

Outros Tempos, vol. 21, n. 38, 2024, p. 444-450. ISSN: 1808-8031

DOI: <http://dx.doi.org/10.18817/ot.v21i38.1198>

SECCO, Carmen Tindó; LEITE, Ana Mafalda; PATRAQUIM, Luís Carlos (org.). *CineGrafias moçambicanas: memórias & crônicas & ensaios*. São Paulo: Kapulana, 2019. 267 p.

UM NOVO CINEMA PARA UMA NOVA NAÇÃO: a trajetória do cinema moçambicano ¹

A NEW CINEMA FOR A NEW NATION: the trajectory of Mozambican cinema

UN NUEVO CINE PARA UNA NUEVA NACIÓN: la trayectoria del cine mozambiqueño

ITAMIRIS CANTANHEDE E CANTANHEDE
<https://orcid.org/0009-0003-8709-4141>
 Mestranda em História (PPGHIST/UEMA)
 Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)
 São Luís/Maranhão/Brasil
itamiriscantanhede@hotmail.com

“[...] Moçambique é hoje a nação que o cinema ajudou a construir” (Secco; Leite; Patraquim, 2019, p. 91) é uma frase dita pelo realizador Licínio Azevedo, durante entrevista concedida aos organizadores do livro *CineGrafias moçambicanas: memórias & crônicas & ensaios*, e que bem sintetiza o objetivo dessa obra: apresentar o desenvolvimento do cinema em Moçambique por meio dos estudos e memórias de pesquisadores e cineastas.

O livro foi publicado com apoio da FAPERJ (Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro) e do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e é resultado da parceria entre Carmen Tindó Secco, Professora Emérita da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), onde atuou como Professora Titular de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa; Ana Mafalda Leite, escritora portuguesa e docente na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; e Luís Carlos Patraquim, roteirista moçambicano e um dos fundadores da AIM (Agência de Informação de Moçambique) e do INC (Instituto Nacional de Cinema).

No título, é perceptível a intenção dos organizadores em fazer uma combinação de palavras que remetem à proposta de reunir os aspectos que dizem respeito à cinematografia, como é o caso dos filmes, bastidores e roteiros apresentados, bem como a escrita dessas histórias, das entrevistas e crônicas produzidas. Além disso, o título também sugere a divisão da obra, compreendida em quatro ensaios – dois no início e dois ao final, sete entrevistas com

¹ Resenha submetida à avaliação em maio de 2024 e aprovado para publicação em junho de 2024.

Outros Tempos, vol. 21, n. 38, 2024, p. 444-450. ISSN: 1808-8031

realizadores importantes para o cinema moçambicano e crônicas escritas por cinco desses nomes.

Por meio de uma leitura fluida, *CineGrafias moçambicanas* oferece importante contribuição para o recorte temático do cinema em Moçambique, tanto para leitores que possuem proximidade em relação ao assunto quanto para aqueles que desejam iniciar os estudos nesse contexto.

No livro, a trajetória do cinema moçambicano é contada desde o período colonial, atravessando o período da luta pela independência até chegar aos desafios do século XXI e de uma produção independente. A maneira como está organizado permite uma apresentação harmoniosa entre a história da construção da nação em Moçambique e os cineastas que ajudaram a traspasar esse momento para as grandes telas, uma vez que o país guarda uma íntima relação entre o cinema e a sua emancipação política.

Dessa forma, entre a apresentação dos organizadores e o início dos ensaios, há uma seção de imagens, que conta com cenas de filmes e fotografias dos bastidores de gravação. Entre essas fotos, destaca-se aquela que mostra o prédio do Cinema Império, localizado em Maputo e inaugurado na década de 1950, destinado ao público de moçambicanos colonizados.

Com efeito, a proposta dos autores em inserir esse recurso imagético funciona para “[...] despertar a curiosidade dos leitores e instigar a leitura” (Secco; Leite; Patraquim, 2019, p. 14), porém, denota, ainda, uma seleção estratégica dos filmes, pois os fotogramas são de obras mencionadas por seus realizadores diversas vezes ao longo do livro. Por isso, não causa surpresa que as primeiras cenas de filmes dessa seção são de *Mueda, memória e massacre*, dirigido por Ruy Guerra, em 1979, e considerado o primeiro longa-metragem moçambicano de ficção.

Após as nove imagens, o leitor depara-se com dois ensaios, que foram reunidos na seção *O cinema moçambicano*. O primeiro deles foi escrito pelo historiador belga Guido Convents (2019) e intitula-se *O cinema colonial moçambicano*, o qual apresenta a experiência cinematográfica por parte dos sujeitos colonizados desde o período de dominação portuguesa. Assim, é perceptível como o contato dos moçambicanos com o audiovisual não se inicia na década de 1970, com a independência política, mas, ao contrário, tem a sua origem com as projeções que Portugal realizava, enquanto metrópole.

Ainda assim, Convents (2019) ressalta que os filmes exibidos serviam como propaganda colonial portuguesa, que exaltavam o ideal de supremacia do homem branco europeu. Além disso, repercutiu entre os colonizadores o potencial do audiovisual sobre os

Outros Tempos, vol. 21, n. 38, 2024, p. 444-450. ISSN: 1808-8031

africanos e, por isso, houve legislações que impediam o seu acesso a exhibições de filmes que fugissem da ideologia colonial.

É, também, nesse capítulo que o termo “indígena” aparece com recorrência, pois o autor faz a opção de manter a classificação utilizada nos documentos oficiais do período colonial. Assim, o “indígena” moçambicano aparece como uma oposição àquele que é “civilizado”, o “assimilado”. A política de assimilação, segundo Leila Hernandez (2005), visava à conversão gradual do africano aos moldes da cultura dominante, por isso, deveria saber ler e escrever em língua portuguesa e aderir aos costumes europeus. Por outro lado, os “indígenas” eram a maioria da população e estavam submetidos ao trabalho forçado.

Diante disso, se Convents (2019) concentra as suas críticas no período colonial, é em *Moçambique: do Cinema à Literatura – Sequências de um filme em progressão* que Luís Carlos Patraquim (2019) parte da independência para fazer as suas análises. O autor moçambicano faz um apanhado de marcos importantes para a história e a cinematografia do país, como a criação do INC, em 1975, e do *Kuxa Kanema*, um jornal televisivo surgido no final década de 1970.

Assim, nesse segundo ensaio, consta uma análise sobre como as relações entre cinema e literatura moçambicanos são proveitosas e estão cada vez mais interligadas, sobretudo após o 25 de junho de 1975, data da emancipação do país, momento no qual há a busca por uma produção autônoma, distante das amarras coloniais.

Quanto à seção das entrevistas, dois pontos relevantes podem ser considerados: o uso da oralidade como fonte e as perguntas que relacionam o cinema moçambicano e a construção da nação. No primeiro aspecto, destaca-se que os organizadores recorreram a conversas gravadas, com realizadores que tiveram participação ativa na construção da cinematografia moçambicana independente. Em outros casos, aplicaram o método de entrevistas por escrito, com nomes igualmente importantes para o audiovisual no país. A utilização de entrevistas nesse livro contribui para que as memórias a respeito da política moçambicana pós-colonial sejam conectadas à filmografia elaborada no período.

Já o segundo ponto expressa que há uma interrogação, que conduz os autores a compreender como o cinema ajudou a narrar a nação moçambicana, uma história marcada pelos efeitos do colonialismo, da guerra e da violência (Secco; Leite; Patraquim, 2019, p. 15). Assim, são provocadas perguntas que investigam o que, de fato, é o cinema moçambicano; o que pode ser considerado cinema africano; qual a relação entre o cinema independente e a formação da nação em Moçambique.

A primeira das entrevistas é com o cineasta moçambicano Ruy Guerra, que responde às perguntas dos historiadores Olivier Hadouchi e Vavy Pacheco Borges. No diálogo, Guerra expõe parte de sua trajetória por meio da cinematografia, o que inclui produções no Brasil. Assim, ao falar de *Os fuzis* (1964), explica como *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, teve impacto significativo sobre a obra. Outro filme lembrado é *Os deuses e os mortos* (1970), produzido durante o período de ditadura civil-militar no Brasil, o que implica a maneira com a qual Ruy Guerra deveria construir o seu enredo. Além disso, o cineasta relembra a colaboração de Gabriel García Márquez no processo de escrita de roteiros e também na adaptação de obras do romancista, como é o caso de *O veneno da madrugada* (2004).

Em seguida, na entrevista com o produtor e realizador Camilo de Sousa, Ana Mafalda Leite conduz as perguntas que giram em torno das memórias com a sua família, bem como da sua infância em Moçambique. Sousa conta a sua experiência como refugiado político na Bélgica e a sua atuação ao lado da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), além do seu ingresso na área do cinema. O contato com Ruy Guerra o levou ao início de sua carreira como produtor, com a participação no filme *Mueda, memória e massacre* (1979) e, logo depois, entrou para o INC.

Logo após, há a entrevista com o cineasta brasileiro-moçambicano Licínio Azevedo, que respondeu, por escrito, às perguntas organizadas pelos autores. Aliás, esse formato é adotado nas entrevistas seguintes, com exceção daquela realizada com Isabel Noronha.

O diálogo com Licínio Azevedo é breve, mas profícuo, e evidencia a sua maneira de ver o cinema moçambicano independente e a sua forte ligação com a política. Na sua fala, é possível identificar qual o papel da cinematografia na formação da nação e como o governo do presidente Samora Machel fez uso dos filmes para promover e gestar a identidade pós-colonial, diante de uma população de maioria analfabeta. Ademais, Licínio Azevedo expõe os desafios do fazer cinematográfico com baixos recursos e frisa a importância da perspectiva da descolonização.

A cineasta moçambicana Isabel Noronha também foi entrevistada por Ana Mafalda Leite, no mesmo encontro do qual participara Camilo de Sousa. Noronha, por sua vez, conta a sua trajetória no cinema de Moçambique e, ao mesmo tempo, oferece detalhes do funcionamento do INC e do *Kuxa Kanema*. É por meio de seu extenso relato que são abordados o período de crise da produção audiovisual – sobretudo após o incêndio no INC –,

Outros Tempos, vol. 21, n. 38, 2024, p. 444-450. ISSN: 1808-8031

a tentativa de privatizar e vender as salas de cinema e a falta de incentivo estatal (Secco; Leite; Patraquim, 2019, p. 100).

Já a entrevista com Sol de Carvalho, diretor moçambicano, traz um aspecto importante: a sua concepção de cinema moçambicano. Para ele, o nascimento do cinema em Moçambique não se dá com a independência, pois a sua perspectiva é a de que a experiência cinematográfica iniciara desde o período colonial. No entanto, faz a ressalva de que, sem dúvidas, o cinema, gestado a partir de 1975, tem um diferencial quanto ao seu conteúdo e público-alvo. Sol de Carvalho também tece comentários acerca da importância do INC e de como o “olhar colonial” (Secco; Leite; Patraquim, 2019, p. 117) ainda deixa resquícios na forma de perceber o cinema do país.

Por outro lado, no que diz respeito à entrevista com o produtor moçambicano João Ribeiro, o cinema moçambicano e o nascimento do país independente são vistos como uma relação de simbiose, na qual o INC contribuiu para a elaboração da imagem do país. Ainda assim, o INC passou por desafios, como o incêndio, no início da década de 1990, e o surgimento da televisão, que veio a competir com o cinema. Para João Ribeiro, apesar de existir um cinema africano, que atende a públicos diferentes daqueles de grandes indústrias, ainda não é possível apontar a existência de um cinema moçambicano, pois este é um caminho ainda sendo trilhado (Secco; Leite; Patraquim, 2019, p. 127).

Yara Costa, jovem cineasta moçambicana, encerra a parte das entrevistas apresentando a sua experiência na contemporaneidade. A sua principal observação relaciona-se à falta de investimentos, já que, mesmo com tentativas para a obtenção de recursos pela iniciativa privada, ela afirma que é preciso uma dose de sorte (Secco; Leite; Patraquim, 2019, p. 129) para que o financiamento ocorra. Yara Costa também expõe sobre as relações existentes entre cinema e história e a produção de alguns de seus filmes, como *Entre Eu e Deus* (2018), a sua obra mais recente.

Na segunda parte, destinada às crônicas, os escritos de Ruy Guerra são os primeiros. Dos seus cinco textos, é possível extrair as críticas à ideia de liberdade, quando utiliza alegorias, como o cãozinho “sem nome e sem raça” (Secco; Leite; Patraquim, 2019, p. 138) que aparece em *Foi assim que morreu o Bobby, o cãozinho de pelos de arame*. Guerra também explana a sua admiração pelo cinema e a vontade que surgira na infância de contar histórias por meio de filmes. Na sua narrativa, também há espaço para criticar o cinema puramente comercial, que parece distanciar-se, gradualmente, do seu objetivo de ser fonte cultural para o público.

Com também cinco crônicas, Licínio Azevedo escolhe falar de sua trajetória e, ainda, dos bastidores dos filmes *A árvore dos antepassados* (1995), *Tchuma Tchato* (1997), *A colheita do diabo* (1988) e *Mariana e a Lua* (1999). *Cinema e engajamento ideológico e social* é a primeira das crônicas de Azevedo, na qual o desenvolvimento da cinematografia moçambicana se confunde com sua vida pessoal no país. Afinal, o cineasta, embora brasileiro, foi radicado em Moçambique, em 1978. Ali, iniciou as suas atividades na produção de roteiros até migrar para a realização de filmes. Nesse conjunto de histórias, é perceptível o lugar que o cinema ocupou no projeto político estatal, pois Licínio Azevedo conta os obstáculos para a produção cinematográfica desde o final do funcionamento do INC até a iniciativa autônoma, por parte de vários cineastas moçambicanos. Nota-se que o cineasta tem uma perspectiva política do que o cinema representa para Moçambique, e é isso que o orienta na criação de suas histórias.

Já a contribuição de Luís Carlos Patraquim para as crônicas dá-se por meio de dois escritos: *A revolução dos “outros”* e *“O tempo dos leopardos”*: *o que se procura no tempo perdido*. No primeiro caso, Patraquim discorre sobre o contexto do pós-independência, quando cineastas estrangeiros dirigiram-se a Moçambique para pulverizar e implantar técnicas cinematográficas. Exemplos disso são os franceses Jean-Luc Godard e Jean Rouch. No segundo caso, Patraquim tece algumas análises e descrições sobre o filme *O tempo dos leopardos* (1985), do qual participou como coprodutor. Ele também aponta que, nessa obra, está presente o ideal de moçambicanidade, ou seja, uma busca pela unidade nacional, distante do colonialismo.

No livro, há também três crônicas escritas por Sol de Carvalho. Na primeira delas, ele explica o seu ponto de vista sobre um cinema de caráter pedagógico, ou seja, uma marca que acredita estar presente nos filmes realizados pelos cineastas moçambicanos. Assim, em meio ao cenário de altos níveis de analfabetismo, o cinema cumpriu um papel de informar, de educar por meio do olhar voltado para questões de interesse público. Já, nas outras duas histórias, são narradas experiências da rodagem e estreia do seu filme, *O dia em que explodiu Mabata Bata* (2017), uma adaptação de um conto do autor moçambicano Mia Couto.

As últimas crônicas são de autoria de Isabel Noronha e têm como ponto de partida o seu ingresso na cinematografia moçambicana. Ela explica, com detalhes, as funções que ocupara no INC e a rotina do *Kuxa Kanema*. Já em *Satanhoco*, penúltimo texto, demonstra o clima tenso que envolvia o contexto de guerra civil no país, ao sair com dois companheiros para filmagens, enquanto que, em *O pintor*, faz referência a Malangatana Ngwenya, artista moçambicano.

Os ensaios finais foram escritos pela professora Ute Fendler, da Universidade de Bayreuth, e Júlio Machado, professor da Universidade Federal Fluminense. Assim, em *O cinema moçambicano – um cinema “fantástico”?*, Fendler (2019) explora o que há de “sobrenatural” e “fantástico” nas produções moçambicanas, dando ênfase às obras de Licínio Azevedo, Sol de Carvalho e João Ribeiro, que fazem uso desse artifício. Para a autora, a definição de “fantástico” baseia-se na mistura da ficção com realidade, envolvendo o imaginário local. Assim, a cinematografia é um reflexo de como o “sobrenatural” faz parte do cotidiano e do próprio cinema africano.

Já os argumentos de Júlio Machado (2019) concentram-se em uma obra específica de Ruy Guerra. O seu texto, intitulado *Da fotografia ao teatro, da retórica à poética: reflexões sobre Mueda, memória e massacre, de Ruy Guerra*, busca compreender questões relacionadas ao fazer cinematográfico e aos limites entre o cinema de ficção e o de documentário. Assim, Machado (2019) questiona quais as intenções e o lugar do filme *Mueda, memória e massacre*, que reconstitui o massacre na cidade de Mueda, em 1960.

O livro encerra-se após a biografia de cada um dos autores, cineastas e pesquisadores, que colaboraram com a produção da obra. Além disso, também constam informações a respeito de suas principais produções, sejam elas por escrito ou em audiovisual. Esse é um tópico importante, pois permite compreender a trajetória desses sujeitos e a sua relação com o cinema de Moçambique.

Logo, *CineGrafias moçambicanas: memórias & crônicas & ensaios* (2019) cumpre a sua intenção de traçar o desenvolvimento do cinema em Moçambique por meio de relatos e pesquisas. Por isso, o seu repertório não é limitado aos acontecimentos do imediato pós-independência, mas também promove discussões sobre os desafios atuais do cinema no país. Com efeito, por meio dele, o leitor pode ter uma dimensão da história do cinema independente, que contou com muitos participantes, empenhados em construir uma nova imagem para uma nova nação.

Referências

HERNANDEZ, Leila Maria Gonçalves Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2005.