

A HISTÓRIA MOÇAMBICANA ATRAVÉS DAS TELAS DO CINEMA

MOZAMBICAN HISTORY THROUGH CINEMA SCREENS

Fernanda Gallo¹

Resumo: O presente texto apresenta um panorama da produção cinematográfica moçambicana e analisa o contexto socio-histórico em que diversos filmes foram produzidos no decorrer dos 45 anos da jovem nação. Argumenta-se que tais obras, ao narrarem os principais marcos históricos do período pós-colonial – independência (1975), socialismo (1975-1986), guerra civil (1976-1992) e contemporaneidade pós-Acordo Geral de Paz (1992) –, problematizam a construção da memória nacional e sugerem possibilidades interpretativas para se pensar o passado (e o presente) de forma mais abrangente do que aquela oferecida pelo discurso oficial do Estado.

Palavras chave: Moçambique, Cinema, História.

Abstract: This text presents an overview of Mozambican cinematographic production and analyzes the sociohistorical context in which several films were produced during the 45 years of the young nation. It is argued that these works, when narrating the main historical landmarks of the post-colonial period – independence (1975), socialism (1975-1986), civil war (1976-1992) and post-General Peace Agreement contemporaneity (1992) –, problematize the construction of a national memory and suggest interpretive possibilities for thinking about the past (and the present) in a more comprehensive way than that offered by official State discourse.

Keywords: Mozambique, Cinema, History.

O cinema chegou à Moçambique pelas mãos dos colonizadores portugueses que ocuparam o país após a Conferência de Berlim (1885) e as primeiras exhibições cinematográficas teriam ocorrido durante o período da Primeira Guerra Mundial.² É importante situar que, neste

¹ Historiadora, Mestre em Estudos Étnicos e Africanos (Pós-Afro/UFBA); Doutora em Antropologia Social (IFCH/UNICAMP), Pós-Doutoranda em Teoria e História Literária (IEL/UNICAMP) e bolsista da Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo 2018/04573-9) onde desenvolve pesquisa sobre os escritores e historiadores moçambicanos João Paulo Borges Coelho e Ungulani Ba Ka Khosa. Email: fedoca_gallo@hotmail.com

² Embora a Primeira Guerra Mundial seja uma das grandes narrativas europeias, o teatro de guerra também ocorreu no continente africano, especialmente nas colônias alemãs e nos países fronteiriços a elas. Além disso, cerca de 1 milhão de soldados africanos participaram das operações militares e um número ainda maior de homens, mulheres e crianças foram recrutados para exercer atividades como carregadores. Cf. CROWDER, Michael. A Primeira Guerra Mundial e suas consequências. In: *História geral da África*, VII: África sob dominação colonial, 1880-1935. Brasília: UNESCO, 201. Em Moçambique, o escritor e historiador João Paulo Borges Coelho aborda o contexto da guerra através do romance *O Olho de Hertzog* (2010).

mesmo período, passou a vigorar a Portaria Provincial Nº 317 de 9 de Janeiro de 1917 – também conhecida como Portaria ou Alvará do Assimilado –, medida que selou a divisão na sociedade colonial ao categorizar o *assimilado* como o africano “civilizado” e o *indígena* como o africano “não civilizado” que seria, portanto, sujeito ao trabalho forçado que perdurou até 1961. Já os categorizados como *não indígenas* seriam os europeus e os demais grupos não brancos, como chineses e indianos que viviam no país. Por estarem juridicamente separados, havia restrições quanto à presença dos *indígenas* nas salas de projeção, a exemplo da sala Gil Vicente, frequentada por brancos e assimilados. Em 1921, o Governo Geral de Lourenço Marques editou um decreto que proibia aos *indígenas* a exibição de filmes com cenas de crime de homicídio, roubo, furto ou fogo³. Seguindo uma lógica colonial na qual as populações locais eram percebidas como passíveis de serem “civilizadas”, argumentava-se que as cenas de violência poderiam suggestionar os indígenas a se oporem à administração portuguesa e a cometerem os mesmos atos violentos reproduzidos na tela. Na zona rural moçambicana, as missões religiosas e o cinema ambulante do português Thomaz Vieira foram o contato inicial dos *indígenas* com as imagens cinematográficas. A intenção da igreja era a de utilizar o fascínio causado pelas imagens no exercício de evangelização, além de disseminar a língua portuguesa. Thomaz Vieira, por sua vez, fazia das exibições um negócio e contribuía para a propaganda colonial através da exibição de filmes como *Feitiço do Império* (1940) e *A revolução de Maio* (1938), ambos realizados por António Lopes Ribeiro e financiados pelo Ministério das Colônias, através da sua Agência Geral⁴.

Ainda no período colonial, destaca-se a criação, em 1951, do Cinema Império, localizado em um bairro do subúrbio de Lourenço Marques, atual Maputo. Deve-se ponderar que a abertura de espaços como este, no pós-Segunda Guerra Mundial, vincula-se a um contexto marcado por transformações mundiais que pressionaram a administração colonial portuguesa a modificar seu modo de atuar. Entre as transformações sociopolíticas, destacam-se as primeiras independências africanas em Gana (1957), Guiné Conakri (1958) e outros 17 países africanos que se tornaram nações soberanas durante a década de 1960. Além disso, o contexto do fim da guerra na Europa trouxe à tona o perigo das teorias racializantes da Alemanha nazista e suscitou

³ CONVENTS, Guido. O público africano no cinema em Moçambique: 1897-1974. In: *Cinegrafias Moçambicanas: Memória e crônicas e ensaios*. São Paulo: Kapulana, 2019, p.133

⁴ PIÇARRA, Maria. Pele negra ou pele branca: máscara(s) da mulher imaginada pelo cinema colonial. *Observatorio Journal*, vol.9, nº2, p. 173-187, 2015.

Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/pdf/obs/v9n2/v9n2a09.pdf>

novos conceitos de soberania e autodeterminação dos povos, expressos, por exemplo, na Declaração Universal dos Direitos do Homem (1948). Não por acaso, em 1951, as colônias portuguesas receberam o estatuto de Províncias Ultramarinas no qual, ao menos teoricamente, todos seriam portugueses. Alex França pontua que, entre 1950 e 1970, centenas de filmes foram produzidos no continente africano, revelando grandes cineastas como Ousmane Sembène e Safi Faye (Senegal), Souleymane Cissé e Cheick Oumar Sissoko (Mali), Med Hondo (Mauritânia), Abdellatif Ben Ammar (Tunísia), Sébastien Kamba (Congo), Oumarou Ganda (Níger), Sarah Maldoror (Angola), Flora Gomes (Guiné-Bissau), entre outros⁵. Este também foi um período em que a literatura despontou como um forte elemento de contestação colonial e moçambicanos como José Craveirinha, Rui Knopfli, Noémia de Sousa, Orlando Mendes, Luís Bernardo Honwana e Rui Nogar escreveram textos denunciando a brutalidade colonial. Aliás, Ruy Guerra, o emblemático cineasta do Cinema Novo brasileiro, nascido em Moçambique, conviveu com estes intelectuais até deixar o país no início dos anos 1950.

Guido Convents ressalta ainda que, enquanto nas salas do meio urbano de Lourenço Marques exibiam-se filmes mexicanos, europeus e até brasileiros (como *O cangaceiro* [1954] de Lima Barreto), nos cinemas populares dos subúrbios os filmes que faziam sucesso eram, em geral, indianos e paquistaneses, importados da Tanzânia e da África do Sul. Porém, após a invasão do exército indiano nas colônias de Goa, Damão e Diu, os filmes indianos foram proibidos e, tendo Portugal se aliado ao Paquistão em 1947, os paquistaneses permaneceram sendo exibidos. No que se refere à produção de filmes entre 1897 e 1974 um total de 94 filmes foram produzidos em (ou sobre) Moçambique. Grande parte destas obras destacaram as belezas naturais da colônia ou seus potenciais econômicos, sem, contudo, focar a população local, que aparecia apenas como pano de fundo. Como exemplo de filmes produzidos como propaganda colonial, destaca-se a obra *Chaimite: a queda do Império Vátua* (1953) de Jorge Brum do Canto, realizada como uma homenagem ao exército colonial pela prisão do Rei Ngungunhane na província de Gaza, em 1895. Além dos filmes de propaganda, uma série de filmes etnográficos produzidos pelos antropólogos Margot Dias e Jorge Dias no âmbito das Missões de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português pode ser analisada dentro de

⁵ FRANÇA, Alex. “*Voltam os que não morreram, vão embora os que aqui ficaram. ai, esta dança, minha mãe, até as crianças dançam*”? *Experiências migratórias e diaspóricas na trajetória pessoal e na obra de Licínio Azevedo*. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura). UFBA, 2018.

um contexto em que interessava à administração portuguesa conhecer melhor os povos para agir estrategicamente sobre eles, sobretudo após o início da guerra de libertação em 1962.⁶

Essa breve recapitulação do cinema no período colonial mostra como a ideologia deste sistema é perceptível na exibição, proibição e adequação das produções cinematográficas. Com a independência em 1975, após 10 anos de luta de libertação (1964-1974), o cinema vai ocupar um importante espaço para a divulgação da ideologia socialista, em especial após a criação do Instituto Nacional do Cinema Moçambicano (INC), uma das primeiras iniciativas no campo da cultura sancionada pelo primeiro presidente moçambicano, Samora Machel. Contudo, além de uma produção artística de cunho eminentemente político – o que implicava ausência da liberdade criativa – e do avanço da guerra civil deflagrada entre a Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo) e a Resistência Nacional de Moçambique (Renamo) entre 1976-1992, o cinema foi se transformando a partir da abertura à economia liberal e ao multipartidarismo, frutos dos Acordos de Paz (1992). Hoje, a produção cinematográfica em Moçambique, embora enfrente sérias dificuldades de realização, vem contribuindo para uma representação crítica tanto das questões contemporâneas que afligem a sociedade – como a radicalização islâmica no norte do país – quanto de sua história, incluindo a disputa sobre a memória do passado recente.

Em suma, este texto apresenta um panorama das produções cinematográficas e analisa o contexto socio-histórico do período pós-colonial moçambicano em que as obras foram produzidas, especialmente nos marcos históricos fundamentais para a compreensão do país, a saber: a independência (1975), o socialismo (1975-1986), a guerra civil (1976-1992) e a contemporaneidade pós-Acordo Geral de Paz (1992). Argumenta-se que a reflexão do conteúdo e do contexto em que muitas das obras foram realizadas problematizam a construção da memória nacional, ainda centrada em um discurso oficial produzido pelo Estado. Vale mencionar que a metodologia utilizada para a construção deste texto foi embasada na bibliografia especializada sobre a temática do cinema africano e na análise da filmografia moçambicana. Contudo, especialmente no que se refere ao cinema do pós-independência, as fontes recolhidas no Arquivo Histórico de Moçambique – utilizadas para a escrita da tese em antropologia social, defendida em 2017⁷ – auxiliaram na melhor apreciação sobre o cinema

⁶ Também atuaram em Moçambique produtoras e distribuidoras como a Somar Filmes de Courinha Ramos, que lançou o jornal cinematográfico *Visor moçambicano* e criou o primeiro laboratório filmico do país, o Filmlab.

⁷ GALLO, Fernanda. “*Andando à procura dessa vida*”: *dinâmicas de deslocamento na província de Tete-Moçambique, do colonialismo tardio à mineradora Vale*. Tese (Doutorado em Antropologia Social). UNICAMP, 2017. Disponível em:

revolucionário de Moçambique e o modo pelo qual ele auxiliou na construção nacional do país, então socialista.

Filmes “filhos” da Revolução

As primeiras experiências de produção cinematográfica anticolonial foram realizadas antes mesmo da independência. Atenta ao poder da imagem, a Frelimo criou, em 1969, o Departamento de Trabalho Ideológico (DTI), cujo Setor de Imagem deveria registrar a vida cotidiana na luta pela emancipação do país. Porém, devido aos custos e à logística exigidos, optou-se por registros fotográficos. Ainda assim, cineastas estrangeiros realizaram filmes em apoio à luta de libertação, como *Venceremos* (1967) de Dragutin Popovic; *In our country the bullets begin to flower* (1971) de Lennart Malmer e Ingela Romare; *A luta continua* (1972) de Robert Van Lierop; *Behind the lines* (1971) de Margaret Dickinson; *Km 72* (1972) de João Ferreira e Fernando Carneiro; *Dieci giorni con i guerriglieri nel Mozambico libero* (1972) de Franco Cigarini;⁸ *Deixem-me ao menos subir às palmeiras* (1972) de Joaquim Lopes Barbosa e *O povo organizado* (1975) de Robert Van Lierop.

Com a independência do país, a produção de imagens ganhou um espaço importante no processo de construção do imaginário nacional, em especial com a criação, em 1975, do Serviço Nacional de Cinema (SNC), substituído pelo Instituto Nacional de Cinema (INC) em 1976, órgão atrelado ao Gabinete de Comunicação Social (GCS) do Ministério da Informação. O INC deveria produzir e divulgar obras informativas que educassem o povo segundo as diretrizes do marxismo-leninismo, oficialmente aderido pela Frelimo em 1977. Porém, um dos primeiros filmes de Moçambique independente não esteve diretamente atrelado ao INC, ao menos até o filme ser comprado pelo governo moçambicano, em 1976. Trata-se da obra *25 - A Revolução de Moçambique* (1976-77), produzida e dirigida pelos brasileiros Celso Luccas e José Celso

http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/324283/1/Gallo_FernandaBiancaGoncalves_D.pdf

⁸ Segundo José Luís Cabaço, o filme de Franco Cigarini “surgiu como resposta dos italianos a um comunicado feito pelo embaixador de Portugal em Roma negando a existência de ‘zonas libertadas’ pela FRELIMO em Moçambique e procurando desacreditar a ação de solidariedade. O documentário, que foi amplamente difundido em circuitos paralelos na Itália e outros países europeus, com cobertura da imprensa, acabou tendo uma dupla função: por um lado, foi a prova evidente da operacionalidade e dimensão que a luta de libertação tinha atingido e, por outro lado, mostrou a vitalidade da resistência dos moçambicanos à ocupação estrangeira reforçando a oportunidade e credibilidade do programa de gemelagem, o que se traduziu na ampliação dos apoios recebidos”. CABAÇO, José Luís. Notas para uma Contextualização do Cinema Moçambicano. *Revista Mulemba*. Rio de Janeiro: UFRJ, v.9, n.17. pp. 90-98, jul/dez 2017.

Martinez Corrêa, que pode ser considerada um notável exemplo de fonte histórica imagética referente à transição do período colonial para a independência moçambicana.

Sem um roteiro definido e financiados pela Rádio e Televisão de Portugal (RTP), os cineastas partiram de Lisboa – onde estavam exilados após o Teatro Oficina ter sido fechado pela censura estabelecida no regime militar brasileiro – e chegaram a Moçambique poucos dias antes da celebração oficial que marcou a independência do país. O 25 possui três versões diferentes, e uma delas encontra-se disponível para pesquisa no “Fundo Teatro Oficina” do Arquivo Edgard Leuenroth (Universidade Estadual de Campinas), juntamente com cartazes, fotografias e outras fontes do grupo.⁹ Já o nome 25 representa a confluência de eventos ocorridos em diferentes dias “25” considerados relevantes para a história da luta anticolonial, como 25/06/1962: Fundação da Frente de Libertação de Moçambique; 25/09/1964: Início da luta armada contra o colonialismo português; 25/04/1974: Revolução dos Cravos, que pôs fim à ditadura portuguesa; e, finalmente, 25/06/1975: dia da “Festa da Independência Moçambicana”, registrada pelos cineastas e inserida no filme em diferentes cenas.¹⁰ Influenciado por diretores como o brasileiro Glauber Rocha e o russo Eisenstein, o filme apresenta uma narrativa não linear cujas imagens se alternam entre imagens produzidas durante o período colonial – às quais Celso Luccas e Zé Celso tiveram acesso através dos arquivos da Rádio e Televisão de Portugal (RTP) – e captações realizadas em Moçambique, tanto na capital Maputo quanto na região norte, nomeadamente na Ilha de Moçambique e numa pequena aldeia localizada na província central de Tete, conhecida por ter sido palco do “Massacre de Wiriyamu” durante o período colonial.¹¹

Outro importante elemento do filme 25 refere-se à recepção e à exibição da obra. Enquanto em Moçambique o filme foi exibido em espaços urbanos e rurais com públicos que ultrapassavam o milhar, no Brasil, o filme – exibido na primeira edição da Mostra de Cinema

⁹ Celso Luccas e Zé Celso permaneceram em Moçambique por 2 meses e voltaram à Lisboa para a edição e montagem do filme, que durou 1 ano. Retornaram a Moçambique em fins de 1976, quando o governo moçambicano comprou os direitos e financiou a finalização da primeira versão (3h10), que estreou em 1977 no Cine Scala, em Maputo. A segunda versão (2h20) foi montada pelos cineastas em Londres para ser exibida em festivais internacionais e a terceira versão foi produzida na França para a televisão local.

¹⁰ Sobre a estratégia da Frelimo em estabelecer feriados nacionais relacionando-os aos eventos do próprio partido, ver: DINERMAN, Alice. Moçambique depois do socialismo: a independência revisitada. *Relações Internacionais*, nº 15, setembro, p. 101-124, 2007.

¹¹ O Massacre de Wiriyamu ocorreu no dia 16 de dezembro de 1972 em três aldeias na região de Changara, a cerca de 50km da capital provincial de Tete. Os sobreviventes relataram o ocorrido a missionários, que escreveram um relatório detalhado de como foram assassinadas as mais de 400 vítimas fatais. A publicação causou grande repercussão e descreditou ainda mais o colonialismo português.

de São Paulo (1977) após entrar clandestinamente no país em uma maleta diplomática – foi censurado em diferentes ocasiões. Em entrevista realizada com Celso Luccas no final de 2019, o diretor menciona que, durante o Festival de Gramado de 1979, os censores tentaram impedir a exibição das mais variadas formas. Segundo o cineasta, “A proposta era mostrar essa Revolução em português, no Brasil. Porque seria importante as pessoas escutarem isso embaixo de uma ditadura e o filme chegou aqui embaixo de uma tremenda ditadura! Quando ainda estavam sumindo pessoas!”¹²

Já no âmbito do INC, inicialmente dirigido por Ruy Guerra a convite de Samora Machel e cujo núcleo era formado especialmente por Licínio Azevedo, João Costa, Camilo de Sousa e Luís Carlos Patraquim, diferentes produções cinematográficas foram realizadas. Um elemento de destaque no INC foi a colaboração entre cineastas apoiadores do socialismo que vieram de Cuba (Santiago Alvarez), do Brasil (Murilo Salles, Miguel Arraes, Chico Carneiro, Mario Borgneth, Labi Mendonça e Licínio Azevedo), do Chile (Rodrigo Gonçalves), de diferentes países europeus (como os britânicos Simon Hartog e Polly Gaster) e da extinta União Soviética (como o iugoslavo Dragutin Popovic) para fornecer auxílio à formação de quadros moçambicanos e apoiar a revolução.¹³ Entre estes, estiveram em Moçambique, a convite de Ruy Guerra, os franceses Jean-Luc Godard e Jean Rouch. Este último realizou uma série de oficinas que resultaram na realização de alguns curtas-metragens em super-8, como *Makwayela* (1977). Já Godard teria sugerido a criação de uma televisão no distante norte do país, cujas programação e difusão seriam realizadas pelos próprios camponeses, ideia recusada pela Frelimo. Os dois cineastas “advogavam por uma formação da população às técnicas e que pudesse desembocar na emergência de um cinema do povo para o povo, o governo da Frelimo, parecia mais interessado no fomento de um cinema estatal, feito por profissionais”¹⁴.

Além de centenas de documentários como *Um dia em uma aldeia comunal* (1981) e *Mineiro moçambicano* (1981), ambos dirigidos por Moira Forjaz, uma das produções mais

¹² Gallo, Fernanda. A revolução moçambicana pelas lentes do filme “25” (1976-77) - Entrevista com o diretor Celso Luccas. *Abe África AbeÁfrica: revista da Associação Brasileira de Estudos Africanos* v. 3, n. 3 (2019), pp.302-314. Disponível em:

<https://revistas.ufrj.br/index.php/abeafrica/article/view/32120/20760>

¹³ Lembrando que houve uma fuga em massa dos portugueses que controlavam o aparelho estatal. Para se ter uma ideia, logo após a independência, o número de professores universitários em todo o país não chegava a uma dezena. FERNANDES, Carlos. Intelectuais orgânicos e legitimação do estado no Moçambique pós-independência: o caso do centro de estudos africanos (1975-1985). *Afro-Ásia*, 48, pp. 11-44, 2013.

¹⁴ BAMBÁ, Mahomed. Em nome do cinema-ação e das utopias terceiro-mundistas: intervenção dos cineastas estrangeiros no cinema moçambicano (anos 70-80). *Revista África[s]*, v. 04, n. 07, jan./jun. 2017. Disponível em: <http://www.revistas.uneb.br/index.php/africas/issue/view/263>

relevantes do INC foi o cinejornal *Kuxa Kanema*.¹⁵ Trata-se da realização de pequenos vídeos em 35mm e 16mm, com duração de 10 a 15 minutos, compostos por notícias nacionais e internacionais. Ao todo, foram produzidas 390 edições que eram projetadas tanto nas salas de cinema, antes da programação prevista, quanto nas zonas rurais, através de um cinema móvel, junto a filmes populares e filmes educativos sobre temas como educação sanitária. Entre os principais nomes que trabalharam no cinejornal, destacam-se João Ribeiro, Sol de Carvalho, Isabel Noronha e Camilo de Souza, entre outros que continuam atuando como cineastas em Moçambique. Para Isabel Noronha (2019), o *Kuxa Kanema*: “Era uma forma de descobrir cada semana um pouco desse país que queríamos construir, mas que, na verdade, mal conhecíamos”.¹⁶

Entre as demais produções do INC, destaca-se o filme *Mueda, Memória e Massacre* (1979-1980) de Ruy Guerra, considerado o primeiro longa-metragem ficcional moçambicano e identificado como um gênero híbrido entre documentário, ficção e filme etnográfico. De fundamental importância para a construção da memória e da imaginação histórica nacional, o filme documenta uma reconstituição teatral feita pelos habitantes do Planalto de Mueda referente ao episódio ocorrido em 1960 e que, até hoje, é entendido como símbolo maior de resistência anticolonial. O Massacre de Mueda foi elencado como um evento fundador da narrativa nacional, especialmente porque, em 1962, dois anos após o massacre, foi criada a frente de luta armada que juntou diferentes agremiações sob o nome da Frelimo. Ainda assim, o filme parece extrapolar uma narrativa meramente politizadora da memória ao utilizar elementos da cultura local, já que “As panorâmicas circulares e semicirculares e a sobreposição ótica de pontos de vista arraigam-se na cosmovisão e nos modos de expressão da cultura maconde”¹⁷. Contudo, é preciso lembrar que a Frelimo operou de um modo seletivo em relação à cultura dita tradicional, estimulando certas práticas e coibindo – ou mesmo punindo – outras, como os ritos de iniciação, a poligamia e o curandeirismo, interpretadas pelo novo regime como “reacionárias” ou “tribais feudais”, termos repetidos a exaustão. O controle do Estado era forte e a primeira edição de *Mueda, Memória e Massacre*, em 1979, foi recusada pelo então Ministro

¹⁵ Ver o documentário: *Kuxa Kanema: O Nascimento do Cinema* (Margarida Cardoso, 2003).

¹⁶ NORONHA, Isabel. Entrevista. In: *Cinegrafias Moçambicanas: Memória e crônicas e ensaios*. São Paulo: Kapulana, 2019, pp. 92

¹⁷ SCHEFER, Raquel. *Mueda, Memória e Massacre*, de Ruy Guerra, o projeto cinematográfico moçambicano e as formas culturais do Planalto de Mueda. *Comunicação e Sociedade*, vol. 28, pp. 27-51, 2015. pp.31

da Informação, e uma nova versão foi remontada sem a participação do diretor Ruy Guerra.¹⁸ Somam-se à *Mueda*, *Memória e Massacre* outros dois filmes de ficção considerados relevantes e produzidos pelo INC: *No tempo dos Leopardos* (1985) de Zdravko Velimirovic e *O vento sopra do Norte* (1987) de José Cardoso. O primeiro, realizado em coprodução com a antiga Iugoslávia, problematiza a cooperação soviética, pois havia uma tendência a representar a guerra de libertação (tema do filme) de maneira fantasiosa e celebratória, incluindo a utilização de aviões e tanques da Frelimo que nunca existiram (Patraquim, 2019).¹⁹ Já o segundo promove uma reconstituição da última fase do colonialismo português, indicando os primeiros ventos da libertação.²⁰

Finalmente, no ano de 1984, em comemoração aos 20 anos do início da luta de libertação, foi realizado na capital Maputo o primeiro Festival do Cinema Moçambicano.

Filmes que narram a guerra

Os chamados filmes revolucionários e o próprio Instituto Nacional de Cinema foram perdendo força devido a uma série de situações que apresentarei de forma resumida a seguir, e que alteraram profundamente a forma de se fazer cinema em Moçambique.

Passada a euforia da libertação, logo surgiu um grande problema no país: os ataques de desestabilização promovidos pela Resistência Nacional Moçambicana (Renamo). Inicialmente, a Renamo foi apoiada pelos vizinhos África do Sul e Rodésia (atual Zimbábue), ambos adeptos do *apartheid* e aliados ao bloco capitalista no contexto da Guerra Fria. Contudo, após o Acordo de Nkomati (1984), que selou o fim das hostilidades armadas com a África do Sul, a Renamo passou a se valer de conflitos internos, muitos deles relacionados aos descontentamentos frente às ações da Frelimo. Programas como as fazendas estatais e as aldeias comunais foram

¹⁸ Em Moçambique, Ruy Guerra também realizou as obras *Operação Búfalo* (1978), *Danças Moçambicanas* (1979), *Um Povo nunca Morre* (1980) e *Os Comprometidos – Actas de um Processo de Descolonização* (1982-1984).

¹⁹ O filme foi embasado em depoimentos de camponeses no planalto de Mueda, recolhidos pelo brasileiro Licínio Azevedo e publicados em dois volumes nos livros “Relatos do Povo Armado”, obras que tiveram 20.000 exemplares distribuídos pelo governo. AZEVEDO, Licínio. Cinema e engajamento ideológico e social. In: SECCO, Carmen Tindó, LEITE, Ana Mafalda e PATRAQUIM, Luís Carlos (orgs). Cinegrafias Moçambicanas: Memória e crônicas e ensaios. São Paulo: Kapulana, 2019, p.152

²⁰ Além dos documentários do *Kuxa Kanema*, dos filmes ficcionais e da experiência televisiva com o programa semanal Canal Zero produzidos pelo INC, organismos da Universidade Eduardo Mondlane (UEM) como o TBARN (Técnicas de Base de Aproveitamento de Recursos Naturais) e o Centro de Estudos de Comunicação (CEC) também realizaram registros visuais (sobre técnicas agrícolas, por exemplo) através do “Projecto Super 8”, que depois eram exibidos junto às comunidades. CABAÇO, José Luís. Notas para uma Contextualização do Cinema Moçambicano. *Revista Mulemba*. Rio de Janeiro: UFRJ, v.9, n.17. pp. 90-98, jul/dez 2017.

rejeitados por parte da população moçambicana que, na sua quase totalidade, era rural e vivia segundo regras sociais destoantes dos princípios coletivistas e igualitários importados do socialismo.²¹ De fato, iniciativas como as aldeias comunais se assemelhavam, e muito, com os aldeamentos coloniais criados em fins de 1960 para barrar o avanço dos nacionalistas. Além disso, a Frelimo previa a transformação do chamado Homem Novo moçambicano, que abandonaria elementos considerados retrógrados como o modo de vida disperso, a poligamia, o curandeirismo e a produção familiar não produtora de excedentes. Outra ação polêmica do governo socialista foi a Operação Produção (1983), que deslocou violentamente milhares de pessoas consideradas “improdutivas” para trabalharem de maneira forçada nos chamados campos de reeducação, assunto, até hoje, considerado de difícil aceitação social.

Os empecilhos já eram diversos quando, em 1986, morreu o líder Samora Machel, em um questionável acidente de avião na África do Sul que marcou o fim da Primeira República e simbolizou o fim da experiência socialista. Com a dissolução da União Soviética em 1989, os apoios financeiros advindos do bloco para diversas áreas – incluindo o cinema – cessaram. O Programa de Reabilitação Econômica (PRE) de 1987 e o Programa de Reabilitação Econômica e Social (PRES) de 1990 selaram a abertura do mercado encabeçado pelo livre comércio, com diretrizes liberais impostas pelo Banco Mundial e o Fundo Monetário Internacional (FMI). Além disso, no dia 12 de fevereiro de 1991, um trágico incêndio destruiu grande parte do Instituto Nacional de Cinema. Por fim, e não menos importante, com o Acordo Geral de Paz (1992) selado entre Frelimo e Renamo – que inaugurou o multipartidarismo e as primeiras eleições democráticas de 1994 – aterrissaram em Moçambique empresas de capital estrangeiro e organismos multilaterais e de cooperação. Para se ter uma ideia, durante a década de 1990, nada menos que 80% das receitas moçambicanas provinham dos doadores.

Neste novo panorama, recorrer a doadores como as embaixadas europeias, trabalhar para instituições e fazer publicidade foi, e continua sendo, uma das estratégias adotadas pelos cineastas moçambicanos. Porém, uma das problemáticas do período que se seguiu ao Acordo geral de Paz (1992) é que muitas ONGs e instituições internacionais criaram uma agenda própria ao encomendar filmes com temas específicos como a prevenção à AIDS, a violência

²¹ Exemplo neste sentido foi a fazenda estatal intitulada Complexo Agro-industrial do Limpopo (CAIL), que concentrou 87% das terras na mão do Estado, liberando apenas 12% para as cooperativas agrícolas e 1% para o setor privado. Essa manobra teria frustrado a expectativa dos camponeses ao acreditar que suas antigas terras, transformadas pelos portugueses no Colonato do Limpopo, voltariam para suas mãos. VALÁ, Salim. *Desenvolvimento rural em Moçambique: um desafio ao nosso alcance*. Maputo: INLD, 2009.

doméstica, os casamentos prematuros, entre outros. Nota-se ainda que a criação de empresas juridicamente autônomas foi o caminho encontrado pelos cineastas para atuar no novo mercado de trabalho. Isabel Noronha e Camilo de Souza, por exemplo, criaram com outros cineastas a Coopimagem, empresa responsável por toda a campanha da ONUMOZ, missão estabelecida para implementar o Acordo Geral de Paz (1992). Sol de Carvalho e demais pessoas montaram a Promarte em 1993; Licínio Azevedo e outros cineastas fundaram a Ébano Multimedia em 1991; Orlando Mesquita fundou a Iris Imaginações em 1993; Karen Boswall criou a Catembe Produções em 1993 e realizou uma série de filmes educativos. E, com isso, a produção de documentários socialmente engajados do pós-guerra foi sendo realizada sobretudo por estes nomes.²²

Mas, se por um lado o Estado deixou de financiar o cinema, por outro lado os cineastas passaram a ter uma relativa maior liberdade de criação. Digo relativa pois, como dito acima, a agenda de temas a serem abordados proposta pelos financiadores era restrita. Ainda assim, verifica-se que nas produções sobre o tema da guerra civil – que vitimou mortalmente 1 milhão de pessoas, deixou 200.000 crianças órfãs, 1,7 milhões de refugiados e 4,3 milhões de deslocados internos – optou-se por abordar as complexidades geradas pelo conflito e não apontar os culpados, como parecem ter feito as diferentes produções do INC ao acusar os “bandidos armados” da Renamo como únicos responsáveis da guerra. Ao contrário, os documentários produzidos por Licínio Azevedo, por exemplo, centram-se em pessoas comuns e as dificuldades e estratégias encontradas por elas nos desafios do pós-guerra. Segundo Fernando Arenas “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”²³.

Entre alguns dos muitos títulos de Azevedo sobre o contexto do pós-guerra civil, destaca-se *A árvore dos antepassados* (1992), realizado em parceria com a British Broadcasting Corporation (BBC) do Reino Unido, que acompanha o regresso da família de Alexandre Ferrão – composta por 15 pessoas e mais alguns animais – desde o Malawi, onde estavam refugiados, até sua terra natal, na província de Tete. A árdua viagem é repleta de conflitos e momentos de compartilhamento de histórias à beira da fogueira, banhos de rio e brincadeiras de crianças que

²² ARENAS, Fernando. Retratos de Moçambique pós-guerra civil: a filmografia de Licínio Azevedo. In: BAMBÁ, Mahomed, e MELEIRO, Alessandra (orgs.). *Filmes da África e das diásporas*. Objetos de discursos. Salvador: Edufba, 2012, pp. 75-98

²³ *Idem*, p.82

se divertem em carcaças de blindados destruídos pela guerra. Um dos objetos mais importantes que a família traz consigo é uma porta vermelha da casa em que viveram no Malawi, algo que eles fazem questão de carregar para o regresso ao lar como símbolo da experiência vivida em outras terras. Na crônica intitulada “Um começo difícil, um final perigoso”, o cineasta Licínio Azevedo conta que durante as 3 semanas de filmagem, uma série de dificuldades os acometeu: o caminhão Bedford de 1950 que levava os equipamentos quebrou várias vezes, o câmera foi acometido de uma diarreia severa, a família se revoltou com a demora do processo, o gerador queimou, o responsável pela carroça alugada sumiu com o dinheiro, o cabo do gravador pifou, a equipe foi detida por militares por filmar o posto de controle e o produtor foi ameaçado de morte por entrar em um lugar sagrado²⁴. De toda forma, o filme continua sendo um símbolo da reconstrução do país, ao representar a trajetória de uma família que, após caminhar 300km, conseguiu retornar à árvore de seus antepassados e assim seguir com a vida. Já *A Guerra da Água* (1996) aborda a crise d’água resultante da destruição dos poços realizada pelos dois lados do *front* da guerra e de uma grande seca que assolou a zona rural da província de Inhambane. A obra evidencia o papel social das mulheres no sustento da casa e na busca d’água, além do cuidado dos filhos, confirmando uma desigual divisão de trabalho baseada no gênero que se torna ainda mais delicada para as mulheres idosas, cujos familiares faleceram durante a longa guerra. Logo, a obra explora tanto os conflitos em torno do líquido quanto a desestruturação econômica e social causada pelo próprio conflito. O documentário *Acampamento de Desminagem* (2005), por sua vez, cujo título elucida o próprio tema tratado na obra, avança nas relações estabelecidas entre os trabalhadores da desminagem e a população do local onde o trabalho se realiza.

Também a literatura feita em Moçambique abordou o tema da guerra civil em diferentes produções, como *Vozes de Sangue: a criança e a guerra em Moçambique* (Eduardo White e Helder Mutéia, 1988); *Homoíne* (Eduardo White, 1987); *Duplo Massacre em Moçambique. Histórias Trágicas de Banditismo 2* (Lina Magaia, 1987); *Terra Sonâmbula* (Mia Couto, 1992); *Ventos do Apocalipse* (Paulina Chiziane, 1993); *Neighbours* (Lilia Momplé, 1995); *O Último Voo do Flamingo* (Mia Couto, 2000); *As duas sombras do rio* (João Paulo Borges Coelho, 2003); *Os Sobreviventes da Noite* (Ungulani Ba Ka Khosa, 2005) e *Babalaze das Hienas*

²⁴ AZEVEDO, Licínio. Um começo difícil, um final perigoso. In: SECCO, Carmen Tindó, LEITE, Ana Mafalda e PATRAQUIM, Luís Carlos (orgs). *Cinegrafias Moçambicanas: Memória e crônicas e ensaios*. São Paulo: Kapulana, 2019, pp. 163-168

(Craveirinha, 2008). Estas obras – tanto literárias quanto cinematográficas – ganham significativa importância sobretudo ao ponderarmos que o tema da guerra civil continua sendo um assunto delicado para a sociedade moçambicana, já que está presente na memória do trauma e nas acusações políticas, mas ausente de um debate amplo, resultando em constrangimentos para se falar abertamente no assunto. Isto se deve, entre outros elementos, ao fato de que a guerra dividiu o país e, com isso, também abalou a narrativa da Frelimo, que minimizou os pertencimentos étnicos e regionais em nome da unidade nacional e também se colocou como a inconteste libertadora da nação, silenciando seus próprios conflitos internos. Muitos dos dissidentes do partido (no poder desde a independência) aderiram à Renamo, que até hoje continua tentando vencer as eleições presidenciais sem sucesso. A disputa pela memória histórica continua presente no país e, se por um lado a Frelimo reivindica a libertação nacional, por outro a Renamo reivindica a instauração da democracia multipartidária. Portanto, as produções artísticas como o cinema e a literatura atuam enquanto formas narrativas alternativas que escapam da dicotomia entre os supostos “bandidos armados” da Renamo e os supostos “heróis libertadores da nação” da Frelimo, no contexto da guerra que marcou fortemente o país.

Filmes contemporâneos e questões atuais

A partir dos anos 2000, verifica-se um conjunto de transformações tanto no âmbito institucional quanto no modo do fazer cinematográfico em Moçambique. No próprio ano 2000 é fundado o Instituto Nacional do Audiovisual e do Cinema (INAC), sob tutela do Ministério da Educação e Cultura, cuja missão é “Actuar com excelência na área de estudo, regulamentação, fiscalização e promoção da actividade audiovisual e cinematográfica nacional”.²⁵ O INAC promoveu ações como a publicação da Revista *Kuxa Kanema*, a I Mostra de Cinema de Moçambicano (2008), projetos de digitalização e restauro de filmes, dentre outras iniciativas de pesquisa e difusão. Em 2003 é criada a Associação Moçambicana de Cineastas (AMOCINE) e em 2017, foi aprovada a Lei 1/2017, primeira na área do audiovisual e cinema do país.

Além destes marcos jurídicos, em 2005 o cineasta Pedro Pimenta criou o renomado Festival do Filme Documentário de Maputo, o Dockanema, que durante anos exibiu filmes de todos os continentes e promoveu importantes debates. Em 2015 foi criado o Curso Superior de

²⁵ Fonte: <https://www.inac.gov.mz/>

Cinema e Audiovisual no Instituto Superior de Artes e Cultura (ISArC), primeira instituição de ensino superior na área das artes e cultura em Moçambique. Além destas iniciativas surgiram novas empresas de produção audiovisual como a Zoom: Produção, Gráfica e Vídeo, em 2009, e no mesmo ano, a Mahla Filmes, dos cineastas Antônio (Pipa) Forjaz e Mickey Fonseca. Somado a este novo cenário, uma série de encontros, seminários e exposições seguidas de debate (como o INSTIDOC – Ciclo do Documentário Institucional) vem sendo realizada em Moçambique.

Sem dúvida, a filmagem, a montagem, a edição e a exibição através de meios digitais facilitaram a produção no país, assim como em grande parte do mundo. Todavia, além das mudanças trazidas pela simplificação do acesso aos equipamentos, o conteúdo audiovisual se ampliou significativamente. Por um lado, a produção de documentários continuou ativa e acompanhando os temas que foram ganhando espaço na sociedade moçambicana (como o avanço do HIV-SIDA), com produções geralmente financiadas por instituições multilaterais, a exemplo da *Trilogia das novas famílias* (2007) de Isabel Noronha, que aborda os impactos da doença nas dinâmicas familiares e foi financiado pela Fundação para o Desenvolvimento da Comunidade (FDC), dirigida por Graça Machel. Outro exemplo neste sentido é o filme *Night Stop* (2002) de Licínio Azevedo, produzido no contexto da série *Steps for the Future* e que retrata as histórias de vida de prostitutas da estrada conhecida como “corredor da Beira”, responsável por ligar as regiões (e mesmo países) do interior ao oceano Índico e que, devido a este grande trânsito de pessoas, é fortemente afetada pelo vírus.²⁶

Outros documentários abordaram temas mais diversos, a exemplo das três obras dedicadas a artistas moçambicanos como o belíssimo *Ngwenya, o crocodilo* (2007) de Isabel Noronha, sobre a trajetória e o cotidiano do pintor Malangatana; *Mãos de Barro* (2003) de Licínio Azevedo, que documenta a viagem de retorno da escultora Reinata Sadimba em direção à sua terra natal na província de Cabo Delgado; e *Ricardo Rangel - Ferro em Brasa* (2006), também de Licínio Azevedo, que promove um rico diálogo entre as imagens do fotógrafo e sua personalidade criativa. Entre esta velha guarda do cinema moçambicano, durante os anos 2000 destaca-se também o primeiro longa-metragem de ficção de Sol de Carvalho, *O jardim do outro homem* (2006), que problematiza as muitas dificuldades encontradas por Sofia, uma jovem da periferia de Maputo em busca do seu sonho de ser médica, e caminha para a reflexão de questões

²⁶ Sobre a série *Steps for the Future*, ver: <https://steps.co.za/projects/steps-for-the-future/>.

atuais como o assédio sexual de mulheres e meninas em escolas do país que, muitas vezes, acabam culpabilizando as vítimas com argumentos que incluem o tipo de vestimenta ou o tamanho das saias, consideradas provocativas.

Observa-se também um profícuo diálogo com a literatura africana a partir da adaptação de obras literárias para o cinema, como no caso de *Avó Dezanove e o segredo do soviético* (2020) de João Ribeiro, adaptado do livro homônimo do escritor angolano Ondjaki; *O último voo do flamingo* (2010), também de João Ribeiro, adaptado do livro homônimo do escritor moçambicano Mia Couto; e o média-metragem *O Dia em que Explodiu Mabata Bata* (2017) de Sol de Carvalho, adaptado de um conto homônimo de Mia Couto presente na obra *Vozes Anotecidas* (1987). O conto e o filme exploram o evento no qual um boi, que seria dado em cerimônia matrimonial, explode ao pisar em uma mina terrestre, para grande aflição do pequeno pastor Azarias. Nota-se, portanto, como certos temas, a exemplo da guerra civil, continuam sendo representados, indicando que ainda há muito a ser narrado sobre este dramático evento histórico. Outro exemplo nesse sentido é o curta-metragem *O Búzio* (2009), também dirigido por Sol de Carvalho, que aborda a relação de amizade entre dois meninos soldados e o potencial imaginativo existente entre eles, mesmo no contexto de conflito. Já o documentário *Caminhos da Paz* (2012) de Sol de Carvalho explora, através de entrevistas realizadas em Moçambique, Estados Unidos e Itália e de vasto material de arquivo, as negociações de paz que ocorreram em Roma e colocaram fim à guerra dos 16 anos. Por sua vez, o longa-metragem ficcional *Comboio de Sal e Açúcar* (2016) de Licínio Azevedo narra a viagem de trem que liga Nampula ao vizinho Malauí, na qual muitas pessoas se arriscaram, em plena guerra civil, para garantir sua subsistência.

Ainda na geração dos que participaram ativamente da criação do cinema moçambicano no pós-independência, outros dois longas-metragens abordam a complexidade entre memória e narrativa histórica de forma contundente: *Virgem Margarida* (2012) de Licínio Azevedo e *Sonhamos um país* (2019) de Isabel Noronha e Camilo de Souza. *Virgem Margarida* partiu de um documentário feito por Licínio chamado *A Última prostituta* (1999), uma referência à fotografia homônima de Ricardo Rangel na qual uma mulher é escoltada por dois militares e levada da Rua do Araújo, em 1975. Desde a chamada Operação Limpeza, realizada desde o dia 7 de novembro de 1974 até fins da década de 1980, centenas de milhares de moçambicanos considerados reacionários, improdutivos e agitadores foram enviados para centros de reeducação pois acreditava-se que, orientados pela disciplina do trabalho no campo e seguindo

as aulas de conscientização política, eles seriam transformados no Homem Novo moçambicano. O filme retrata a noite em que diversas mulheres com diferentes ocupações como cantoras, dançarinas, prostitutas e, entre elas, a jovem Margarida, que estava na cidade apenas para comprar seu enxoval de casamento, são enviadas para o distante norte do país para serem reeducadas. Portanto, ao retomar o passado de forma pouco idílica, *Virgem Margarida* “expõe contradições do projeto da nova nação moçambicana pós-independência, pautado pelas ideias de liberdade, igualdade e união, mas que também foi marcado pela violência, perseguição e opressão, como ocorre com as personagens do filme”²⁷. Mais do que isso, a decepção da comandante Maria João frente à violação de Margarida e a corrupção de seus superiores mostra a desilusão de toda uma geração frente ao imaginário idealista que marcou a construção nacional. Nessa mesma direção caminha o documentário *Sonhamos um país* (2019) de Isabel Noronha e Camilo de Souza. Camilo, que participou da luta armada, convoca alguns companheiros que foram enviadas ao campo de reeducação e quebra o silêncio sobre temas como a Operação produção (1983). Em entrevista sobre o filme, Camilo afirma que é preciso quebrar os silêncios e, com isso, incentivar a autocrítica da Frelimo:

Penso que a FRELIMO se devia regozijar com este filme, por aparecer alguém, dentro da própria FRELIMO, a dizer... 'os métodos eram estes'. Não podemos continuar a vida toda nesse processo, nós vimos agora nas eleições...uma vergonha. A intransigência da FRELIMO, é preciso mudar. Ir por outras vias. Que haja um processo de reconciliação. Hoje é quase proibido falar da 'Operação Produção'. As pessoas não querem falar. Umas têm medo, outras têm vergonha. Ninguém quer falar dos maus tratos, sobre uma pessoa ser presa por ter uma amante, ou uma rapariga que engravida e vai para o campo de reeducação. E tem o filho nesse campo sem o mínimo de condições.²⁸

No que se refere a uma geração formada especialmente por jovens cineastas parece acentuar-se a diversidade de assuntos tratados. Como o número de jovens cineastas em Moçambique vem crescendo, destacarei apenas alguns deles. Yara Costa, por exemplo, vem trabalhando com temas atuais e relevantes, conforme aponta seu primeiro documentário *Why Are They Here? Chinese Stories in Africa* (2011), obra que, ao acompanhar o cotidiano de 3

²⁷ FRANÇA, Alex. “*Voltam os que não morreram, vão embora os que aqui ficaram. ai, esta dança, minha mãe, até as crianças dançam*”? *Experiências migratórias e diaspóricas na trajetória pessoal e na obra de Licínio Azevedo*. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura). UFBA, 2018.p.22

²⁸ PEREIRA, Jorge. *Sonhamos um País: da alegria da libertação de Moçambique à destruição dos sonhos e ilusões*. C7NEMA, 21 de out. de 2019. Disponível em: <http://c7nema.net/artigos/item/51932-sonhamos-um-pais-da-alegria-da-libertacao-a-queda-dos-sonhos.html>

grupos de chineses localizados em espaços territoriais africanos – a Ilha de Moçambique, uma aldeia no Lesotho e a capital de Gana, Acra –, documenta esta imigração no continente. Já seu documentário *The Crossing* (2014) aborda as dificuldades de um menino haitiano que, para estudar, precisa atravessar a fronteira militarizada da República Dominicana. Por fim, seu documentário em longa-metragem *Entre eu e Deus* (2019) explora a radicalização islâmica de uma jovem engenheira na Ilha de Moçambique. Um fato relevante em relação a este último documentário é que poucas semanas após a cineasta acabar as filmagens, em 2017, ocorreram os primeiros ataques na Província de Cabo Delgado, os quais, segundo apontam alguns pesquisadores, teriam relação com grupos radicais islâmicos confirmando a atualidade das obras de Yara Costa.²⁹

Outro jovem cineasta moçambicano que vem se destacando ao produzir obras que rediscutem o passado e problematizam a memória do país é Inadelso Cossa. Em sua trilogia sobre a memória do período colonial, Cossa registra a trajetória migratória do povo *tsonga* que, por gerações, migrou da sua terra de origem em direção à capital colonial Lourenço Marques. Em *Xilunguine, a terra prometida* (2011) e nas obras *Kula-Uma memória quieta* (2014) e *Uma memória em três atos* (2017), Cossa discute a memória coletiva do trauma através da atuação da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), que agiu em Moçambique durante o regime ditatorial do Estado Novo português. A PIDE torturou e prendeu milhares de moçambicanos que se opunham ao colonialismo de alguma forma; o filme traz à tona esta história silenciada por quem a viveu. Os lugares da tortura visitados no filme e as vozes dos torturados chamam atenção para a violência do colonialismo e o consequente dever da memória. Atualmente, o jovem cineasta vem trabalhando no documentário *As Noites Ainda Cheiram a Pólvora*, no qual rememora sua própria infância em meio à guerra civil, momento em que as pessoas do seu convívio – no esforço para promover um ambiente de certa normalidade – optavam por não falar da guerra. Mas, no decorrer da noite, com os muitos ataques, o cheiro da pólvora se alastrava pelo ar numa espécie de memória olfativa, o que indica, mais uma vez, o modo pelo qual a guerra civil é algo absolutamente presente na vida dos moçambicanos.

Já Mickey Fonseca e Antônio Forjaz destacam os novos conflitos do país, a exemplo do longa-metragem ficcional intitulado *Resgate* (2019), ao abordarem os raptos de empresários em

²⁹ Ver a entrevista com a cineasta: <https://www.youtube.com/watch?v=daj8xxuD2SI>. Último acesso em 28/05/2020. Para maiores informações sobre os ataques em Cabo Delgado, ver os relatórios de pesquisa do Instituto de Estudos Sociais e Econômicos <https://www.iese.ac.mz/?s=Cabo+Delgado>.

Moçambique que, nos últimos 10 anos, se tornaram frequentes nas grandes cidades moçambicanas. Além do longa, Mickey Fonseca recebeu diversos prêmios pelo curta-metragem *Dina* (2010), que retrata as mudanças na vida de uma menina após engravidar e debate a violência doméstica de forma dramática. Outros nomes que vêm se destacando são Natércia Chicane, Nildo Essá, Lionel Moulinho, Diovargildo Chauque e Orlando Mabasso Júnior (França, 2018). Lionel Moulinho tem se dedicado a documentar a trajetória de artistas moçambicanos, a exemplo de suas obras *Ecos do silêncio* (2010), sobre o músico de soul e blues João Paulo; *Pfunguza* (2011), sobre o artista plástico Noel Langa; *Se me emprestares a tua urna, eu deixo-te tocar o meu violão – vinte anos depois* (2012), que abrange diversos músicos moçambicanos; e *A trança madura* (2012), que retrata o artista plástico Victor Sousa (Convents, 2011). Natércia Chicane, também escritora de contos e poesias, realizou alguns curtas-metragens que enfocam temáticas femininas, como *Johana, a terra que roubou nossos maridos* (2009), que problematiza a ida de trabalhadores às minas da África do Sul, atividade exercida desde o período colonial e que muitas vezes resulta na falência ou morte destes imigrantes devido às péssimas condições de trabalho. Já *O Casamento de Vanessa* (2014) trata dos casamentos prematuros e por dívidas familiares, assunto cuja relevância mobilizou diferentes movimentos de mulheres em Moçambique e culminou na aprovação da Lei de Prevenção e Combate às Uniões Prematuras, em 2019.

Além dos cineastas mencionados, verifica-se a atuação de artistas que utilizam de diferentes meios criativos, incluindo a produção audiovisual, para abordarem em suas obras questões mais subjetivas, que não necessariamente apresentam referência direta sobre os marcos do passado colonial, do socialismo e da guerra civil. Entre estes, destaca-se um grupo de artistas integrantes do Movimento de Arte Contemporânea de Moçambique (MUVART), que vem produzindo pintura, escultura, desenho, gravura, fotografia, instalações, performances, *land art*, *body art*, etc. Segundo o manifesto, lançado em 2003, um dos objetivos do movimento é:

Incentivar e promover a participação dos artistas moçambicanos na arena internacional, não como um simples espelho de uma África congelada dentro das suas tradições, mas como testemunho do mundo de hoje, a partir das riquezas humanas única.³⁰

³⁰ Manifesto do Movimento de Arte Contemporânea. In BRITO, Isa Márcia Bandeira de. Movimento de Arte Contemporânea de Moçambique MUVART: 2004 a 2010. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte). Universidade de São Paulo, 2012. p. 213

É possível acompanhar parte desta produção no documentário *MUVART* (2005) de José Augusto Nhandumbo, que documenta a preparação dos integrantes do grupo para uma feira internacional de arte contemporânea. Tanto o documentário quanto o movimento em si destacam uma série de artistas cujos trabalhos indicam uma sociedade em constante transformação. Na área de animação, com uma produção voltada para um público infanto-juvenil, destaca-se Nildo Essá que, em 2013, lançou o filme *Os pestinhas e o ladrão de brinquedos*, da série *Os pestinhas*, selecionado para concorrer como a melhor animação africana. Ou seja, as diferentes obras realizadas desde os anos 2000 indicam um Moçambique diverso, atento às questões internas e igualmente aberto às possibilidades de diálogo existentes. Trata-se de uma produção audiovisual pulsante, embora oficialmente exista menos de uma dezena de salas de cinema em todo país.

Considerações finais

Sabemos que os recursos existentes para se representar o passado não são exclusividade dos trabalhos escritos por historiadores. Ao contrário, como bem lembrou Paul Ricoeur³¹ a memória coletiva concorre com outros tipos de produção escrita, como adaptações para o teatro, ensaios, panfletos e textos de ficção, além de outros modos não escritos como fotos, quadros e especialmente filmes. Também o historiador Hayden White³² argumenta que a ficção deveria ser percebida como uma narrativa sobre a realidade e dialogar de forma mais íntima com os textos históricos, já que os dois campos apresentariam mais semelhanças do que dissonâncias. Já o intelectual senegalês Felwine Sarr³³ aponta que as produções artísticas no continente africano, em especial a literatura, a música, o cinema e a moda se apresentam como possibilidades singulares de narrativa produzida pelos próprios africanos e, portanto, de análise e compreensão sobre diferentes questões vivenciadas no continente, de forma mais complexa e instigante do que aquilo que ele considera ser as deficientes análises acadêmicas. Ou seja, na direção proposta por Sarr, podemos entender que o cinema mobiliza um corpus narrativo amplo, dinâmico e criativo. No caso do cinema em Moçambique, enquanto um produto cultural, nota-

³¹ RICOUER, Paul. *Memória, história, esquecimento*. Conferência proferida em Budapeste a 8 de março de 2003. Traduzido pela Universidade de Coimbra. Disponível em:

https://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia

³² WHITE, Hayden. As ficções da representação factual. In: SANCHES, Manuela R. (org.). *Deslocalizar a Europa: antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 2005. pp. 43-61.

³³ SARR, Felwine. *Afrotopia*. São Paulo: N-1 edições, 2019

se que ele esteve intimamente imbricado ao nascimento do país como território livre e independente. Conforme apontou Isabel Noronha, “O cinema moçambicano aparece como algo importante para refletir a nação que nascia e aquilo que se queria na altura como país, ou projeto de país”³⁴

Este texto buscou, portanto, uma interpretação socio-histórica da produção cinematográfica em Moçambique, entendendo que um filme tem o potencial de produzir narrativas sobre um determinado assunto e igualmente de problematizar questões do presente em que foi produzido, conforme teorizaram Francis Vanoye e Anne Goliot-lété³⁵ (2009). Lembrando que, em Moçambique, a experiência da luta de libertação transformou-se no que o historiador João Paulo Borges Coelho³⁶ chamou de a “grande fábula” da história oficial moçambicana, cujo fundo moral propalado como “heroico” corroborou para legitimar as políticas governamentais do pós-independência. Portanto, essa memória política resultante da experiência da libertação continua a iluminar o passado, guiar a atual vida política e projetar o futuro. Neste cenário de disputa sobre o passado, as narrativas audiovisuais têm contribuído para o alargamento do debate. O filme *Virgem Margarida* (2012), por exemplo, ao discutir os campos de reeducação de modo crítico, fala mais sobre as questões de hoje – em que a história da luta de libertação como monopólio da verdade e justificativa de continuação no poder aufere, cada vez mais, vozes dissonantes – do que sobre o próprio passado representado na obra, período no qual, certamente, nenhum cineasta teria produzido um filme criticando os campos de reeducação. Ou seja, na época em que vigoravam os campos, muita gente considerava aquilo necessário e positivo, incluindo o próprio Licínio, segundo entrevista dada a Leonardo Luiz Ferreira³⁷, mas hoje, a experiência dos campos – tema oficialmente silenciado pela Frelimo – é criticada por muitos pesquisadores, artistas e por grande parte da sociedade civil.

Neste caso, no que se refere ao cinema revolucionário, como mencionou o crítico cinematográfico Mohamed Bamba, “Se há um período na história da África em que a questão da imbricação entre ‘nação e cinema’ se mostrou crucial, foi, portanto, naqueles anos 70, nas

³⁴ NORONHA, Isabel. Entrevista. In: *Cinegrafias Moçambicanas: Memória e crônicas e ensaios*. São Paulo: Kapulana, 2019, pp. 92.

³⁵ VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. Trad. de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 2009.

³⁶ BORGES COELHO, João Paulo. Abrir a fábula: Questões da política do passado em Moçambique. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 106, pp. 153-166, 2015. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S218274352015000100008&lng=es&nrm=iso

³⁷ FERREIRA, Leonardo Luiz. Perfil com o cineasta Licínio Azevedo. In: *África, cinema: um olhar contemporâneo*. Rio de Janeiro: Gráfica Stampa, 2015, pp. 36-39

ex-colônias portuguesas”³⁸ (Bamba, 2017, p. 52). Também as produções realizadas depois do Acordo Geral de Paz (1992) indicam as transformações da sociedade moçambicana na qual, sem o apoio do Estado, os cineastas passaram a produzir obras especialmente voltadas para as questões prementes na complexa reconstrução da sociedade no pós-guerra civil. Embora os doadores, os organismos institucionais e os escassos concursos internacionais – como os da União Europeia ou dos Países de Língua Oficial portuguesa (PALOPs) – continuem sendo as principais fontes de financiamento do cinema em Moçambique, as inovações tecnológicas do século XXI trouxeram mudanças institucionais e uma crescente variedade de abordagens e temas tratados, com o incremento de jovens cineastas – a exemplo de Yara Costa que, ao responder se existiria um cinema nacional ou transnacional, afirmou: “Penso que, cada vez que uma pessoa faz um filme, um novo cinema está sendo feito. A linguagem pode ser universal, mas o que estamos a comunicar e a forma como fazemos são únicas e individuais, e, neste sentido, estamos a criar cinemas”³⁹

Por fim, uma curiosidade do cinema moçambicano que, de certa forma, reforça os laços entre Brasil e Moçambique ao cruzar os caminhos de Ruy Guerra e Licínio Azevedo. Ruy, nascido em Moçambique, mas radicado no Brasil, ficou conhecido pelo seu Cinema Novo feito em solo brasileiro. Já Licínio, nascido no Brasil, mas radicado em Moçambique, ficou conhecido por sua vasta produção feita em solo moçambicano, o que, aliás, incentivou a cineasta Margarida Cardoso a dirigir o documentário *Licínio Azevedo – crônicas de Moçambique* (2011). Portanto, os caminhos cruzados destes dois grandes cineastas nos mostram que o cinema é capaz de promover diálogos, aproximar indivíduos e produzir um mundo de imagens possíveis.

³⁸ BAMBÁ, Mahomed. Em nome do cinema-ação e das utopias terceiro-mundistas: intervenção dos cineastas estrangeiros no cinema moçambicano (anos 70-80). Revista África[s], v. 04, n. 07, jan./jun. 2017.

³⁹ COSTA, Yara. Entrevista. In: SECCO, Carmen Tindó, LEITE, Ana Mafalda e PATRAQUIM, Luís Carlos (orgs). Cinegrafias Moçambicanas: Memória e crônicas e ensaios. São Paulo: Kapulana, 2019, p.133.