MONÇÕES
Revista de Relações Internacionais da UFGD
ISSN 2316-8323

CINEMA MOÇAMBICANO - IMAGENS DE GUERRA, IMAGENS "SOBREVIVENTES"

ESMAEL ALVES DE OLIVEIRA

Doutor em Antropologia Social (PPGAS/UFSC), docente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGAnt) e do curso de Ciências Sociais da Faculdade de Ciências Humanas da UFGD

RESUMO: A partir de uma perspectiva antropológica, o presente artigo pretende analisar a trajetória do cinema moçambicano à luz das reflexões benjaminianas. Ao tomar como base os conceitos de "guerra", "destruição" e "ruína", apresento o desafio de pensar a dimensão crítica das imagens cinematográficas em contextos sócio-históricos marcados por regimes políticos centralizadores. Afinal, pelos dilemas e contradições inerentes ao próprio contexto no qual emerge, seria o cinema de Moçambique uma imagem "sobrevivente"?

PALAVRAS-CHAVE: Moçambique. Cinema. Imagens. Guerra. Benjamin.

MOZAMBICAN CINEMA - WAR IMAGES, "SURVIVORS" IMAGES

ABSTRACT: From an anthropological perspective, this article analyzes the trajectory of the Mozambican film industry in the light of Walter Benjamin's reflections. Using the concepts of "war", "destruction" and "ruin", we present the challenge of thinking the critical dimension of the cinematographic images in socio-historical contexts marked by centralizing political regimes. Given the dilemmas and contradictions inherent in the context in which it emerges, can we define the Mozambican film industry as a "survivor" image?

KEYWORDS: Mozambique. Cinema. Images. War. Benjamin

Com uma população de cerca de 25.727.911milhões de pessoas (segundo dados do Instituto Nacional de Estatística – INE/2015), Moçambique está localizada na costa oriental da África Austral. Dentre suas principais cidades (províncias) destacam-se: Cabo Delgado, Niassa, Nampula, Tete, Zambézia, Manica, Sofala, Inhambane, Gaza e Maputo (sendo esta última sua capital). Sua história, como um país independente, está diretamente relacionada com os movimentos de emancipação que ocorreram durante a segunda metade do século XX. Talvez a guerra, em sentido literário, metafórico e/ou histórico, seja a palavra-chave para pensar a sociedade moçambicana, bem como o próprio cinema e as questões por

ele apontadas. Essa provocação se dá fundamentada em Walter Benjamin (1986; 1987), que a partir de metáforas de guerra, reflete sobre as condições e contradições de sistemas político-ideológicos totalizantes que tentam arbitrariamente dar conta de realidades sociais dinâmicas e complexas. Para o autor, vivemos em um tempo catastrófico, marcado por ruínas; por imagens sobreviventes que escapam aos esquemas universalizantes. Nesse sentido, as imagens ocupam um espaço privilegiado de contestação.

Benjamim, ao se debruçar sobre a história, utilizou largamente conceitos que nos remetem à ideia de guerra: seja falando das "ruínas" (1987), seja falando da "destruição" (1986). O autor desenvolveu a dimensão criativa e subversiva desses eventos liminares, frequentemente apontando para o caráter crítico-reflexivo das imagens, dos acontecimentos. Experimentando as angústias e dilemas de seu próprio tempo – não podemos ignorar que o contexto existencial de Benjamin possui estreita relação com uma situação de guerra – poderíamos dizer que o autor potencializa a dimensão catártica de processos que estão em semelhança com os limites da condição humana. Relacionando Benjamin com as reflexões de Friedrich Nietzsche, também poderíamos dizer que o pensamento benjaminiano resgata a dimensão dionisíaca das situações "liminares" e potencializa sua releitura e compreensão. A partir dessas pistas reflexivas, ao analisar a trajetória do cinema moçambicano[1], somos provocados a pensar em que medida suas imagens são portadoras de uma mensagem messiânica-catastrófica.

Pensar o cinema moçambicano a partir de Benjamin, conduz-nos à compreensão de que as imagens cinematográficas inseridas num tempo histórico não estão isentas de contradições, tensões e dilemas, nem de possibilidades. Nesse sentido, traz em sua própria gênese um espaço liminar que nos permite pensar estados de exceção, imprevisíveis, conflituosos e, por vezes, antagônicos, mas também gerativos. Assim, não seria equivocado dizer que o cinema moçambicano fala de um lugar de sobrevivência. Um cinema que, diante das ruínas nas quais

[1] Sem ignorar as diferentes nacionalidades de cada cineasta e tendo em vista as múltiplas relações estabelecidas com outras experiências cinematográficas nacionais, utilizo a categoria de "cinema moçambicano" apenas para destacar o cinema que é produzido em Moçambique (sejam os realizadores moçambicanos ou não). Nesse sentido, não está em jogo a nacionalidade dos cineastas - a ideia essencialista de origem ou pertencimento - mas a questão temática de suas produções, ou seja, a dimensão estético-criativa.

emerge (guerra colonial e guerra civil), ainda encontra espaço para anunciar imagens sobreviventes. O cinema assim é a metáfora do *Angelus Novus*[2] de Benjamin, personagem que anuncia a radicalidade da catástrofe[3] e que denuncia os projetos de "civilização" que não deram certo (políticos, ideológicos, filosóficos, técnicos). Anjo que vê e anuncia a catástrofe da não linearidade, da imprevisibilidade do tempo histórico.

Afinal, como o cinema moçambicano foi transpassado pela "experiência" da guerra? Que relação podemos estabelecer entre o conceito de "guerra" e o cinema de Moçambique, por meio da produção cinematográfica de seus cineastas? Se a guerra, seja como evento seja como conceito analítico, possibilita-nos pensar as situações limites ou de sobrevivência, como podemos compreender as conjunturas e narratividades por ela constituídas? Por fim, quais são os sentidos possíveis engendrados por uma experiência cinematográfica originada num contexto de guerra? Partindo dessas indagações é que busco desenvolver ao longo deste artigo uma relação entre o *cinema moçambicano* e a *guerra* – esta última vista como categoria analítica, que possibilita a compreensão tanto do contexto sócio-político-cultural moçambicano quanto das suas produções cinematográficas.

Moçambique: uma história de imagens

O cinema ao longo de sua história tem se caracterizado como uma experiência político-estética do homem em lidar com o mundo, de posicionar-se diante dele, interrogar-se sobre si mesmo e sobre a realidade social que o cerca (DIDI-HUBERMAN, 2011; RANCIÈRE, 2012). Com relação ao cinema moçambicano, isso não é diferente. Ao localizar a trajetória do cinema de Moçambique destacando suas dimensões políticas e estéticas, busco evidenciar as complexidades e riquezas de uma expressão cinematográfica que tem sua história marcada por diferentes tensionamentos políticos em sua recente história colonial e pós-colonial.

[2] Cf. "Sobre o conceito da história", fragmento 9. In: BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história [1940]. In: Walter Benjamin. Obras escolhidas. v.1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

[3] Em Benjamin, a história é anunciada como catástrofe inadiável. Nesse sentido, para o autor, todos os projetos "salvacionistas", "redentores" etc., que acreditam numa mudança situacional das grandes catástrofes do mundo moderno, constituem projetos insustentáveis e fracassados. Segundo Benjamin, a catástrofe é o desfecho que aguarda o fim da história humana.

Cabe ressaltar que a história de Moçambique, seja enquanto colônia portuguesa, seja enquanto um país independente, teve seus acontecimentos atravessados pela experiência cinematográfica. Guido Convents (2011), afirma que já no período colonial havia uma vasta cultura cinematográfica em Moçambique. Segundo o autor, naquele período, era logo possível verificar em Moçambique uma intensa vida cultural. Tendo em vista a política de colonização portuguesa que visava a ocupação de suas colônias na África, desde os finais do século XIX era perceptível uma presença marcante de colonos portugueses nos centros urbanos de Moçambique, podendo destacar: Lourenço Marques, Beira, Inhambane, Quelimane e Ilha de Moçambique. Neste sentido, criaram-se também uma série de atividades e espaços culturais que pudessem entreter a vida destes colonos portugueses na então colônia. Conforme Convents, "A vida cultural (teatro, música, cinema, circo, literatura, imprensa, etc.) ocupa um grande lugar no lazer" (2011, p. 39). No início do século XX, o grau de sofisticação desses espaços chegava a competir com a própria metrópole. Havia certo cosmopolitismo, sobretudo, em Lourenço Marques (capital da colônia). Destaque para os cineteatros *Varietá, Variedades e Gil Vicente*, onde a vida cultural costumava acontecer. É assim que, segundo Convents, "desde os anos dez, as salas de cinema começam a marcar a vida nocturna e a cultura não só dos europeus mas também de outros grupos da população de Moçambique" (2011, p. 41). O fato é que, se por um lado não havia ainda uma produção cinematográfica nativa, por outro havia já uma circulação cinematográfica intensa e variada, por meio da exposição de filmes estrangeiros (americanos, franceses, italianos, alemães) que vinham, principalmente, através da África do Sul. Os filmes ainda eram mudos, geralmente acompanhados de alguma apresentação musical. Cabe destacar que, para o autor, neste momento o cinema terá um caráter demasiadamente ideológico, com a finalidade de ressaltar, acima de tudo, uma "portugalidade" (p. 57). É assim que já na década de 20 começa a surgir uma preocupação, por parte da administração colonial, com um possível processo de "desnacionalização de Moçambique" (2011, p. 87). Este processo de intervenção do governo português na vida cinematográfica da colônia se acentua, sobretudo, após a Primeira Guerra Mundial, com o fim da República e o estabelecimento da ditadura do Estado Novo em Portugal. Na década de 30, a vida cinematográfica começa a mudar na colônia. Há a inserção de som nos cinemas (a transição do cinema mudo para o falado),

como também a criação de novos estabelecimentos para a exposição de filmes (o *Cine Scala*).

Nos anos 50 do século XX, o cinema ganha tamanha proporção em Moçambique que começa a organização dos primeiros cineclubes. Há cada vez mais um público interessado em cinema, crítico e desejoso de filmes com boa qualidade; uma espécie de contracultura, por assim entender. Os cineclubes surgem então como uma alternativa para um público mais seleto, crítico do cinema americano e desejoso de um cinema mais realista (francês e italiano). Mas a produção cinematográfica não se restringia apenas às salas de cinema. Há espaço também para outras iniciativas: é assim que desde a década de 30 há existência do cinema itinerante cujo o objetivo era levar para o interior da colônia filmes - fossem religiosos ou não.

Segundo Convents, nos primeiros filmes sobre Moçambique destacam-se algumas características: as realizações quase sempre deixam de fora os “nativos” (presença marginal); são realizadas por estrangeiros de passagem pela colônia e, voltam-se principalmente para as belezas naturais e seus potenciais econômicos. Nas primeiras décadas do século XX, destacam-se os trabalhos de britânicos, franceses, belgas e sul-africanos. Só a partir da década de 20 é que Portugal começa a se preocupar com a produção fílmica de suas colônias. No ideário político do momento era necessário construir a imagem de um império bem articulado e coeso. Com o Estado Novo haverá um interesse pelo estilo documentário, em que o cinema se apresentará como um instrumento de propaganda do regime colonial português. Apenas durante os anos 50 e 60 que algumas iniciativas de produção local de filmes se tornarão possíveis. Neste momento, há que se destacar a relevante contribuição de personagens como António de Melo Pereira (o primeiro a criar um laboratório fílmico em Lourenço Marques) e António Jorge Courinha e Ramos (responsável pela primeira empresa de cinema de Lourenço Marques – a Somar Filmes – e pela realização de filmes amadores e curtas-metragens). A partir de então, década de 60, mediante a exigência de intelectuais e da mídia sobre a necessidade de um conhecimento acerca das possessões ultramarinas de Portugal, vê-se a obrigação de uma infraestrutura de produção cinematográfica, esta que naquele momento, era quase inexistente. É neste cenário que emergem iniciativas de pequenas produtoras: Cináfrica; Som e Imagem (SIM); Telecine-Moçambique;

Beja Filmes; Filmlab, bem como pequenas iniciativas dos cineclubes em torno da capacitação e incentivo à produção de filmes amadores. Nas palavras do autor,

> nas últimas décadas antes da independência, as estruturas de produção cinematográfica consolidam-se em Moçambique. São, sobretudo, empresas de produção de documentários, jornais cinematográficos, filmes de publicidade e ficções, que oferecem a possibilidade de uma dezena de cineastas de realizar filmes. Tratam-se das carreiras as mais diversas como as biografias, por exemplo, de Manuel Guilherme Faria de Almeida, Viriato Barreto, Jorge de Sousa e Lopes Barbosa mostram. Mas entre eles não se encontra nenhum realizador indígena (CONVENTS, 2011, p. 310).

Entra então em cena o período da guerra colonial (1964-1974). Um marco na história do cinema moçambicano. Neste momento, a produção de imagens passa a ser controlada pelas autoridades coloniais. O exército colonial português vê na produção de imagens uma importante ferramenta de propaganda a seu favor. É necessário mostrar para o mundo e para os próprios colonos que a situação está sob controle e que a guerra é politicamente correta. “Em suma, entre 1964 e 1972, o cinema, e depois a televisão, é para as autoridades coloniais e, sobretudo, para o exército, um instrumento importante na estratégia global de justificação da política e guerra coloniais” (CONVENTS 2011, p. 338). Por outro lado, esta não será uma utilização unilateral. A FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), criada em 1962, que lutava contra a ocupação colonial portuguesa e pela independência, logo percebe o valor das imagens como um importante aliado na guerra. A parceria com realizadores estrangeiros será fundamental neste momento. Destaque para os trabalhos de Dragutin Popovic (iugoslavo); de Margareth Dickinson e Polly Gaster (britânicas); de Franco Cigarini (italiano) e de Robert Van Lierop (afro-americano). É por intermédio das lentes destes cineastas que o mundo toma conhecimento da outra face da guerra em Moçambique e das reais motivações da FRELIMO.

A partir da década de 1970, ocorre uma verdadeira efervescência do cinema em Moçambique. Nesse momento, sucede todo um investimento na produção cinematográfica nacional, com a capacitação de um corpo técnico para trabalhar no recém-criado Instituto Nacional de Cinema – INC. É o cinema a serviço de um projeto de Estado-nação, também voltado para a disseminação dos ideais políticos da FRELIMO.

Em relação ao INC, pode-se dizer que a década de 70 e 80 será o período de ouro da cinematografia nacional. Os investimentos por parte da FRELIMO nos meios de comunicação, de um modo geral, e no cinema em particular, não são por acaso.

Pelo contrário, “com a independência e o governo da FRELIMO, a frequentação das salas de cinema é mais do que nunca vista com um olhar político” (Convents 2011, p. 362). A capacitação do corpo técnico do instituto será feita, sobretudo, por profissionais de outras nacionalidades (brasileiros, canadenses, americanos, etc.), além do intercâmbio dos técnicos moçambicanos em países estrangeiros. Ruy Guerra, Celso José Côrrea, Santiago Alvarez, Fernando Silva, Murilo Sales, Polly Gaster, Margareth Dickinson e Celso Luccas serão os principais responsáveis pela formação da geração de cineastas do pós-independência. Nesta fase da história nacional, aos poucos o cinema também passa por um processo de descolonização, com a presença de filmes no cinema que refletissem um ideário crítico-social e político, com uma forte presença do cinema francês, italiano, soviético e com uma aguda resistência ao cinema americano, indiano e populares (filmes de kung-fu e karatê).

Ainda na década de 1970 passarão por Moçambique os cineastas Jean Rouch e Jean Luc Godard. Com eles, surge a proposta do “cinema verdade” e a influência da “nouvelle vague” e do “cinema novo”. Por diversas questões a proposta dos cineastas acaba não sendo adotada, contudo, aos poucos a estrutura técnica do INC vai sendo constituída.

O primeiro longa-metragem moçambicano é feito pelo cineasta Ruy Guerra “Mueda, Memória e Massacre” cuja estreia se dá em 1979. Ainda na década de 70 lança-se o programa de atualidades “Kuxa Kanema” (primeira edição), cujo o objetivo é levar à nação os principais fatos e acontecimentos do país. Na década de 80 é lançada a segunda edição do Kuxa Kanema. É ainda neste período que a parceria Brasil-Moçambique permite também a criação da primeira empresa de produção cinematográfica moçambicana, a “Kanemo”. Com o objetivo de produzir filmes e de formar os cineastas moçambicanos, a Kanemo contará com a presença de colaboradores internacionais: Rodrigo Gonçalves (chileno) e Santiago Alvarez (cubano), entre outros. Entre 1985 e 1986 inicia-se um período de intensa produção de filmes ficcionais, como: *Tempo dos Leopardos* (do iugoslavo Zdravko Velimorovic) e *O Vento Sopra do Norte* (do português José Cardoso). De 1987 a 1991 o INC começa a entrar num período de crise. A mudança política do INC, a saber, a política do mercado livre, e o incêndio ocorrido em 1991 revelam o fim de um período áureo.

A partir de 1991 o cinema moçambicano entra numa fase dramática de sucateamento. Com o acordo de paz assinado em 1992 entre as duas facções políticas, o cinema, que esteve atuante desde a década de 1970 nos desdobramentos da política nacionalista de Moçambique - desempenhando um papel preponderante - passa a ser invisibilizado pelas políticas de Estado. Assim, poderíamos pensar o incêndio do INC, ainda não esclarecido, como metáfora da realidade precarizada do cinema moçambicano contemporâneo. Contando cada vez mais com organizações não governamentais, os cinemas precisam criar estratégias individuais e coletivas para lidar com a nova realidade. É nesse cenário que podemos compreender uma série de iniciativas por parte dos principais cineastas do país. Ou seja, apesar das limitações estruturais e conjunturais, há também a emergência de novos movimentos cinematográficos e associações: Ovelha Negra Produções, Amocine (Associação Moçambicana de Cineastas), Associação de Vídeo-Arte de Moçambique e INAC (Instituto Nacional do Audiovisual e do Cinema) são alguns exemplos. Também há de se mencionar o retorno ao cinema móvel, motivado principalmente por organizações internacionais (italianas e holandesas) engajadas com o combate ao HIV/Aids, bem como a organização de festivais e mostras de cinema, que tem ajudado a consolidar e repensar o cinema nacional moçambicano: o Cineport – Festival Anual de Cinema de Países de Língua Portuguesa; o Dockanema – Festival do Filme Documentário e O Festival Internacional de Publicidade.

Fragmentos imagéticos de uma experiência bélica

Entender a lógica de produção de imagens no cenário moçambicano é estar atento às nuances político-ideológicas que ajudam a compor a trajetória e a narrativa do cinema daquele país (CONVENTS, 2011; OLIVEIRA, 2014). Assim, percebemos o cinema como um conjunto de enunciados historicamente situados, que está permeado por teias discursivas ideologicamente marcadas. É assim que buscamos compreender metodologicamente todo o "complexo ritual" que compõe o cinema moçambicano e o constitui (BERNARDET, 1991).

Jean-Claude Bernardet (1991) entende por "complexo ritual" o conjunto de aspectos que ajudam a compor o cinema, desde a sua produção até a sua

circulação e recepção. Assim, tendo em vista os diferentes campos de possibilidades do trabalho com filmes dentro do campo antropológico, somos desafiados a analisar tanto a trajetória do cinema e de alguns cineastas quanto sua produção fílmica, considerada uma construção social histórica e ideologicamente marcada. Levando em conta os múltiplos aspectos que compõem a narrativa fílmica, o caráter dialógico e polifônico de uma obra cinematográfica e os diversos níveis sócio-linguístico-culturais que a compõem, há de se considerar, portanto, os múltiplos mecanismos de construção de sentido que formam o discurso cinematográfico moçambicano. Assim, sem o intuito de tomar os discursos, as trajetórias e as obras como algo particular e independente, procuro pensar as conexões, inter-relações, contraposições, mas também as suas justaposições. A partir disso, me pergunto: quais os vários aspectos e linguagens que ajudam a compor as diferentes narratividades? Como as situações de guerra marcaram a produção cinematográfica de Moçambique?

Conforme Marcelo Rodrigues Ribeiro (2008), a utilização do cinema como objeto de reflexão antropológica possui diferentes possibilidades analíticas no campo da antropologia. Para o autor, essas possibilidades se dão principalmente em três sentidos: seja por uma antropologia da *produção* fílmica, seja por uma antropologia da *recepção* fílmica, seja ainda por uma antropologia da *narrativa e representação* fílmica. Tendo em vista esses aspectos e tomando como base a perspectiva antropológica, analiso tanto a narrativa fílmica moçambicana quanto seu contexto de produção. Mas o que significa uma etnografia do cinema moçambicano? Neste estudo, significa perceber os diferentes discursos e intencionalidades que o cercam, com atenção especial às rupturas e continuidades das suas discursividades, ou seja, buscando a compreensão de sentidos. Seguimos assim uma proposta hermenêutica, em que

> fazer etnografia é como tentar ler (no sentido de 'construir uma leitura de') um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado. (GEERTZ, 1989, p. 20).

A partir disso, compreendo que o cinema de Moçambique, como um projeto de comunicação, não está deslocado de processos sócio-histórico-culturais

específicos (CONVENTS, 2011; OLIVEIRA, 2014). Conforme a historiadora Maria do Carmo Piçarra (2009), já no Estado Novo, Portugal apropriando-se do ideal lusotropicalista de Gilberto Freyre, e com a intenção de propagar a ideologia do Estado Português como um "império", teve nos programas de atualidades – noticiários filmografados – um aporte fundamental. Nesse sentido, não seria errôneo afirmar que o *Jornal Português* (posteriormente transformado no *Imagens de Portugal*) – jornais de atualidades - esteve para o Estado Novo como o semanário *Kuxa Kanema* esteve para o Moçambique recém-independente. Contudo, não podemos perder de vista as especificidades de cada projeto imagético, pois há que se destacar a dimensão disruptiva do processo de construção de imagens. Se, por um lado, o *Jornal Português* e, posteriormente, o *Imagens de Portugal* esteve associado ao projeto colonizador português, por outro, o *Kuxa Kanema* era um instrumento de dar voz e vista aos moçambicanos – naquela altura recém-independentes. Piçarras diz que, durante a construção das narrativas fílmicas feitas pela metrópole durante o Estado Novo, dificilmente havia espaço para o indígena/nativo. Portanto, pensar o caráter disruptivo da imagem, ou do "olhar", como nos propõe Piçarras, é fundamental, na nossa perspectiva, para entender o cinema moçambicano a partir desses processos de tensionamentos sócio-políticos.

Aquilo que, numa certa altura, tinha se configurado como uma narrativa alternativa para o discurso colonizador da ex-metrópole, não deixou de expressar também seus dilemas e contradições. Com o processo de independência de Moçambique houve uma preocupação imediata com a produção de imagens êmicas. Se antes os indígenas das colônias portuguesas eram invisibilizados nas produções cinematográficas (PIÇARRA, 2009), ou quando muito retratados por meio de imagens submetidas a um regime de estereotipia e racismo (MATOS, 2006), o pós-independência se impõe como um processo significativo de ruptura com a imagem colonial e, por outro lado, como uma nova mecânica de produção de saber-poder (FOUCAULT, 2007). Afinal, o que dizer do processo de apropriação da imagem cinematográfica pelos moçambicanos? Como essa "nova" imagem era construída? A que ideais estava submetida? Quais os propósitos com os quais estava comprometida?

Em Moçambique, o cinema nascente do pós-independência (marcado pela guerra civil) trazia consigo o mesmo ânimo que mobilizou os moçambicanos na guerra de libertação. Isso é perceptível na fala de seus cineastas.

> Eu entrei no instituto de cinema já em 1984. Em 84 já era uma época diferente no país, portanto, enquanto que na primeira época logo após a independência havia nas pessoas todo um entusiasmo e as pessoas acreditavam que de fato, valia a pena o esforço, valia a pena o trabalho e tudo isso fazia parte de um contexto em que as pessoas estavam a trabalhar pelo desenvolvimento do país que era o seu e para o crescimento e para o aparecimento de uma nação que nós acreditávamos seria diferente das outras. Não sei porque, mas acreditávamos. (Isabel Noronha – Transcrição de trecho do documentário *Kuxa Kanema*, Margarida Cardoso, 2003).

> Momento que decorria azáfama jubilosa e registros das efemérides da independência nacional em que a rádio, jornais e revistas eram os primeiros órgãos de informação que se evidenciavam na mira dos populares das grandes urbes. Não era falta de vontade que todo o povo partilhasse aqueles momentos de alegria colorados de lindos depoimetos, discursos e canções que enalteciam um Moçambique novo. A grandeza do território limitava a capacidade tecnica dos meios de comunicação herdados do colonialismo portugues que pudessem garantir integralmente a cobertura e divulgação dos acontecimentos que se realizavam ao longo de todos pontos deste vasto país. [...].A vertente que restava era a do cinema que mesmo no tempo colonial ocupava espaço bastante relevante sobretuto como meio para difundir os interesses coloniais e zonas remotas, e porque não se poderia usar os mesmos meios para novos conceitos? Bem visto o novo governo não deixaria perder a oportunidade de revitalizar a maquina abandonada criando novas tacticas para a sua viabilidade. Foi assim que um inquérito de uma escalada nacional abriu espaço para todos moçambicanos se pronunciarem sobre o nome atribuir ao novo órgão de informativo. Era assim que nascia o KUXAKANEMA, um jornal de actualidades totalmente moçambicano que passaria garantir a cobertura cinematográfica para todo o pais. (Gabriel Mondlane – trecho extraído de um texto escrito pelo próprio cineasta. Fonte: Arquivos pessoais de Isabel Noronha, Maputo, 09 de abril de 2012).

No entanto, o desenrolar da história não está livre de tensões, contradições e decepções. A criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), em 1976, e os posteriores eventos que se seguiram ao pós-independência, como, por exemplo, a morte do presidente Samora Machel (1986) e o incêndio do INC (1991), significaram a emergência de um período de "ruínas". Esses eventos não foram desacompanhados de uma sensação de desencantamento ou mesmo de decepção por parte dos cineastas, que de uma visibilidade e protagonismo adquiridos pela

cobertura dos desdobramentos da guerra civil e da propaganda ideológica delineada pela FRELIMO, no pós-guerra, passam a ser submetidos à uma política de invisibilidade – manifesta na falta de apoio do governo em suas produções cinematográficas e do descaso do governo com o acervo cinematográfico do INC. Afinal, como pensar que o cinema – instrumento importante no processo de construção da imagem da nação – fosse submetido ao abandono? Qual o grau de reconhecimento que o governo da FRELIMO concede àqueles que participaram ativamente da guerra civil por meio da cobertura dos eventos e que agora veem seus trabalhos submetidos à uma política de controle e de falta de financiamento?

As metáforas benjaminianas de sobrevivência nos permitem indagar: mas o que restou dessa história de "guerras"? Seria possível criar a partir das ruínas? Esse processo não se dá sem dificuldades. Tanto nas imagens cinematográficas dos filmes e documentários sobre as quais me debrucei quanto no discurso dos cineastas com os quais dialoguei, em vários momentos, ficaram evidenciadas, suas perspectivas frustradas face ao que se estabeleceu no período pós-guerra civil e que implicaram em grandes dificuldades para a continuidade de seus trabalhos cinematográficos – principalmente no que tange à falta de financiamento. Já não contando com o mesmo apoio, dos primórdios do INC, por parte do Estado, e vivendo sob um regime de precariedade no que se refere aos fundos para o financiamento de suas produções, atualmente os cineastas buscam alternativas para que suas atividades cinematográficas se mantenham. Convém lembrar que hoje um dos grandes financiadores dos projetos cinematográficos moçambicano são as ONGs internacionais e os centros culturais de diferentes embaixadas presentes no país. Assim, há de se perceber um duplo movimento: se por um lado, ao longo da guerra civil, esperava-se dos cineastas um protagonismo no que diz respeito à sua atuação na divulgação da propaganda ideológica da FRELIMO, por outro, a precariedade de suas condições de trabalho, no pós-independência, revela a dimensão fugidia e precária dos regimes político-ideológicos com seus tensionamentos e contradições. Cabe ressaltar que os desdobramentos da guerra entre FRELIMO e RENAMO não deixaram de influenciar a produção do cinema de Moçambique. Nesse sentido, duas imagens são proeminentes: por um lado a construção da nação, ancorada no ideário de "homem-novo", numa clara tentativa

de supressão das diferenças étnicas em torno do ideal de "moçambicanidade", ambos ancorados em princípios como independência, nação e unidade:

> Em Moçambique não há maconde, não há macua, não há nhengue, não há jawa, não há ronga, o que há em Moçambique é moçambicano. Quano maconde comia macua, quando macua comia maconde, então o português comia macua e maconde ao mesmo tempo. Comia os dois. (Discurso de Samora Machel – Transcrição de trecho do documentário Kuxa Kanema, Margarida Cardoso, Portugal, 2003).

E, por outro, a imagem de Samora Machel como grande líder revolucionário, aguerrido, nacionalista e próximo do povo:

> Samora Machel was a fighter for the just cause of the people. Whose glowing star would never go off. [...] His excepcional courageous military strategists were revealed very early in 1966 [...]. The connection with people, the unconditional confidence in the masses of people, were the principles defended by Samora Machel and that is why very early he was loved by the people and by the combatants. (Transcrição de trecho do documentário Samora Vive, INAC, Maputo/Moçambique, 2011).

> Moçambicanas, moçambicanos, operários, camponeses, combatentes, povo moçambicano, em vosso nome, às 00h de hoje, 25 de junho de 1975, o comitê central da FRELIMO, proclama solenemente a independência total e completa de Moçambique e a sua constituição em República Popular de Moçambique. (Discurso de Samora Machel durante ato oficial de proclamação da independência de Moçambique – Transcrição de trecho do documentário Kuxa Kanema, Margarida Cardoso, Portugal, 2003).

Portanto, o cinema moçambicano do pós-guerra civil bem poderia ser compreendido como uma imagem sobrevivente: de importante aparato ideológico do regime de Samora Machel para uma condição de "ruína". Eis a condição emblemática do cinema moçambicano a partir da década de 1990.

Como pensar isso a partir de Benjamin? Em Benjamin (1987), a imagem é movimento. Movimento que não tem sua trajetória previamente delineada. Movimento que desloca o estabelecido e que tem como mote a instabilidade. Pensar as experiências cinematográficas moçambicanas como estratégias de guerra se justifica apenas se pensarmos as imagens do cinema de Moçambique como eventos que evocam situações, experiências, sensações e práticas desestabilizadoras. A guerra, sob esse ponto de vista, também é produtora de *logos* e de significado. Num duplo movimento de destruição e de instabilidade, a guerra enquanto produto da

história traz consigo também a possibilidade das ruínas. Estas entendidas enquanto o destino inelutável de regimes políticos e ideológicos totalizantes.

Assim podemos dizer que o cinema moçambicano se relaciona existencialmente com as ruínas: tem nelas sua vitalidade e motivação (recordamos aqui sua condição de existência tanto no período colonial quanto no pós-colonial), e também sua inspiração (lembramos que os temas principais do cinema nacional moçambicano estão na ordem do que parece identificar-se com as tragédias, os fracassos de seu tempo – os problemas sociais, as injustiças, as contradições e dilemas de seu país). Seja ao denunciar os danos causados pelo regime colonial português (por exemplo Lopes Barbosa com o filme *Deixem-me ao Menos Subir às Palmeiras*); ao evidenciar o abandono a que fora submetida grande parcela da população moçambicana após a guerra civil (Isabel Noronha com o filme *Assim na Cidade*); para revelar os excessos cometidos pela FRELIMO ao longo do pós-independência e os impactos na vida da população (Licínio Azevedo com o filme *A Árvore dos Antepassados*); ou mesmo ao problematizar os atuais dilemas sociais existentes no país no âmbito da saúde pública (Sol de Carvalho com o filme *Pregos na Cabeça*), os cineastas, de diferentes modos e perspectivas, encontram no cinema uma forma de dar sentido ao que sobrou das guerras, ou seja, às ruínas.

Ruínas essas que ecoam no modo como os produtores foram percebendo a realidade em que estão inseridos, atuando sobre ela, e plasmando uma forma muita própria de significar essa historicidade. Isso não deixou de imprimir na subjetividade dos cineastas um misto de otimismo e desencantamento. Ou seja, se num primeiro momento predominou o sonho de um cinema eminentemente moçambicano que, rompendo as fronteiras geográficas e linguísticas da nação, servisse de comunicação entre a FRELIMO e o povo e que mostrasse uma imagem que não fosse mais baseada em exotismos e estereotipias, num segundo momento restava lidar com as incertezas e dilemas advindos da morte inesperada de Samora Machel. O desafio? Juntar os cacos, os fragmentos, as ruínas. O meio? As imagens do cinema.

Um cinema de guerra? Ou de ruínas?

Muitos dos cineastas que ainda hoje atuam em Moçambique participaram ativamente das lutas de libertação do país. É o caso de Isabel Noronha, Camilo de

Sousa e Gabriel Mondlane, dentre outros. O INC desempenhou nesse cenário de guerras um "poder" estratégico. Pelo semanário *Kuxa Kanema*, uma espécie de noticiário semanal, Samora Machel, então presidente do país, apresentava interna e externamente o desenrolar da guerra civil e as ações de seu governo. E assim, aos poucos, ia sendo moldada a imagem ideológica de uma nação "unificada", de uma cultura "homogênea", enfim, de uma "identidade moçambicana".

O cinema moçambicano produzido após a independência se constituiu, portanto, como uma ferramenta importante no processo de construção de uma imagem nacional. Se antes da independência houve produções e iniciativas externas (é o caso dos filmes/produções estrangeiras), no pós-independência a preocupação com uma imagem a partir de "dentro" se tornou o foco da iniciativa política da Frente de Libertação Moçambicana (FRELIMO). Ainda que sendo utilizada para satisfazer as intenções ideológicas do Estado, as ações do governo se mostravam como sendo de suma importância, à medida que se constituía como uma tentativa de ruptura com as imagens coloniais. Tratava-se naquele momento de assumir a imagem do país recém-independente e de criar imagens outras que não mais aquelas produzidas por um "olhar externo" e colonizador.

Houve, nesse sentido, todo um investimento por parte do Estado para formar uma "mão de obra" qualificada. Assim, a criação do INC e a formação de uma geração de cineastas, em colaboração com cineastas estrangeiros (sobretudo iugoslavos, cubanos, chilenos e brasileiros) foi fundamental. Na missão do INC destacava-se o controle da importação e exportação de filmes; a socialização e disseminação das orientações da FRELIMO para a população moçambicana; e, principalmente, o estabelecimento de uma estrutura que pudesse desenvolver o cinema nacional (arquivo de imagem, capacitação de técnicos de imagem e som, infraestrutura).

Levando em conta que a grande maioria da população não possuía o domínio da língua portuguesa, o noticiário *Kuxa Kanema* se constituía como uma forma estratégica de levar informação a todos os cidadãos moçambicanos. De responsabilidade exclusiva dos técnicos moçambicanos que foram sendo formados dentro e fora do país, o *Kuxa Kanema* possuía uma regularidade semanal, com cerca de dez minutos de duração, e sua missão era informar a todos os moçambicanos sobre os principais eventos políticos da FRELIMO e sua atuação na

guerra civil. Conforme afirma o documentário *Samora Vive*, "Sempre fiel às tradições revolucionárias da Frente de Libertação de Moçambique, Samora Machel teve sempre a preocupação de transmitir ao povo as grandes decisões tomadas pelo partido."[4] Mas o desenvolvimento não esteve isento de dilemas e contradições. Pelo contrário, ao longo de sua história, desde seu apogeu na década de 70 e 80, até seu declínio, na década de 90 (marcado pelo incêndio ocorrido na estrutura do INC), há altos e baixos.

Nesse sentido, o documentário *Kuxa Kanema,* de Margarida Cardoso, é ilustrativo. Ao iniciar o filme com a imagem do hasteamento da bandeira da recém-independente República Popular de Moçambique, seguida pelo discurso de proclamação de independência feito por Samora Machel, Margarida Cardoso de imediato põe em evidência a importância que a imagem teve na trajetória política do país: "A imagem tem um poder. E o novo presidente Samora Machel tem consciência disso. Ele vai utilizá-la para construir a nova república socialista"[5]. Há aqui toda uma menção ao caráter político do cinema. Aos poucos, ao entrevistar diferentes personagens que estiveram envolvidos diretamente com a história do cinema moçambicano (Camilo de Sousa, Luis Patraquim, Gabriel mondlane, Ruy Guerra, José Cardoso, Carlos Jambo, José Luis Cabaço, Licínio Azevedo e Isabel Noronha) e que relatam os percalços de suas experiências e expectativas, Margarida Cardoso vai pondo em evidência a complexa teia de significados que constitui o cinema nacional moçambicano, a intrincada relação de forças, bem como os dilemas dessa relação.

Conforme Ferid Boughedir, "Os cinemas africanos refletem as intensas mudanças culturais e sociais que vêm ocorrendo nas nações africanas como consequência de reviravoltas políticas e econômicas que afligem constantemente o continente" (2007, p.37). Como colônia portuguesa, Moçambique esteve inserido em todos os processos e condicionamentos advindos de uma relação colonial e, neste sentido, em uma situação de guerra. Sua subordinação à Portugal até 1975, ano em que ocorre a independência, deixou marcas profundas no modo como o país passou a se organizar posteriormente. Tendo a língua portuguesa como idioma oficial, num contexto em que a grande maioria da população (formada por uma multiplicidade de

[4] *Samora Vive*. Instituto de Audiovisual e Cinema (INAC), 31min, Maputo, 2011.
[5] *Kuxa Kanema*: O nascimento do cinema. Margarida Cardoso, 52min, Moçambique, 2003.

grupos étnicos)[6] tem sua própria língua, tais marcas revelam as relações de poder que marcaram a história da nação. Acreditamos, portanto, que a compreensão do processo histórico do país nos ajuda a entender melhor o contexto sociocultural de Moçambique bem como do cinema produzido no país. Nesse sentido, é de suma importância pensar de que maneira esses eventos ajudam a compor também os modos de como os cineastas moçambicanos lidam com sua realidade social e com as questões que os cercam.

Com relação ao período colonial, cabe destacar as relações estabelecidas entre portugueses e africanos. Peter Fry (2003), ao analisar a especificidade entre o modelo de colonização britânico e o português, tendo como pano de fundo a comparação entre Moçambique e África do Sul, afirma que, enquanto no modelo britânico impôs-se uma relação que visava manter a diferença por um processo de segregação entre brancos e negros (universalização), no modelo português teria imperado uma política de "miscigenação" (diversificação) em que as possíveis diferenças entre colonizador e colonizado deveriam desaparecer em prol de uma política de "aproximação" que visava a uma "unidade" do império ultramarino português. Para o autor, essas relações impostas pelo modelo colonial português não teriam deixado de impor marcas profundas no *ethos* político moçambicano do pós-independência.

Há que se destacar, contudo, pontos de vista contrários à essa perspectiva de um processo de colonização "pacífico" e "humanitário" levado a cabo pelo império colonial português. Patrícia Ferraz de Matos (2006) ao se debruçar sobre as representações raciais no império colonial português a partir dos discursos, imagens e saberes vinculados pela metrópole portuguesa sobre seus "colonizados", destaca toda a carga de dominação e discriminação que se estabeleceu na relação entre portugueses e os "nativos" de suas colônias. Tomando como base exposições, filmes e livros didáticos produzidos durante a primeira metade do século XX por Portugal, para destacar seu imperialismo colonialista, Matos apresenta o modo como africanos e asiáticos de colônias portuguesas eram tratados pelos representantes do governo colonial português, tanto na metrópole quanto na colônia. Segundo a

[6] Tendo como referência o rio Zambeze, ao *norte* localizam-se: os Suahilis, os Macuas-Lomués, os Macondes, os Ajauas, os Nhanjas. Ao *sul*: os Chonas, os Angonis, os Tsongas, os Chopes, os Bitongas.

autora, a ideia de que o modelo português se diferenciou de outros sistemas colonialistas (por exemplo, o britânico) esteve pautada na tentativa de dissimulação das estruturas e relações de poder impostos por Portugal aos seus "colonizados", e estava inserida dentro de uma ideologia de unidade política, jurídica, moral e econômica desejada pelo governo português, sobretudo durante o Estado Novo. Assim, Portugal, ao lançar mão de uma perspectiva marcadamente evolucionista e racista, deixava claro, pelo Ato colonial e do Estatuto de Indigenato, o modo como lidava com seus colonos a partir do desafio que se propunha: civilizar primitivos, infantis, preguiçosos, libidinosos, incapazes, fetichistas etc. Seguindo essas pistas reflexivas, indago: se num sistema que tende a encarar as relações sociais e raciais numa escala valorativa e hierárquica, como o modelo colonial, haveria espaço para uma relação simétrica e igualitária tal como propôs a ideologia lusotropicalista?

Também outras imagens somam-se ao regime colonizador português e são reveladoras de significados. Sousa (2007) corrobora com a crítica feita por Matos (2006) ao mito da fraternidade, tolerância e afabilidade do sistema colonial português ao analisar o contexto histórico-cultural em que se delineou o trabalho do missionário e etnógrafo suíço Henri-Alexander Junod (1863-1934) em Moçambique. Segundo Sousa, o lugar paradigmático ocupado por Junod na missão suíça em Moçambique e na África do Sul só pode ser compreendido à luz das condições e contradições que cercavam as relações sociais entre colonizadores portugueses e colonizados africanos. As missões religiosas ocupavam, nesse sentido, um papel específico dentro de um projeto que visava um processo de "assimilação" dos grupos étnicos africanos. O caso do protestantismo é revelador, afinal, seja corroborando com as ações de "disciplinamento", seja se opondo às atrocidades cometidas pelo sistema colonial português com relação ao tratamento dispensado aos nativos, tornava-se evidente o intenso processo de tensão e conflito de interesses presentes no regime colonial. Conforme Sousa, isso pode ser evidenciado na distinção entre "civilizing colonialism" e "state colonialism", ou, dito de outro modo, entre "tsonganidade" e "lusitanidade", que tencionaram os "projetos civilizatórios" da missão suíça e do regime colonial português. Para a autora, "a construção de ambos, colonizado e colonizador, deve ser problematizada a partir do entendimento do jogo de forças, tensões e negociações, que performa suas intricadas relações" (SOUSA, 2007, p. 54).

Com relação ao período pós-independência, cabe destacar também os conflitos políticos internos no país recém-independente, ilustrados, sobretudo, por meio dos dois partidos que se antagonizaram, em torno da tomada de liderança de Moçambique: a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) e a Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO). Cabe destacar também o impacto provocado pela guerra civil instaurada entre os dois partidos, que só se encerrará em 1992 com a assinatura do acordo de paz.

Se aparentemente a guerra está associada à destruição e à perda, por outro lado, pode ser geradora de novos significados – inclusive políticos (BENJAMIN, 1986, 1987). Nesse contexto, não é difícil compreender a conjuntura política inaugurada pela FRELIMO logo após a independência, que, ancorada nos princípios marxistas-leninistas, tinha como um dos grandes ideais a constituição de um "homem novo" (MACAGNO, 2009). Acima das particularidades étnico-linguísticas, haveria o surgimento de uma "moçambicanidade" para além de qualquer possível diferença, cujo fundamento seria o regime político socialista. Isso, contudo, não deixou de ser acompanhado por contradições e conflitos.

> Na visão da Frente de Libertação de Moçambique [FRELIMO], os princípios da convergência e do contraste estavam subjacentes à construção (era essa a palavra que usava) de uma "identidade nacional" em que se elaborasse a síntese na qual a tradição seria reinterpretada pela incorporação crescente de elementos da modernidade (CABAÇO, 2009, p.296).

Acusados pelas lideranças da FRELIMO de receberem financiamento armamentistas de países inimigos, como a África do Sul e a Rodésia (atual Zimbábue), os guerrilheiros da RENAMO buscavam a todo custo a conquista do território e o controle da nação. Por outro lado, liderados por um ideal de "moçambicanidade" socialista, a FRELIMO agia com punhos de aço, contando com apoio de países de bandeira socialista.

Benedict Anderson (2008), na obra *Comunidades Imaginadas*, ao problematizar os esquemas que permeiam a constituição de comunidades étnicas e a formulação de nacionalismos, aponta para a dimensão cultural dos sistemas políticos. Para enfatizar essa característica, Benedict Anderson utiliza-se do conceito de "imaginação". Nas palavras do autor, os nacionalismos seriam comunidades

imaginadas: “uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (2008, p.32). Em outras palavras, para o autor, tanto as identidades nacionais quanto os processos de construção da nação são atos deliberados, ou seja, produtos culturais que buscam tanto a legitimidade quanto a hegemonia. Portanto, seriam dotadas de uma eficácia simbólica e política paradigmática ao tentar naturalizar regimes políticos socialmente construídos. Assim, essa “imaginação”, aponta para a dimensão porosa e dinâmica dos mecanismos de coletivos de construção de sentidos.

Para Anderson, portanto, a imaginação das comunidades, sem significar falsidade, aponta para uma “rede de parentesco” – rede baseada em laços de identificação coletiva – que faz com que membros sejam dotados de certa particularidade e acreditem numa origem comum, em um parentesco compartilhado ainda que não se conheçam. Seria Moçambique uma comunidade imaginada? É assim que diversos autores moçambicanos têm compreendido como a proposta de “unidade político-cultural” permeou as lutas de independência e deixaram marcas no modo como os moçambicanos pensam a si mesmos e sua “moçambicanidade”. Portanto, a compreensão da história de Moçambique, e consequentemente do cinema produzido no país, não podem estar desvinculados da compreensão dos processos intensos, complexos e criativos de tentativa de constituição de uma “identidade nacional” (NOA, 1997; MATUSSE, 1998; CABAÇO, 2009; MACAGNO, 2009). Dessa forma, ao problematizarmos tanto a trajetória histórica de Moçambique quanto de seu cinema, estamos atentos aos processos de construção das políticas de identidade que estiveram presentes ao longo da história do país e que, de algum modo, tiveram impacto na constituição de suas instituições – dentre elas, o cinema.

Cabaço (2009) diz que os processos políticos que antecederam as lutas pela independência de Moçambique tiveram como lócus central a polaridade entre identidade e diferença. Contudo, conforme o autor, não podemos ignorar todo um ideário lusitano que tentava a todo custo implementar uma política de assimilação e “integração” que, de diferentes modos (por exemplo, por meio dos aldeamentos ou dos recrutamentos militares), tinha o intuito de “imobilizar” os grupos colonizados e impossibilitar “atos subversivos” em nome do bem estar da província. Posteriormente, essa política da “unidade” acabou sendo a bandeira de luta e

sustentação dos movimentos de independência: acima das diferenças étnicas e linguísticas estava uma noção de Nação Moçambicana. Conforme o autor,

> A unidade demarcava, pelo comportamento e pelas idéias, o espaço da revolução nacional, a "nossa zona", do espaço colonial, a "zona do inimigo", conceito polarizado que fazia identificar a moçambicanidade" com o "segundo nascimento" de que fala Arendt (CABAÇO, 2009, p. 297-298).

Esse aspecto de "unidade nacionalista" perpassará toda a produção político-cultural posterior ao processo de independência e resvalará no próprio cinema. Vale deixar claro que essa "unidade" idealizada por um ideário nacionalista pouco ou quase nada dizia sobre a diversidade inerente ao interior da nação. Pelo contrário, ao invisibilizar a diversidade étnica do país, estava a apontar para a dimensão imaginária ou inventiva de um "Ser moçambicano" politicamente edificado acima das diferenças. Segundo Rocha,

> Tendo em conta a multidiversidade sociocultural da maioria dos países africanos, o nacionalismo africano não era, evidentemente, a expressão de um sentimento nacional propriamente partilhado pelos diferentes grupos populacionais, mas de um projecto formulado pelas elites visando construir a nação dentro das fronteiras do Estado herdado da colonização (ROCHA, 2006, p.82).

Assim, toda essa política nacionalista moçambicana que estava focada na necessidade da constituição de uma identidade nacional, coesa, homogênea e autossuficiente, deixava escapar, dentro de si mesma, diferenças, contradições e heterogeneidades. As disputas entre a FRELIMO e RENAMO, responsáveis pela guerra civil que durou dezesseis anos (de 1976 a 1992), encerrando-se em 1992 por meio de um acordo de paz que tornava possível o sistema democrático multipartidário, deixou exposta a dificuldade das políticas oficiais em pensar a diversidade étnica e multicultural do país. Nesse sentido, os autores são unânimes em apontar para os aspectos híbridos que cercam o *ethos* moçambicano (GRAÇA, 2005; LEITE, 2004). Assim, há de se notar todo um quadro que se assemelha ao de "mosaico cultural" (GRAÇA, 2005, p.25) que veio inclusive influenciar o modo como as produções artísticas foram sendo delineadas no contexto moçambicano contemporâneo (COSTA, 2005).

Desse modo, não podemos deixar de destacar que os contrastes, conflitos, diálogos, rupturas e confluências presentes na constituição de uma "moçambicanidade" revelam, ao mesmo tempo, o caráter histórico, cultural e político

de sua existência. É preciso pensar que, desde o período colonial, conforme apontam Matos (2006) e Sousa (2007), as relações de poder, as perspectivas ideológicas e os agentes/instituições se mantiveram presentes de diferentes modos nesse grande cenário moçambicano. Esse cenário político-ideológico deixou marcas profundas no cinema moçambicano. Nesse sentido, não é de se estranhar, por exemplo, que nos primórdios do cinema moçambicano houvesse preocupação da FRELIMO com a imagem do partido e do governo diante da população: "é preciso produzir imagens do povo e devolver ao povo" – proposta ideológica do projeto imagético da FRELIMO.

O documentário *Kuxa Kanema* nos ajuda a desvendar esse cenário político-ideológico do cinema como um discurso institucional oficializado, em que a linguagem, os valores, as propostas do regime instalado por Samora Machel se faziam ver e ouvir. O *Kuxa Kanema* mostra como o cinema moçambicano, em seus primórdios, estava intimamente ligado com a história política do país. De que modo isso se operou e qual a motivação dessa iniciativa? No documentário fica evidenciado que a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC) se constituiu como um instrumento privilegiado de registro e de divulgação da ideologia política estabelecida em Moçambique a partir da independência. Nas palavras da cineasta moçambicana Isabel Noronha,

> Tudo quanto se dissesse devia estar, portanto, de acordo com o discurso, que era um discurso, no fundo, de uma situação de guerra. Ou tu estavas pró ou tu estavas contra. Não havia um meio termo no meio disso. Portanto, isto acabou por refletir no trabalho que nós fazíamos porque tudo o que nós encontrávamos tinha que ser, tinha que caber, dentro deste relato bipolar digamos. E isso obrigava que o discurso fosse cada vez mais repetitivo, cada vez mais o mesmo e cada vez mais sem sentido (Trecho transcrito da fala de Isabel Noronha no Documentário *Kuxa Kanema*, 2003).

Isabel Noronha, como alguém que viveu e participou ativamente dos eventos políticos de Moçambique, revela os sonhos e desencantamentos com um sistema que aos poucos se mostrava, de certo modo, tão opressor quanto o antigo regime colonial. No *Kuxa Kanema*, ela recorda sua inserção no INC e o processo de mudança que, ao longo do tempo, o cinema foi passando com os desdobramentos dos acontecimentos políticos ocorridos no país.

> Eu entrei no instituto de cinema já em 1984. Em 84 já era uma época diferente no país, portanto, enquanto que na primeira época logo após a independência havia nas pessoas todo um entusiasmo e as pessoas acreditavam que de fato, valia a pena o esforço, valia a pena o trabalho e tudo isso fazia parte de um contexto em que as pessoas estavam a trabalhar pelo desenvolvimento do país que era o seu e para o crescimento e para o aparecimento de uma nação que nós acreditávamos seria diferente das outras. Não sei porque, mas acreditávamos. Naquela altura já não. Era uma altura já de desilusão, a guerra estava a marcar o dia a dia de toda a gente de uma forma muito violenta. O trabalho do Kuxa Kanema era mostrar que existia uma guerra, que existia um grupo, que naquela altura era chamado de bandidos armados, que estavam a promover esta guerra, portanto, tendo a África do Sul por trás (Trecho transcrito da fala de Isabel Noronha no Documentário *Kuxa Kanema*, 2003).

Os reveses da política interna, com seus conflitos ideológicos, com a situação de desolação causada pela guerra, deixavam marcas na percepção e na subjetividade dos cineastas do INC. Aos poucos, o sonho de um país com ideal socialista se esfacela, deixando no ar um decepcionante ar de desilusão, ao mesmo tempo em que evidencia os dilemas e contradições de um regime político centralizador.

> Nós já não saíamos da cidade, nós quando saíamos era pra filmar e íamos em coluna militar. Quando não íamos em coluna militar, íamos em risco de emboscada a qualquer momento. Portanto era de fato uma situação difícil. E em termos humanos essa situação refletia-se a todos os níveis, quer dizer, cada vez que nós saíamos pra filmar era uma situação tão terrível e tão humanamente violenta, que tu não te davas conta se aquilo que estavas a ver era real. Portanto, era quase como se aquilo que nós estivéssemos a ver fosse o filme e não a realidade. Porque de outra maneira não era possível suportar. Não fazia sentido nesse dia alguém estar noutro sitio a estar com a câmera na mão e não filmar aquilo que estava a acontecer. Porque todos nós tínhamos a sensação de que era uma coisa completamente.... era de fato, o fim de uma etapa. E não percebíamos ainda bem qual era o sentido disso, percebemos depois. Mas sabíamos que esse sonho do país acabava ali (Trecho transcrito da fala de Isabel Noronha no Documentário *Kuxa Kanema*, 2003).

Essas situações existenciais vivenciadas por Isabel Noronha também ecoam no relato de outros cineastas.

> As produções de cinema em Moçambique são todas pré-pagas. Atualmente é toda feita por financiamento externo. Dizem que 60% do orçamento nacional é de dinheiro externo. Assim o dinheiro é destinado a determinados tipos de produções. Ou seja, a temática é definida a partir dos interesses do financiador. Nem sempre o

> cineasta consegue se contrapor a isso. Precisa de financiamento pra poder produzir. O que acontece é que às vezes, quase sempre, se tem uma certa autonomia na construção dos filmes. (Entrevista concedida por Chico Carneiro, Maputo, 06 de março de 2012).

Na fala de Chico Carneiro é possível verificar uma gama de situações sociais que, de algum modo, retratam a complexidade político-cultural do país que encontra voz na insatisfação manifestada por outros produtores.

> Há muita outra coisa que o estado podia fazer e não faz, o que emperra o andamento da área [cinema]. O cinema não consta dos projectos de cultura, o que faz com que o cinema seja visto como uma indústria e não como uma arte. [...] Mesmo que quiséssemos ter o cinema como uma grande indústria o estado continua ausente. Não investe nem procura parceiros financeiros para as nossas produções. [...] O que verificamos neste momento é algo como um esquecimento ou ostracização ou mesmo uma incompreensão do papel do cinema no nosso país. Sentimos que em diferentes ocasiões há esta discussão com instituições do estado que deveriam cuidar deste assunto, há uma série de promessas que são feitas mas nunca cumpridas (Entrevista de Isabel Noronha ao Jornal Notícias, Maputo, 20 de agosto de 2008, p.3).

Mas afinal, como compreender esse movimento de esquecimento das políticas públicas com relação ao cinema nacional? O que estaria por trás dessa postura? Como ignorar o protagonismo dos cineastas na cobertura dos principais acontecimentos políticos do país? Estaria esse "silenciamento" oficial relacionado à postura crítica e independente dos cineastas em relação às políticas e atuação do Estado? Como dito anteriormente, os cineastas desde a criação do INC, posteriormente rebatizado de INAC, tiveram uma participação intensa na política interna, ao mesmo tempo não deixaram de imprimir em suas obras as marcas de sua autonomia política e criativa.[7] Autonomia essa que rendeu em alguns momentos censura por parte do Estado. É o caso, por exemplo, do filme de Isabel Noronha, *Assim na Cidade*, produzido em 1991, e que não pôde ser lançado por tecer uma crítica ao autoritarismo estatal evidenciando as precárias condições de vida da população moçambicana no pós-guerra civil.

[7] Não à toa o cinema moçambicano ter constituído um estilo particular de narrativa: o docudrama (estilo estético-cinematográfico que, influenciado pelo cinema novo, pelo neorrealismo italiano e a nouvelle vague, faz o cruzamento entre o documentário e o drama ficcional).

Por fim, entender essa configuração da história de Moçambique ao longo do tempo e suas implicações na constituição de seu cinema nos permite compreender as nuances, especificidades, dilemas e complexidades de uma experiência estética que tem com os eventos de guerra uma estreita relação. Assim, ao nos debruçarmos sobre a história do cinema de Moçambique – que se confunde com a história do próprio país - somos confrontados com uma experiência estética que se mostra dinâmica, não apenas por dialogar diretamente com os processos de transformação, problemas e dilemas de seu tempo e lugar, mas principalmente por ser criativa, ao tornar possível, por meio das imagens produzidas por seus cineastas, novos espaços de produção de sentidos e de questionamento da ordem estabelecida. Um cinema cujos produto e produtor de imagens de "guerra" continuam a resistir, com protagonismo, às mazelas políticas de seu país, encontrando aí um espaço privilegiado para a criação de imagens sobreviventes.

Referências bibliográficas

ANDERSON, Benedict. 2008. *Comunidades imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras.
BENJAMIN, Walter. 1986. O caráter destrutivo [1931]. In: BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*: escritos escolhidos. São Paulo: Cultrix/Edusp.
BENJAMIN, Walter. 1987.Sobre o conceito da história [1940]. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. v.1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense.
BERNARDET, Jean-Claude. 1991. *O que é cinema*. 11.ed. São Paulo: Brasiliense.
BOUGHEDIR, Ferid. 2007. O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema no Mundo*: indústria, política e mercado. v.I, África. São Paulo: Escrituras Editora.
CABAÇO, José Luís. 2009. *Moçambique*. Identidade, colonialismo e libertação. São Paulo: UNESP.
CONVENTS, Guido. 2011. *Os Moçambicanos perante o Cinema e o Audiovisual*. Uma História Político-Cultural do Moçambique Colonial até a República de Moçambique (1896-2010). Maputo: Edições Dockanema e Afrika Film Festival.
COSTA, Alda Maria. 2005. *Arte e Museus em Moçambique*: Entre a construção da nação e o mundo sem fronteiras (c.1932-2004). 2005. Tese (Doutorado em História da Arte), Instituto de História da Arte da Universidade de Lisboa. Lisboa/Portugal.
DIDI-HUBERMAN, Georges. 2011. Sobrevivência dos vagalumes. Belo Horizonte: Ed UFMG.
FOUCAULT, Michel. 2007. Microfísica do poder. 24 ed. Rio de Janeiro: Graal.
FRY, Peter. 2003. Culturas da diferença: sequelas das políticas coloniais portuguesas e britânicas na África Austral. *Afro-Ásia*, 29/30 (2003), 271-316.

GEERTZ, Clifford. 1989. Uma descrição densa: Por uma teoria interpretativa da cultura. In: GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas.* Rio de Janeiro: LCT.
GRAÇA, Pedro Borges. 2005. *A construção da nação em África*. Coimbra: Edições Almedina.
LEITE, Ana Mafalda. 2004. *Literaturas Africanas e formulações pós-coloniais*. 2.ed. Maputo/Moçambique: Imprensa Universitária/Universidade Eduardo Mondlane,
MACAGNO, Lorenzo. 2009. Fragmentos de uma imaginação nacional. Rev. bras. Ci. Soc. vol.24 no.70 São Paulo June 2009. pp. 17-35.
MATUSSE, Gilberto. 1998. *A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani ba ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária/UEM.
MATOS, Patrícia Ferraz de. 2006. *As cores do império*. Representações raciais no Império Colonial Português. Lisboa: ICS/UL.
NOA, Francisco Noa. 1997. *Literatura moçambicana: memória e conflito*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane.
OLIVEIRA, Esmael Alves de. 2014. *Qualquer semelhança não é mera coincidência*: Uma análise do HIV/Aids no cinema moçambicano. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: PPGAS/UFSC, SC, 264 p.
PIÇARRA, Maria do Carmo. 2009. Portugal olhando pelo cinema como imaginário de um Império Campo/Contracampo. In: 8º CONGRESSO DA FEDERAÇÃO DAS ASSOCIAÇÕES LUSÓFONAS DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO (LUSOCOM). Anais. Lisboa, p. 827-842.
RANCIÈRE, Jacques. 2012. As distâncias do cinema. Rio de Janeiro: Contraponto.
RIBEIRO, Marcelo Rodrigues. 2008. Da economia política do nome de "África": a filmografia de Tarzan. 2008. Mestrado (Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social), Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: PPGAS/UFSC.
ROCHA, Aurélio. 2006. *Moçambique, História e Cultura*. Moçambique: Texto Editores.
SOUSA, Camila de. 2007. *Henri-Alexander Junod*: etnografia e missão religiosa em Moçambique. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Ciências Sociais da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC.

Filmografia utilizada

A árvore dos antepassados. Licíno Azevedo. 50min, Maputo, 1994.
Assim na cidade. Isabel Noronha, 24min, Maputo, 1991.
Deixem-me ao menos subir às palmeiras. Lopes Barbosa, 1h31min, Maputo, 1972.
Kuxa Kanema: O nascimento do cinema. Margarida Cardoso, 52min, Moçambique, 2003.
Pregos na Cabeça. Sol de Carvalho, 32min, Moçambique, 2004.
Samora Vive. Instituto de Audiovisual e Cinema (INAC), 31min, Maputo, 2011.

Recebido em 29 de dezembro de 2015.
Aprovado em 31 de agosto de 2016.