de descolonização*. Registrou trinta horas do julgamento, durante mais de uma semana, dos indivíduos comprometidos com estruturas do antigo sistema colonial que tinham permanecido no país após a revolução. O governo pensava em filmar só alguns momentos do processo; percebendo seu sentido histórico e seu possível alcance, Ruy sugeriu que se filmasse tudo. Comentou décadas depois: “Era uma catarse, um processo psicanalítico do colonialismo, uma festa, tudo misturado”. Os episódios passaram durante dias na TVE, sempre à mesma hora, antes ou depois do noticiário.

No início dos anos 1980, tornou-se o elemento-chave na implementação de uma nova fórmula de produção com a criação da produtora Kanemo. A produção do INC não ia adiante, arrastada, com dificuldades de material e de infraestrutura; os membros eram funcionários do Estado, muita burocracia, muita dependência da Frelimo. A empresa se organizou sob tríplice parceria: a maior parte ficou com o governo de Samora Machel, parte com o INC e parte com a Austra, uma produtora formada por Ruy no Rio de Janeiro. Quando Samora morre, em 1986, Ruy já estava com um pé fora do país. Em crônica dos anos 1990 lembrou o que se passou: “Uma emoção, que vem da tristeza do fracasso do generoso projeto de uma sociedade não racista e socialista, roída pela guerra, pelo banditismo, pela ingenuidade, pela corrupção, e pelos interesses políticos e econômicos mais poderosos das potências internacionais”. Em 1981, em Maputo, tinha escrito na agenda: “A vontade de reescrever/ Não os versos/ A vida”. No mesmo ano compôs o poema “Meu país”: “Eu tenho como país /Uma asa negra de vento/ Eu tenho como país/ Migalhas de acácias rubras/ Eu tenho como país/ Espadas fugazes de madrugada/ Eu tenho como país/ Um veludo satânico de mulher/ Eu tenho como país/ uma bússola gangrenada de esperança/ Na verdade eu só tenho como país/ essa insônia teimosa dentro de um sonho vivo”. E assim foi-se embora de vez.

VAVY PACHECO BORGES é historiadora e autora de *Ruy Guerra: paixão escancarada*, no prelo pela editora Boitempo.

“QUE A LUZ NEGRA ILUMINE O MEU ROSTO!”: A GRANDEZA E O MISTÉRIO DO CINEMA DE FLORA GOMES

 **POR JUSCIELE OLIVEIRA**

O cineasta Flora Gomes nasceu no dia 31 de dezembro de 1949, em Cadique, na antiga Guiné Portuguesa, sob o jugo colonial português. Estudou cinema em Cuba, no Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), entre 1967 e 1972, e no Senegal, sob orientação de um dos mestres do cinema africano, Paulin Soumanou Vieyra, de 1972 a 1974. Trabalhou como repórter para o Ministério da Informação por três anos (1975-1977), o que deve ter influenciado sua produção cinematográfica, principalmente aquela relacionada ao fator histórico e à Guerra de Independência da Guiné-Bissau, presentes no filme *Morte negada* (*Mortu Nega*, 1987) e no documentário *As duas faces da guerra* (2007), que assina com a realizadora portuguesa Diana Andringa.

Flora Gomes iniciou a sua carreira no cinema ao lado de Sana Na N'Hada, com quem dirigiu dois curtas-metragens em 1976: *O regresso de Amílcar Cabral e Anos no Oça luta*. Realizou ainda o média-metragem *A reconstrução* (1977), com Sérgio Pina e N'Trudu. Seus longas-metragens de ficção são: *Morte negada*, *Olhos azuis de Yonta* (*Udju azul di Yonta*, 1992), *Árvore de sangue* (*Po di sangui*, 1996), *Minha fala* (*Nha fala*, 2002) e *A República dos Meninos* (*Republica di Mininus*, 2012) e o documentário *As duas faces da guerra* já mencionado.

O estilo de Flora Gomes comunica-se com delicadeza, expõe a situação local e global sem declarações partidárias; evita métodos fáceis de interpretação da realidade; com diálogos irônicos, levando o espectador a refletir e pensar com sua própria cabeça. Gomes carrega a sabedoria de um *griot* e a necessidade de apresentar, nos seus filmes, o seu discurso da memória e da história da Guiné-Bissau, da África e de Amílcar Cabral, contra o esquecimento do passado recente, que todos vivem, em busca de um mundo múltiplo, colorido (como o arco-íris), mas iluminado pela luz negra, regado a utopia e ousadia, para ir além do que as mentes e os corpos ainda colonizados pressupõem. Ele propõe que usemos ir além das expectativas criadas para os jovens, quando a morte é a nossa única certeza (*Minha fala*). Não só os mundos dos vivos e dos mortos, mas os mundos do Norte e do Sul, dos Nós e dos Outros, do erudito e do popular.

Narrando histórias que referenciam sua vida, sua arte, sua cultura, seu país.

Os filmes do cineasta e roteirista bissau-guineense contam histórias locais com desdobramentos globais, já que falam de trânsitos, música, mulheres, crianças, guerra, colonialismo, neocolonialismo, cosmogonia, de vida, morte, amor, nascimento, de migração, tradição, modernidade, coletividade, de política; tratam de problemas socioeconômicos, relacionados com o ecossistema (desmatamento, seca, água), utilizando como cenário o espaço natural, ao ar livre: no meio do mato, na guerra, na cidade, no bairro, no deserto, na *tabanca* (aldeia), na rua, na praia, seja na África (Guiné-Bissau, Tunísia, Cabo Verde, Moçambique), seja na Europa (França, Portugal); com um discurso irônico, crítico e metafórico, através de diálogos sem muito confronto entre as personagens, contudo carregados de simbologias, o que permite uma liberdade maior na exploração do texto discursivo, interpretativo, por vezes utópico, metafórico e reflexivo.

O filme *Mortu Nega*, que na tradução para o português pode ser entendido como "Morte negada" ou "E a morte o negou", é o primeiro longa-metragem de ficção de Gomes e, por sua vez, é também o primeiro da Guiné-Bissau, com lançamento em 1988. Este narra a trajetória de luta e vida de Diminga (Bia Gomes), que perderá seus filhos na guerra, vivida ao lado do marido Sako (Tunu Eugênio Almada). Diminga passará grande parte do filme em companhia da *mindjer-garandi* (mulher-grande, idosa) Lebeth (M'male Nhassé), que participa da luta, pois sua *tabanca* foi destruída pelos militares a serviço do colonialismo português. No écran, contemplar-se-ão muitas crianças, jovens, mulheres e homens carregando armamento, ajudando na libertação, demonstrando que foi uma luta, que triunfou pela coletividade, com a participação não só dos militares bissau-guineenses e aliados, mas de todo o povo, visto que no filme *Morte negada* o protagonista é o povo guineense. Os heróis são eles, os resistentes, os que viveram a luta contra o colonialismo português e vivem a luta do dia a dia contra o neocolonialismo e os problemas políticos do pós-Independência.

Como numa necessidade de continuar a contar a história política, econômica e cultural do seu país, Flora Gomes realizará o filme *Olhos azuis de Yonta*,

destacando os problemas do momento pós-colonial vividos, após a recente independência, através da jovem e bela Yonta (Maysa Marta), secretamente apaixonada por Vicente (Antônio Simão Mendes), um homem mais velho, amigo dos seus pais e antigo herói da luta pela Independência do país, mas que vive o conflito de abandonar os seus ideais de luta. Enquanto isso, Zé (Pedro Dias), um jovem do porto, manda uma carta apaixonada e anônima para Yonta, retratando um triângulo amoroso, em que não se é amado. A questão central da trama é a carta, na qual consta um poema, copiada por Zé de um livro, possivelmente europeu, que destaca as características físicas de uma mulher branca, com olhos azuis e fatores climáticos, que não condizem com os do cenário apresentado. Essa é a crítica do cineasta ao neocolonialismo, no qual se utiliza o modelo de democracia europeu, como uma mera cópia de carta, sem se preocupar com os contextos locais.

Já na película *Árvore de sangue*, Gomes afasta-se de Bissau e vai à *tabanca* Amanha lundju [Amanhã longe] e à Tunísia (especificamente o deserto), para narrar a história de um povo que, quando nasce uma criança, uma árvore deve ser plantada, visto que o espírito da criança estará ligado a este pau por toda a vida. Ao dar à luz aos gêmeos Ami e Du (Ramiro Naka), sua mãe planta duas árvores. Ami, que fica na *tabanca*, começa a derrubar as árvores para fazer carvão e por isso morre, entretanto, a árvore ou pau de sangue que morre é o de Du, que partiu e vivia longe da *tabanca*. Encena-se o retorno de Du para a realização do ritual fúnebre de seu irmão Ami, o qual também guiará o povo em busca de novas terras, pois a seca assolou a *tabanca*. Gomes destacará suas preocupações ambientais, através da relação entre o homem e a natureza.

A comédia-musical *Minha fala* conta parte da história da protagonista Vita (Fatou N'Diaye), jovem bissau-guineense, inicialmente apresentada como às vésperas de partir da sua cidade, com bolsa de estudos para cursar contabilidade, na França, e que carrega uma maldição familiar segundo a qual as mulheres são proibidas de cantar; caso seja descumprida a tradição, elas morrem. Todavia, numa espécie de desafio subliminar a essa tradição, em Paris, Vita conhece Pierre (Jean-Christophe Dollé), um jovem e talentoso músico por quem seapai-

xona. Em Paris, distante da família e após uma noite de amor, a protagonista canta. Deixando-se convencer por Pierre e seus amigos, grava um disco (*O medo/La Peur*), que se torna um sucesso de vendas imediato na Europa. Mas, temendo que a mãe descubra que quebrou a promessa, preocupada com a morte de seus parentes, e desejosa de satisfazer a tradição, Vita decide voltar a casa... para morrer! E com a ajuda de Pierre (atual namorado) e de Yano (Ângelo Torres), antigo namorado que deixara em Bissau, de seus familiares e amigos africanos e europeus, Vita encena a própria morte e renascimento, para mostrar à família e amigos, assim como o cineasta em relação aos possíveis receptores desse filme, que tudo é possível, se tiverem a coragem de ousar.

Seu último longa-metragem *A República dos Meninos* é uma coprodução Guiné-Bissau, França, Portugal, Bélgica e Alemanha, gravado em Moçambique, com a participação de Danny Glover, único adulto no enredo. Conta a história de um país africano (ou não), onde as crianças são responsáveis por tudo que acontece no local, inclusive organização política, saúde, educação e essa República torna-se um país estável e próspero. Mas, ela tem um problema: as crianças não crescem.

Assim, destacam-se nos filmes de Flora Gomes trânsitos físicos e culturais em que as viagens e caminhadas das personagens significam sempre deslocamento, passagem, movimento e encontro. Interessa sobremaneira considerar a declaração do cineasta de que em todos os seus filmes há alguém que viaja. Neles, as personagens estão a todo instante envoltas em trânsitos, passam grande parte dos filmes andando sozinhas ou acompanhadas; como o trânsito entre a vida-morte-vida (rituais funerários/ *Minha fala*; rituais e viagens iniciáticas/ *Árvore de sangue*); e a relação entre tradição e modernidade (*Morte negada*, *Olhos azuis de Yonta*, *Árvore de sangue*, *Minha fala* e *A República dos Meninos*).

Outra presença constante, de maneira mais ou menos direta na obra do realizador, é o seu país de nascimento, a Guiné-Bissau. Embora o idioma oficial seja o português, a língua falada por mais de 80% da população é o crioulo, a mesma utilizada pelo cineasta Flora Gomes desde o início da sua

filmografia. Mais uma referência ao seu país de nascimento e residência é a personagem histórica, política e cultural da África e da Guiné-Bissau Amílcar Cabral, o homem que mudou o futuro da Guiné e de Cabo Verde, no momento da guerra contra o colonialismo português, em 1973, destacando em seus filmes o ideal político, cultural e social de Cabral. No filme *Olhos azuis de Yonta*, Amílcar Cabral é caracterizado pela criança Amilcarzinho, irmão de Yonta, representação de futuro para seu país. No filme *Morte negada* é anunciada a morte de Amílcar Cabral, como o poder do discurso e da luta do homem que mudou o futuro da Guiné e de Cabo Verde, pois o filme encena-se no momento da guerra contra o colonialismo português, em 1973. Já em *Árvore de sangue*, representa-se o modelo de casa pensado por Amílcar Cabral, em relação à cultura local das *tabancas*. O ideal político, cultural e social de Cabral também está muito presente nas falas e discursos do menino-soldado Mão de Ferro, no filme *A República dos Meninos*, e na representação dos seus óculos, encontrado pela jovem Nuta, que permitem vislumbrar o futuro.

A cidade de Bissau é representada e “personificada” no filme *Olhos azuis de Yonta*, que começa com a canção “Bissau kila muda”, misturada à risada de crianças, através de um *travelling*, como se estivéssemos dentro de um carro e fôssemos responsáveis pelo movimento da câmera. O cineasta nos faz passear pela avenida Osvaldo Vieira, a principal da cidade, que liga o aeroporto ao centro. A música em crioulo nos conta a história desta vila, deste povo, que deseja mudar, ao mesmo tempo que a câmera nos mostra as pessoas, os carros, o movimento, os sons, o trânsito, o mercado de Bandim.

As crianças e seus sorrisos são presenças constantes nos filmes do realizador. Normalmente elas são exibidas no écran brincando e felizes, ou ainda indo para a escola, demonstrando que a educação formal seria uma possibilidade de mudança da própria situação da criança e do porvir, já que estas representariam o futuro do país, da nação, do mundo. Nessa perspectiva, é pelos olhos das crianças que o cineasta permite-se fantasiar a realidade e inventar o mundo, como nas falas de Amilcarzinho (*Olhos azuis de Yonta*) no filme dedica-

do às crianças do seu país e ao seu filho mais velho. As crianças são tão usuais na obra do cineasta, que culmina com o filme representado quase exclusivamente por crianças, *A República dos Meninos*.

A trilha sonora é uma marca e grande preocupação do cineasta Flora Gomes. A do filme *Olhos azuis de Yonta* foi gravada por Adriano Atchutchi e outros membros do grupo original guineense Super Mama Djombo. A trilha do musical *Minha fala*, composto de oito músicas originais, é assinada pelo músico e saxofonista camaronês Manu Dibango. No seu último longa, *A República dos Meninos*, no qual a “a música é uma personagem [e] serve para ilustrar o filme”, quem assina a trilha sonora é o músico senegalês Youssou N’Dour.¹

A mulher africana, em particular a bissau-guineense, é destaque na obra de Flora Gomes. No filme *Morte negada*, a personagem Dminga é, literalmente, uma guerreira, que ajuda os companheiros de luta a carregar armamento para outros sítios na guerra colonial, sendo também responsável pela plantação e pelas tarefas domésticas. Yonta (*Olhos azuis de Yonta*) é o símbolo da beleza africana, que trabalha e luta pelos seus ideais no dia a dia. Há também as várias mulheres que movimentam a *tabanca* Amanha Lundju (*Árvore de sangue*), especialmente a mãe dos gêmeos (Homi e Du), que resolve não cumprir a tradição e sacrificar uma criança. Vita (*Minha fala*) ganha uma bolsa de estudos, para estudar na França, trabalha fora de casa como cantora e ganha muito dinheiro, fugindo do papel/ lugar tradicionalmente atribuído à mulher neste país. E, finalmente, a jovem Nuta (*A República dos Meninos*) também foge dos padrões, pois é médica e tem o poder de ver o futuro, através dos óculos que herda de Dubem. Gomes, assim, foge do lugar-comum de representar a mulher bissau-guineense e africana como única, apresentando-nos uma pluralidade de mulheres fora do afropessimismo comumente atribuído ao continente. Numa tentativa constante de descolonizar as mentes dos seus

¹ Roni Nunes, “Entrevista a Flora Gomes, o realizador de *República di Mininus*”. Publicada em 16 de maio de 2013, por Roni Nunes, disponível no site <http://www.c7nema.net/entrevista/item/38976-entrevista-a-flora-gomes,-o-realizador-de-republica-di-mininus-estrela-maio.html>.

espectadores, ele espera sempre que estes tentem fazer um esforço para compreender o Outro e não simplesmente o resgate ou o rotule, dessa forma o excluindo.

Nos filmes de Flora Gomes, a modernidade e as tradições estão entrelaçadas. É o caso de *Morte negada*, *Árvore de sangue* e *Minha fala*, sendo que neste último se destacam elementos na África do século XXI. O cineasta parece acreditar que a África tem duas faces: uma virada para o passado, outra para o futuro, inicialmente mostradas em contraponto e, no entanto, tornadas inseparáveis e passíveis de contemporização, nos sentidos de conjugação e simultaneidade. A África é um continente constantemente dividido entre o peso das origens e a força dos desejos, entre a colonização e a independência, entre as tradições e a modernidade, como se as personagens procurassem a conciliação e compatibilização dos dois lados, com elementos das duas partes. É preciso ressaltar que a leitura não é de contraposição (tradição versus modernidade), mas sim de conciliação e, em alguns momentos, de “negociação” de uma modernidade africana.

O cineasta Flora Gomes, através de sua filmografia diversa, é objeto de inspiração, admiração e investigação. Sua obra possibilita a continuidade de descobertas acadêmicas, cinematográficas e culturais sobre a Guiné-Bissau e o continente africano. E os finais metafóricos e utópicos de seus filmes permitem múltiplas leituras e interpretações, pois, segundo o próprio autor, “[...] nos meus filmes nunca haverá a palavra “fim”, porque meus filmes não têm fim, eles continuam... a viver, a lutar”.²

JUSCIELE OLIVEIRA é Mestre em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia, doutoranda do Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve-CIAC/Ualg, em Faro/Portugal, com pesquisa sobre as marcas autorais nos filmes do cineasta bissau-guineense Flora Gomes. Bolsista do Programa Doutorado Pleno no Exterior da Capes.

² Cristina Fina, “Entrevista com Flora Gomes”, in *Cinemas de África – Catálogo*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Culturgest, 1995, pp. 44-49.

UM OLHAR SOBRE O MUNDO



POR ANNOUCHKA DE ANDRADE

Ainda que ela não seja africana de nascimento, suas origens, seu trabalho e seu interesse pela causa africana permitem dizer que Sarah Maldoror ocupa um lugar privilegiado no cinema negro mundial. Para se definir, ela diz: “Sinto-me em casa em toda parte. Sou de toda parte e de lugar algum. Meus ancestrais eram escravos. No meu caso, isso torna as coisas mais difíceis. Os antilhenses me acusam de não viver nas Antilhas, os africanos dizem que eu não nasci no continente africano e os franceses me criticam por não ser como eles”.¹

Sarah Maldoror (ela escolheu esse nome depois da leitura dos Cantos de Maldoror, de Lautréamont) criou, ao lado de Toto Bissainthe, Timité Bassari e Ababacar Samb-Makharam, a primeira trupe de teatro negro de Paris, Les Griots. O objetivo era divulgar autores negros, formar uma escola de teatro e interpretar todos os papéis a que não tinham acesso. Assim, encenaram *Entre quatro paredes* (*Huis clos*, 1944), de Jean-Paul Sartre, e *As criadas* (*Les Bonnes*, 1958), de Jean Genet, sob a direção de Roger Blin.

Depois de uma temporada na Guiné-Conacri, Sarah decide estudar cinema em Moscou para levar à tela as lutas africanas de Independência. Ela adaptará diversos autores, precisando: “Não me importa que o autor seja negro ou branco, se a história for interessante. O cinema não tem fronteiras”. Na Argélia, ela realiza seu primeiro curta-metragem, *Monangabee* (1969), adaptação do conto “O fato completo de Lucas Matesso”, de José Luandino Vieira, que estava preso no Tarrafal (Cabo Verde) em função de suas atividades políticas. Ela convoca atores não profissionais, todos militantes angolanos, com exceção do ator Mohamed Zinet. A música fica a cargo do Art Ensemble of Chicago, que tem no curta-metragem sua primeira colaboração cinematográfica. O filme, produzido pelo Centro da Cinematografia Africana, obtém diversos prêmios (Festival de Dinard, Prêmio da Crítica no Festival de Cartago, terceiro lugar no Festival de Ouagadougou).

¹ Black Art, v. 5, n. 2, 1982, p. 31.

Entre 1971 e 1972, ela realiza *Sambizanga*, outra adaptação de Luandino Vieira, no caso, do romance *A verdadeira vida de Domingos Xavier*. O roteiro é assinado por Maurice Pons e Mário de Andrade.² O filme, de produção francesa, foi rodado no Congo-Brazzaville e conquistou vários prêmios (Tanis de Ouro em Cartago, Grande Prêmio do Festival de Ouagadougou, entre outros). No longa, para além da trama dramática tecida ao redor da prisão e da tortura de Domingos Xavier pelo colonialista português, Sarah Maldoror coloca no centro sua mulher, Maria, que toma a estrada determinada a reencontrar o marido. O tom é decididamente íntimo, e possui até mesmo um lirismo meditativo, *parti pris* raro quando se trata desses assuntos.

Definitivamente estabelecida em Paris, ela realiza mais de quarenta filmes, entre os quais retratos de poetas (Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas, Senghor, Louis Aragon) e de artistas (Mirò, Robert Doisneau, Alberto Carlisky, Ana Mercedes Hoyos), sempre com o mesmo olhar pertinente e a mesma vontade de compartilhar seu encantamento diante do mundo.

ANNOUCHKA DE ANDRADE é filha de Sarah Maldoror e Mário Pinto de Andrade. Ela trabalha há mais de vinte anos na promoção da diversidade cultural. Foi responsável pelo serviço audiovisual nos países andinos para o serviço diplomático francês.

Traduzido do francês por Lúcia Ramos Monteiro

² A autora refere-se ao nacionalista angolano Mário Pinto de Andrade (1928-1990). [N. T.]

**BLECAUTE NA
CENSURA:
SOBRE 25, DE
JOSÉ CELSO
MARTINEZ CORRÊA
E CELSO LUCCAS**

 **POR CELSO LUCCAS**

Este texto foi originalmente publicado no caderno *Ilustríssima* da *Folha de S. Paulo*, em 16 de outubro de 2016.

Quarenta anos depois da primeira exibição do filme *Vinte e cinco – A revolução de Moçambique* na primeira Mostra de Cinema de São Paulo, me vem na cabeça alguns *short cuts* da famosa sessão de estreia do filme no Brasil. Era plena ditadura, eu e Zé Celso, os diretores, estávamos exilados há vários anos e não podíamos retornar. A nossa cópia 16mm foi enviada clandestinamente da França ao Brasil, para participar da Mostra a convite de seu diretor Leon Cakoff. Sem o certificado de censura, houve a inesquecível e histórica projeção no Masp, com várias intervenções da plateia que tomava totalmente os assentos e escadas. Durante a sessão, no escuro do cinema, houve de tudo do que, na época, não se podia ter: num fato inédito, houve várias manifestações, palavras de ordem contra a “dura”, furores revolucionários e um receio inquietante de uma invasão ou repressão na sala do Masp lotada. Era a primeira vez na ditadura que se via e se ouvia uma re-vo-lução em língua portuguesa. A mensagem era clara: des-co-lo-ni-za-ção, libertação! Portugal, África, Brasil.

O *25* foi a luz no fim do túnel, como uma chave mágica, ele abriu a era da abertura política.

Sua chegada provocou um “vento” vindo das terras africanas, um respiro no sufoco dos anos de chumbo. Prenunciou a saída de cena dos militares, a volta dos exilados, o fim da censura e a democratização. No Rio, houve sessões também no MAM, provocando várias intervenções da plateia. O voto do público consagrou-o como o melhor filme da primeira Mostra de Cinema de São Paulo. O júri oficial elegeu, praticamente empatado com o *25*, *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1976), do Babenco. A passagem do filme na Mostra foi a deixa de que era a hora de retornar da Europa e mostrar o trabalho pelo Brasil afora.

Na sequência, o filme, convidado pelo Festival de Gramado, ainda sem a liberação da censura, foi mostrado numa sessão super tumultuada, onde o público e praticamente quase todos os cineastas brasileiros presentes já es-

tavam sentados na plateia, à espera do filme, quando aparece um sujeito sombrio da Censura Federal na cabine de projeção querendo impedir a sessão. Rapidamente desci da cabine e coloquei o fato da proibição que estava ocorrendo para a plateia que, indignada, decidiu coletivamente pela exibição mesmo sem autorização. O censor foi cercado pelos cineastas e, diante da confusão armada no saguão do festival, fugiu, e o filme teve início. Decorridos vinte minutos de projeção, a censura, com apoio de funcionários do hotel, consegue fazer um blackout no quadro geral elétrico, interrompendo novamente a sessão. Brigas, tapas, revolta entre prós e contras e a direção do festival, temerosa de uma interdição, mas pressionada pelo público, decide religar a energia e a sessão chegou até o final. Na prática, tivemos que forçar a “abertura” em todas as cidades em que mostramos o *25* e o *O parto* (José Celso Martinez Corrêa e Celso Luccas, 1975) pelo Brasil, numa viagem que duraria dois anos, projetando os filmes em todos lugares disponíveis de cada região, usando como sala de projeção praças, ruas, teatros, auditórios, igrejas, danceterias, ambulatórios e até boates. Essa trajetória com o cinema ambulante, mambembe e sempre improvisado, começa no Rio Grande do Sul, passa pelo Sudeste, vai pelo Nordeste e entra na Amazônia, percorre mais de quarenta cidades brasileiras levando cinema em lugares que o cinema nunca tinha chegado e todas as peripécias dessa viagem estão contadas no livro *Cinema ambulante*, da editora Global.

CELSE LUCCAS é cineasta. Ele codirigiu, com José Celso Martinez Corrêa, os filmes *25* e *O parto*, sobre a revolução portuguesa, em 1975. Ele é também autor do longa premiado em festivais internacionais *Mamazônia – A última floresta* (1996). Em 2016, trabalha na edição de *O condor e o dragão*, documentário sobre a felicidade e o bem-viver, filmado no Butão e na Bolívia em parceria com a diretora Brasília Mascarenhas.

**“MUDA É O
RESPEITO PELA
REALIDADE
HISTÓRICA.”
RUY GUERRA EM
ENTREVISTA À
REVISTA *TEMPO***

 **POR SOL CARVALHO**

Publicado originalmente na revista *Tempo*, n. 512, Maputo, 03/08/1980.

Recentemente Ruy Guerra esteve de novo em Moçambique. Esteve no nosso país uma vez mais, depois de uma estada de catorze meses durante a qual realizou o primeiro longa-metragem cinematográfico, produzido após a Independência Nacional: *Mueda, memória e massacre* (1979-80). A nossa intenção, ao fazermos uma entrevista com Ruy Guerra, não era falar-mos do filme, do seu significado e dos principais problemas que ele coloca, tanto mais que a *Tempo* já o fizera. Queríamos, sim, esclarecer uma questão que já é motivo de especulação na imprensa cinematográfica ocidental e pôr “a pratos limpos” o que realmente se havia passado.

Como se sabe, o filme estreou e ficou depois algum tempo parado até ter entrado, de novo, no circuito comercial. Esse fato foi aproveitado por certa imprensa ocidental, inclusive a brasileira, para especular sobre o sucedido afirmando, nomeadamente, que houvera repressão sobre o filme, que o realizador “não tinha podido fazer o filme como queria” etc. Por detrás dessas informações “objetivas” escondia-se uma tática de fundo que é bastante cara à imprensa ocidental no que diz respeito à arte: a tese de que, em socialismo, não é possível realizar obras de arte em “liberdade”, como se a proclamada e abstrata liberdade existisse nos regimes capitalistas.

Mas, por que de fato se pretendeu dar essa ideia? A mim, particularmente, jornalistas brasileiros que encontrei em Cuba durante a cimeira dos Não Alinhados fizeram-me perguntas nesse sentido.

A oportunidade de conversar diretamente com Ruy Guerra sobre o assunto, era, pois, imperdível e, por isso, insistimos em lhe pedir para descrever todos os passos da realização do filme e o que realmente tinha se passado.

Ruy Guerra nasceu em Moçambique e talvez poucas pessoas saibam disso. Após trinta anos de ausência volta para, como diz, para “reconverter-se ao seu país de origem”, num processo que ele próprio assume como difícil e, tanto quanto nos pareceu, com profunda responsabilidade.

Falamos, assim, das relações de Ruy Guerra com o nosso (seu) país e sobre o que viu em Moçambique.

O filme *Mueda* e o homem Ruy Guerra em relação a Moçambique constituem, pois, os eixos fundamentais da entrevista que se segue. Questões que afinal não estão desligadas pois é a realização do filme *Mueda* na República Popular de Moçambique que constitui a base material de uma nova relação do homem (Ruy Guerra) com o país.

TEMPO — Esta é mais uma das vezes que você está em Moçambique. Por que mais esta presença?

RUY GUERRA — Esta minha vinda a Moçambique para trabalhar durante catorze meses no Instituto Nacional de Cinema não foi a primeira. Já tinha vindo para a Independência e para o III Congresso.¹ Na realidade, o que se passa é o processo de uma pessoa que nasceu num país na época colonial, saiu por diversas razões (entre as quais o fato, justamente, de ter nascido numa colônia) e que a partir do momento da Independência e depois de muitos anos no exterior, procura reconverter-se ao seu país de origem. Agora, essa reconversão é sempre um processo difícil, porque um longo exílio, de trinta anos, implica em novos hábitos, criar novas raízes noutros locais. Embora a profissão de cinema já seja um pouco desenraizada pelo seu próprio processo de trabalho, radiquei-me no Brasil, a que fiquei ligado geográfica, física e sobretudo culturalmente. Quer dizer, interessou-me o Brasil porque correspondia a uma cultura mais próxima da minha de origem e também por ser um país em vias de desenvolvimento, um país com uma problemática do Terceiro Mundo, embora com governos ditatoriais sucessivos.

T — Uma das suas estadas prolongou-se durante catorze meses. Alguma razão especial?

¹ Momento, em 1977, em que o movimento decidiu transformar-se em partido político, de cunho marxista-leninista (Partido Frelimo). [N. E.]

R.G. — Essa estada mais longa que fiz aqui foi em uma perspectiva de me reencontrar culturalmente, e na busca da minha própria identidade, dentro de uma área de trabalho específica como o cinema, no momento em que o cinema está começando a nascer em Moçambique.

Evidentemente, todos os nascimentos são sempre processos difíceis e dolorosos. Principalmente devido também às minhas indefinições diante desse processo pessoal de volta às origens, o meu trabalho ficou dirigido para diferentes áreas: uma área reorganizativa, no sentido da própria tentativa da descolonização das estruturas do cinema em Moçambique, as áreas de distribuição, exibição e a área que constituía a tentativa de começar a lançar as bases de produção que eram inexistentes, pois o que vinha da época colonial, especialmente aqueles “jornais de atualidades”, não tinha significado nenhum, a não ser usar o sistema para vender um produto qualquer.

Então, foi dentro dessa área, desse quadro de produção, que procurei atuar e é natural que isso tenha acontecido porque a minha formação sempre foi voltada para a produção.

T — Foi durante essa estada mais prolongada que surgiu o *Mueda*. Como foi o processo?

R.G. — Não fomos nós, aqui no Instituto, que decidimos fazer um longa-metragem sobre uma ficção. Foi a própria realidade existente de um grupo teatral que já se exercia dentro do fato *Mueda* desde as lutas de Libertação e que foi sedimentando essa tradição de todos os anos na data de *Mueda* reconstituírem o fato. Diante desse conhecimento, nós resolvemos experimentar dentro de uma realidade existente. Fomos filmar *Mueda* sem sabermos sequer o que era o espetáculo, como é que ele se exercia e sem termos nenhuma colocação a *priori*, nem de julgamento estético nem de político. Fomos sob o ponto de vista inteiramente jornalístico.

Quando filmamos pela primeira vez, nem sabíamos qual era a sequência dos acontecimentos. Eu procurei saber com o responsável: “Como é que a

coisa se vai desenrolar?”. Ele começou a contar que era tão complicado que não adiantava explicar. Então, o melhor é manter a surpresa diante do fato e filmamos uma vez, duas vezes, sem que houvesse da nossa parte uma única interferência de ordem dramática. Não houve nenhuma *mise en scène* nem intenção nenhuma de marcação. Apenas tentamos captar a estrutura própria da peça, com todos os seus valores.

Vimos com o material, passamos esse material e demo-nos conta de que tínhamos saltado alguns aspectos fundamentais da própria narrativa estrutural da peça.

Tínhamos também problemas de ordem técnica, como um risco no negativo. Então, voltamos para finalizar as filmagens durante dois dias. Completamos o trabalho e vimos com o material.

Ao mesmo tempo sensibilizou-nos o processo desse tipo de abordagem, um fato dramático como *Mueda*, que tem uma estrutura na qual existe uma relação com o público, que já tem sua tradição de espetáculo exercido na localidade. Fomos elaborando uma forma simples de contar e então pareceu-nos que seria interessante a forma narrativa oral, tradicional, até pelo fato de a própria cena ser uma memória, uma reminiscência.

Evidentemente havia também a importância política de *Mueda* como fator político, de mais tarde ter deflagrado o processo da luta armada e, do nosso ponto de vista, achamos interessante fazer pequenas entrevistas aos participantes. Então, falávamos com os camponeses que estavam lá na altura, com os quadros, e fomos fazer essas entrevistas. Eram entrevistas não dirigidas, nem sequer organizadas para integrarem um discurso narrativo, mas sim uma acumulação de material na memória não só do espetáculo, mas das próprias pessoas que o assistiram ou presenciaram.

T — Depois desse processo, como surgiu então o filme?

R.G. — Dessa amálgama de material, procuramos organizar-nos dentro do fato específico do filme. Primeiro, vimos que tinha a duração de um longa-

metragem: no princípio, nós não sabíamos se duraria vinte minutos, quinze, meia-hora ou quarenta. Então, concordamos com um longa-metragem, o que nos satisfez muito porque nos obrigou a tomar posição diante desse fato.

Depois vimos a importância de ser uma ficção, coisa que nunca tínhamos experimentado, o que também nos alegrou muito. Em terceiro lugar, nós procuramos, a partir desta situação, um julgamento de ordem política e estética, aspectos absolutamente inseparáveis um do outro.

Para mim talvez fosse mais difícil do que para os camaradas do Instituto que participavam do mesmo processo de trabalho, porque tenho uma herança de hábito do cinema ocidental industrializado, de uma estética que, por mais bruta que seja na sua matéria, tem hábitos de qualidade fotográfica, de qualidade no sentido abstrato. Assim, para mim foi muito rico esse processo de depuração de uma série de valores não fundamentais para tentar unicamente voltar para o nível da linguagem.

Então, nós estruturamos esse filme a partir da própria peça, entrecortada com as entrevistas para esclarecer e dar a dimensão da grande força da peça, justamente na sua simplicidade e na sua eficácia, na sua durabilidade em relação ao público. Ela parece uma coisa viva para os espectadores e, no fim, passa a ser uma coisa fechada na própria duração do filme, na ausência da participação do público, a não ser aquele público que participa também como ator do filme.

T — Houve certa imprensa, inclusive a brasileira, que se utilizando do fato de o filme ter estreado e só muito depois ter entrado em circuito comercial, desenvolveu uma campanha no sentido de dizer que tinha havido pressões sobre a tua obra etc. O que se passou realmente?

R.G. — O que aconteceu foi o seguinte: recolhemos informações e dados que nos permitiram ter uma visão mais ampla, mais articulada e que nos serviu, dentro das deficiências do nosso próprio material, como uma coluna vertebral que permitia alinhar, esclarecer e qualificar esse discurso recolhido

de forma anárquica: montamos o filme como pudemos, procuramos, então, com essa coluna vertebral, estabelecer uma nova linguagem.

Depois disso, *Mueda* ficou parado: houve uma exibição e não saiu mais, mas acho que ninguém se abalou por isso. Não ficamos afetados de maneira nenhuma porque essa paragem foi resultante de uma análise política de certas declarações que tinham sido feitas.

Acontece que foram contados determinados aspectos sobre o ponto de vista histórico que são aspectos corretos, mas que ainda não foram retificados dentro de um processo, ainda não estão suficientemente discutidos historicamente, para serem abalizados. Então, diante desse fato, passaria o filme a ter valor de história oficializada de determinados acontecimentos que precisam ainda de ser discutidos. Diante disso, dissemos que tínhamos que esperar um pouco porque há coisas que não foram discutidas ainda. Para nós, pareceu-nos uma coisa muito natural e simples. O que acontece é que pelo fato de o filme ter saído e ter coincido com uma necessidade de trabalho minha (que eu já tinha compromissos anteriores com a minha saída para o Brasil, saída essa que sempre foi temporária porque eu continuei vinculado ao Instituto em termos não só afetivos, mas contratuais, apenas como um participante), isso permitiu toda uma área de indefinições, reações, de começarem a vender essa imagem que havia de desentendimentos políticos, estéticos, quando não havia nada disso! O que aconteceu, inclusive antes de eu sair, foi que quando eu ia fazer essas alterações que me parecem justas, certas, cabidas e necessárias, coincidiu que o então Ministro da Informação chamasse-me juntamente com os quadros diretivos do Instituto, me desse essa exposição e perguntasse quais seriam as alterações possíveis. Não houve sequer um autoritarismo no sentido de “tem que mudar” ou “não tem que mudar”. Foram levantadas objeções, dizendo que seria mais útil, mas que não seriam nem indispensáveis se houvesse uma impossibilidade técnica. Eu consideraria até não aceitar se não fossem incorreções de ordem tão importante, mas de fato não havia nenhuma impossibilidade técnica, como não há, a não ser a morosidade de tempo e a nossa capacidade operacional, além das nossas deficiências estruturais.

Então eu disse “Não, não há, vamos fazer”. Mas, como eu saí, os camaradas do Instituto ficaram um pouco receosos de fazerem essas alterações porque eu estava dirigindo o filme, embora eu tenha repetidamente dito: “Façam essas alterações, não há problema nenhum”. Inclusive na última viagem que dirigentes do Instituto Nacional de Cinema fizeram ao Brasil e que estivemos juntos, falou-se de *Mueda* e eu disse-lhes: “Terminem o *Mueda*, não há problema nenhum!”. Mas houve sempre uma espécie de pudor diante do fato estético. Mas, importa ressaltar um lado extremamente positivo disso que é o respeito diante de uma posição autoral de um fato estético. Esse cuidado que os camaradas tiveram fez-me ficar extremamente sensibilizado, sem dúvida porque eu preferia assumir esse trabalho, mas como não havia nenhuma possibilidade de ser eu a fazê-lo, eles podiam fazê-lo à vontade. Mas isso abriu um espaço especulativo que permitiu uma série de julgamentos e indefinições e de tentar então colocar essas imagens repressivas dentro do processo autoral, do processo estético. Isso não só não houve, como não há. Inclusive, uma das razões da minha vinda aqui é justamente para acabar o *Mueda*, dentro dessa retificação e continuando com todo o espaço de criatividade, de liberdade para fazer isso, simplesmente levando em consideração a responsabilidade histórica. O que desejo ressaltar de tudo isso é que me parece que essa conotação repressiva que querem colocar é justamente contrária à verdade. É simplesmente uma reflexão mais aprofundada feita por certos quadros dirigentes e que têm conhecimentos históricos daquele processo que nenhum de nós tinha. Ora, essa reflexão é de grande respeito à realidade política, histórica sobre a qual nós gostaríamos, inclusive, de basear todas as nossas pesquisas, todos os nossos trabalhos. Foi exatamente o contrário daquilo que foi colocado ou que tentaram colocar para o público. É um grande respeito pela história também porque as pequenas indefinições que seriam abalizadas davam a *Mueda* uma dimensão nacional e que o fato, em si, não tinha. É justamente uma posição de não mitificar *Mueda*, de certa forma, colocando-o na sua devida e importante posição histórica.

T — Uma última questão. O teu contato com Moçambique durante catorze meses com certeza ultrapassou a simples realidade cinematográfica. De qualquer modo, como pessoa ligada à cultura, o que pensas do que viste?

R.G. — Há vários fatos que eu acho importante ressaltar. Por exemplo, eu gostaria de realçar sempre, para todos os camaradas do Instituto, a situação extremamente privilegiada que nós temos aqui em termos de possibilidade e de capacidade de trabalho. Eu ressalto, por exemplo, que nestes catorze meses em Moçambique, em termos de produtividade, o meu próprio processo de transformação é multiplicado, pelo menos, por um coeficiente cinco, em relação ao tempo físico que tenho nos países capitalistas. Porque, com todas as deficiências de ordem técnica, com todas as deficiências de material, das condições que se têm neste Instituto que é extremamente subdesenvolvido, sob o ponto de vista técnico, apesar disso pode-se estabelecer uma dinâmica de trabalho. Meu conceito de trabalho, então, não é só vinculado à produtividade que conseguimos e que ainda é pequena (devido a essas deficiências que podem ser ultrapassadas rapidamente com pequenos subsídios de ordem técnica), mas principalmente à velocidade que se pode adquirir na linguagem, na expressão e no elemento audiovisual como um processo de transformação criativo. Essa velocidade é enorme se comparada com os países capitalistas. Vejamos um país com “liberdade de expressão” como os Estados Unidos da América: na realidade, essa liberdade de expressão é mentirosa porque é tão fechada nos condicionamentos econômicos e no âmbito das relações de trabalho e das hierarquias, que é reduzidíssima. Essa “velocidade” ainda é mais reduzida, na medida em que os processos da rentabilidade, os esquemas do próprio sistema, determinam um aspecto relativo, de dirigismo, um aspecto de condicionalismo e uma vinculação tão direta com a ideologia capitalista que passa a ser um elemento repressivo, difuso, mas tão presente, tão atuante e tão percebido no dia a dia do trabalho. Por isso, eu sempre senti que nós aqui estamos altamente privilegiados, até permitindo uma velocidade de produção que só não adquirimos apenas porque ainda não estamos preparados para isso, mas que, a curto prazo, acho que teremos possibilidades de adquirir.

Há uma coisa que eu gostaria de colocar, como um dado fundamental em relação a mim. É o seguinte: eu nasci em Moçambique e sempre me considerei moçambicano, nunca me considerei português, embora tenha um passaporte português. Fui para o Brasil porque era um país que tinha uma resposta cultural próxima das minhas origens. Se não estou na Suécia não é porque tenha medo de frio, até porque suporto bem o frio. É porque, na realidade, é uma cultura diferente. Mas, nessa cultura existente eu estava dentro de um sistema que sempre procurou esmagar esse tipo de cultura, porque evidentemente o conceito de cultura não existe desvinculado de um conceito ideológico e eu acho que em qualquer revolução, ela, a cultura, é um dos elementos dinâmicos desse processo. De modo que no Brasil sempre estive num ambiente cultural em conflito com as áreas políticas, e esse conflito significa que há uma política cultural reacionária. Na realidade, ficamos remando contra a corrente e a corrente é muito forte porque ela está institucionalizada, obedece a interesses econômicos multinacionais. Então, quando eu volto a Moçambique, considerando-me moçambicano e, quando eu estabeleço essa ponte pessoal de trinta anos de ausência física com o país, é uma reconversão à procura da identidade de uma ideologia com uma cultura. Isto eu gostaria que ficasse bem claro: responde a uma necessidade profunda, porque é evidente que se eu estivesse atualmente num país, depois de trinta anos, que conseguisse conciliar essa ideologia com essa cultura e com o meu trabalho específico de “*mass media*”, eu talvez viesse visitar Moçambique com a maior satisfação, com a maior afetividade, mas sem uma proposta de enraizamento.

JOÃO LUIS SOL DE CARVALHO nasceu em 1953, na Beira, Moçambique. Estudou no Conservatório Nacional de Cinema, em Lisboa, e trabalhou como jornalista, editor e fotógrafo. Depois da Independência, foi nomeado diretor do Serviço Nacional da Rádio Moçambique. Trabalhou na revista *Tempo* com Mia Couto e Albino Magaia. Realizou uma série de filmes, entre os quais *O jardim do outro homem* (2007) e *Caminhos da paz* (2012).

CINEMA E CONFLITO NO MOÇAMBIQUE PÓS-COLONIAL: IMAGENS DE ARQUIVO COMO ILUSTRAÇÃO E EVIDÊNCIA EM *ESTAS SÃO AS ARMAS* (1978)

 **POR ROBERT STOCK**

Este texto é a tradução do artigo “Cinema and Conflict in Postcolonial Mozambique: Archival Images as Illustration and Evidence in *Estas são as armas* (1978)” publicado em *Mediations of Disruption in Post-Conflict Cinema*, editado por Martins, Adriana; Lopes, Alexandra; Dias, Mónica (Palgrave, 2016), pp. 75-91. Reproduzido e modificado com a permissão da Palgrave Macmillan.

Quando o filme *Estas são as armas* foi lançado, em 1978, apenas três anos tinham se passado da Independência de Moçambique. Dentro desse curto período, o jovem país governado pela Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo) havia fundado o Instituto Nacional de Cinema (INC). Durante as duas décadas seguintes, o INC produziu uma série de longas-metragens de ficção e documentários, assim como o jornal cinematográfico *Kuxa Kanema*, tornando-se um dos mais importantes centros de produção de cinema na África Subsaariana dos anos 1970 e 1980. O INC também se tornou um ponto de encontro para cineastas, técnicos, operadores de câmera e outros colaboradores vindos das Américas e da Europa. *Estas são as armas* incorpora essa conexão transnacional na medida em que seu diretor, o brasileiro Murilo Salles, colaborou com o roteirista e político Luís Bernardo Honwana na produção do primeiro documentário de longa-metragem realizado pelo INC.

No entanto, após o desfecho da longa guerra colonial e do subsequente fim do governo português em 1975, outros conflitos emergiram devido à situação política na África Subsaariana. Nesse contexto, um Moçambique independente “era visto com alarme pelos regimes de minoria branca na Rodésia e na África do Sul”, conforme afirma William Finnegan.¹ O governo moçambicano tomou uma posição manifestamente contra o regime de Ian Smith na Rodésia adjacente ao fechar suas fronteiras e romper todas as conexões com o país em 1976. Logo depois, a ofensiva rodesiana começou e tropas passaram a atacar alvos civis no território moçambicano. Essa ação e outras operações inauguraram uma das mais violentas guerras na história sul-africana: um conflito complexo e prolongado que terminou somente com o Acordo Geral de Paz, em 1992.

¹ William Finnegan, *A Complicated War: The Harrowing of Mozambique*. Berkeley: University of California Press, 1992, p. 31.

Estas são as armas articula essa tensão esboçada acima no Moçambique do final dos anos 1970 e trata das investidas rodesianas contra o país depois de 1976. O filme descreve a perda de vidas humanas e a destruição da infraestrutura civil, incluindo pontes, hospitais e escolas, causadas por esses ataques, com a história colonial e a luta por independência. Ele busca legitimar a Frelimo e defende a ideia de “libertação” e independência enquanto acusa a Rodésia de colaborar com o Império português em sua guerra contra os nacionalistas moçambicanos. Dessa forma, condena também o uso de excessiva violência militar contra alvos em Moçambique após 1976.

Para desenvolver seu argumento, o longa utiliza-se de diversas fontes audiovisuais, incluindo filmes sobre a Frelimo e a luta armada entre 1964 e 1974. Ao mesmo tempo, *Estas são as armas* se apoia sobre jornais cinematográficos coloniais e filmes produzidos pela Rádio Televisão Portuguesa e pelo Serviço Cinematográfico do Exército. As imagens coloniais incluídas foram originalmente produzidas por companhias que trabalhavam em Lourenço Marques e levadas aos arquivos do INC depois da mudança política em 1975. Ou seja, as extensas seqüências que *Estas são as armas* retoma para tornar sua argumentação plausível advêm de arquivos oficiais. O filme, assim, emprega imagens em movimento feitas em um contexto em que o cinema pertencia às “políticas culturais de dominação colonial”,² aplicadas “para justificar a imposição da [...] autoridade colonial”.³ Ele então lhes confere novo significado. Como muitas outras produções cinematográficas nesse sentido, *Estas são as armas* exerce uma própria política pós-colonial da memória. Além do material anterior a 1975, também são utilizados trechos do documentário *O massacre de Nyazônia* (Fernando Silva, 1977). O filme objetivava “fornecer um equilíbrio às reportagens sobre os acontecimentos na Nyazônia

² Frederick Cooper e Ann Laura Stoler, “Introduction: Tensions of Empire: Colonial Control and Visions of Rule”. *American Ethnologist*, v. 16, n. 4, 1989, p. 619.

³ Peter J. Bloom, *French Colonial Documentary: Mythologies of Humanitarianism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008, p. VII.

na imprensa ocidental, que apresentavam quase sempre o ponto de vista do governo na Rodésia”.⁴

Esta breve análise de *Estas são as armas* destaca algumas das técnicas particulares usadas no filme. Começa-se com a premissa de que a estrutura e a produção de documentários que abordam principalmente tópicos políticos e históricos não podem ser reduzidas a modelos em que o comentário em voz over é concebido como aquilo que impera inquestionavelmente sobre as imagens. Como será demonstrado, estratégias adicionais podem trazer à tona características visuais do material fílmico colonial e transformar essas imagens em evidências.

IMAGENS COMO ILUSTRAÇÃO

Estas são as armas procura afirmar cinematograficamente a posição de um Moçambique independente na África Subsaariana, e foi planejado como uma contribuição para um complexo processo de construção de uma nação no interior de uma conjuntura geopolítica regulada por regimes de minorias brancas. Portanto, ao analisar-se a perspectiva e o discurso do filme, deve-se considerá-lo como uma forma de política de identidade dependente da construção de uma história nacional própria conforme o “*liberation script*”.⁵ Nesse cenário, o primeiro passo desta análise consiste em perscrutar a voz over como veículo de informação sobre a autoria e os argumentos expostos pelo filme. Segue então uma análise do emprego das imagens de arquivo como uma forma de ilustração da retórica verbal através da informação visual.

Uma cena no começo do filme demonstra bem essa técnica. Os créditos iniciais são seguidos de imagens da estátua equestre de Mouzinho de Albuquerque localizada no centro de Lourenço Marques, em frente à Câmara Mu-

⁴ O massacre da Nyazônia foi um ataque das forças militares da Rodésia contra um campo de refugiados no qual centenas de pessoas morreram.

⁵ Paolo Israel, “A Loosening Grip. The Liberation Script in Mozambican History”. *Kronos*, v. 39, n. 1, 2013, pp. 10-19.

nicipal.⁶ O Estado Novo português, com seu discurso sobre a missão colonialista e evangelizadora, enfatizava o significado de figuras como Mouzinho, um oficial militar de liderança nas campanhas de ocupação em torno de 1900. Enquanto as imagens em movimento da estátua de Mouzinho feitas antes de 1974 foram usadas como parte do discurso oficial que ressaltava a presença dos portugueses no leste da África, assim como seus méritos em desenvolver uma colônia e construir centros urbanos similares aos europeus, no contexto de *Estas são as armas*, elas oferecem um pano de fundo para um contra-discurso que acusa os poderes coloniais de “agressão”. A voz over apresenta-os:

Moçambique foi dominado pelo colonialismo português durante quinhentos anos. Durante quinhentos anos, e, principalmente depois da chamada Guerra de Ocupação, nós aprendemos que o verdadeiro rosto do colonialismo é a agressão. Os exércitos coloniais são exércitos de agressão. O colonialismo, ele próprio, é uma agressão permanente. Uma agressão que tem por fim manter a dominação para realizar a exploração.

A hierarquização dos elementos sonoros e visuais nessa cena é evidente. As imagens, reforçando a monumentalidade de Mouzinho e sua memorialização por meio do uso de *contra-plongées* que promovem o olhar que admira e venera o líder militar (de baixo para cima), servem aqui para ilustrar a dimensão violenta do processo de colonização em Moçambique em que a prisão de Gungunhane por Mouzinho e suas tropas em 1895 ocupa um lugar central. O material visual é subordinado ao comentário sem referência explícita ou explicação sobre as imagens.⁷ Sem especificação, as filmagens oferecem uma visualização não problemática do texto. Consequentemente, os

⁶ O monumento foi removido em 1975. Hoje, a estátua de Mouzinho e os relevos que mostram o aprisionamento de Gungunhane podem ser visitados no pátio interno do Forte de Nossa Senhora da Conceição, em Maputo.

⁷ Judith Keilbach, *Geschichtsbilder und Zeitzeugen: Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*. Münster: Lit, 2010, p. 100.

espectadores são levados a se concentrar mais na voz over dominante do que na banda visual aparentemente óbvia. Com relação aos “quinhentos anos” mencionados no comentário, fica claro que o filme, com essa declaração, simplifica a complexidade da realidade histórica. Quando vista em seu contexto sociopolítico, a afirmação revela sua relação estreita com o discurso oficial da Frelimo acerca do passado colonial, em que predominava uma visão dicotômica do colonialismo como um regime opressor em oposição ao movimento independentista.

IMAGENS DE ARQUIVO COMO PROVA

Embora o filme se apoie principalmente sobre um esquema no qual a voz over predominante é ilustrada por imagens de arquivo, algumas cenas empregam outras estratégias e colocam em evidência imagens particulares para articular certos argumentos e direcionar a atenção do espectador ao visual. A imagem é designada como “um valor argumentativo e visualmente intrínseco”.⁸

Um tal momento ocorre na sequência sobre a presença das tropas rodesianas em Moçambique e sua implicação na guerra colonial/ luta armada. Além de ter sido um vizinho importante e um parceiro para Moçambique colonial e Portugal, a Rodésia concedeu apoio militar para a construção da barragem de Cahora Bassa. Dessa forma, uma nova constelação (militar) surgiu no norte de Moçambique, na qual a Rodésia e a África do Sul mobilizavam tropas para a área das obras e comboios para o transporte de materiais.

No filme, um contraste é estabelecido entre uma voz over masculina que apresenta o contexto acerca de Cahora Bassa, incluindo imagens ilustrativas, e uma voz feminina que oferece uma descrição detalhada de uma fotografia. Diante de um primeiro plano fechado em que se vê somente as pernas de alguns soldados, os espectadores podem ser confundidos pelo enquadramento

⁸ *Ibidem*, p. 103

inicial até que o comentário informa: “Esses de calções, são rodesianos”. O elemento de interesse nessa imagem é, de fato, o uniforme, por meio do qual alguns dos soldados podem ser identificados como membros das forças armadas rodesianas. Quando o filme corta subsequentemente para mostrar a fotografia inteira, têm-se a impressão de que provavelmente ela fora tirada por um dos soldados, uma vez que suas características denotam mais uma imagem instantânea do que um retrato ordenado de grupo. Porém, a voz over feminina continua a recontextualizar a imagem fixa: “Esta foi uma das muitas operações conjuntas que realizaram com o Exército colonial português”.

Ao invés de dominar a imagem, a voz over parece oferecer uma “legenda” para conduzir o olhar do espectador. As instruções para observar detalhes localizados no interior da fotografia aprofundam o isolamento de elementos individuais, especificamente os uniformes dos soldados, acentuando a “dimensão literal da imagem”. Por meio desse recurso, a fotografia é transformada em um tipo de prova visual, operando como instrumento de produção de evidências na argumentação do filme. Em consequência, a combinação da voz over e da fotografia contribui para reforçar a deslegitimação da política rodesiana que visava enfraquecer e desestabilizar os esforços da Frelimo desde os anos 1960. Visto assim, é preciso levar em conta que no filme se produz uma visão particular da guerra civil, conforme o discurso da Frelimo, enfatizando a importância de inimigos externos.

CONSTRUINDO A VITÓRIA ATRAVÉS DO SOM E DA IMAGEM

As perspectivas políticas do filme são claramente manifestadas na apresentação da Frelimo. Ao longo de toda a narrativa, o movimento é caracterizado como uma força unificada que combate com sucesso o poder colonial. Embora o filme esboce uma versão um tanto simplificada e parcial da guerra colonial/ luta armada em Moçambique, algumas das sequências merecem ser analisadas pela aplicação de estratégias filmicas e técnicas persuasivas que utilizam imagens de arquivo.

Uma das sequências de *Estas são as armas*, que é central a esse respeito, desenvolve um argumento sobre a luta armada da Frelimo contra o regime colonial em Moçambique. O combate é reconstruído por meio da justaposição de imagens oriundas de filmes da Frelimo com outras imagens de arquivos produzidas pelas forças armadas portuguesas. A cena que mostra a ação militar precede um trecho do programa de televisão *Conversas em Família*, em que nega a existência de um conflito armado em territórios ultramarinos. Sua declaração, apresentada por Marcello Caetano sem comentário interferente, é subseqüentemente contradita: imagens mostrando soldados portugueses em territórios africanos levantam questões quanto à situação do momento em Moçambique. Além disso, planos de soldados portugueses feridos demonstram que o conflito estava longe de ser resolvido. No entanto, essas imagens servem apenas como pano de fundo para a voz over feminina:

Marcello Caetano diz que não há guerra colonial. Ele queria que os soldados portugueses viessem a Moçambique matar secretamente e também morrer secretamente. Caetano não sabia que não se pode parar o vento com as mãos. Não se pode derrotar um povo determinado que pega em armas para se libertar de dominação.

Para então mostrar que a luta pela independência foi bem-sucedida, uma montagem usa diferentes imagens de veículos militares portugueses. As cenas coloniais mostram uma parada militar em Lourenço Marques, em que soldados portugueses marcham seguidos de artilharia e de veículos militares. As imagens são entrecortadas com um plano que mostra soldados percorrendo um terreno rural em uma viatura, e são seguidas por imagens de um imenso ferro-velho com inúmeros veículos militares destruídos e enferrujados. Enquanto as imagens da parada permanecem intactas, preservando inclusive a marcha militar de sua banda sonora, as vistas do ferro-velho são acompanhadas por um silêncio completo. Essa confrontação entre uma máquina militar portuguesa móvel e sonora e um cemitério de veículos imóvel e silencioso

é repetida três vezes antes de ser sucedida por uma breve alusão visual à Independência de Moçambique, em 1975. O silenciamento deliberado da trilha sonora obriga o espectador a perceber as implicações das imagens do ferro-velho. A montagem sonora sustenta a criação de uma narrativa audiovisual propondo que as ações militares (vencedoras) da Frelimo conduziram de fato Moçambique à Independência – uma perspectiva um tanto unilateral que minimiza as dificuldades encontradas pelo movimento independentista durante a luta armada, reproduzindo dessa forma o discurso oficial da Frelimo sobre a “libertação” do país da opressão colonial.

CONCLUSÃO

Esta análise mostrou como *Estas são as armas* utiliza diferentes estratégias para recontextualizar imagens de arquivo a partir de uma posição pós-colonial. As imagens demonstram e sustentam os argumentos articulados pela voz over; elas ilustram elementos particulares ou estão inseridas em montagens em que o som e sua ausência e a banda visual constroem o discurso por meio de justaposições divergentes. Contudo, uma perspectiva política mantém-se onipresente ao longo do filme, em que uma narrativa histórica oficial – conformando-se ao “roteiro da libertação” – é produzida. Mas ao passo que *Estas são as armas* dá voz ao discurso de uma elite nacional engajada na construção de um novo país, ele nega essa voz ao povo comum. No contexto de uma história nacional idealizada escrita pela Frelimo, questões internas como o tratamento dos oponentes e antigos prisioneiros políticos, ou os desafios enfrentados pelo movimento na tentativa de construir o “Homem Novo” são marginalizadas.⁹ Essa lógica não surpreende quando se leva em conta que o filme está estreitamente ligado ao período em que prevalecia certo tipo de cinema: o “cinema de libertação”.

⁹ Victor Igreja, “Frelimo’s Political Ruling through Violence and Memory in Postcolonial Mozambique”. *Journal of Southern African Studies*, v. 36, n. 4, 2010, pp. 781-99

Após as mudanças sociopolíticas de 1989, a produção cinematográfica foi reestruturada, e o livre mercado de produção da década de 1980 deu lugar à produção do setor privado no início dos anos 1990. Apesar de um grande número dos filmes produzidos em Moçambique tratarem de problemas sociais e de saúde (por exemplo, de Aids), uma parte considerável também se dedica à realidade contemporânea ou à história do país. Nesse aspecto, um dos mais importantes cineastas é Licínio Azevedo, cujos filmes buscam discutir o legado do passado colonial que continua a impactar a sociedade moçambicana. Todavia, considerando-se as recentes iniciativas de comemoração, oficiais do governo celebraram “o ano de Samora Machel” em 2011, e a Frelimo comemorou seu quinquagésimo aniversário em 2012. Nos últimos anos, estátuas de Samora Machel foram erguidas em várias praças centrais de cidades moçambicanas. Contra o pano de fundo de uma paisagem memorial (urbana) moldada oficialmente e de intervenções fílmicas dispersas, permanece a questão se as diferentes tentativas cinematográficas de negociar o passado de Moçambique – as oficiais e as experimentais – vão provavelmente contribuir para uma discussão e revisão daquilo a que Israel e outros chamam de “roteiro da libertação”.

ROBERT STOCK coordena o grupo de investigação “Participação e Mídia” na Universidade de Konstanz, Alemanha. Ele estudou etnografia europeia e faz o doutoramento em estudos culturais.

Traduzido do inglês por Beatriz Rodovalho.

MIRADAS ANTICOLONIAIS DE SANTIAGO ÁLVAREZ EM MOÇAMBIQUE

 **POR CRISTINA ALVARES BESKOW**

Arma y combate son palabras que asustan, pero el problema es compenetrarse con la realidad, con su pulso... y actuar (como cineasta).

Santiago Álvarez¹

O cinema cubano combateu nas trincheiras anticoloniais de Moçambique. Durante a guerra contra o império português e após a Independência do país, em 25 de junho de 1975, muitos cineastas estrangeiros empunharam câmeras e captaram imagens que viraram estatutos de prova da libertação. O cubano Santiago Álvarez projetou suas miradas, produzindo dois documentários que expressam o espírito revolucionário da recém-fundada República Popular de Moçambique. São eles *Maputo, meridiano novo* (1976) e *Nova sinfonia* (1982), além de uma reportagem cinematográfica no *Noticiero ICAIC Latinoamericano n. 836* (1977).²

Os filmes são apenas uma pequena mostra da produção de Santiago Álvarez sobre as lutas anti-imperialistas, que abordou desde a guerra anticolonial em Angola, também emblemática pelo forte apoio militar recebido de Cuba,³ até a Guerra do Vietnã, que obteve intensa cobertura do documentarista e resultou em alguns filmes, como *Hanoi, martes 13* (1967) e *79 primaveras* (1969). Esse caráter internacionalista marcou sua filmografia, trazendo à tona as urgências do Terceiro Mundo em mais de 90 países, em 96 filmes, 3 vídeos e nas 1493 edições do *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, cinejornal semanal dirigido pelo documentarista desde sua criação, em 1960, até seu fim, em 1991. No texto “Arte e compromisso” (1968), escreveu:

¹ Santiago Álvarez, “Arte y compromiso”, in Edmundo Aray, *Santiago Álvarez: cronista del tercer mundo*. Caracas: Cinemateca Nacional, 1983.

² A reportagem aborda a visita de Samora Machel, líder da Frelimo e presidente da recém-fundada República Popular de Moçambique, a Cuba.

³ Foram enviados dezenas de milhares de soldados cubanos para a guerra anticolonial em Angola.

“A urgência do Terceiro Mundo, essa impaciência criativa do artista, produzirá a arte desta época, a arte da vida de dois terços da população mundial”.⁴ Seus filmes urgentes, como definia, eram produzidos muitas vezes a toque de caixa e de acordo com os recursos disponíveis, em que a forma experimental dava à luz às narrativas fílmicas projetadas como armas de combate.

Assim foi com *Maputo, meridiano novo*, produzido logo após a vitória da Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo). O documentário recorre a imagens de arquivo e voz over para abordar dados e fatos históricos, contextualizando o espectador sobre o momento político. Se por um lado há um tom triunfalista, como nas imagens do líder e recém-empossado presidente Samora Machel, por outro, reforça-se a necessidade da resistência contra o inimigo, como o general português Kaúlza de Arriaga, apontado como “teórico da guerra colonial, do racismo e da africanização do conflito” e cabeça de um movimento de direita em Portugal, onde a Revolução dos Cravos havia derrotado o fascismo pouco tempo antes. O tom de alerta, no entanto, não quebra o clima apoteótico, potencializado pela paisagem sonora que já na abertura toca a música tema de *2001: uma odisséia no espaço* (Stanley Kubrick, 1968) para apresentar a capital Maputo. No entanto, quem dá ritmo à vida na cidade é o tambor, marcando outra odisséia, a da construção de um novo país. O curta-metragem não deixa de homenagear seus mártires, citando no epílogo a guerrilheira Josina Machel, morta na luta contra o colonialismo português. “Vemos no caminho amargas penalidades, mas também vemos nossos filhos correndo livres e nossa pátria que já não é mais saqueada”.

O tom heroico ainda é mais forte em *Nova sinfonia*, que traz diversas imagens de arquivo de Samora Machel. “Não vamos esquecer o tempo que passou. Quem pode esquecer o que passou? O colonialismo vivia da nossa ignorância, da nossa miséria, da nossa dor, do nosso sofrimento...”. Esse é um de seus versos, um apelo para a memória das cicatrizes da violência colonial praticada pelos “civilizados europeus”, como caracteriza ironicamente a voz over do filme. A sinfonia

⁴ Santiago Álvarez, op. cit., p. 57.

documental é estruturada a partir de seis intertítulos (“*scherzo satírico*”, “*adágio disciplinado*”; “*rendó tradicional*”, “*allegro internacionalista*” e “*andante hacia al futuro*”), os quais remetem a movimentos sinfônicos. O arranjo filmico é composto por imagens de arquivo do combate armado e do processo de organização popular e pelas vozes dos heróis coletivo e individual, o povo de Moçambique e Samora, por vezes entoando cantos em dialeto moçambicano. A “nova sinfonia”, portanto, funciona como metáfora do novo momento político do país, reforçando símbolos da cultura nacional, como na sequência que mostra corpos dançantes ao som de tambores, num “esforço grandioso de uma coletividade para exorcizar-se, libertar-se, expressar-se”, como poeticamente refletiu Frantz Fanon⁵ sobre a dança e o colonizado. O filme é uma ode à libertação em que as palavras de ordem “Abaixo à opressão colonialista! Abaixo à exploração do homem pelo homem! A luta continua! Independência ou morte! Venceremos!” soam como estrofes de resistência.

Por fim, os documentários de Santiago Álvarez sobre a guerra anticolonial em Moçambique são preciosas narrativas históricas do período, não só pela intensidade dos arquivos que possibilitam sentir a pulsão de um processo revolucionário, mas também pelo lugar de fala do cineasta, assumidamente político. Se para alguns não passam de filmes panfletários, adjetivo inclusive orgulhosamente utilizado pelo cineasta, para outros, funcionam como dispositivos da memória social, lembrando que a luta também se faz no âmbito simbólico das imagens em movimento.

CRISTINA ALVARES BESKOW é doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, tendo defendido a tese *O documentário no Nuevo Cine Latinoamericano: olhares e vozes de Geraldo Sarno (Brasil), Raymundo Gleyzer (Argentina) e Santiago Álvarez (Cuba)*. Além de pesquisadora de cinema latino-americano, é documentarista.

⁵ Frantz Fanon, *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005, p. 74.

FAZEDORES DE CINEMA EM INHAKA E XEFINA: SOBRE O TEMPO DOS LEOPARDOS (1985), DE ZDRAVKO VELIMIROVIĆ E CAMILO DE SOUSA

 **POR CAMILO DE SOUSA**

Texto publicado originalmente no *booklet* que acompanha a edição em DVD de *O tempo dos leopardos*, integrante da coleção *O mundo em imagens – Filmes do arquivo do INAC*, resultado de uma colaboração entre a Universidade de Bayreuth, a Universidade Eduardo Mondlane e o ICMA – Instituto Cultural Moçambique-Alemanha.

Em 1975, à data da Independência de Moçambique, os produtores e técnicos portugueses que detinham na totalidade a produção de cinema em Moçambique abandonaram o país. O novo governo saído da proclamação da Independência viu-se obrigado a um esforço para que não fosse deixado um vazio na área do cinema, já que era imperativo o recurso à imagem em movimento para informar o povo sobre os nobres princípios da Independência; a necessidade de todos os moçambicanos sem qualquer distinção de raça, tribo ou etnia se unirem em torno desses ideais. Recorde-se que a televisão só aparece em Moçambique, e apenas na capital do país, em 1980.

É então criado o Instituto Nacional de Cinema (INC) a fim de dedicar-se à formação, produção, distribuição e exibição, tendo como principal vetor a formação de quadros moçambicanos para assegurar uma produção contínua de jornais de atualidades (*news reels*) que pudessem ser distribuídos por todas as salas convencionais e não convencionais de cinema do país e pelas unidades de cinema móvel que haviam sido criadas para levar, por meio da imagem em movimento, às aldeias mais recônditas do país, esta mensagem de independência, de unidade dos moçambicanos em volta de sua bandeira e iniciar um processo de desenvolvimento para o qual todos eram chamados a contribuir.

Inicia-se, então, a seleção de moçambicanos para serem localmente formados por produtores, realizadores e técnicos de cinema vindos de vários lugares do mundo (britânicos, franceses, canadenses, brasileiros, italianos, suecos, cubanos...). Paralelamente, o INC constrói os laboratórios e se apetrecha com equipamentos, na altura considerados de ponta, para que os seus formandos estivessem em contato com as melhores tecnologias da produção de cinema. Adotou-se, então, a política de formar enquanto se produzem os primeiros jornais de atualidade. Surge assim o *Kuxa Kanema* que, apesar de não ser ainda regular, enchia as salas de espectadores em todo o país.

Em 1978, é realizado o primeiro documentário de média-metragem *Estas são as armas*, totalmente produzido nos laboratórios do INC e com técnicos moçambicanos apoiados pelos seus formadores estrangeiros. No mesmo ano, o realizador moçambicano-brasileiro Ruy Guerra realiza em Mueda, no norte de Moçambique, o docudrama longa-metragem *Mueda, memória e massacre* (1979-80), também com uma equipe moçambicana.

Estão, assim, dados os primeiros passos para uma produção regular de documentários e do *Kuxa Kanema*, o que vem a acontecer em 1983. Este jornal passa a ter uma regularidade semanal de dez minutos e é apresentado aos sábados em todas as salas de Moçambique. Assim, a produção do INC¹ passa para vinte horas anuais de documentários e *Kuxa Kanemas*, projetados nas telas do país inteiro. Estava, desse modo, consolidada a produção documental sob um ponto de vista técnico, mas ainda carecia de uma discussão estética do que seria esse documentário moçambicano. É durante essas discussões sobre a estética que alguns realizadores passam a utilizar o docudrama no *Kuxa Kanema*, mesmo em situações de guerra. Naturalmente, o documentário inicia um processo de evolução por esse estilo ainda que outros realizadores, como José Cardoso (o único no INC com grande experiência na ficção dada a sua proveniência do cinema amador), insistissem na necessidade de se avançar pela linha da ficção pura, esboçando os primeiros passos nessa direção, como é o caso do curta-metragem *Frutos da nossa colheita*, por ele realizado em 1984.

Nessa altura, a escola de documentário no INC era já um dado praticamente adquirido. Jovens que éramos, queríamos avançar para outros voos. Mas a aprendizagem técnica que até então tínhamos cingia-se ao documentário.

Durante os vários debates, e porque existiam inúmeras histórias ainda recentes – umas ligadas à Luta Armada de Libertação Nacional, outras ligadas às guerras movidas contra Moçambique pelos regimes do *Apartheid* de

¹ Hoje, denominado INAC – Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema [N. E.].

Ian Smith e da África do Sul –, a abordagem passou a incluir aquilo que seriam as primeiras experiências de cinema ficcional moçambicano. Iniciou-se, então, um debate sobre a possibilidade de iniciarmos a produção de filmes de ficção no INC. Os jovens escritores não paravam de escrever histórias belíssimas sobre o dia a dia e nós, fazedores de cinema, tínhamos a obrigação de passá-las para a tela.

Mas como fazer se não tínhamos formação técnica para a ficção? Como criar a história, passá-la para o roteiro filmico e, principalmente, como tratar todos os aspectos técnicos envolvidos (realização, fotografia, câmera, som, laboratório, cenografia, figurinos, casting, guarda-roupa, efeitos especiais e produção executiva e no terreno)?

Porque tínhamos vontade de passar para outro estágio da nossa produção nacional e também porque havia alguns imperativos nacionais para começarmos a apresentar as nossas histórias, o Ministério da Informação e o INC decidiram fazer uma aproximação com a Iugoslávia – que, durante a Luta de Libertação Nacional, realizara dois documentários: *Nachingwea* e *Do Rovuma ao Maputo* (do documentarista iugoslavo Dragutin Popovic) – para a produção do primeiro filme de ficção pós-Independência. O Ministério da Informação de Moçambique e o Ministério da Cultura da Iugoslávia aceitaram, então, coproduzir o primeiro longa-metragem de ficção, tendo indicado a parte iugoslava a produtora Avala Film e, Moçambique, o INC.

A história do filme seria um ou vários episódios da Luta de Libertação de Moçambique. A Avala Film indicou como roteirista e realizador Zdravko Velimirović e o INC, Luís Carlos Patraquim e Licínio Azevedo, que se ocupariam do roteiro. Licínio já havia publicado o livro *Relatos do povo armado*, sobre episódios da luta contados por guerrilheiros. Roteiristas e realizador encontraram-se em Belgrado e iniciaram a escrita do roteiro a princípio com muitas dificuldades, pois partiam de diferentes pontos de vista.

Terminada essa fase, foi montada uma grande equipe de produção envolvendo iugoslavos e moçambicanos, iniciando-se todo o trabalho de busca

de locações, criação de figurinos e casting. Moçambique não tinha na altura qualquer ator profissional de cinema. Foi necessário buscá-los em grupos de teatro de algumas empresas públicas e em pequenos grupos de teatro amador que começavam a emergir.

Todo este processo foi iniciado num momento em que Moçambique atravessava uma guerra civil feroz e onde havia restrições a todos os níveis (água, comida, fornecimento de energia elétrica, transportes, combustíveis) e outros elementos básicos para a produção de um filme dessa envergadura. Dada a dificuldade de encontrar locações fora da cidade que oferecessem condições de segurança e logística na situação de guerra generalizada que o país vivia, optamos por filmar grande parte do filme na Ilha da Inhaka (três meses), e na Ilha da Xefina (um mês), já que estas se situavam em frente à cidade de Maputo, com acesso por via marítima.

Foi um processo interessante de formação e aprendizagem pois íamos descobrindo que nós, moçambicanos, afinal tínhamos muito mais a dizer na produção cinematográfica do que nós próprios imaginávamos. Lembro-me que a engenheira de som de origem polonesa, que tinha como assistente um moçambicano, se despediu do filme dez dias depois, por considerar que o seu assistente era melhor conhecedor do que ela dos equipamentos que estavam a ser utilizados e que, portanto, ela não traria qualquer mais-valia ao filme.

Terminamos as filmagens em Moçambique no dia 24 de dezembro de 1984 e, em janeiro de 1985, iniciou-se em Belgrado o processo de edição do filme, com a presença também de técnicos moçambicanos: Camilo de Sousa (assistente de direção e realizador da segunda equipe), Henrique Caldeira (assistente de montagem) e Gabriel Mondlane (assistente de som). O filme estreou em Maputo a 25 de junho de 1985 (dia da Independência) com a presença do presidente Samora Machel.

Havia terminado um ciclo da nossa vida de cineastas moçambicanos: tínhamos feito com os iugoslavos esse filme épico da Luta de Libertação Nacional. Tínhamos aprendido e até, em alguns momentos, desaprendido com os

outros, mas queríamos fazer os nossos filmes, à nossa maneira, sem mais ninguém: havíamos conquistado a nossa independência, também no cinema.

É então que José Cardoso aparece com a proposta, já roteirizada, de fazermos um filme sobre a resistência ao sistema colonial na perspectiva dos jovens nacionalistas que viviam nas cidades colonizadas. Sugerimos, então, o envolvimento de todos os técnicos que haviam trabalhado no *O tempo dos leopardos*, para fazermos com José Cardoso o seu primeiro filme, o primeiro longa-metragem de ficção moçambicano. E, juntos, conseguimos uma obra bonita, um filme de que até hoje nos orgulhamos, o primeiro totalmente moçambicano: *O vento sopra do norte* (1987).

Tudo isso partiu da sensação de independência que ganhamos ao fazer *O tempo dos leopardos*.

CAMILO DE SOUSA é cineasta. Nascido em Lourenço Marques (atual Maputo), em 1953, passa uma temporada em exílio político em Bruxelas antes de entrar em contato com a Frelimo, em 1973, e partir para Dar es Salaam, onde faz o treino de guerrilha em Nachingwea. Em seguida, é deslocado para as zonas libertadas de Cabo Delgado. Em 1979, chega a Maputo e passa a trabalhar como montador e realizador do Instituto Nacional do Cinema.

UM OLHAR SOBRE A LIBERTAÇÃO (ATRAVÉS DO CINEMA) DE UMA NAÇÃO A PARTIR DA TABANCA DE XIME

 **POR MARIA DO CARMO PIÇARRA**

Anoitece e numa parede é inscrita a palavra independência. O pincel, manuseado por um homem – com um *sumbia*¹ na cabeça como único elemento identificativo – não se detém e preenche, de branco, a objectiva da câmara de filmar. Ao branco que rompeu o lusco-fusco, segue-se a luz artificial – uma lâmpada acende-se. Ilumina sombras de homens que circulam num espaço fechado, claustrofóbico – uma metáfora da câmara de tortura que foi a ditadura portuguesa do Estado Novo (1933-74)? Ao centro, um homem cita Amílcar Cabral afirmando que é hora de mobilizar a população. Questiona quem vai onde, para iniciar o movimento de libertação. Quando pergunta a Raul (Justino Neto) onde irá, este — é dele, a primeira cara que surge iluminada, em grande plano. Pelo *sumbia* reconhece-se o homem que inscreveu a independência numa parede, antecipando a luta pela libertação – diz que irá a Xime.

O genérico corre, finalmente.

O filme (re)começa num cenário rural. Junto a uma poilão,² vários homens idosos, os sábios de Xime, cumprem um ritual para assegurar, nesse ano de 1962, uma boa colheita de arroz, que permita que a *tabanca* não passe fome.

Sucedem-se, depois, sequências que revelam a vida em Xime, a sua actividade agrícola, mas também uma história privada, a da família de Raul, com as suas tragédias e os pequenos dramas amorosos. O irmão mais novo de Raul cobiça uma jovem que está prometida ao pai, lala (Aful Macka). Bedan é um jovem impetuoso, desafiador, que, além disso, expõe o soldado que serve a administração local e desafia todo tipo de autoridade.

Enquanto isso, o padre Vittorio prossegue o trabalho evangelizador. Foi ele quem fez de Raul um “assimilado”, através da educação religiosa que deu a este a autonomia para pensar por si e revoltar-se contra o colonialismo português – no filme diz-se, a certo momento, que foram os padres que civilizaram

¹ Chapéu como aquele usado correntemente por Amílcar Cabral.

² Árvore da Guiné, considerada sagrada, junto à qual são realizados rituais e cerimônias.

Raul. Vittorio e Silva – um comerciante branco quase sempre bêbado, quase sempre inconveniente – são os comensais do administrador colonial, Cunha (Juan Carlos Tajés), espécie de variante mais boçal e menos perigosa do coronel Kurtz (*Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola, 1979).

Em *Xime* a figura de Cunha, como, em geral, a dos brancos e dos servidores do colonialismo português, é caricaturada, fragilizando um pouco o filme. A estetização da vida na *tabanca*, que, paradoxalmente, resulta da beleza da fotografia do filme e do calor que lhe é dado pela película Kodak, também afecta a verossimilhança. Nesta que é uma reconstituição do início da luta anticolonial, a beleza das imagens da comunidade suaviza as dificuldades vividas pelas várias etnias guineenses. Se o racismo e o abuso de autoridade são fixados justamente, e a obrigação de trabalhar para o Estado português – pondo em causa, nesta intriga, a colheita de arroz, fundamental para a sobrevivência da comunidade – é sublinhada, o certo é que não há uma responsabilização enfática da administração colonial pela violência, quase sempre extrema e fatal, e pela deficiência geral dos cuidados de saúde e educação.

Falado em crioulo da Guiné – que terá surgido como uma mistura de línguas das várias etnias locais de modo a dificultar a compreensão pelos colonizadores – e em português, *Xime* é, porém, uma obra notável, vibrante, muito bem fotografada por Melle van Essen e com extraordinários apontamentos de autor.

Não obstante ser o primeiro longa-metragem de Sana Na N'Hada, ilustra bem a maturidade deste como realizador. N'Hada – com Flora Gomes, Josefina Crato e José Bolama Cobumba – foi um dos quatro jovens guineenses que Amílcar Cabral enviou para estudar cinema em Cuba, no Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), ciente que o intelectual tinha um papel fundamental na cultura – e nos filmes, em particular – para a criação da nação guineense. Depois de ter sido aluno de Santiago Álvarez, na Guiné e já após a morte de Cabral, partilha, com Flora Gomes, a realização de *O regresso*

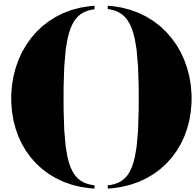
de *Amílcar Cabral* (1976) e *Anos no Oça Luta* (1976), curtas-metragens pioneiros do nascimento do cinema na Guiné. Segue-se a colaboração com Chris Marker em *Sans Soleil* (1983), tendo assistido Flora Gomes na realização do primeiro longa-metragem de ficção do país: *Morte negada* (*Mortu Nega*, 1987).

Num país que acreditou sempre nas possibilidades do cinema para projectar a nação e consolidar a Independência, mas sem recursos para apoiar o desenvolvimento da produção cinematográfica ou uma política para o sector, só em 1994 Sana Na N'Hada conseguiu ter pronto o seu primeiro longa-metragem. *Xime* (1994) estreou na Holanda, em 1995, depois de ter sido apresentado na secção Un Certain Regard do Festival de Cinema de Cannes do ano anterior.

MARIA DO CARMO PIÇARRA é pesquisadora de pós-doutorado em cinema no Centro de Estudos Comunicação e Sociedade, na Universidade do Minho, e no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras, na Universidade de Lisboa. Publicou, entre outros, os livros *Azuis ultramarinos. Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo* (2015), *Salazar vai ao cinema I e II* (2006, 2011), além de ter organizado, com Jorge António, a trilogia *Angola, o nascimento de uma nação*.

AS IMAGENS DE UMA REVOLUÇÃO CANTADA E DANÇADA: SOBRE *KUXA KANEMA* (2003), DE MARGARIDA CARDOSO

 **POR LILIAN SOLÁ SANTIAGO**



documentário *Kuxa Kanema. O nascimento do cinema* (2003), de Margarida Cardoso, inicia-se com uma cena de arquivo. Numa noite chuvosa, em uma sessão solene, em silêncio, uma bandeira é descerrada e outra é hasteada em seu lugar. Estamos no ano de 1975, em Moçambique, e estas são as primeiras imagens de um país – a República Popular de Moçambique.

O fim do domínio colonial português deixou uma grave herança de abandono e enormes taxas de analfabetismo. O primeiro ato cultural do país recém-nascido, de orientação marxista, é a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC). Nesse contexto, a produção e exibição do cinejornal *Kuxa Kanema* passa a ser peça fundamental para a consolidação do novo governo e a construção de uma identidade nacional.

As imagens criadas e distribuídas com finalidade social buscavam, basicamente, o empoderamento popular. As imagens do povo nesse cinejornal revelam uma horizontalidade entre quem filma e quem é filmado muito diferente da relação estabelecida entre os cineastas brasileiros e as imagens do povo nos documentários do mesmo período. Apesar das evidentes marcas de “Terceiro Mundo” que carregam – como a pele escura dos personagens, o cenário de choupanas simples, as crianças que correm atrás da câmera –, o que vemos são pessoas comuns com poder de voz e de ação para transformar sua realidade, ao invés de serem retratadas como vítimas de uma situação paralisante.

Em meados de 1970, o mundo ocidental já estava em plena era da televisão, mas a população moçambicana em geral não conhecia a fixação de imagens através da fotografia ou do cinema. O que aparentemente era maléfico, advindo do isolamento e da miséria imposta pelo sistema colonialista, também era o seu contrário: o povo moçambicano encontrava-se em estado puro em relação às imagens eurocêntricas. Livre, portanto, da propaganda imperialista, da folclorização de seus costumes e modos de ser, da deslegiti-

mação de seus saberes, desejos e crenças. Livre da invisibilidade e da estereotipização. Esse privilegiado estado das coisas levou muitos artistas na época a quererem colaborar com a experiência audiovisual moçambicana, como Jean-Luc Godard, Jean Rouch, José Celso Martinez Corrêa, Ruy Guerra, Licínio Azevedo, entre outros.

O cinejornal *Kuxa Kanema* foi criado com suporte tecnológico advindo principalmente da União Soviética e foi produzido semanalmente durante onze anos consecutivos. Depois de pronto, era distribuído em 35mm nas salas de cinema e exibido em cópias de 16mm nas unidades volantes que circulavam por todo o país.

Ter contato com fragmentos dessa enorme produção moçambicana também é acessar aspectos pouco visibilizados de nossa própria cultura. União de duas palavras bantas de origens diferentes, *Kuxa Kanema* significa literalmente “o nascimento do cinema”. O grupo linguístico banto, que se espalha por diversos países do centro-sul africano, inclusive Moçambique, forneceu grande quantidade de pessoas escravizadas ao novo mundo, principalmente para o Brasil, influenciando enormemente nossa cultura. Aspectos do nosso convívio em família, o que comemos e bebemos com mais frequência, nossa religiosidade inclusiva e nossa musicalidade, por exemplo, são grandemente influenciados pelos bantos que vieram em levadas sucessivas por séculos durante o período colonial. Contudo, sua influência e importância para nossa formação é praticamente invisibilizada.

Essa (des)construção imagética tem uma história, que remete ao nosso passado colonial e à necessidade que a elite tinha de controle social do enorme contingente escravo. Negros brasileiros não eram retratados nas imagens coloniais, a não ser por viajantes estrangeiros. Depois, com a política estatal de embranquecimento da população por meio da imigração, o país vai clareando, o ancestral negro vai ficando escondido em algum lugar, sem nome nem rosto conhecido. Quanto mais escura a pele, mais naturalizado o abandono social. O Cinema Novo vai atrás do nordestino, do rural, e pouco

coloca em pauta as questões raciais urbanas. Mais tarde, o cinema da Retomada, de maior repercussão, volta-se para a cidade e tira a população negra, pobre e periférica da invisibilidade, criminalizando sua imagem e reforçando o estereótipo do “criolo revoltado com uma arma”. Até quando a ideologia do medo colonial vai ditar nossas formas de representação popular?

Os arquivos de *Kuxa Kanema*, pelo contrário, nos remetem a um universo totalmente diferente. Um dos grandes momentos do filme, por exemplo, é um ponto cantado. Na umbanda, no jongo, no samba e em outras manifestações religioso-profanas bantas, o ponto cantado e dançado é um elemento de destaque. Aos quase quinze minutos do filme *Kuxa Kanema*, vemos um grupo de pessoas de braços dados, dançando e cantando, uma espécie de ponto de louvação revolucionário, conclamando todos a derrubar o imperialismo e construir um mundo novo. É um lindo momento de manifestação de poder e autenticidade das imagens descolonializadas.

Mas na cena seguinte, ao som de bombas, vemos imagens já banalizadas do sofrimento africano. São cenas dos ataques sofridos através da fronteira com a África do Sul e da Rodésia, que se arrastam por anos até a morte de Samora Machel e o trágico fim da República Popular de Moçambique. Ao final, o que temos, são melancólicas imagens da Moçambique atual e seus televisores onipresentes. Os aparelhos não retratam mais o povo, muito menos buscam devolver sua imagem de volta, como era a aspiração de *Kuxa Kanema*. Longe vão os dias de uma revolução cantada, dançada e filmada. Haverão outros?

LILIAN SOLÁ SANTIAGO é cineasta, produtora cultural e professora, Mestre em Integração da América Latina pela Universidade de São Paulo (2005), com graduação em História (1998) pela mesma Universidade. É professora-cineasta do curso de cinema do CEUNSP desde 2010, em Salto/SP.

QUANDO LUANDA SE ESVAZIA. SOBRE NA CIDADE VAZIA (2004), DE MARIA JOÃO GANGA

 **POR JACQUELINE KACZOROWSKI**

Na cidade vazia (2004), filme dirigido por Maria João Ganga, é a primeira produção fílmica realizada por uma mulher em Angola e a segunda produzida após a guerra civil que sucedeu o processo de Independência do país. Lançado no International Film Festival Rotterdam, na Holanda, o filme recebeu o Prêmio Nacional de Cultura e Artes de Angola, na categoria cinema e audiovisual, foi premiado no Festival de Cinema Africano, em Milão, no Festival Internacional de Filmes de Mulheres, na França, e no Festival de Paris, onde recebeu o Prêmio Especial do Júri. O sucesso alcançado em Angola fez com que a obra fosse lançada em DVD.

A narrativa começa ainda durante a passagem dos letreiros: enquanto são apresentados ao espectador os apoiadores da produção e os nomes dos atores que protagonizam a história, ouve-se um diálogo que parece introduzir um filme de guerra. A ideia é reforçada pelos planos seguintes: é mostrada a hélice frontal de um avião girando para alçar voo, há um corte para o título do filme e, assim que se volta à imagem, a câmera já adentrou o interior do avião, onde aparecem, sequencialmente, uma freira, algumas crianças ao seu redor, militares fardados e um caixão bem no centro do espaço cênico.

Se a guerra impacta o receptor logo de início, será, no entanto, pouco retomada como imagem ao longo da narrativa. Há referências à guerra na fala do protagonista, o pequeno N'dala, mas o único momento que o espectador tem uma imagem dela é por meio de uma divagação do menino, que rememora o ataque que queimou sua casa e matou seus familiares. A menção à guerra em um filme que situa sua ação em 1991 parece evocar a memória recente de um país que esteve em guerra de 1961 a 1975 contra o colonizador português e, após a Independência, mergulhou em guerras civis atravessadas por intervenções internacionais, reverberando o contexto mais amplo das tensões que marcaram a Guerra Fria.

Enquanto o avião aterrissa em Luanda e a freira ordena as outras crianças em um ônibus, N'dala foge. Há novamente um corte, para a dedica-

tória do filme, e adentra-se a sala de aula de uma escola, onde os alunos se organizam para encenar *As aventuras de Ngunga*, conhecida obra literária do escritor angolano Pepetela. Escrito em 1972, o livro acompanha a trajetória do jovem rapaz que, ao transitar pelo território angolano, constitui-se como sujeito no embate com as diversas situações com as quais é confrontado. O olhar crítico que norteia os questionamentos do menino não impede a aposta nos valores que sustentam o trabalho coletivo de luta pela construção de um futuro mais digno para todos. A trajetória de Ngunga é também de estruturação, de integridade e maturação de uma consciência política que continua a depositar as esperanças na união daqueles que, se evidentemente não são infalíveis, “bons ou maus, todos tinham uma coisa boa: recusavam ser escravos”. A aposta é na coletividade de um “nós” que nos negamos a viver no arame farpado, nós que recusamos o mundo dos patrões e dos criados, nós que queremos o mel para todos.

Se Ngunga está em todos nós, que esperamos, então, para fazê-lo crescer?

A justaposição dos planos aponta para a intertextualidade que atravessará a caminhada do garoto N'dala pelas ruas de Luanda, enquanto é procurado pela freira.

Se a caminhada do garoto pela “cidade vazia” parece irônica para quem conhece o cenário superpopuloso de Luanda, justifica-se pelo momento em que decorre a trama, marcado ainda pelo toque de recolher na capital. Inúmeras outras pistas são também capazes de situar historicamente a narrativa, signo de um momento em que a busca por abandonar as heranças de um contexto de violência colonial ainda é premente.

O pequeno garoto, em seu trânsito pela cidade, busca uma maneira de “voltar no Bié” – afinal, seus familiares só poderão ser encontrados novamente naquele céu. Sua caminhada apresenta espaços e sons da cidade, modos de ser e interagir, farras, danças, histórias; o próprio cinema. Aos poucos, N'dala conhece e adentra a lógica urbana, faz amizades e consegue abrigo por insistência de seu amigo Zé.

A realidade complexa de uma cidade que tem a precariedade e a informalidade como marcas evidencia-se por meio de tensões: Zé acolhe o menino e se preocupa muito com ele. Por isso, insiste para que desista de se aventurar sozinho, “como Ngunga”, e arruma um abrigo para o companheiro com a prima Rosita. A prostituta, ao mesmo tempo em que acaba aceitando abrigá-lo, também obriga N’dala a vender cigarros, competindo por espaço com tantos outros garotos que exercem a mesma função. Joca, também chamado de primo, acolhe o menino, presenteia-o, ensina-o a fundir latas de metal para construir mais carrinhos de brinquedo como aquele que carregava desde o início do filme. A mesma lógica que considera todos “familiares”, balizada pela solidariedade em um contexto que apresenta poucas alternativas à sobrevivência aceitável, no entanto, é aquela que também explora o trabalho infantil em troca de abrigo e comida, que coloca crianças em situação de vulnerabilidade e risco, enquanto buscam contribuir com parcela do sustento. A ambiguidade de um contexto espinhoso para todos os envolvidos acaba por enredar as personagens em situações de difícil resolução. A poderosa imagem encontrada por Maria João Ganga para o fechamento da trama convida o espectador a refletir sobre os rumos de uma nação que não cessa de ser continuamente construída, alicerçada em profundas contradições.

JACQUELINE KACZOROWSKI é mestranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade de São Paulo, sob orientação de Rita Chaves. Trabalha sobretudo com literaturas africanas, buscando investigar as intrincadas relações entre produção artística e contexto histórico-social.

“AQUI AONDE EU NUNCA VIM”: O REEMPREGO DE IMAGENS NA ELABORAÇÃO DE UMA “CONTRA- -HISTÓRIA” DO COLONIALISMO TARDIO PORTUGUÊS

 **POR RAQUEL SCHEFER**

Agradeço a Maria-Benedita Basto por me encorajar a escrever este texto e por sua paciência. A versão original, em francês, será publicada no volume *L'Archive sensible*, editado por Maria-Benedita Basto e David Marcilhacy (Paris: Université Paris-Sorbonne, Éditions Hispaniques, 2017).

O nascimento do cinema está estreitamente ligado às profundas transformações da percepção e da experiência no século XIX no contexto histórico da expansão do capitalismo e da instauração do colonialismo moderno. Esse *medium* visual inaugura novos modos perceptivos e diferentes processos cognitivos, expressivos da fragmentação moderna da experiência. A imagem em movimento oferece também outras modalidades de inscrição e de produção da história. Mais de 120 anos depois da primeira projeção pública dos irmãos Lumière, a história do projeto colonial moderno e a do anticolonialismo tornou-se um tema central da produção cinematográfica atual. Este artigo desenvolve uma reflexão teórica, centrada sobre meu próprio trabalho como cineasta, acerca da função do reemprego de arquivos familiares e de outros tipos de retomada de imagens na elaboração de uma “contra-história” do colonialismo tardio português, assim como na desestruturação paralela do cânone cinematográfico.

Entre setembro e dezembro de 2008, no Curso de Vídeo Arte do programa Criatividade e Criação Artística que ocorreu na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, realizei a primeira versão de *Avó (Muidumbe)*. Esse filme indeterminado do ponto de vista de gênero, finalizado na França em 2009, trata da “pós-memória” do colonialismo tardio português em Moçambique por meio da abertura de um campo mnemônico. Nesse curta-metragem que conjuga o reemprego de arquivos familiares rodados em 8mm por meu avô, antigo administrador colonial, e a aventura de sua reconstituição, essas imagens do passado tornam-se legíveis no presente através de um movimento de rotação do olhar. Trata-se de imaginar como o colonizado teria observado o colonizador e de escavar uma passagem entre o Moçambique colonial enquanto espaço vivido e não vivido. O filme tem como objeto a perscrutação dos interstícios entre dois espaços-tempo (o Moçambique colonial de 1960 e o Portugal de 2008, à beira da crise do “projeto europeu”) e o desdobramento das tensões entre o afeto e o saber. O filme serve de fio de Ariadne a partir do qual se entrelaçam os conceitos expostos neste artigo.

Filme “pobre”, evocando a “pobreza” mimética e técnica como “princípio [e cerne] construtivo” do cinema, segundo a definição de Iouri Tynianov¹ reelaborada por Julio García Espinosa,² *Avó (Muidumbe)* está longe de constituir um objeto isolado. Ao contrário, ele se inscreve em uma tendência geral da arte e do cinema a (re)pensar a história contemporânea. A função dos arquivos públicos e privados (incluindo os familiares) é fundamental nessa afirmação do cinema como forma de pensamento da história. O percurso temporal, material e discursivo dos arquivos através de seus sucessivos horizontes históricos questiona, em efeito, a oposição canônica entre história e memória. Na obra de Filipa César e de Mathieu Kleyebe Abonnenc, entre outros (Ângela Ferreira, Vincent Meessen, Patrizio Di Massimo etc.), o pensamento histórico repousa sobre a exploração estrutural e crítica da memória sensível, discursiva e técnica do colonialismo e do anticolonialismo – assim como sobre o cruzamento entre esses três tipos de memória –, particularmente de suas representações fotográficas e cinematográficas.

Nesse sentido, os artistas parecem responder a João Paulo Borges Coelho, que, a respeito da codificação da história moçambicana depois da Independência como um “script de Liberação”,³ um dispositivo epistêmico “situado na intersecção de relações de poder e relações de saber”,⁴ considera que é tempo “de abrir a grande narrativa a uma pluralidade de formas sociais para o tratamento do passado, inclusive a uma historiografia que deve reinventar seu campo, e, é claro, a

¹ Iouri Tynianov, “Les Fondements du film”, in François Albera (org.), *Poétique du film. Textes des formalistes russes sur le cinéma*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2008, pp. 75-76.

² Julio García Espinosa, “Por un cine imperfecto” (1969). *Cine Latinoamericano*, 2013. Disponível em: <<http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/fondo.aspx?cod=2333>>. Consultado em 15/03/2016.

³ João Paulo Borges Coelho, “Politics and Contemporary History in Mozambique: A Set of Epistemological Notes”, in Rui Assubuji, Paulo Israel e Drew Thompson (orgs.), *The Liberation Script in Mozambican History. Kronos: Southern African Histories*, n. 39, nov. 2013, pp. 20-31.

⁴ *Ibidem*, p. 21, nossa tradução.

arte”.⁵ Colocando em dialética o vínculo entre história e memória (subjéctiva, colectiva, cultural, técnica), o método desses dois artistas-cineastas dá origem a formas heterodoxas de “reemprego material” e, ao mesmo tempo, de “reemprego intertextual”.⁶ Seu método de trabalho apresenta uma importante dimensão formal, que se funda principalmente sobre uma dinâmica de desestruturação e de estruturação de modelos discursivos e formais do cinema anticolonial, sobre o devir histórico das formas fílmicas. Por meio desses processos de ordem dialética, a história do colonialismo e do anticolonialismo no espaço da língua portuguesa encontra-se enfim descristalizada no interior de um novo modelo discursivo e formal. A “operação historiográfica” é definida por Michel de Certeau seja como uma narrativa, seja como uma prática de sentido sempre mediada pela técnica, colocada entre a linguagem do passado e a do presente, entre aquilo que é dito e aquilo que é criado, entre o documento e sua construção, o real e sua produção discursiva. Além da posição intermediária e tensional do gesto historiográfico, Certeau insiste na distância temporal como uma fonte de projeção da subjetividade do historiador. Transposta ao campo da arte e do cinema, a operação historiográfica reverbera esse sistema de intervalos. Trata-se, primeiro, de atravessar as brechas entre o passado e o presente, de perambular ao longo dos lugares passados e dos lugares presentes, dos espaços vividos e dos não vividos pelo observador, de percorrer os *topoi* da memória cultural e sensível. Deslocar-se por esse sistema de lugares significa também pensar as brechas entre o “eu” e o “outro”, o sujeito e o objeto, o público e o privado, o “real” e o imaginário.

⁵ João Paulo Borges Coelho, “Memory, History, Fiction. A Note on the Politics of the Past in Mozambique” [Conferência apresentada na École de Hautes Études en Sciences Sociales, 21-22 de outubro de 2010, Paris], *Estilhaços do Império*, 2010, p. 10. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/estilhacos_do_imperio/comprometidos/media/jp%20borges%20coelho%20text.pdf>. Consultado em 15/03/2016, nossa tradução.

⁶ Utilizamos aqui as categorias de reemprego de imagens explicitadas por Nicole Brenez no artigo “Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental”. *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, n. 1-2, v. 13, 2002, pp. 49-67.

A ritualização do cotidiano iniciada na primeira metade do século XX e intensificada a partir dos anos 1950 com o “filme de família” em formato 8mm, depois em super-8 e, mais tarde, em vídeo analógico e digital, apoia a operação historiográfica no campo da arte e do cinema. Através da memória artificial constituída por esse vasto depósito visual, é possível percorrer as “imagens-memória” alheias, os lugares passados não vividos, esses “aqui” aonde “eu nunca vim”. Graças a essas obras historiográfico-artísticas, essa memória artificial deixa de estar restrita à esfera privada para se tornar pública. A proliferação dessas obras parece de fato reclamar uma releitura das relações dialéticas entre o público e o privado, de sua interpenetração, daquilo que releva concretamente da esfera privada e de seus efeitos sobre a esfera pública. O que está em jogo nesse tipo de operação historiográfica não é somente uma revisão da história geral à luz da história familiar e, a partir disso, a emergência de novos métodos historiográficos e de outros tipos de interferência entre o público e o privado; é também uma reescrita simultânea da história geral e da história do cinema. Em outras palavras, a retomada de arquivos fílmicos familiares e os processos intertextuais de memória permitem repensar conjuntamente a história geral, a história do cinema e o cânone cinematográfico. O cinema inscreve e reinscreve os acontecimentos na história ao mesmo tempo que reescreve sua própria história, especialmente por meio de cruzamentos entre o filme de família, o filme político e o filme experimental. A virada historiográfica da arte e do cinema é, nesse sentido, acompanhada por uma virada estético-política, da qual a concepção performática do arquivo, ligada fortemente a uma política da memória, constitui um dos elementos essenciais: trata-se de “fazer do deciframento (da interpretação) uma transformação que ‘muda o mundo’ [sic]”,⁷ nas palavras de Jacques Derrida.

⁷ Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée, 1993, p. 61, nossa tradução.

O FILME DE FAMÍLIA: UM “CONTRAPONTO À HISTÓRIA OFICIAL”?

Em *Mal de arquivo*, Derrida lembra a etimologia grega da palavra “arquivo”. “*Arkhe*” designa ao mesmo tempo o “começo” e o “mandamento”. O arquivo é então esse lugar, esse “aqui”, onde a história familiar ou coletiva começa, esse “aqui” onde o princípio do mandamento se ativa, esse “aqui” onde se instauram as relações de poder e de saber. Para o filósofo, esse “aqui” remete a um lugar, a uma domiciliação do arquivo. Esse “aqui” dos arquivos de *Avó (Muidumbe)* é também um lugar, um domicílio, uma casa. A casa dos avós, lugar de autoridade por excelência: sua casa no Moçambique colonial, espaço político cuja densidade sensível é restituída pela imagem. Apropriar-se dos arquivos dos avós é, antes de mais nada, apreender sua “competência” hermenêutica, estabelecer uma topologia alternativa da memória, princípio de uma “contra-história” “em contraponto com a história oficial” do colonialismo tardio português.

O mundo colonial não se revela inteiramente nesses arquivos familiares. É preciso assim buscar esse mundo externo, circunscrevê-lo. Primeiro examinando o limiar da imagem: os corpos africanos perfilados, rígidos, parcialmente cortados, em contraste com o que se coloca no centro da imagem: o movimento aparentemente livre e puro, renovado, de minha avó. As escolhas de enquadramento revelam então as tensões políticas presentes e determinam os jogos de desenquadramento como princípio formal do curtemetragem. Procurar esse mundo externo explorando em seguida o “fora de quadro” histórico que prolonga e expande extraordinariamente o que é representado no interior da imagem. A estrutura arquitetônica semiaberta da sequência central do filme constitui um espaço sem dentro nem fora. O exterior está presente no interior pelas janelas. Inversamente, o interior também se encontra no exterior através dos pilares e das aberturas. Desenha-se uma continuidade sem dentro nem fora, que evidencia as separações de toda ordem: de força, de raça, de sexo, de conhecimento, de visibilidade, de domínio técnico.

Roger Odin define o “filme de família” como um “filme (ou um vídeo) realizado por um membro de uma família acerca dos personagens, dos acontecimentos ou dos objetos ligados de uma maneira ou outra à história dessa família e destinado ao uso privilegiado dos membros dessa família”. Para o teórico da semiopragmática, a definição do filme de família não leva em conta os conteúdos. Assim, o filme de família pode abarcar conteúdos tão diversos quanto “a vida dos pescadores na Bretanha... [ou] o assassinato de Kennedy”. “A única coisa que importa”, escreve Odin, “é que o objeto, o personagem ou o acontecimento em questão tenha sido considerado digno, por aquele que detém a câmera, de figurar na coleção de lembranças familiares”. Nos arquivos retomados de *Avó (Muidumbe)*, os limites entre o familiar e o político encontram-se confundidos. O colonial penetra a esfera privada através de figuras de empregados negros e da organização determinante do espaço e das relações humanas. Nas sequências exteriores, a vastidão infinita do território torna-se um espaço sem saída no qual se replicam as divisões operantes na esfera privada.

Para Patricia Zimmermann, os “filmes amadores” – categoria que, para a autora, contrariamente a Odin, equivale à categoria de “filme de família” – “não absorvem simplesmente a história. Ao invés disso, eles mobilizam um processo histórico ativo de recriação e de reinvenção.”⁸ Nessa lógica, os filmes de família de meu avô constroem um espaço social imaginário por meio dos signos da ascensão social e da modernidade (os empregados, as belas casas, os carros, o próprio aparelho fotográfico e a câmera cinematográfica) desejados por esse filho de um pequeno proprietário rural e conquistados em grande parte graças à “situação colonial”.⁹ Hoje, além de tornar

⁸ Patricia Zimmermann, “Morphing History into Histories”, in Karen L. Ishizuka e Patricia Zimmermann (orgs.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 2008, p. 275, nossa tradução.

⁹ Georges Balandier, “La Situation coloniale: approche théorique”. *Cahiers Internationaux de Sociologie*, v. II, 1951, pp. 44-79.

sensível a total impregnação da vida familiar pela colonialidade durante esse período histórico, essas imagens evidenciam um modelo de colonização “orgânica” [e] “compensatória”,¹⁰ segundo a definição de Eduardo Lourenço, caracterizada por “uma ligação visceral” [com a] “pobreza [sic] metropolitana”.¹¹ Em *Avó (Muidumbe)*, o trabalho dos arquivos visa desequilibrar a forma aparentemente ordenada dessas representações familiares, mas também tornar visível, por meio de um jogo de perspectivas, a “natureza quase colonial [sic]”¹² da própria “metrópole”.

DES-PENSAR¹³ A HISTÓRIA COLONIAL A PARTIR DE UM ESPAÇO SUBJETIVO

Boaventura de Sousa Santos considera que Aquino de Bragança – pioneiro das “epistemologias do Sul” – assumiu “a tarefa de construir as ciências sociais [moçambicanas] para servir as sociedades liberais”¹⁴ por meio da elaboração de “um conhecimento científico social capaz de des-pensar o saber colonial”.¹⁵ Ainda que sem possuir uma ambição epistêmica, *Avó (Muidumbe)* atribui-se o objetivo de inverter uma história familiar ligada à história coletiva de Portugal – etapa essencial para “des-pensar” e pensar as narrativas do colonialismo tardio do país – a partir de um espaço subjetivo que dispensa ele mesmo uma força íntima.¹⁶ Essa disposição narrativa, pon-

¹⁰ Eduardo Lourenço, *Situação africana e consciência nacional*. Venda Nova: Gênese/Bertrand, 1976, pp. 29, 34-35 e 39.

¹¹ *Ibidem*, pp. 34-35.

¹² *Ibidem.*, p. 41.

¹³ Boaventura de Sousa Santos, “Aquino de Bragança: criador de futuros, mestre de heterodoxias, pioneiro das epistemologias do Sul”, in Teresa Cruz e Silva, João Paulo Borges Coelho e Amélia Neves de Souto (orgs.), *Como fazer ciências sociais e humanas em África: questões epistemológicas, metodológicas, teorias e práticas*. Dakar: Codesria, 2012, p. 24.

¹⁴ *Ibidem*, p. 21.

¹⁵ *Ibidem*, p. 24.

¹⁶ No texto original em francês, a autora sublinha ainda as ressonâncias do verbo “des-pensar” com sua tradução (“dé-penser”). Em francês, a palavra evoca o verbo “dépenser”, que significa “gastar” e “dispensar prodigamente”. [N. T.].

tuada pela oposição entre a palavra e a imagem, uma das formas de des-pensar a representação, está estreitamente ligada à pressuposição de um legado, de uma herança.

“Nós somos herdeiros, o que não quer dizer que possuímos ou que recebemos isto ou aquilo, que tal herança nos enriquece um dia com isto ou com aquilo, mas que o ser disso que somos é, primeiramente, herança, o queiramos, o saibamos ou não”, diz Derrida em *Espectros de Marx. O estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*.¹⁷ A intenção inicial de *Avó (Muidumbe)* era precisamente afirmar e ler de maneira crítica uma herança colonial, assumindo-a em sua finitude. Isso implicava em construir um espaço enunciativo entre a “mesmidade” e a “ipseidade”,¹⁸ em experimentar a distância como intimidade e a intimidade como distância, interpretando meu próprio papel e o da minha avó em uma “unidade turva”.¹⁹

A RETOMADA DE ARQUIVOS E A AVENTURA DA RECONSTITUIÇÃO: POR UMA ROTAÇÃO DO OLHAR

Avó (Muidumbe) articula arquivos familiares e sequências reconstituídas, filmadas em formato super-8 no Jardim Botânico de Lisboa e em Trás-os-Montes, região de Portugal em que meus avós se instalaram após o retorno de Moçambique, apenas alguns dias antes da Independência, em 25 de junho de 1975. Produto de uma interpretação crítica e fabulatória dos arquivos da família, essa articulação busca fundamentalmente mostrar a imagem como construção, impregná-la com uma teatralidade impura e mímica para completar a ausência das imagens deslumbrantes da experiência vivida, para também preencher as fissuras da memória, tornadas visíveis pelas disjunções entre a voz e a imagem. Na medida em que as sequências

¹⁷ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, op. cit., p. 94, nossa tradução.

¹⁸ Paul Ricœur, *Soi-Même comme un Autre*. Paris: Seuil, 1990, 424 p.

¹⁹ Raymond Bellour “Autoportraits”. *Communications: vidéo*, n. 48, 1988, p. 336.

reconstituídas retomam deliberadamente as convenções do filme de família (formato, panorâmica, olhar para a câmera, câmera na mão etc.), elas podem ser consideradas como uma variação do reemprego intertextual.

Fundado sobre uma relação significativa entre o visível e o invisível, o campo e o fora de campo, o que aparece e o que permanece oculto, o curta-metragem estrutura-se pelas ações de contar e de redizer, no seio das quais uma transformação dos elementos originais se opera implicitamente. A tensão entre o dizer e o ver e a fricção entre a palavra e a imagem ligam-se profundamente à questão geracional. Isso ocorre porque, no filme, profiro novamente um texto escrito por minha avó, no qual ela rememora, 48 anos depois, esse dia de setembro de 1960 que vemos na imagem. Trata-se também de reencarnar e de reconstituir corporalmente uma memória indireta e herdada. Essa repetição produz diferenças, condição de inauguração da história.²⁰ Como observa Jaimie Baron em sua análise de *Avó (Muidumbe)*, a “experiência da disparidade temporal não desaparece, mas... o filme de Schefer parece aproximar esses diferentes momentos históricos, estabelecendo uma conexão entre gerações que inclui os crimes coloniais contra os colonizados”.²¹

A mímica e a repetição do gesto religam nossas gerações. Essa unidade gestual produz uma união (em termos de montagem, um *raccord*) entre dois espaços-tempo, 1960 e 2008, Moçambique e Portugal. Mas a diferença supõe uma ausência, um devir e, sobretudo, uma terceiridade: a invisibilidade de um itinerário – o do retorno, de Moçambique a Portugal em 1975, e assim a existência de um trajeto, de escalas, de espaços intermediários; a não presença de um devir temporal, de um tempo advindo entre 1960, 1975 e 2008, e as posições temporais médias. Essa ausência e esse devir suspendem minha presença, fraturam minha identidade de neta.

²⁰ Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence* (1967). Paris: Points, 2014, 436 p.

²¹ Jaimie Baron, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Nova York: Routledge, 2014, p. 88, nossa tradução.

Se Avó (Muidumbe) deixa impensados esses espaços imprevisíveis de passagem e essas posições instáveis em devir, é “ali” talvez que a “contra-história” do colonialismo tardio português – enquanto processo conjunto de pensamento da história geral, da história do cinema e do cânone cinematográfico – pode se cumprir fora do quadro binário de relações de poder, de conhecimento e de representação coloniais. Em todo caso, o curta-metragem visa imaginar, por meio da copresença sensível de momentos incongruentes, como o colonizado teria visto o colonizador, seguindo o chamado de Jean-Paul Sartre no prefácio de *Os condenados da terra*, de Frantz Fanon: “Olhem-nos, se tivermos coragem, e vejamos o que é feito de nós”.²² Este é um gesto urgente tanto ontem como hoje, quando, em pleno Mediterrâneo, não sabemos mais o que é “a esperança do mar”.²³

RAQUEL SCHEFER é doutora em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Defendeu uma tese sobre o cinema revolucionário moçambicano (1966-1987) e o cinema de Liberação em outubro de 2015. Schefer lecionou na mesma universidade, assim como na Universidade Paris-Est Marne-la-Vallée. Atualmente, ensina na Universidade de Grenoble. Cineasta e programadora de cinema, é coeditora da revista *La Furia Humana*. Em 2008, publicou na Argentina a obra *El autorretrato en el documental*.

Traduzido do francês por Beatriz Rodovalho

²² Jean-Paul Sartre, “Préface à l’édition de 1961 des *Damnés de la terre*”, in Fanon Frantz, *Les Damnés de la terre* (1961). Paris: La Découverte & Syros, 2002, p. 31, nossa tradução.

²³ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*. Paris: Folio-Gallimard, 1999, p. 12.

**IMPASSES DA
DESCOLONIZAÇÃO:
IMAGENS,
FANTASMAS
E DETRITOS
IMPERIAIS NA
OBRA DE MATHIEU
KLEYEBE
ABONNENC**

 **POR EMI KOIDE**

Mathieu Kleyebe Abonnenc lida com histórias pouco conhecidas, marginalizadas, esquecidas e silenciadas. Artista, curador e pesquisador, seu trabalho é calcado pela intensa pesquisa histórica, nas questões pós-coloniais e decoloniais. Nascido e criado na Guiana Francesa, até hoje território ultramarino francês no Caribe – denominação que substituiu a de colônia – Abonnenc realizou sua formação e estudos de arte na França, onde vive e atua. Suas obras respondem e refletem sobre impasses na metrópole e no continente europeu, cuja história colonial continua recalcada. Parte significativa de seu trabalho constituiu-se de videoinstalações ou dispositivos fotográficos em que recupera e retrabalha imagens, arquivos, narrativas e sons.

A ideia de descolonização perpassa suas obras de diferentes modos, seja através da memória e do reexame crítico das lutas pela liberação, seja a implicação da própria arte, da pesquisa e dos espaços institucionais europeus com histórias coloniais denegadas e abafadas. O desdobramento de ideias de Frantz Fanon anima as narrativas de Abonnenc tecidas por fragmentos, ausências e silêncios – como as diferentes manifestações simbólicas e materiais da violência. A colonização instaurou um mundo cindido e racializado através da linguagem e ação da pura violência. Para Fanon, escrevendo no início dos anos 1960, período de intensa ebulição de lutas anticoloniais, o uso da violência pelos colonizados num mundo de contínua opressão em todas as esferas da vida – no trabalho, na cultura e na psique – era a arma necessária para a descolonização. Afinal, a promessa de independência no Terceiro Mundo, e sobretudo em África, era vista nos anos 1960 e 70 como grande abertura para um novo horizonte utópico, de uma outra humanidade, que poderia responder aos fracassos do projeto moderno europeu, para inaugurar um novo mundo, através de uma “*tabula rasa*”.¹ Se a descolonização implicava na participação ativa dos colonizados, esta mudança radical também deveria se estender aos colonos.

¹ Franz Fanon. *Les damnés de la terre*. Paris: La Découverte, 2002, p. 39.

A guerra pela liberação do Partido Africano pela Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) contra o Exército português e a participação das mulheres e crianças é o eixo de *Prefácio a Fuzis para Banta* (*Preface à des fusils pour Banta*, 2011). Propõe-se um filme-hipótese, uma homenagem a outro filme desaparecido que sequer chegou a existir por ter sido apreendido pelo Exército argelino – *Fuzis para Banta* (*Des Fusils pour Banta*), filmado em 1970, por Sarah Maldoror. Fragmentos da história perdida desse filme, aspectos não contados dessas lutas pela emancipação, na qual se depositavam tantas esperanças não realizadas, compõem este prefácio audiovisual. Ao comentar o processo de realização do projeto abortado, suas inquietações, tanto Maldoror como a narradora trazem dimensões críticas à guerra, suas contradições, idealizações e processos de iconização e suas relações com a própria produção de imagens. Pois, se na guerra o PAIGC foi vencedor, o projeto de criação de novos Estados-nações independentes fracassa, bem como a descolonização.

Em *Tudo bem, tudo bem, vamos continuar* (*Ça va, ça va, on continue*, 2013), relatos-encenações da atriz Bia Gomes, atriz ícone de filmes do importante realizador guineense Flora Gomes, retoma a história da luta pela liberação em Guiné-Bissau. A centralidade deste trabalho é a questão da voz e do som, registros sonoros e seu aspecto fantasmal, voz encarnada entre ausência e presença. Faz-se referência a *Morte negada* (*Mortu Nega*, 1988), marco na filmografia de Flora Gomes. Esta reencenação da guerra pela Independência destaca justamente a crucial participação das mulheres. De certa forma, é como se este filme pudesse ser uma espécie de encarnação daquele de Maldoror. A atriz-personagem Bia Gomes conta sobre sua personagem Diminga em *Morte negada*, por vezes passa a encarná-la novamente, não se sabe ao certo quem fala. Mais adiante, um embate entre o personagem artista branco e português com uma plateia majoritariamente negra ocorre num auditório. Questões como apropriação da cultura e voz do outro, lugar da fala, diferença, identidade e representação são colocadas. No embate, é o

público que requer ter voz, questiona lugares de privilégios, no qual o autor encarna a autoridade colonizadora, para questionar se o subalterno pode falar. Ao tratar do ato de falar no lugar do outro, a obra apresenta uma dimensão autocrítica, problematizando o próprio trabalho do artista. Acena para os impasses do percurso por fazer da descolonização, num contexto europeu de crises com comunidades de imigrantes, de violência e exclusão, um mundo em que “detritos imperiais” de uma colonialidade continuam agindo no presente.

Outra forma de violência (neo)colonial é a pilhagem de riquezas como minerais, matérias-primas, mas também de objetos africanos que constituem coleções etnográficas europeias, bem como a apropriação destes pelos artistas vanguardistas do modernismo ocidental. O vídeo *Um filme italiano. África, adeus!* (*An Italian Film (Africa Addio)*, 2012) dá forma a este processo de exploração e espoliação material e simbólica apresentando o processo de destruição e transformação de antigas cruces de cobre da região de Katanga, no Congo (RDC), que eram moedas locais carregadas de histórias, em barras minimalistas num centro de fundição artesanal na Inglaterra. O Congo foi e continua a ser palco de múltiplas guerras e conflitos relacionados à exploração de diferentes minérios. Pela violência da expropriação e exploração, passado e presente se conectam, bem como as metrópoles europeias e regiões de conflito perene. Ainda, a obra remete a uma outra violência, a da fabricação de imagens, ao aludir no título ao filme *Africa Addio* (1966) dos italianos Gualtiero Jacopetti e Franco Proserpi. Esta produção sensacionalista e racista, que revela uma nostalgia colonial, saturada de imagens violentas, envolve a controvérsia em torno da participação dos cineastas dirigindo cenas de execução por soldados mercenários justamente em Katanga, durante a Guerra de Secessão desta região repleta de cobre, principal riqueza na época da Independência. Narram-se histórias de milhões de mortes, de traumas que se repetem, e nós, como espectadores, conhecemos e somos cúmplices, de “passados mortos e futuros inimagináveis”.

Dando continuidade à problemática da pilhagem e da responsabilidade de instituições ocidentais como o museu – que tem enfrentado nos últimos anos uma crescente pressão para lidar com a origem e o significado de suas coleções – em *Sector IX B (Secteur IX B)*, 2015), o artista remonta à mítica missão etnográfica francesa Dakar-Djibouti e episódios embaraçosos da coleta de objetos que comporiam a coleção do Museu do Homem em Paris (transferidas posteriormente para o Museu do Quai Branly) no contexto da renovação controversa desta instituição. No célebre livro *A África fantasma* (1934), Michel Leiris, participante da missão, relata como ele e Marcel Griaule, um dos fundadores da etnografia francesa, sub-repticiamente se apossaram de objetos sagrados, denominados *boli*, da sociedade Kono da etnia Bambara no Mali. Dentre os objetos de “formas estranhas” furtados, estaria “um tipo de leitão, sempre de pasta marrom (ou seja, de sangue coagulado)”.² Objetos vivos com funções rituais e simbólicas que foram pirateados, violados, para serem classificados, expostos no museu etnográfico colonial. No vídeo, a personagem etnógrafa expressa a decepção com seu trabalho em torno de “objetos inertes e mortos”, dentre os quais um dos *boli* furtados por Leiris e Griaule, com os quais ela só pode se engajar de outro modo através da ingestão de substâncias que modificam o estado de consciência e a percepção – medicamentos tomados pelos viajantes de expedições coloniais. Missões científicas pretensamente guiadas pela racionalidade ocidental, no entanto, realizadas por sujeitos “fora de si”. Tal obra se insere num contexto de debates em torno de restituição de objetos etnográficos e ética das coleções.

As reflexões levantadas por essas obras de Abonnenc nos remetem à persistência dos efeitos imperiais, de restos coloniais recalçados que continuam a agir no presente em todos os espaços. Nas ex-colônias, estes detritos

² Michel Leiris (1934). *A África fantasma* (tradução A. P. Pacheco). São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 141-145. Data: 6 e 7 de setembro de 1931.

imperiais arruinam,³ produzem vidas precarizadas, saques contínuos de riquezas materiais, imateriais e simbólicas, perpetuando conflitos. Nas metrópoles, tais sintomas se perpetuam com o retorno de histórias denegadas, do fracasso do projeto moderno civilizacional com suas instituições, e da segregação contínua de imigrantes oriundos de ex-colônias. Assim, talvez se coloque a necessidade da descolonização como horizonte, como tarefa contínua, cujos significados e ações devem ser recriados e reinventados.

EMI KOIDE é pesquisadora da Casa das Áfricas (Núcleo Amanar), com pós-doutorado em História da Arte pela Unifesp, onde desenvolveu o projeto de pesquisa *Imagens da África – Espectros da colonização no Congo (RDC)* (Fapesp, 2015).

TESTEMUNHOS CINEMATOGRAFICOS DA LUTA ARMADA E DO SOCIALISMO EM MOÇAMBIQUE: SOBRE VOVÓS GUERRILHEIRAS

 **POR ROBERT STOCK**

³ Ann Laura Stoler, *Imperial Debris: On Ruins and Ruination*. Durham: Duke University Press, 2013

Este texto foi originalmente publicado em inglês na Anthropology Review Database (<http://wings.buffalo.edu/ARD/cgi/showme.cgi?keycode=5663>).

Em 2010, o filme *Behind the Lines* (1971), de Margaret Dickinson, foi exibido no Festival do Filme Documentário Dockanema em Maputo, Moçambique, e em 2010 no Festival Internacional de Cinema Doclisboa, em Lisboa, Portugal. O filme retrata a luta pela independência da Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo) contra o domínio colonial português. Esse conflito chegou ao fim em 1974, quando um golpe de Estado militar aboliu o regime autoritário em Lisboa. Aconteceu a Revolução dos Cravos e as colônias africanas portuguesas subsequentemente ganharam independência. O que é surpreendente no documentário de Dickinson é o uso de testemunhos em vídeo nos quais guerrilheiros e guerrilheiras relatam sua participação na luta armada. Esses relatos são tão impressionantes porque a maioria dos filmes sobre os movimentos de “libertação” em Angola ou Guiné daquele período usam principalmente narração em *voice over* com imagens ilustrativas. Dickinson, contudo, colocou os integrantes da Frelimo em frente à câmara para eles mesmos contarem suas experiências daquele conflito.

Em 2012, *Vovós guerrilheiras: Como viver neste mundo (Guerrilla Grannies: How to Live in This World)* também foi exibido em Maputo no Festival do Filme Documentário Dockanema. O filme de Ike Bertels deve muito ao trabalho de Dickinson. Como revela a sequência de abertura do filme, Bertels assistiu a *Behind the Lines* nos anos 1970 e ficou muito impressionada com uma cena mostrando três mulheres-soldados, sentadas perto de uma base guerrilheira, limpando suas armas. As mulheres filmadas e entrevistadas eram Maria, Amélia e Mónica, que mais tarde se tornariam amigas da cineasta holandesa e futuras protagonistas de *Vovós guerrilheiras*.

O filme de Bertels, portanto, conta a história de Maria, Amélia e Mónica. E faz isso utilizando materiais filmados ao longo de várias décadas. Assim, o material inclui os trechos de *Behind the Lines* mencionados acima e entrevistas mais recentes. Além disso, Bertels usa outras imagens produzidas por ela própria. Em 1984, a cineasta conseguiu encontrar as três mulhe-

res que ela tinha visto em *Behind the Lines* e fez um documentário sobre elas intitulado *Mulheres da guerra (Women of War)*. Em 1994, Bertels voltou a Moçambique, encontrou Mónica, Amélia e Maria de novo e produziu *Guerrilla Pension*, que descreve como as três mulheres levavam suas vidas depois do fim da guerra civil e diante da primeira eleição livre em 1994. *Vovós guerrilheiras* trata do terceiro encontro com as mulheres, que agora estão aposentadas e enfrentam diferentes problemas em suas vidas privadas. O filme incorpora uma reflexão cuidadosa sobre a relação entre a cineasta e as mulheres, que agora já dura quase três décadas.

Ao conceber *Vovós guerrilheiras* como uma contribuição para a história das mulheres na África, o filme revela seu maior potencial. Ele gera um saber específico sobre a forma como as mulheres entraram na Frelimo e começaram a se tornar soldados lutando ao lado dos guerrilheiros. Além do material filmado de *Behind the Lines*, há Mónica falando sobre sua época de luta armada, sentada em seu apartamento na Maputo de hoje. Em seguida, o filme explora como as mulheres queriam continuar estudando depois da Independência, algumas delas se tornaram quadros da alta hierarquia da Frelimo e se depararam com uma sociedade paternalista. A partir disso elas se envolveram com temas como a poligamia. Este último aspecto deve ser visto como parte da política dos “homens novos” defendida pela Frelimo, que na época queria não só acabar com este tipo de modelo familiar como também renunciar às práticas religiosas do Islã e das autoridades tradicionais locais. Quanto aos anos 1990, *Vovós guerrilheiras* mostra Maria como modelo de mulher. Ela trabalha em Adis Abeba e fala em inglês com a realizadora. Por outro lado, Mónica fala sobre a situação depois da guerra civil e que, naquele momento, ambos os lados – Renamo e Frelimo – teriam que esquecer os erros do passado e a violência cometida para construir o país do zero. Contudo, o filme também é crítico em relação às melhorias e ao progresso social que as mulheres esperavam durante os primeiros anos do regime socialista em Moçambique. Por exemplo, Mónica reclama o fato de que, embora ela

fosse bastante respeitada durante a luta armada e tivesse conquistado a patente de coronel, hoje em dia ninguém ligaria para ela ou para outros veteranos do conflito armado. O único reconhecimento por parte da Frelimo que ela tem é sua pensão de veterana.

Outro aspecto importante sobre o qual o filme reflete é como o trabalho dessas mulheres influenciou a vida de suas famílias e parentes. Como as três afirmam no filme, elas estão interessadas no bem-estar de suas famílias e querem criar um futuro melhor para elas. Amélia, que ainda vive na zona rural, é um bom exemplo disso. Embora ela receba uma pensão, continua trabalhando em sua *machamba*¹ para sustentar a família. Além disso, ela compra material para construir casas em seu terreno para seus filhos e netos. Ao mesmo tempo, o filme mostra o descontentamento de Amélia e Mónica com as novas gerações, uma vez que alguns de seus filhos e netos não aproveitam as oportunidades educacionais e econômicas pelas quais essas mulheres lutaram. No fim, embora Maria, Amélia e Mónica quisessem ensinar seus descendentes “como viver nesse mundo”, seus esforços nem sempre foram bem-sucedidos.

Além da ênfase do filme no papel das mulheres em diferentes períodos políticos e contextos sociais, há outra dimensão em *Vovós guerrilheiras* sobre a qual eu gostaria de discorrer aqui. Considere as cenas nas quais o filme mostra as mulheres enquanto elas assistem a um filme no cinema ou na televisão. É um momento autorreflexivo que aponta para o encontro de pessoas de Moçambique com a mídia audiovisual – poder-se-ia dizer que se trata de um encontro entre o “nativo” e a “vida moderna”, o que por si só apresenta um histórico problemático nos filmes etnográficos e outros. Há, por exemplo, a cena tirada do filme de 1984 de Bertels que mostra as três mulheres assistindo a *Behind the Lines* numa sala de cinema situada no Instituto Nacional de Cinema (INC), em Maputo. De acordo com a narração,

¹ Terreno agrícola para produção familiar, terreno de cultivo. [N. E.]

elas nunca tinham visto o filme de Dickinson antes. Na cena, viam finalmente os seus companheiros, amigos e maridos na tela e comentavam sobre os sentimentos e memórias que vinham à tona enquanto estavam expostas a essas imagens do início dos anos 1970. Em outra cena, Maria assiste a uma reportagem na televisão sobre a campanha eleitoral da Frelimo em 1994, junto com a filha no seu apartamento em Maputo. Ao comentar sobre o Acordo Geral de Paz, de 1992, e o conflito entre Renamo e Frelimo, fica óbvio que Maria aprova a nova liberdade política depois do fim da guerra civil – o mesmo é evidente na proliferação de jornais como o *Savana*, um semanário que informa, de maneira crítica e independente, sobre a situação do país. Há ainda mais um encontro entre as mulheres e a televisão nas cenas da entrevista com Mónica, filmadas recentemente em Maputo. Lá, Mónica está sentada em seu sofá em frente à televisão. O material mostrado na televisão não é identificado, mas parece uma telenovela. Pode-se argumentar que a cena aborda a despolitização da programação televisiva e de outros meios de comunicação no Moçambique contemporâneo (que, na verdade, é problemática, uma vez que um dos principais canais de TV, o TVM, é de propriedade do Estado). Ou que ela pelo menos simboliza o desaparecimento das imagens relacionadas à guerra da Frelimo contra a dominação colonial, enquanto o país enfrenta uma situação econômica globalizada em que a memória da luta armada persiste em figuras como as mulheres retratadas pelo filme. Dito isto, também se pode compreender o ímpeto de *Vovós guerrilheiras* em discutir as experiências de Maria, Amélia e Mónica. Mostrar suas imagens e testemunhos significa então celebrar a importância dessas e de outras mulheres envolvidas nas lutas pelas independências, questões de igualdade de gênero e afins.

O trabalho mais recente de Bertels demonstra, assim, ser uma importante contribuição para a reflexão cinematográfica e um trabalho de memória cultural no contexto dos processos de descolonização da África Subsaariana. De forma semelhante a longas-metragens de ficção como *Flame* (1996), de Ingrid

Sinclair, ou *Virgem Margarida* (2012), de Licínio Azevedo, *Vovós guerrilheiras* enfatiza o papel das mulheres naquele processo histórico e discute a forma como suas vidas continuaram depois da Independência, durante o período do socialismo, da guerra civil e dos anos 1990 em diante. Embora às vezes apresente uma perspectiva que parece ser bastante informada pela história e política da Frelimo, este documentário consegue, contudo, criar um relato crítico sobre a história dos filmes relacionados a Moçambique bem como sobre as veteranas do conflito armado que lutaram contra o regime colonial do Estado Novo português. O filme é recomendado para o uso em cursos universitários que tratam da história de descolonização na África, da discussão de documentários históricos e do uso de métodos de história oral como o testemunho em produções cinematográficas.

ROBERT STOCK coordena o grupo de investigação “Participação e Mídia” na Universidade de Konstanz, Alemanha. Ele estudou etnografia europeia e faz o doutoramento em estudos culturais.

Traduzido do inglês por Eloyse de Vylder

O PASSADO INABORDÁVEL E A NECESSIDADE DE IMAGINAÇÃO: SOBRE *TABU* (2012), DE MIGUEL GOMES

 **POR MARIANA DUCCINI**

Texto originalmente publicado na revista *Novos olhares*, v. 4, n. 2, 2015. São Paulo: Programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Pelo menos, se me fosse concedido tempo suficiente para terminar a minha obra, não deixaria eu, primeiro, de nela descrever os homens, o que os faria se assemelharem a criaturas monstruosas, como se ocupassem um lugar tão considerável, ao lado daquele tão restrito que lhes é reservado no espaço, um lugar, ao contrário, prolongado sem medida – visto que atingem simultaneamente, como gigantes mergulhados nos anos, épocas tão distantes vividas por eles, entre os quais tantos dias vieram se colocar – no Tempo (Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*).

A inscrição da vida dos homens em um Tempo que se prolonga indefinidamente, conforme a aventura literária de Proust, não se perfaz senão como um arranjo específico de experiências memorialísticas que, em um presente enunciativo, precipitam-se na forma de uma narrativa. O presente é, assim, o tempo por excelência da memória: a única maneira de se contemplar o tempo perdido é incrustá-lo em um momento atual, eivando-o de sentidos que dão compleição às próprias experiências dos sujeitos. Se no passado sempre resta algo de inabordável, é porque o esquecimento é a força constitutiva da memória, aquilo que a *obriga* à reelaboração do outrora vivido.

Uma recordação surge ao espírito sob a forma de uma imagem que, espontaneamente, se dá como signo de qualquer coisa diferente, realmente ausente, mas que consideramos como tendo existido no passado [...]. O passado está, por assim dizer, presente na imagem como signo da sua ausência, mas trata-se de uma ausência que, não estando mais, é tida como tendo estado.¹

Em um esforço para reencontrar aquilo que só se materializa nos termos de uma ausência, o trabalho de memória (ou, mais especificamente,

¹ Paul Ricœur, “Memória, história, esquecimento”. Palestra realizada na Conferência Internacional *Haunting Memories? History in Europe after authoritarianism*. Budapeste: Publicações Universidade de Coimbra, 2003. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia>. Acesso em 11/11/2015.

de rememoração) tem de se haver com as lacunas próprias a toda ordenação narrativa, sempre da ordem da organização e da seleção. Se o acontecimento se instala no tempo, é como relato que se reveste de uma possibilidade, ainda que precária, de permanência. É assim que o próprio sentido da história tem a memória como um de seus objetos privilegiados,² contemplando o esquecimento constitutivo como força motriz para a ressignificação de eventos historicamente estabelecidos. Sobre o *velho* vigora, então, o *novo*, o *inédito* possível. Por outras palavras, a construção dos sentidos não é outra coisa que a revisitação – e frequentemente o deslocamento – de versões já bem assentadas em um repertório coletivo: existe nessa dinâmica um “saber discursivo que faz com que, ao falarmos, nossas palavras façam sentido. [A memória] se constitui pelo já-dito que possibilita todo dizer”.³

Tabu (2012), filme do realizador português Miguel Gomes, assume expressividade artística pela articulação de um enredo ficcional totalmente tecido por fragmentos de narrativas memorialísticas, em que esse arranjo se torna o principal aspecto constituinte da obra. De maneira mais abrangente, porque o dado histórico retorcido por uma operação de memória aparece como marca de um posicionamento enunciativo. Aqui, coexistem tanto a rememoração de um episódio sociopolítico capital da história portuguesa (o processo de neocolonialismo empreendido em terras africanas nos anos 1950-60) quanto a própria memória do cinema como instituição cultural (em alusão ao período clássico de Hollywood, sobretudo a partir dos anos 1930). De maneira mais situada, porque a diegese fílmica traz as categorias de tempo, espaço e

² Ricœur (ibidem) alude ao estabelecimento da história cultural nos termos de uma reordenação do estatuto da memória, que passa, então, de matriz da história a objeto da história; trata-se da inserção dessa disciplina no âmbito de outros fenômenos culturais encarados como representações.

³ E. P. Orlandi, “Maio de 1968: os silêncios da memória”, in P. Achard et al. *Papel da memória*. São Paulo: Pontes Editores, 2007, p. 64.

personagens imbricadas a uma estrutura narrativa díptica,⁴ que enlaça o presente e o passado, o aqui e o alhures, a velhice e a juventude – dualidades dispostas em correspondência com as duas porções temáticas (à parte um breve prólogo) em que o filme se divide: “Paraíso perdido” e “Paraíso”.

Nosso intento analítico, entretanto, não se orienta aqui pelo “desembaraçamento” dos feixes de memória que sustentam o enredo fílmico (por um lado, aqueles que se situam macroestruturalmente, em termos de processos da história portuguesa e da história do cinema, que a seu modo se inscreveram na realidade social; por outro, aqueles mais circunscritos, componentes da tessitura episódica de *Tabu*, em que o exercício ficcional de rememoração pelos personagens reelabora os dramas existenciais que vivenciaram). Trata-se, ao contrário, de percorrer as estratégias pelas quais a obra, em chave poética, celebra o amplo domínio da memória, imiscuindo na “grande história” os episódios particulares.

A esse respeito, sobrevém ainda a referida disposição ficcional, como gênero narrativo, que conforma a realização. Certa “romantização” de eventos históricos específicos, cremos, potencializa em nosso objeto a expressão máxima da dinâmica memorialística: o retorno ao “tempo perdido”, a um outrora mítico, é uma empreitada falha por natureza, inextricável de um arranjo narrativo, mesmo quando tratar de episódios que tiveram lugar na realidade.

Isso porque não se reencontra o tempo perdido senão por meio de artifícios de lembrança, eles próprios lacunares. Se nenhum evento pode ser reconstituído em sua totalidade (suas temporalidades múltiplas, seus ditos e interditos, suas certezas e suas esquivas), é entretanto sob a ordem das ficções – e somente assim – que as vivências podem ser significadas e comuni-

⁴ Essa estruturação é bastante própria à obra cinematográfica de longa-metragem de Gomes, como atestam os filmes anteriores: *A cara que mereces* (2004), em que a dualidade se perfaz em termos metalinguísticos (um filme que se engendra dentro do próprio filme), e *Aquele querido mês de agosto* (2008), no qual o contraste se faz entre o regime ficcional e o regime documental.

cadas. Por ficção, em sentido amplo, entendemos as operações que tornam inteligível uma “ordem do mundo”, um trabalho de construção que distribui os modos pelos quais os sujeitos tomam parte em um universo sensível comum, têm suas experiências compreendidas e valoradas.

No filme de Gomes, a modulação patentemente ficcional (em contraste com uma disposição documentarizante, ainda que certo grau de ambivalência possa ser depreendido em *Tabu*)⁵ confere autossuficiência à narrativa, que se torna tanto mais complexa na medida de sua ordenação por *flashbacks* que vão desvendando o enigma da “queda”: a passagem do “Paraíso” ao “Paraíso perdido”, que, no filme, é disposta em ordem inversa. Há assim, no interior da unidade ficcional do enredo, uma espécie de gradiência da fantasia e da fabulação, parte-se de um presente sem atrativos rumo a um passado mágico que se esvaiu.

A primeira parte, “Paraíso perdido”, traz à cena o momento contemporâneo, marcado pelo vazio existencial de Pilar (Teresa Madruga) e pelos delírios senis de Aurora (Laura Soveral). A segunda parte, “Paraíso”, estrutura-se por meio da narração memorialística de Gianluca Ventura (Henrique Espírito Santo), que remete o espectador a um alures fausto e exótico, quando as vicissitudes da juventude e da inocência – dele e de Aurora – precipitam a ruína, tornando inteligível ao espectador o sentido de renúncia e de decadência que obseda o presente, preço a ser pago pela violação de um tabu.

⁵ Quanto a essa questão, já referimos a presença, em *Tabu*, de aspectos históricos concretos do processo neocolonialista português na África e da alusão em paráfrase estética a períodos específicos do cinema industrial. Secundariamente, é possível considerar o fato de que a segunda parte do filme (“Paraíso”) conta com uma narração em voz over, tão comumente associada à forma documentária, mas que se presta, na obra, à diegese ficcional: o narrador tem o sintomático nome de Gianluca Ventura, personagem que, na velhice, rememora as aventuras e desventuras da juventude, dando coesão às duas partes em que o filme se divide. Lembremos ainda que a referida segunda parte de *Tabu* foi prioritariamente realizada sob o improviso por parte dos atores e da equipe técnica, visto que as restrições orçamentárias inviabilizavam a observância ao roteiro, como refere Miguel Gomes em entrevista a Heitor Augusto.

DO PARAÍSO AO PARAÍSO PERDIDO: A EXPECTATIVA QUE NÃO SE CUMPRE

Logo de início, *Tabu* envolve a instância espectral em uma ambiência que remonta à estética dos filmes etnográficos clássicos, com a presença de um explorador europeu que, “no coração do continente negro”, como sublinha a narração em voz over, desenvolve seu trabalho de pesquisa entre os nativos. Um efeito de objetivação da alteridade, nos termos da curiosidade e do exotismo, não deixa de perpassar essas cenas, em alusão a uma característica candente dos primeiros tempos da antropologia visual. Ao mesmo turno, um adensamento subjetivo invade as imagens, mas não se refere às “singularidades do outro”, senão ao *páthos* do próprio explorador. Por um confronto de pressuposições, a posição do investigador é desestabilizada, visto ser ele quem sucumbe a certa irracionalidade: atormentado pelas aparições do espírito da esposa, lança-se à morte, devorado por um crocodilo. A voz over vem, então, relatar, após o episódio, a estranha presença naquelas terras longínquas de “um crocodilo triste, melancólico” que vive “acompanhado por uma dama d’outros tempos”.

À guisa de prólogo, essa curta sequência não integra organicamente a diegese de *Tabu*, ainda que anuncie articulações de sentido profícuas com a unidade da obra: trata-se antes de “um filme dentro do próprio filme”, o que só se revela *a posteriori*, com a imagem da personagem Pilar em uma sala de cinema. Ora no centro do quadro, Pilar representa a espectadora modelar às ambições daquela primeira antropologia visual:

As sociedades descobertas pelo trabalho de exploração tornaram-se, nas imagens fotográficas e depois nas cinematográficas, suscetíveis de serem transportadas, divididas, montadas, referidas e sobretudo comentadas em relação a um lugar espectral cuja centralidade, característica essencial da referencialidade, não é posta em questão.⁶

⁶ M. H. Piault, *Anthropologie et cinéma*. Paris: Nathan/ HER, 2000, p. 9.

Assim interposto, entretanto, o plano da imagem de Pilar na sala de cinema desnaturaliza nossa própria fruição especular e instala a suspeita quanto a um espectador paradigmático: o que ele vê (ou ainda, o que vemos) não é o mundo em sua referencialidade, mas um arranjo de imagens e sons que dão compleição a um relato que aspira a ser “verdadeiro”. O caráter contingente dessa verdade, natureza mesma de todo discurso (entre eles, o do cinema), se abisma como um dos efeitos expressivos em *Tabu*, seja pela disposição ficcional do filme, seja pelo exercício memorialístico dos personagens, que nos obriga ao cotejo entre temporalidades a fim de enlaçar as duas partes do enredo, seja ainda pelo manejo do recurso da intertextualidade a partir dessa instância enunciativa.

Quanto a este último aspecto, o próprio título do filme evoca a obra homônima⁷ de F. W. Murnau e R. Flaherty, em que o caráter exótico da paisagem da Polinésia Francesa é exaltado, servindo como pano de fundo à história de amor proibido entre os jovens Matahi e Reri, virgem sagrada que, tendo se tornado ela própria um “tabu”, é impedida de viver o romance, mas foge com o rapaz – motivo pelo qual uma série de maldições se abate sobre eles. Também dividida em dois capítulos (“Paraíso” e “Paraíso perdido”), a obra de Murnau e Flaherty é uma das últimas produções do período do cinema silencioso nos Estados Unidos. Os pontos de conexão evidentes, no filme de Gomes, são ao mesmo tempo invertidos ou transfigurados, em um jogo de sentidos que, conforme referimos, repõe a tradição e a desloca, volta ao primado do mesmo para enunciar o novo.

A ordenação díptica da narrativa no *Tabu* de 1931 vai da causa ao efeito (ou do “Paraíso” ao “Paraíso perdido”), explicitando a punição como resultado da violação do interdito, que só pode ser expiada por uma renúncia (no caso, pela renúncia extrema: a morte de Matahi, o violador da interdição).

Também em díptico, mas com os “termos invertidos”, o *Tabu* de 2012 configura o presente como o tempo por excelência da renúncia, das frustrações

⁷ *Tabu, a Story of South Seas* (1931), obra de F. W. Murnau e R. Flaherty.

e da decadência, em uma Lisboa contemporânea. É apenas pelo tortuoso caminho da memória que se pode retornar ao paraíso, tempo em que as interdições não eram mais do que um conjunto de abstrações de ordem moral, insuficientes, entretanto, para refrear os ímpetos de uma juventude colonial que, na exuberância da África negra, dá forma a sonhos de poder, riqueza e sensualidade romântica.

“Paraíso perdido”, então, tem como mote os temas da velhice e da solidão. Pilar, senhora de meia-idade, é o esteio de uma relação que se triangula com a vizinha Aurora e a empregada dela, Santa (Isabel Cardoso). A fim de preencher seus dias vazios, Pilar encarna a solicitude como principal marca identitária: desvela-se em cuidados em relação a Aurora, acometida pelas fragilidades físicas e mentais da senilidade. Engajada no ativismo político, Pilar não raro percebe as insuficiências de seu estar no mundo, e então reza, de forma quase “protocolar”, por si e pelos seus (Aurora, em particular). Não há indícios de romance em sua vida, embora exista um pretendente, que tampouco a entusiasma. A juventude se esquiva da presença de Pilar, como é o caso da intercambista polonesa que dissimula não ser quem é para se livrar de sua companhia. Até mesmo a disponibilidade da personagem em ajudar é vista com desconfiança por Santa, que encara as incursões de Pilar na vida de Aurora como excesso de intromissão.

A empregada, aliás, representa um contraponto a Pilar nesse sentido. Cumpre seu dever e não se ocupa de cuidados suplementares em relação à patroa. Torna-se simbólica na medida de sua origem: negra, advinda de uma das antigas colônias portuguesas (cuja referência não é explícita), é acusada por Aurora de praticar “macumbas malditas” – alusão que se torna mais compreensível na segunda parte de *Tabu*, em que a jovem Aurora (Ana Moreira), herdeira de uma fazenda na África, convive de forma algo ambivalente com os rituais mágicos dos nativos. Frequentando uma escola para adultos, Santa mostra progressos nos estudos, o que a professora credits à leitura de *Robinson Crusoe*, romance setecentista de Daniel Defoe.

Assim como o herói do romance, visto por Watt como um dos mitos do individualismo moderno, Santa apresenta uma “sensibilidade conectada às coisas materiais”, sabendo como “fazer uma acurada avaliação de resultados”.⁸ Narrativa que celebra a tenacidade do indivíduo, em *Robinson Crusoe* a expressão do coletivo não tem lugar. Santa, representando toda uma geração de povos explorados que afluem à antiga metrópole em busca de uma vida melhor, não faz fé (por motivos óbvios) em empreendimentos coletivos. Metódica e trabalhadora, não alimenta pretensões que exorbitem seu horizonte cotidiano nem expressa emoções que ultrapassem a justa medida. Embora não se insurja contra os eventuais maus modos da patroa, também não destina a ela algum gesto de compaixão, como faz Pilar.

Aurora é a personagem mais enigmática dessa primeira parte de *Tabu*. Viciada em jogos de azar, perde dinheiro nos cassinos e relata sonhos que prometem bons augúrios, ao mesmo tempo que reconhece a inutilidade deles em sua realidade insossa: “Sou uma tola, porque a vida das pessoas não é como nos sonhos”. Suas formas de expressão são muitas vezes ricas de um simbolismo que, no entanto, parece resultar da caduquice. Pede a Pilar que reze por ela, pois “tem as mãos sujas de sangue”. Apenas à beira da morte, essa condenação começa a fazer sentido, quando, já sem poder falar, Aurora desenha nas mãos de Santa o nome e a direção de um homem a quem Pilar deve procurar: Gianluca Ventura.

O tempo diegético do capítulo “Paraíso perdido” refere-se aos últimos dias de dezembro, período que sucede o Natal. Essa temporalidade específica, somada ao abandono de Pilar pela jovem intercambista e à decrepitude de Aurora, robustecem o sentido da solidão e do tédio. As sequências, em branco e preto, deslizam em movimentos lentos e diálogos intimistas. Na última noite do ano, Pilar vai ao cinema acompanhada do amigo-pretendente, que dorme enquanto ela chora com o filme – a banda sonora com a música “Be My Baby”,

⁸ Ian Watt, *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 162.

das Ronettes, potencialmente remete a personagem à juventude e aos sonhos românticos de outrora, sentido que se amplifica quando a canção é retomada na segunda parte de *Tabu*, mas a essa altura identificada à história de amor entre Aurora e Gianluca ainda jovens, da qual Pilar também será uma espectadora, mas deslocada no tempo.

Nos delírios que antecedem sua morte, já ao final de “Paraíso perdido”, Aurora pede à empregada Santa que “vá espreitar o crocodilo”, porque ele adora “se meter em casa do senhor Ventura”. Desse animal, o filme já dava indícios no prólogo.

Devorador do infeliz explorador que não encontra em vida alívio para o sofrimento amoroso, o crocodilo reaparecerá ainda em “Paraíso”, o segundo capítulo. A figura do réptil é, assim, transversal à duração do filme – da mesma forma como pode ser considerada transversal ao próprio Tempo, posto que essa forma de vida, cuja origem remonta a mais de 200 milhões de anos, chega aos dias atuais. No filme, o crocodilo metaforiza a permanência e, portanto, a condição de testemunha privilegiada das desventuras humanas. É, entretanto, uma articulação ostensivamente irônica em uma narrativa cuja chave é o domínio da memória: um crocodilo não pode efetivamente comunicar seu testemunho. Mas, sendo sua presença intransitiva o que perdura, explicita-se a condição frágil e perecível de todo trabalho de memória subjetiva: o verdadeiro triunfo é o da memória da natureza em sua incomunicabilidade, ao menos como se afigura ao nosso renitente antropocentrismo.⁹

⁹ Pensamos, mais uma vez, em como essa condição é trabalhada ironicamente quanto ao estatuto de que o crocodilo, simbolicamente, se reveste em *Tabu*. No prólogo, o narrador alude à tristeza e à melancolia do animal, evidentemente motivadas por uma espécie de “incorporação” do *páthos* de sua presa, o explorador europeu. A rigor, essa vontade de mimetização entre os humores do homem e os do animal não é nova. Um mito da Antiguidade identifica um ruído específico emitido pelos crocodilos ao som dos soluços humanos. A própria expressão “lágrimas de crocodilo”, que remete à condição de cinismo, reforça tal disposição.

Quando Pilar consegue encontrar Gianluca em um asilo, Aurora acaba de morrer. Após o enterro, ele, Pilar e Santa sentam-se em um café para lembrar a história da falecida, pelas palavras do outrora amante. “Ela tinha uma fazenda no sopé do monte Tabu” é a frase que incorpora a conexão entre as duas partes do filme.

Tal efeito de passagem e liame, materializado na fala de Gianluca, é contíguo a outra transição, esta de ordem imagética. O ambiente do café tem uma expressividade *kitsch*, com plantas e aves decorativas que compõem uma bizarra floresta tropical. Mas é sob o comando da memória que esse cenário artificial “magicamente” se torna vivo, quando um plano-sequência finalmente nos imiscui em “Paraíso” – espaço-tempo mítico, embora em conexão com uma cronologia e uma geografia que identificam uma colônia africana sob o domínio português nos anos 1960.¹⁰

O recuo no tempo se inscreve tanto pela condução da narrativa com a voz over de Gianluca “velho” (contemporâneo), que relembra o passado, quanto por uma sensível modulação no registro das imagens.¹¹ A banda sonora se alterna entre a referida voz over do narrador, a música e alguns ruídos (estes dois últimos, diegéticos), mas diferentemente do que acontece no primeiro capítulo, os diálogos não são audíveis. Há uma clara remissão estético-narrativa ao cinema clássico industrial de Hollywood,¹² sobretudo em vista de dois

¹⁰ Por meio de informações extrafilmicas, sabemos que a segunda parte de *Tabu* foi rodada em Moçambique. No enredo, entretanto, não há menção clara à especificidade geográfica dessa colônia, o que potencializa um efeito de fábula.

¹¹ Embora todas as imagens do filme sejam em preto e branco, a diferença essencial está no uso da bitola de 35mm para a primeira parte (“Paraíso perdido”) e na de 16mm para a segunda (“Paraíso”), neste caso com uma textura granulada que potencializa a atmosfera nostálgica, própria às reminiscências do personagem Gianluca Ventura.

¹² Apenas para efeito de eventual desambiguação, assumimos com Bordwell (“O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”, in F. Ramos (org.). *Teoria contemporânea do cinema – documentário e narrativa ficcional*, v. II. São Paulo: Senac, 2005, pp. 291-92) o período compreendido entre 1917 e 1960 quando nos referimos às representações e às estruturas da narrativa no cinema hollywoodiano clássico.

aspectos: a combinação entre um segmento estilístico material e uma unidade dramática (o que motivava, nesse período, certa indiferenciação entre as noções de “plano” e “cena”); e a construção dos eventos segundo um princípio de causalidade, de forma que as configurações de tempo e espaço amalgamassem os efeitos de coerência e consistência.

Em conjunto, essas características mais evidentes conformam no interior da narrativa um lugar espectral que só pode se atualizar, ele mesmo, em termos do reconhecimento: é a própria memória de um cinema clássico que se erige, solicita correspondências, estimula formas de percepção e de inteligibilidade. Contiguamente, e de maneira talvez mais situada, é também a memória de toda uma geração colonial portuguesa que se mobiliza sob o signo da promessa de um futuro grandioso que, a exemplo do trágico amor entre Aurora e Ventura, não vinga.

O SENTIDO DO TABU: SINTOMA DA AMBIVALENCIA

Se “Paraíso perdido” é o capítulo marcado pelos signos da velhice, da solidão e das expectativas frustradas, é porque “Paraíso” compõe com ele uma dualidade reversa. O arco narrativo da segunda parte acompanha os anos faustos de Aurora, herdeira de uma fazenda na África, onde vive cercada por criados negros cuja única justificativa existencial é satisfazer-lhe os desejos. De arrebatadora beleza, a personagem tem o caráter modulado pela força. Cultiva comportamento e vestuário refinados, ao mesmo tempo em que vive em plenitude circundada pela vida selvagem (adepta da caça a animais de grande porte, é conhecida em toda a redondeza por uma pontaria infalível). O pai, que legou a ela a propriedade, os animais e os empregados, está morto – e o apreço da filha pelas caçadas é explicado como uma espécie de homenagem à memória dele. Ironicamente, a Aurora da velhice, que conhecemos em primeiro lugar (“Paraíso perdido”), manifesta outro aspecto herdado do caráter do pai: o vício dos jogos de azar.

O casamento conjuga Aurora a um marido (Ivo Müller) que faz fortuna com o plantio de chá na colônia – e partilha com a mulher uma existência

despreocupada e feliz, também ele um entusiasta daquela vida exótica. O segundo capítulo de *Tabu* trabalha um imaginário mitológico que propulsiona os estereótipos eurocêntricos sobre a vida dos nativos, mas essa proposição de leitura, claro está, se dá em chave crítica (recordemos sobretudo o papel simbólico de Santa, na primeira parte do filme, como detalharemos adiante).

Quando a gravidez sobrevém, Aurora pela primeira vez erra a pontaria e perde a presa durante uma caçada. Há qualquer coisa de premonitório nesse fato, conectado a uma previsão mágica de um dos empregados da fazenda, que costumava ler a sorte de seus senhores nas vísceras dos animais preparados para as refeições. O cozinheiro antevê a gravidez da jovem, mas com a ressalva de que o futuro dela será desgraçado. Aurora, que até então condescendia com os rituais mágicos, acusa o empregado de heresia e o manda embora – o que ele anunciava, entretanto, era realmente a origem de sua ruína: ela havia se tornado um tabu, cuja violação não tardaria.

Sintoma de uma ambivalência emocional, um tabu deriva em interdições de origem remota e muitas vezes desconhecida, estendendo-se sobre uma coletividade na forma de sanções e castigos que frequentemente têm por princípio diversas modulações de banimento infligidas ao violador. Onde houver proibição, haverá por princípio lógico um desejo subjacente – donde a ambivalência constitutiva desse estatuto. Frequente, mas não unicamente delimitada nas práticas sociais arcaicas, a característica extensiva de um tabu tem como correlata a noção de *mana*: espécie de poder mágico inerente a certos espíritos, indivíduos, animais, objetos ou mesmo estados que, creditado a uma origem sagrada, também pode, por contágio, suscitar o perigo, a conspiração e a ruína daqueles que entrarem em contato com o portador do tabu.

A presença magnética de Aurora, aliada à gravidez, é seu verdadeiro *mana*, o que arrebatou o então rapaz Gianluca (Carloto Cotto), que chega àquelas terras como um forasteiro, graças a “desventuras que o fizeram deixar a casa paterna em Gênova”, como refere o idoso Gianluca narrador. Na África, ele é acompanhado por Mário (Manuel Mesquita), amigo de boemia cuja ligação

com a colônia remonta ao avô, que havia sido degredado muitos anos antes, quando as terras dominadas eram o destino penal àqueles que caíam em desgraça na metrópole.

Mário e Gianluca encarnam o *éthos* de “playboys” em um cenário pródigo e, sobretudo, livre. Esse ideário se torna especialmente prenhe por, naquele período histórico, Portugal vivia sob o jugo do Estado Novo, quando a ditadura salazarista restringia duramente as liberdades coletivas e individuais. Sem lei nem rei, a África tropical revestia-se assim do estereótipo de paraíso reencontrado.

Não parece fortuito o fato de a figura paradigmática da autoridade – o pai – estar ausente da narrativa, cujo protagonismo é da juventude. O pai de Aurora já não vive; o de Gianluca romperá com o filho; de Mário, só temos remoto conhecimento do destino desonroso do avô. O próprio Mário, que acaba por ter um filho com uma das nativas, jamais assume essa responsabilidade e, eventualmente, como explica o narrador, fazia um “programa de domingo” com o menino – nas raras ocasiões em que se lembrava dele. O marido de Aurora é aquele que mais se aproxima da figura paterna, pelo fato de ter salvado a vida de Mário quando ele era ainda adolescente, o que estabeleceu um laço fraterno entre os dois.

Na companhia de outros colegas igualmente jovens, ricos e inconstantes, as vidas desses personagens orbitam festas extravagantes, aventuras selvagens e sessões de tiro ao alvo que se tornam frequentes com os rumores de que os nativos estariam se armando para uma guerra colonial. Esses eventos são comumente embalados pelas canções da banda de Mário e Gianluca, que enlouquece as meninas. Mas é Aurora quem toma o coração do rapaz e, enquanto o filho cresce no ventre dela, os dois se envolvem em um romance secreto, de que somente Mário tem conhecimento – e se opõe, pelo respeito que nutre pelo marido de Aurora.

O romance tem início quando um filhote de crocodilo, que Aurora ganhara de presente do marido, vai se imiscuir na casa de Gianluca. O amor dos dois

é permeado pela simbologia da vida selvagem, dos instintos que não capitulam nem mesmo quando a barriga crescente de Aurora nua se interpõe entre ela e o amante durante o sexo. Uma breve separação dos dois, orquestrada por Mário, não resiste ao reencontro. Em adiantado estado de gravidez, Aurora foge na garupa da motocicleta de Gianluca. Rumam a uma aldeia nas proximidades, quando Mário os surpreende e entra em luta com o amigo. Aurora atira em Mário e imediatamente entra em trabalho de parto.

Assim implicado na desonra da amada e, indiretamente, na morte do melhor amigo, Gianluca tem remorsos, sentindo a visão da amada com a filha nos braços tão insuportável quanto a do cadáver do amigo. Com a chegada do marido de Aurora, assume-se como raptor dela e como assassino de Mário. Os amantes nunca mais se veem, apenas trocam cartas melancólicas, que mingam até cessarem de vez. Passam a viver, cada um, à sombra de seus crimes, mas o principal deles parece ter sido uma certa inocência, que dividem com toda a sua geração: a de não perceber que, a exemplo do paraíso perdido, a aventura colonial no “Ultramár” rebentaria em breve, como a própria barriga de Aurora, e só poderia resultar em sangue derramado. A morte de Mário serve, assim, de pretexto para a eclosão da guerra.

As palavras de Aurora em sua última correspondência a Gianluca são uma espécie de emblema do espírito do filme: “Se a memória dos homens é limitada, já a do mundo é eterna – e a ela ninguém poderá escapar. Peça que não revele em minha vida os monumentais crimes que vivemos”. O crocodilo ressurgiu, então, no derradeiro plano de *Tabu*. Portador da memória do tempo, ele não pode, contudo, revelar os monumentais crimes dos homens, suas paixões, suas fraquezas, suas vitórias e derrotas tão situadas. Disso se incumbem o próprio cinema, mas este, na materialidade de sons e imagens que perenizam as histórias dos homens, só pode inscrever uma ausência: a de um tempo perdido, irrecuperável à mesma medida que é buscado.

CONCLUSÃO

Se a medida justa da violação de um tabu é frequentemente uma espécie de banimento, torna-se compreensível por que Aurora, na velhice, pode ser vista como uma exilada – e, não sem ironia, assim se converte justamente quando retorna à origem: a pátria portuguesa. Sem lugar próprio, o exilado é aquele que se perde de si e *erra* no tempo, tem de contornar uma fratura existencial para continuar vivendo.

A se considerar a dimensão sintomática dos tabus, é possível então relacioná-lo (o sintoma) não exatamente com os eventos potencialmente esquecidos (apartados do sujeito pela conformação de um trauma), mas com as “sobras” do acontecimento crucial, com aquilo que é latente e eventualmente irrompe na experiência ordinária do sujeito, sem que possa ser totalmente apagado.¹³

É nessa dimensão que retomamos a ligação ambivalente entre Aurora e Santa, na primeira porção narrativa do filme. Nas emergências da violência verbal da patroa contra a empregada, resiste algo a mais que a patente dissimetria de forças própria a esse tipo de relação ou mesmo à antiga memória da relação metrópole-colônia, em termos de um vasto repertório de preconceitos. Santa é acusada por Aurora, sobretudo, de prática de bruxarias, o que só pode ser bem compreendido pelo cotejo com a segunda parte de *Tabu*. A “força mágica” que envolvia tudo o que dissesse respeito àquela vida na colônia recaiu sobre Aurora, causando sua ruína, fato que, no presente, Santa não a deixa esquecer. Mas os signos do tabu já eram literalmente visíveis no contexto do passado, como materializações naturais de uma advertência a que não se prestou atenção: o imponente monte de que se acercava a fazenda, não fortuitamente denominado Tabu; a barriga crescente de Aurora durante sua gestação; as vísceras do animal em que se adivinhava o destino da protagonista.

¹³ Slavoj Žižek, *Bem-vindo ao deserto do real!* São Paulo: Boitempo, 2003, p. 37.

A inocência a que anteriormente aludimos como o mais sintomático dos crimes de Aurora e Gianluca refere-se especificamente a tal incapacidade de ver, marca de uma “identidade trágica do saber e do não saber, da ação voluntária e do *páthos* sofrido”¹⁴ –, análoga por certo àquela que obliterava a percepção quanto a um sistema colonial que gradualmente se esfacelava.

É também esse o “crime” que conduz diretamente ao paraíso perdido, tempo de um presente límbico. Se há aí, em relação ao trabalho dramaturgico dos personagens, o imperativo moral do esquecimento, também há a nostalgia, bem expressa pelo sentido etimológico do termo: “dor do retorno”. Essa ambivalência constitutiva pode ser pensada à luz da própria dinâmica da memória. Sempre há, no movimento de retorno, uma dor (ou mais extensivamente um *páthos*, algo que afeta o sujeito).

A lembrança não é o decalque de uma vivência pretérita, mas a precipitação de uma ausência, de um “isso foi”, a ser significada no presente. O caráter conflituoso desse movimento inviabiliza o acesso imediato, literal, ao passado. Em *Tabu*, a opacidade é exacerbada: à reminiscência que se impõe, sobrevém a condição necessariamente oblíqua de toda rememoração. Para além de uma ordenação do enredo e da composição de personagens, essa estratégia se converte em marca autoral, já que reverbera na própria disposição enunciativa.

É assim que se enlaçam memórias que evocam realidades situadas no tempo e no espaço sociais, mas que, justamente por seu caráter de construto, deram forma a imaginários de toda uma época – e é nessa condição imaginária que continuam a ressoar e a significar em nosso cotidiano.

De parte a parte, o filme nos enreda nessas macronarrativas à medida que se desenvolve. Explicita o quanto nossas identidades são maleáveis, mas nunca indiferentes a todos esses repertórios que nos atravessam: a experiência como espectadores de cinema, leitores da história, cultores de maneiras e maneirismos próprios ao amor romantizado. Mas é acima de tudo nossa sina

¹⁴ Jacques Rancière, *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 23.

como seres de memória o que se faz sensível em *Tabu*: a mesma que, buscando obsessivamente a realidade de um passado inabordável, não tem como encontrar esse tempo senão materializando seus desejos de imaginação.

MARIANA DUCCINI é doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP), mestre pela mesma instituição e graduada em Jornalismo pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Atualmente é professora no Insper Instituto de Ensino e Pesquisa.

POBRES PODERES: SOBRE *REDEENÇÃO* (2013), DE MIGUEL GOMES

 **POR BEATRIZ RODOVALHO**

Redenção (*Redemption*, Miguel Gomes, 2013) estrutura-se sobre quatro epístolas filmicas narradas em primeira pessoa. A narrativa visual compõe-se a partir de imagens oriundas de diversos arquivos e lugares de memória do cinema: filmes amadores, cinejornais, longas-metragens de ficção, filmes científicos, entre outros. Essa profusão de imagens reapropriadas constrói um espaço de enunciação imaginado entre o passado dos acontecimentos e o presente da narração, entre a ficção íntima e a história coletiva, que se elaboram por meio da montagem audiovisual.

É só nos créditos finais, porém, que os quatro narradores são nomeados: Pedro Passos Coelho, Silvio Berlusconi, Nicolas Sarkozy e Angela Merkel, respectivamente. Quatro chefes de Estado à frente de seu país durante o desenvolvimento da crise econômica – e estrutural – da União Europeia. Quatro líderes políticos conservadores que conduziram reformas de austeridade no início desta década. Figuras públicas ganham, desse modo, uma perspectiva íntima possível.

Este breve texto propõe uma reflexão sobre a primeira epístola, que coloca em questão o passado colonial português à luz de seu futuro. Estabelecemos também um breve diálogo com o artigo “Paraíso luso-tropical” de Raquel Schefer.¹

CARTAS DO EXÍLIO

A carta de Pedro Passos Coelho, datada de 21 de janeiro de 1975, revela as impressões e inquietações de um garoto de Trás-os-Montes, separado dos pais, que deixara em Angola. Gomes situa o segmento entre a Revolução dos Cravos em abril do ano anterior e os subsequentes processos indepen-

¹ Raquel Schefer, “‘Paraíso luso-tropical’: *Redemption*, de Miguel Gomes”. Comunicação apresentada na ocasião do IV Encontro da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (AIM), 2014.

dentistas de Moçambique e de Angola, por exemplo – um momento prenhe de da história portuguesa. Cria-se um curto-circuito entre as promessas do Portugal pós-revolucionário e o fracasso da austeridade. Evocando igualmente o cinema desse tempo, *Redenção* reemprega filmes de família e fragmentos de importantes filmes portugueses, como *Esplendor selvagem* (António de Souza, 1972), *Falamos de rio Onor* (António Campos, 1974) e *Máscaras* (Noémia Delgado, 1976), ou *O parto* (1975-80) e *25* (1975-1977), ambos de José Celso Martinez Corrêa e Celso Luccas.

Esses arquivos descontextualizados, animando visualmente a narração do menino, constroem um território cinematográfico e uma geografia imaginária em que o Portugal rural e a África colonial se confundem. Por meio de cortes secos e sucessivos, a montagem paralela une a paisagem agrária e arcaica do interior da metrópole com a paisagem da savana angolana. Os tambores africanos da banda sonora, por exemplo, invadem as imagens de brincadeiras infantis em Portugal. Por sua vez, elas mostram um jogo de máscaras que evoca as máscaras mágicas dos rituais africanos. Desse modo, as crianças portuguesas e os dançarinos e guerreiros dos filmes retomados percorrem um único território geográfico e memorial. As fronteiras entre colônia e metrópole tornam-se porosas. Seria essa uma tentativa de construir um espaço-tempo de outros possíveis – um devir utópico por meio dos sonhos do passado – ou um apagamento da história de opressão do colonialismo?

A narração do menino também produz a inversão da perspectiva colonial. Trata-se de um pequeno colono que não se considera nem português nem angolano. A ideia que ele faz da metrópole para os pais em terras ultramarinas, contrastando com o discurso oficial e o espírito de grandeza do Estado Novo português, é bastante pessimista: Portugal é “só gente pobre e feia”. O menino fala do frio, da miséria e da tristeza: “Portugal é muito triste e vai ser sempre assim”.

O fado previsto pela criança nos anos 1970 evoca, nessa lógica, o destino português do tempo do adulto. Estaria no garoto o germe do primeiro ministro – esta criança que espera que na colônia ainda exista “gente que é

nossa amiga e que não quer saber de revoluções”? Como interpretar essa posição individual e infantil à luz da responsabilidade que Passos Coelho ganha na construção do destino nacional?

REDEÇÃO

Nesse sentido, quem busca a redenção? Quem confere a redenção?

O filme apresenta um Passos Coelho “miúdo” no exílio, um Berlusconi reminescente de um passado pobre e antifascista e da dor de um amor irrealizado, um Sarkozy paternal que escreve a sua caçula às vésperas da eleição de François Hollande, e uma Angela Merkel jovem que confessa suas dúvidas e desejos no dia de seu casamento.

Por que tentar restituir a face humana desses líderes políticos? Na manobra ficcional do filme, existiria algo de obsceno em oferecer acesso a sua intimidade imaginada? Ou, ao contrário, a indecência está na vida política? Haveria ironia na construção da narrativa (ou a ironia habitaria apenas o título do filme)?

No contracampo dos narradores está o povo. Essa entidade política dilui-se, por exemplo, na imagem dos camponeses, das crianças que correm e dos africanos que dançam (no caso português), dos operários e da multidão nas *piazas* (no caso italiano) e nos desfiles socialistas e na(s) festa(s) de casamento (no caso alemão). O povo permanece, assim, anônimo, mas, contrariamente às vozes enunciadoras, possui um corpo. Ganhariam essas vozes desencarnadas uma imagem concreta nos corpos anônimos do povo? Seriam esses chefes de Estado feitos, na realidade, à imagem e semelhança de seu povo? Foram eles, um dia, feitos de carne, osso e sofrimento, merecendo redenção? Mas por que dar voz a quem já possui voz?

Em oposição ao que defende Jacques Rancière, o filme não parece estabelecer uma “estética da política”, que “consiste acima de tudo em uma estruturação de um ‘nós’, um sujeito, uma demonstração coletiva da qual a emergência é o elemento que rompe a distribuição dos papéis sociais, um ele-

mento que eu chamo de parte daqueles que não fazem parte – não os miseráveis, mas os anônimos”, que não ganham voz, mas se tornam parte de um movimento que “reestrutura o mundo da experiência comum como o mundo de uma experiência impessoal compartilhada”.² Em *Redenção*, estabelece-se uma fratura entre a enunciação e a experiência impessoal compartilhada.

Nesse jogo entre o passado e o presente, o íntimo e o coletivo, a ficção e o real, o Estado e o povo, o filme instaura uma ambiguidade discursiva que obriga o espectador, ao menos, a posicionar-se diante da história e do futuro.

BEATRIZ RODOVALHO é doutoranda na Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle e desenvolve sua pesquisa sobre a reapropriação e recontextualização de filmes amadores no documentário contemporâneo.

² Jacques Rancière, “The Paradoxes of Political Art”, in *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Trad. Steven Corcoran. Londres/ Nova York: Continuum International Publishing Group, 2010. Versão para Kindle, p. 141. Nossa tradução.

SINOPSIS



25

Celso Luccas e José Celso Martinez Corrêa
1975, Moçambique/Brasil, 140', Blu-ray, livre

Depois do fechamento do Teatro Oficina, José Celso Martinez Corrêa e Celso Luccas, exilados, filmam em 16mm a Independência de Moçambique, em 25 de junho de 1975. O filme pretende trazer o ponto de vista do colonizado ao contar o processo de libertação do país e, com base em imagens de arquivo de diferentes proveniências, mostra a história da resistência e luta do povo moçambicano contra quatrocentos anos de opressão e dominação colonialista. Foi exibido em 1977 no Festival de Cannes e na primeira edição da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.



A COLHEITA DO DIABO

Licínio Azevedo e Brigitte Bagnol
1988, Moçambique/França, 52', DVD, livre

Nascido em Porto Alegre e radicado em Moçambique desde 1975, Licínio Azevedo realiza *A colheita do diabo* em parceria com a antropóloga francesa Brigitte Bagnol. O filme trata da história de uma aldeia em Moçambique, ameaçada pela seca e por bandidos e defendida por cinco veteranos da Guerra de Independência. O título faz alusão às minas terrestres plantadas em solo moçambicano, que muito tempo após a Independência continuavam a matar e mutilar pessoas.



A REPÚBLICA DOS MENINOS (REPÚBLICA DI MININUS)

Flora Gomes
2012, Portugal/França/Guiné-Bissau/Bélgica/Alemanha, 78', DCP, 14 anos

Num país em guerra, os adultos desaparecem, abandonando as crianças à sua sorte. Surge, assim, a República di Mininus, onde políticos, médicos, enfermeiros e professores são todos crianças – o único adulto é Dubam (Danny Glover), uma espécie de guru. A nova organização social é abalada com a chegada de cinco crianças-soldados, trazendo histórias de violência e perdas. Os meninos da nova sociedade impõem aos recém-chegados uma prova: ou se aceitam uns aos outros como um grupo, ou terão de partir novamente para um mundo sem esperança, onde a sobrevivência é algo que não existe. Rodado em Moçambique e falado em inglês, o filme conta com trilha sonora de Youssou N'Dour.



ÁRVORE DE SANGUE (PO DI SANGUI)

Flora Gomes
1996, Guiné-Bissau/França/Portugal/Tunísia, 95', 35mm, 12 anos

No vilarejo de Amanha Lundgu, cada vez que uma criança nasce, uma árvore é plantada. As árvores crescem

junto com as crianças e, dessa forma, tornam-se uma espécie de alma dos habitantes. Ocorre que, dia após dia e sem necessidade aparente, as pessoas também cortam árvores. Elas vão ficando cada vez mais raras até que um dia o local é tomado pela aridez. Fábula ecológica e reflexão sobre o papel dos africanos no mundo.



ASSIM ESTAMOS LIVRES. CINEMA MOÇAMBICANO 1975-2010

Silvia Vieira e Bruno Silva
2010, Portugal, 16', DVD, 12 anos

Realizado por dois pesquisadores portugueses, o filme reúne e analisa dados relativos aos filmes produzidos em Moçambique entre 1975 e 2010, somando-os a entrevistas com principais cineastas e produtores do país. O documentário oferece uma perspectiva acerca do percurso do cinema em Moçambique.



AVÓ (MUIDUMBE)

Raquel Schefer
2009, Portugal/França, 11', blu-ray, livre

Moçambique, 1960, pouco antes da eclosão da guerra, retrato de uma família colonial. Uma sequência de material de arquivo filmada pelo avô da cineasta, antigo administrador português em Moçambique, é o ponto de partida de um documentário experimental sobre a história da descolonização portuguesa e sua memória. Memória dupla ou desdobrada: a memória vivida e descritiva dos colonizadores (os seus textos, as suas imagens) contra a memória fabricada dos seus descendentes. O filme encena as lembranças indiretas da realizadora sobre Moçambique no período colonial.



EMPODERADAS

Renata Martins
2015-2016, Brasil, DVD, livre. *Ana Koteban*, 5' / *MC Soffia*, 5' / *Thais Dias*, 8'

Episódios da websérie *Empoderadas*, dedicada a mulheres negras que conquistaram expressão, realizada pela diretora e roteirista Renata Martins, uma das autoras da série *Pedro e Bianca*, da TV Cultura.



ESTAS SÃO AS ARMAS

Murilo Salles
1978, Moçambique, 60', blu-ray, 16 anos

Documentário que conta trinta anos de história de Moçambique, do colonialismo português à Independência e ao conflito com a Rodésia, atual Zimbábue. Conforme o depoimento do diretor: "*Estas são as armas* é o meu primeiro longa-metragem como diretor. Tive que sair do Brasil para realizar o rito de

passagem da fotografia para a direção. Isso se deu com um filme militante. O presidente Samora Machel insistia ser necessário que se fizesse um filme para explicar aos moçambicanos o que era imperialismo. Assumi a tarefa. Tinha à minha disposição um precioso material de registro da luta armada da Frelimo, além dos arquivos de centenas de cinejornais portugueses da época colonialista. O filme foi montado para emocionar um povo que se esforçava para entender o que era uma revolução marxista-leninista, mas estava muito orgulhoso de poder construir sua própria nação”.

✳ **HÓSPEDES DA NOITE**

Licínio Azevedo

2007, Moçambique, 53', DVD, 14 anos

Hóspedes da noite concentra-se em um dos grandes símbolos da colonização portuguesa em Moçambique: o Grande Hotel, na cidade da Beira, o maior hotel do país na época colonial, com 350 quartos e uma piscina olímpica, cuja grandeza não durou muito mais do que uma década. No documentário, o hotel aparece nas ruínas da sua condição presente, sem eletricidade ou água canalizada, habitado por 3500 pessoas.

✳ **KUXA KANEMA. O NASCIMENTO DO CINEMA**

Margarida Cardoso

2003, Portugal/Moçambique/França/Bélgica, 52', blu-ray, livre

A primeira ação cultural do governo moçambicano logo após a Independência, em 1975, foi a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC). O novo presidente, Samora Machel, tinha especial consciência do poder da imagem e de como utilizá-la para construir uma nova nação socialista. As unidades de Cinema Móvel mostrariam por todo o país a mais popular produção do INC, o cinejornal *Kuxa Kanema*, cujo título significa “o nascimento do cinema”. O documentário da portuguesa Margarida Cardoso retrata o percurso histórico desde o surgimento desse ambicioso projeto até a decadência do INC.

✳ **MAKWAYELA**

Jean Rouch

1977, Moçambique/França, 19', DVD, livre

Resultado de uma oficina com um grupo de estudantes em Moçambique, este filme consiste numa visita do realizador e etnólogo francês Jean Rouch à Companhia Vidreira de Moçambique. Ali, depois de uma breve cena da fabricação de garrafas, o filme mostra, com som direto, uma dezena de trabalhadores cantando e dançando no pátio uma canção anti-imperialista, cuja origem e sentido eles explicam em seguida ao cineasta: ela nasceu na dura experiência de trabalhar em minas, na África do Sul, sob o regime do *Apartheid*.

✳ **MAPUTO, MERIDIANO NOVO**

Santiago Álvarez

1976, Moçambique/Cuba, 16', DVD, livre

A partir de imagens de arquivo e filmagens da cidade de Maputo, o documentário aborda os principais fatos históricos relacionados à luta anticolonial da Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo) contra o império português.

✳ **MONANGAMBEE**

Sarah Maldoror

1968, Angola/França, 15', DVD, 14 anos

Filmado na Argélia em 1968 a partir de uma adaptação de um conto de José Luandino Vieira, “O fato completo de Lucas Matesso” (1962), no momento em que o próprio Luandino Vieira encontrava-se preso pelo poder colonial português, no campo de concentração de Tarrafal, Cabo Verde. O filme narra um dia na vida de Matesso, preso em Angola, a quem a mulher prepara um “fato completo”. A expressão inquieta os guardas da prisão, que o torturam, acreditando tratar-se de um plano de fuga. Puro desconhecimento: tratava-se de um prato a base de peixe, feijão e banana.

✳ **MORTE NEGADA (MORTU NEGA)**

Flora Gomes

1988, Guiné-Bissau/França, 85', DVD, 12 anos

Longa-metragem de estreia de Flora Gomes, esta etnoficção retrata, de modo expressivo e tocante, as vivências da Guerra de Independência da Guiné-Bissau, fundindo história contemporânea com mitologia. A narrativa vai de 1973, quando Dminga acompanha um grupo de guerrilheiros que levavam abastecimentos de Conacri para a frente de combate, até 1977, quando a guerra terminou, mas não chegou verdadeiramente a terminar: onde Dminga vive, a seca impera, o marido dela está doente e outra luta começa. Primeiro filme da Guiné-Bissau independente, com lançamento mundial no Festival de Veneza, em 1988.

✳ **MUEDA, MEMÓRIA E MASSACRE**

Ruy Guerra

1979-1980, Moçambique, 80', DVD, 14 anos

Considerado o primeiro longa-metragem de ficção de Moçambique, *Mueda, memória e massacre* formaliza tardiamente os pressupostos do projeto revolucionário da Frelimo. Recriação histórica dos acontecimentos do chamado Massacre de Mueda, ocorrido em 16 de junho de 1960, quando soldados portugueses abriram fogo sobre uma manifestação, matando centenas de pessoas. Os sobreviventes

do massacre reinterpretaram, em vários momentos, após a Independência nacional, este episódio da história de Moçambique, ora desempenhando o papel de agressores, ora o de vítimas.

✳ **MULHERES DA GUERRA (WOMEN OF THE WAR)**

Ike Bertels

1984, Holanda, 50', DVD, livre

Ike Bertels vê na televisão um documentário sobre as mulheres-soldados que lutam pela independência moçambicana e decide ir a Moçambique para encontrá-las. O resultado é este retrato documental de três mulheres que lutaram dez anos para libertar seu país dos colonizadores portugueses. Após a Independência, em 1975, Mónica foi escolhida para ser membro do Comitê Central do Governo da Frelimo. Maria, mãe de cinco filhos, mudou-se para Maputo com o marido, para estudar. Amélia tornou-se costureira de uniformes do Exército na província de Niassa. As histórias das suas vidas acabam por se entrelaçar, mostrando a importância política e pessoal da sua luta pela Independência.

✳ **NA CIDADE VAZIA**

Maria João Ganga

2004, Angola/Portugal, 90', blu-ray, livre

Um grupo de crianças refugiadas de guerra, acompanhadas por uma freira, segue num voo rumo a Luanda, capital de Angola. Ao chegarem ao aeroporto, N'dala, um menino de doze anos, consegue fugir do grupo e parte para descobrir a cidade. Enquanto a freira empreende uma investigação na tentativa de encontrá-lo, acompanhamos N'dala em sua jornada pelas ruas movimentadas da capital. Primeiro filme feito por uma mulher angolana, e o segundo realizado na Angola do pós-guerra.

✳ **NOTICIEROS ICAIC N. 736 E N. 739**

Daniel Diaz Torres e Miguel Torres

1975, Cuba, 4' cada, DVD, 12 anos

A independência de Angola e a invasão do país por tropas do Zaire e da África do Sul retratadas em edições do cinejornal cubano, que também abordam a situação política na Grécia, em Israel, no Vietnã e no Peru.

✳ **NOVA SINFONIA**

Santiago Álvarez

1982, Moçambique/Cuba, 39', DVD, 12 anos

O documentário é uma sinfonia cinematográfica sobre a luta anticolonial da Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo) contra o império português. É composto de imagens de arquivo do processo revolu-

cionário, da organização popular e do líder Samora Machel, provenientes do Instituto Nacional do Cinema (INC) de Moçambique.

✳ **NSHAJO (O JOGO)**

Raquel Schefer

2010, Portugal, 8', blu-ray, livre

Entre 1957 e 1961, o antropólogo Jorge Dias, etnógrafo português da corrente luso-tropicalista, realiza estudos de campo no Planalto dos Macondes, ao norte de Moçambique. O material recolhido dará origem à extensa monografia *Os Macondes de Moçambique* (1964-70), uma das obras fundamentais da antropologia portuguesa. Em 1960, Jorge Dias permanece durante alguns dias na residência da família da cineasta no Mucojo, onde seu avô era então administrador de posto. *Nshajo (O jogo)* entrelaça o relato de um episódio prosaico da estadia de Jorge Dias no Mucojo com uma tentativa de reflexão visual sobre os limites da representação antropológica e os processos de observação empírica, comparação, mimetismo e transculturação.

✳ **O MILAGRE DA TERRA MORENA (EL MILAGRO DE LA TIERRA MORENA)**

Santiago Álvarez

1975, Angola/Cuba, 20', DVD, 12 anos

Imagens da luta armada conduzida pelo Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) são combinadas a uma entrevista com um português casado com uma guineense e pai de uma criança mestiça. Quais são as implicações dessa união? Há uma relação de dominação? O que pensam sobre o racismo?

✳ **OPERAÇÃO BÚFALO**

Ruy Guerra

1978, Moçambique, 25', DVD, 12 anos

Curta-metragem realizado por Ruy Guerra, que havia chegado a Moçambique em 1976. Trata do abate ecológico de búfalos na região do Gorongoza, um enorme parque nacional moçambicano. Em meia hora o filme cobre o percurso do búfalo desde seu hábitat natural até as vitrines das lojas onde parte de seu couro ou chifres são comercializados.

✳ **OS COMPROMETIDOS – ACTAS DE UM PROCESSO DE DESCOLONIZAÇÃO**

Ruy Guerra

1982-1984, Moçambique, 42', DVD, livre

O filme trata do julgamento dos chamados "comprometidos", indivíduos que integraram os aparelhos

coloniais. Na escola Josina Machel, em um anfiteatro com plateia e balcão cheios, há um palco onde ficam Samora Machel e membros do comitê político da Frelimo. Registra Samora, ator político impecável, às vezes histriônico, no papel que se atribui de animador da cena no julgamento.

❖ OS COMPROMETIDOS (MOZAMBIQUE, OR TREATMENT FOR TRAITORS)

Ike Bertels

1983, Holanda, 51', DVD, livre

Montagem da documentarista holandesa Ike Bertels a partir do material filmado por Ruy Guerra durante o interrogatório dos moçambicanos acusados de terem colaborado com o regime colonial português durante a Guerra de Independência. As sessões levaram uma semana. Samora Machel, primeiro presidente da República de Moçambique, enfrenta-se com os colaboradores, em um embate de tirar o fôlego.

❖ O TEMPO DOS LEOPARDOS (VREME LEOPARDA)

Zdravko Velimorovic e Camilo de Sousa

1985, Moçambique/Iugoslávia, 91', DVD, 14 anos

Drama político ambientado em 1971 e rodado em Moçambique em 1985, durante a Guerra Civil, um período de extrema escassez no país. Quando criança, um moçambicano e um colonialista português são amigos. Anos se passaram e Moçambique luta pela Independência. Os dois irão se reencontrar em lados opostos. O longa é resultado de uma viagem de Samora Machel à Iugoslávia do Marechal Tito. O Instituto de Cinema de Belgrado coproduziu o projeto, em comemoração ao décimo aniversário da Independência.

❖ O VENTO SOPRA DO NORTE

José Cardoso

1987, Moçambique, 90', DVD, 14 anos

Uma das primeiras incursões da produção local pós-Independência no longa-metragem de ficção, uma reconstituição da última fase do colonialismo português, na década de 1960. A cópia exibida é produto do restauro feito no laboratório da Cinemateca Portuguesa, no âmbito do projeto de cooperação levado a cabo em 2008 e 2009 com o Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema de Moçambique (INAC) e com o suporte do Instituto Português de Apoio ao Desenvolvimento (IPAD), visando a recuperação do precioso acervo daquele instituto.

❖ PREFÁCIO A FUZIS PARA BANTA (PRÉFACE À DES FUSILS POUR BANTA)

Mathieu Kleyebe Abonnenc

2011, França, 25', blu-ray, livre

Pensada originalmente como uma videoinstalação, a obra baseia-se nas fotografias de cena e nas anotações do roteiro de *Fuzis para Banta* (1970), primeiro filme de Sarah Maldoror, atualmente perdido. Filmado na Guiné-Bissau, *Fuzis para Banta* acompanha a vida de Awa, uma camponesa engajada no Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde. Como em um *slide-show*, Abonnenc coloca as fotografias de cena em movimento, e as acompanha de uma narração em off que ajuda a imaginar como seria esse filme se fosse possível vê-lo.

❖ REDENÇÃO (REDEMPTION)

Miguel Gomes

2013, Portugal/Alemanha/França/Itália, 27', DCP, 12 anos

Imagens de arquivo em super-8 são remontadas em quatro narrativas ficcionais. No dia 21 de janeiro de 1975, em uma aldeia no norte de Portugal, uma criança escreve aos pais em Angola para lhes dizer como Portugal é triste. No dia 13 de julho de 2011, em Milão, um velho recorda o seu primeiro amor. No dia 6 de maio de 2012, em Paris, um homem diz à filha bebê que nunca será um pai de verdade. Durante um casamento, no dia 3 de setembro de 1977, em Leipzig, a noiva luta contra uma ópera de Wagner que não lhe sai da cabeça.

❖ SAMBIZANGA

Sarah Maldoror

1972, Angola/França, 102', DVD, 14 anos

Sambizanga toma o seu título do bairro operário homônimo, em Luanda, onde existia a prisão em que muitos dos combatentes pela libertação foram torturados. O filme problematiza o começo da luta de libertação em Angola, com enfoque nas ações do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), movimento político do qual o marido de Maldoror, Mário Pinto de Andrade, foi líder. Mário é também o roteirista do filme, baseado no livro de José Luandino Vieira *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. Quando o filme foi mostrado em Angola, após a Independência, houve total identificação do público com os acontecimentos de Sambizanga. Depois da exibição, o intérprete do agente da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (Pide) correu o risco de ser linchado pelas ruas de Luanda.

❖ TABU

Miguel Gomes

2012, Portugal/Alemanha/França/Brasil, 118', 35mm, 14 anos

Uma idosa temperamental, sua empregada cabo-verdiana e uma vizinha dedicada a causas sociais compartilham o andar num prédio em Lisboa. Quando a primeira morre, as outras duas passam a conhecer um episódio do seu passado: uma história de amor e crime passada numa África de filme de aventuras.

☼ **TUDO BEM, TUDO BEM, VAMOS CONTINUAR
(ÇA VA, ÇA VA, ON CONTINUE)**

Mathieu Kleyebe Abonnenc

2013, Portugal/França, 31', blu-ray, livre

O vídeo retoma a história da luta pela Independência da Guiné-Bissau através de relatos-encenações da atriz Bia Gomes, ícone dos filmes do realizador guineense Flora Gomes. A atriz-personagem Bia Gomes fala de sua personagem Diminga, em *Morte negada*, por vezes passando a encarná-la novamente. Em um embate entre o personagem-artista, branco português, com uma plateia majoritariamente negra, surgem questões sobre a apropriação da cultura e da voz do outro, o lugar da fala, da diferença e da identidade.

☼ **UM FILME ITALIANO. ÁFRICA, ADEUS! (AN ITALIAN FILM.
AFRICA ADDIO)**

Mathieu Kleyebe Abonnenc

2012, França, 27', blu-ray, livre

Neste vídeo, apresentado originalmente como uma instalação, o artista francês Mathieu Kleyebe Abonnenc revisita o controverso documentário *África, adeus! (Africa addio, 1966)*, filmado pelos italianos Gualtiero Jacopetti e Franco Proserpi em Angola e no Congo. Realizado pelos mesmos diretores de *Mundo cão (Mondo cane, 1962)*, o filme descrevia o fim da era colonial na África, com cenas chocantes de violência e brutalidade. Para acessar essa história turbulenta, ligada à exportação de cobre pelo Congo, então colônia da Bélgica, Abonnenc se concentra na história da chamada "cruz de Katanga", moeda corrente na África em tempos passados, feita de cobre em forma de cruz ou de "h". O vídeo de Abonnenc acompanha, em Yorkshire, Inglaterra, o processo de fundição dessas cruzes, que se transformam em barras de cobre.

☼ **UM POVO NUNCA MORRE**

Ruy Guerra

1980, Moçambique, 17', DVD, livre

Segundo curta-metragem de Ruy Guerra realizado após a Independência moçambicana, mostra a transladação da Tanzânia para Maputo dos restos mortais de combatentes da Frelimo. Em um 3 de fevereiro, o Dia dos Heróis, Ruy filmou o regresso dos corpos dos militantes mortos na luta pela Independência.

☼ **VOVÓS GUERRILHEIRAS – COMO VIVER NESTE MUNDO
(GUERRILLA GRANNIES – HOW TO LIVE IN THIS WORLD)**

Ike Bertels

2012, Holanda, 80', DVD, livre

Depois de *Mulheres da guerra (1984)* e de *Pensão da guerrilha (1994)*, Ike Bertels retorna a Moçambique para encontrar-se com Mónica, Amélia e Maria, que haviam combatido na guerra pela Independência moçambicana e foram protagonistas dos dois outros filmes da realizadora. No novo encontro, Bertels as questiona sobre como os seus ideais de revolução moldaram a nova sociedade moçambicana.

☼ **XIME**

Sana Na N'Hada

1994, Guiné-Bissau/Holanda/França, 95', 35mm, livre

Tendo estudado cinema em Cuba, Sana Na N'Hada codirigiu, com Flora Gomes, José Bolama e Josefina Crato Lopes, *O regresso de Amílcar Cabral (1976)*, filme fundador do cinema da Guiné-Bissau. *Xime*, seu primeiro longa-metragem, se passa no ano de 1962, na Guiné-Bissau colonial, quando lala, camponês que cuida de uma plantação de arroz, é obrigado a lidar com a perda de autoridade sobre seus dois filhos. Raul, o mais velho, havia sido enviado para o seminário na capital e se juntou ao movimento de libertação contra o regime colonial português. Bedan, o caçula, permaneceu na aldeia e tem um caso com a futura noiva mais nova de seu pai.

☼ **YVONE KANE**

Margarida Cardoso

2014, Portugal/Brasil, 118', DCP, 12 anos

Depois da morte de sua filha, Rita volta ao país africano onde viveu na infância para investigar um mistério do passado: a verdade sobre a morte de Yvone Kane, uma ex-guerrilheira e ativista política. Nesse país, onde o progresso se constrói sobre as ruínas de um passado violento, Rita reencontra sua velha mãe, Sara, uma mulher dura e solitária que vive ali há muitos anos. Enquanto Sara vive os últimos dias da sua vida procurando um sentido para os atos passados, Rita embrenha-se num território marcado pelas cicatrizes da história e assombrado por fantasmas da guerra e do mal, procurando o segredo de Yvone.

FICHA TÉCNICA DA MOSTRA

REALIZAÇÃO STUDIOINTRO BUREAU AUDIOVISUAL **CORREALIZAÇÃO** BUENA ONDA PRODUÇÕES ARTÍSTICAS E CULTURAIS **IDEALIZAÇÃO E CURADORIA** LÚCIA RAMOS MONTEIRO **COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO** NATALIA CHRISTOFOLETTI BARRENHA **PRODUÇÃO EXECUTIVA** JOSÉ SAMPAIO **ASSISTENTE DE PRODUÇÃO** FERNANDA KURUNCZI **PROJETO GRÁFICO** FERNANDO NAIGEBORIN (WWW.FNAIGEBORIN.COM) **WEBSITE** RAFAEL MOURA **VINHETA** JOSÉ SAMPAIO (WWW.STUDIOINTRO.COM.BR) **SOUND DESIGN** SAN BASS (MOBILE AUDIO PRO) **ASSESSORIA DE IMPRENSA E REDES SOCIAIS** AGÊNCIA ECOMUNICA **TRADUÇÃO E LEGENDAGEM** CASARINI PRODUÇÕES / DANIEL MAGGI BALLIACHE / CHRISTOPHE LECARPENTIER / MURILO RUIVO / THAIS MEDEIROS **OFICINAS** LILIAN SOLÁ SANTIAGO / RAQUEL SCHEFER **SESSÕES COMENTADAS E DEBATES** ALEXSANDRO SILVA / ANNOUCHKA DE ANDRADE / CAMILO DE SOUSA / CAROLIN OVERHOFF FERREIRA / CELSO LUCCAS / CRISTINA BESKOW / EMI KOIDE / FLORA GOMES / ISABEL NORONHA / JOSÉ LUÍS CABAÇO / MATHIEU KLEYEBE ABONNENC / RAQUEL SCHEFER / RENATA MARTINS / RITA CHAVES / RUY GUERRA / VAVY PACHECO BORGES

FICHA TÉCNICA DO CATÁLOGO

ORGANIZAÇÃO LÚCIA RAMOS MONTEIRO **AUTORES** A. PRISTA / BEATRIZ RODOVALHO / CAMILO DE SOUSA / CELSO LUCCAS / CRISTINA BESKOW / EMI KOIDE / FERNANDO ARENAS / JACQUELINE KACZOROWSKI / JORGE REBELO / JUSCIELE OLIVEIRA / LILIAN SOLÁ SANTIAGO / LÚCIA RAMOS MONTEIRO / MARIA DO CARMO PIÇARRA / MARIANA DUCCINI / RAQUEL SCHEFER / ROBERT STOCK / ROS GRAY / SOL CARVALHO / VAVY PACHECO BORGES **TRADUÇÃO** BEATRIZ RODOVALHO / ELOISE DE VYLDER / LÚCIA RAMOS MONTEIRO **REVISÃO** LIVIA LIMA / NATALIA CHRISTOFOLETTI BARRENHA **PESQUISA ICONOGRÁFICA** VALÉRIA MENDONÇA

AGRADECIMENTOS

AMARANTA CESAR / ANA BALONA / ANDREA NATHAN / ANDRÉ NAUS / BEATRIZ RODOVALHO / BRASÍLIA MASCARENHAS / CENTRO DE INVESTIGAÇÃO EM ARTES E COMUNICAÇÃO – UNIVERSIDADE DO ALGARVE / CHLOÉ BERNABÉ / CHRISTOPHE LECARPENTIER / CRISTINA DE BRANCO / CRISTINA BESKOW / CULTURGEST / DIEGO CORDES / DJALMA LOURENÇO / EDUARDO MORETTIN / EDUSP / ELOISE ZADIG MARTINS / EURIDICE MARLENE DOMINGOS MIGUEL / FABIÁN NÚÑEZ / FÁTIMA MAMUDO / FERNANDA SUCUPIRA / FILIPA CÉSAR / GUSTAVO LEMOS / HERNANI HEFFNER / INAC – MOÇAMBIQUE / INSTITUTO GOETHE – MAPUTO / IVONE FRAIZA / JACQUELINE KACZOROWSKI / JACQUES BIDOU / JOAQUIM AUGUSTO BELO BARROSO MANGUEIRA / JOCELYNE ROUCH / JOEL YAMAJI / JOOP VAN WIJK / JOSÉ LUIS CABAÇO / JULIANA ARAÚJO / JUSCIELE OLIVEIRA / LABI MENDONÇA / LÁZARA HERRERA / LIVIA LIMA / LUCAS NEVES / LUCIA AMARANTE / LUCIANA FINA / LUÍS CORREIAS / LUISA SALIBA / LUIZ CAMPIGLIA / MARIA CHIARETTI / MARIA DO CARMO PIÇARRA / MARIANA BEZERRA / MARIANA DELFINI / MARIANA KANDUMA / MARIO BORGNETH / MATEUS ARAÚJO SILVA / MATHIEU ABONNENC / MAX ABDO / MIGUEL DE BARROS / MIGUEL LOBO ANTUNES / MYLENNE SIGNE / NAIRA SILVEIRA / NAYARA XAVIER / OSÓRIA GRACHANE / PATRÍCIA MOURÃO / PAULA SACCHETTA / PAULO CUNHA / RAPHAÉL CERIEZ / RAQUEL SCHEFER / REGIANE ISHII / RITA CHAVES / ROBERTA MARTINHO / SUSANA SANTOS RODRIGUES / TATIANA GROFF / TEATRO OFICINA / TERESA CASTRO / THIAGO AFONSO DE ANDRÉ / THIAGO ALMEIDA OLIVEIRA / UTE FENDLER / VAVY PACHECO BORGES / YUJI KAWASIMA. A NOSSOS APOIADORES ECOMUNICA / APFEL RESTAURANTE / EXQUISITO BAR E RESTAURANTE / MAX ABDO BISTRÔ / PARIBAR/ POUSADA ZILÁH / ROTA DO ACARAJÉ COMIDA TÍPICA BAIANA E A TODOS OS REALIZADORES, PRODUTORES E DISTRIBUIDORES QUE CONFIARAM SEUS FILMES À **MOSTRA ÁFRICA(S). CINEMA E REVOLUÇÃO** E ÀQUELES QUE AINDA NOS PRESENTEARAM COM SUAS PRESENCAS.

PRODUÇÃO



COPRODUÇÃO



APOIO INSTITUCIONAL



Consultat Général de France
à São Paulo



FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN | 60 ANOS



PATROCÍNIO

