



apresenta

AFRICANS

CINEMA E MEMÓRIA EM CONSTRUÇÃO



A VITÓRIA É CERTA



AFRICAS

CINEMA E MEMÓRIA EM CONSTRUÇÃO



Arte da capa: montagem com imagem
do filme *A república dos meninos*

Instagram: @caixaculturalrj
Curta facebook.com/CaixaCulturalRioDeJaneiro
Acesse www.caixacultural.gov.br

 **mostraafricas.com**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

A258 África(s): cinema e memória em construção / Organizadora Lúcia Ramos Monteiro.
— São Paulo (SP): Buena Onda, 2018.
188 p. : 16 x 23 cm

“Catálogo da mostra homônima realizada de 20 de novembro a 2 de dezembro
de 2018 na Caixa Cultural Rio de Janeiro, com curadoria de Lúcia Ramos Monteiro”

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-93054-08-2

I. África. 2. Arte. 3. Cinema – Exposições. I. Monteiro, Lúcia Ramos, 1977-. II. Título.

CDD 709

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Edição com 500 exemplares. Todos os direitos reservados. Distribuição gratuita. Venda proibida.

CONSULTE A CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA NA PROGRAMAÇÃO

AFRICAS
CINEMA E MEMÓRIA EM CONSTRUÇÃO

20 NOV - 2 DEZ 2018

CAIXA Cultural Rio de Janeiro

Av. Almirante Barroso, 25, Centro

Tel. (21) 3980 3815

6 APRESENTAÇÃO

10 ENSAIOS

13 ENTRE O LUTO E A MELANCOLIA – OS GANHOS E OS FRACASSOS DA DESCOLONIZAÇÃO NA PRODUÇÃO E NA COPRODUÇÃO AUDIOVISUAL PÓS-1974
POR CAROLIN OVERHOFF FERREIRA

27 “O PRIMEIRO SONHO DO REALIZADOR AFRICANO É PODER TERMINAR O FILME”: UMA ENTREVISTA COM FLORA GOMES
POR JUSCIELE OLIVEIRA

39 UM OLHAR SOBRE O MUNDO
POR ANNOUCHKA DE ANDRADE

43 BLECAUTE NA CENSURA
Sobre *25* (1975), de José Celso Martinez Corrêa e Celso Luccas
POR CELSO LUCCAS

47 “MUEDA É O RESPEITO PELA REALIDADE HISTÓRICA.”
RUY GUERRA EM ENTREVISTA À REVISTA *TEMPO*
POR SOL DE CARVALHO

59 CINEMA E CONFLITO NO MOÇAMBIQUE PÓS-COLONIAL:
IMAGENS DE ARQUIVO COMO ILUSTRAÇÃO E EVIDÊNCIA
Sobre *Estas são as armas* (1978), de Murilo Salles
POR ROBERT STOCK

69 INTERNACIONALISMO SOCIALISTA NA ÁFRICA:
NOTAS SOBRE A FILMOGRAFIA CUBANA DE 1960 A 1991
POR ALEXSANDRO DE SOUSA E SILVA

73 FAZEDORES DE CINEMA EM INHAKA E XEFINA
Sobre *O tempo dos leopardos* (1985),
de Zdravko Velimorovic e Camilo de Sousa
POR CAMILO DE SOUSA

79 UM OLHAR SOBRE A LIBERTAÇÃO (ATRÁVÉS DO CINEMA)
DE UMA NAÇÃO A PARTIR DA TABANCA DE XIME
Sobre *Xime* (1994), de Sana Na N'Hada
POR MARIA DO CARMO PIÇARRA

83 AS IMAGENS DE UMA REVOLUÇÃO CANTADA E DANÇADA
Sobre *Kuxa Kanema* (2004), de Margarida Cardoso
POR LILIAN SOLÁ SANTIAGO

87 LUANDA EM TRANSE
Sobre *Na cidade vazia* (2004), de Maria João Ganga
POR JACQUELINE KACZOROWSKI

91 “AQUI AONDE EU NUNCA VIM”: O REEMPREGO
DE IMAGENS NA ELABORAÇÃO DE UMA “CONTRA-HISTÓRIA”
DO COLONIALISMO TARDIO PORTUGUÊS
Sobre *Avó (Muidumbe)* (2009), de Raquel Schefer
POR RAQUEL SCHEFER

103 IMPASSES DA DESCOLONIZAÇÃO: IMAGENS,
FANTASMAS E DETRITOS IMPERIAIS
Sobre *Prefácio a Fuzis para Banta* (2011), *Tudo bem, tudo bem, vamos continuar* (2012)
e *Um filme italiano. África, adeus!* (2012), de Mathieu Kleyebe Abonnenc
POR EMI KOIDE

109 UMA DANÇA QUE TODOS DANÇAM EM MOÇAMBIQUE: A VIAGEM DE
COMBOIO DE SAL E AÇÚCAR (2016), DE LICÍNIO AZEVEDO
POR ALEX SANTANA FRANÇA

115 KBELA E CINZAS: O CINEMA NEGRO NO FEMININO,
DO “DOGMA FEIJOADA” AOS DIAS DE HOJE
POR JANAÍNA OLIVEIRA

141 UM SORRISO SEM MARKER
POR FILIPA CÉSAR

153 O NASCIMENTO DO CINEMA MOÇAMBICANO: DEBATE
POR LÚCIA RAMOS MONTEIRO

172 SINOPSES

186 FICHA TÉCNICA

APRE- SENTA- ÇÃO

✦ POR LÚCIA RAMOS MONTEIRO

A mostra **África(s). Cinema e memória em construção** é filha de um ciclo anterior de filmes, exibidos no Caixa Belas Artes, em São Paulo, em novembro de 2016, sob o título **África(s). Cinema e revolução**. É uma grande alegria iniciar este texto lembrando que, há exatos dois anos, na apresentação do catálogo anterior, olhávamos para o futuro – e de maneira esperançosa. Fazíamos, então, votos de que nossa iniciativa contribuísse para dar centralidade, na crítica e nos estudos de cinema, para filmes ligados à memória colonial e à luta anticolonial. E, reproduzíamos, na sequência, a questão colocada pelo cineasta senegalês Ousmane Sembène ao francês Jean Rouch em 1965: “Quando houver muitos cineastas africanos, os cineastas europeus, como você, por exemplo, pretendem continuar fazendo filmes sobre a África?”

Se hoje parece difícil olhar para o futuro do mesmo jeito esperançoso, há feitos a comemorar. De 2016 para cá, ainda que as cinematografias africanas e afro-diaspóricas não tenham conquistado o lugar que merecem no mundo nem no Brasil, é inegável que o debate sobre esse assunto se adensou bastante e que a produção mais recente não cessa de estabelecer elos com os antepassados – o artigo de Janaina Oliveira reproduzido neste catálogo analisa esse fenômeno ao inscrever filmes recentes, como *Kbela*, de Yasmin Thayná, e *Cinzas*, de Larissa Fulana de Tal, numa linhagem de que faz parte Zózimo Bulbul e Adélia Sampaio. Um dos objetivos desta mostra é expandir, ainda que de maneira imaginativa, essa genealogia, estabelecendo passarelas entre a produção de jovens cineastas negras do Brasil e, por exemplo, elementos da filmografia de Sarah Maldoror ou Flora Gomes.

Em *Travessia*, a realizadora brasileira Safira Moreira busca imagens dos antepassados em fotografias de família. Por que foi anotado apenas o nome da criança, e não o da babá? Por que falta nitidez ao rosto negro? Essas questões, suscitadas por um olhar analítico e poético encarnado na primeira pessoa da cineasta, ressoam ao vermos o curta-metragem *Avó (Muidumbe)*, da portuguesa Raquel Schefer. Nele, há uma imagem marcante: a avó da cineasta aparece,

no centro, movimentando-se de maneira quase frenética, em contraste com a imobilidade da mulher negra na periferia do quadro. Não por acaso, a cineasta repete esse plano algumas vezes em sua montagem, que se vale do material filmado em super-8 por seu avô, que era funcionário do governo português em Moçambique antes da independência.

Os gestos criativos de Safira Moreira e Raquel Schefer, ainda que realizados a partir de perspectivas distantes – opostas? – podem ser encarados como complementares e apontando para uma mesma direção. Ambos sinalizam a importância e a dificuldade na elaboração da memória da colonização. A memória da colonização, junto com a memória das lutas de independência, formam a ossatura da mostra **África(s). Cinema e memória em construção**. Os 42 filmes do programa trazem 42 pontos de vista a partir dos quais é possível olhar para esse passado e para suas permanências em nosso presente.

Os textos a seguir foram reunidos com o objetivo de trazer informações históricas e estéticas a respeito dos filmes e de servir de referência para pesquisadores e interessados. É outra alegria reproduzir aqui uma parte do debate travado em 2016 a respeito do nascimento do cinema moçambicano, que reuniu Rita Chaves, Isabel Noronha, Camilo de Sousa, Ruy Guerra e José Luís Cabaço, num encontro histórico e muito rico. Outra felicidade é ter, agora, a presença de Jocelyne Rouch, viúva de Jean Rouch, etnólogo francês que realizou em Moçambique o filme *Makwayela*, presente na mostra, em meio a um projeto mais amplo de formação de jovens cineastas africanos. À frente da Fundação Jean Rouch, Jocelyne não apenas é a guardiã da memória do marido, mas também uma das articuladoras de sua continuidade, através de novos projetos de formação de cineastas em diferentes países.

Num momento em que aspectos não tão felizes do passado insistem em assombrar o presente, esta mostra insiste na potência criativa do retorno aos antepassados e da construção de memórias. É preciso cuidar delas, mantê-las vivas, elaborá-las, juntos, no aqui e agora. Assim, quem sabe, conseguiremos fazer de nosso aqui e agora um lugar menos assustador e perigoso.

LÚCIA RAMOS MONTEIRO é curadora da mostra **África(s). Cinema e memória em construção**. Doutora em Cinema pela Universidade Sorbonne Nouvelle (Paris 3) e pela Universidade de São Paulo (USP). Realiza pesquisa de pós-doutorado com auxílio Fapesp na Escola de Comunicações e Artes da USP.

**ENSAIOS
ENTRE VISTAS
DEBATE**

**ENTRE O LUTO
E A MELANCOLIA
– OS GANHOS E
OS FRACASSOS DA
DESCOLONIZAÇÃO
NA PRODUÇÃO E
NA COPRODUÇÃO
AUDIOVISUAL
PÓS-1974**



POR CAROLIN OVERHOFF FERREIRA

Este texto foca na produção audiovisual realizada depois de 1974 nos países africanos de língua oficial portuguesa (Palop); ou seja, nos últimos quarenta anos desde as independências. Meu objetivo consiste em examinar como o passado colonial foi lembrado nessa produção audiovisual para, assim, realizar um balanço de ganhos e fracassos em relação a seu trabalho de memória. Para isso, usarei os conceitos de nostalgia, luto e melancolia. A partir de uma perspectiva comparatista entre os diferentes países – Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau e Moçambique –, levarei ainda em consideração produções portuguesas e coproduções.

Antes de iniciar o balanço, gostaria de apresentar rapidamente algumas reflexões teóricas. Começo com a definição que Henri Bergson¹ faz de memória para destacar a importância da ideia de ação que o filósofo francês atribui a ela. Essa ideia me parece fundamental para discutir e avaliar a memória do império português e do colonialismo por ele implementado, pois leva em consideração o impacto que o ato de lembrar demonstra potencialmente em relação a nossas ações.

Para Bergson, passado e presente são inseparáveis, e a memória constitui elemento crucial para um indivíduo alterar suas circunstâncias materiais na atualidade: “A memória de um ser vivo parece ser a medida do poder de ação sobre a matéria, sendo apenas a reverberação do poder intelectual desse poder”². Em outras palavras, sem memória não podemos agir. Pelo fato de falarmos da memória do colonialismo – ou seja, de um sistema opressivo, de subjugação, exploração e dominação, que impossibilitou o desenvolvimento de identidades próprias, baseado em teorias racistas e de inferioridade –, facilmente compreendemos o impacto político dela.

E que tipos de memória podemos denominar? Podemos falar em

¹ Henri Bergson, *Matéria e memória*. São Paulo: WMF, 2010.

² *Ibidem*, p. 303.

nostalgia, que, devido ao caráter do colonialismo, apresenta um problema grave, pois deseja um retorno ao passado supostamente feliz. No entanto, sabemos que sobretudo filmes realizados em Portugal nos últimos anos por cineastas retornados, ou seja, que nasceram na África, apresentam essa sentimentalidade em relação à vida dos colonos, bem no sentido da palavra “nostalgia” como desejo de retornar para casa, embora essa casa tenha sido sempre ilegítima. *Dundo, memória colonial* (2009), de Diana Andringa, seria um exemplo da paradoxal e ilegítima nostalgia dos colonos.

Além da nostalgia, temos o luto e a melancolia, conceitos elaborados tanto no contexto da psicanálise, sobretudo por Sigmund Freud³, como na filosofia, com destaque para Walter Benjamin⁴. Ilit Ferber⁵ realizou uma comparação instigante dos dois conceitos na obra desses pensadores. Ele explica que, para Freud, a melancolia era a incapacidade de lidar com a perda de um objeto de desejo – que podia ser uma pessoa, um país, a liberdade etc. De acordo com a teoria psicanalítica, para o luto não virar patologia, ou seja, melancolia, ele deveria tornar-se consciente e, assim, superável. Em outras palavras, o luto precisa ser reconhecido e encerrado para poder-se esquecer o objeto de desejo.

De acordo com Ferber, Walter Benjamin valorizou, ao contrário, a melancolia, vendo-a como intercambiável com o luto. A perda nunca deveria nem poderia ser ultrapassada, mas precisaria ser articulada com os traços eternos do passado – ela sempre existirá como ruína. Para Benjamin, por sua vez, não seria possível destruir o objeto de desejo – aquilo que o luto freudiano propõe – nem manter o amor ao objeto – como acontece na nostalgia. É, de fato, o trabalho melancólico que permite dar voz ao objeto perdido, torná-lo presente e sublinhar, deste modo, os traços que permanecem da perda e da destruição.

³ Sigmund Freud, *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

⁴ Walter Benjamin, *Origem do drama trágico alemão*. São Paulo: Autêntica, 2013.

⁵ Ilit Ferber, “Melancholy Philosophy: Freud and Benjamin”, E-rea [2006]. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/erea/413>>; acesso em: 10 maio 2016.

Por isso, o trabalho melancólico nunca termina, é um trabalho perpétuo que mantém a memória do objeto viva, ainda que sem o amor da nostalgia.

Volto agora à pergunta inicial, munida com uma ferramenta de análise. Tentarei analisar, portanto, de forma panorâmica, se houve trabalho melancólico audiovisual nos Palop e em Portugal, sendo que seria um trabalho que não silenciaria nem enalteceria o passado colonial. Do material disponível, faz parte um vasto leque de filmes nos mais diversos formatos e suportes: cinejornais, documentários, ficções, curtas, longas e médias-metragens, mas também instalações e performances – muitos deles de difícil acesso.⁶

Logo após o 25 de abril de 1974, foram realizados alguns filmes em Portugal que revisaram as imagens existentes, interrogando-as no novo contexto político da jovem democracia, como o objetivo de desenvolver um olhar diferente acerca das ex-colônias. Podem ser mencionados *Deus, pátria, autoridade* (1979) e *Bom povo português* (1981), ambos de Rui Simões. O primeiro apresenta um discurso marxista focado na exploração dos operários portugueses, à qual o colonialismo é associado por imagens da época colonial, enquanto o segundo apresenta os acontecimentos do primeiro ano após a revolução, incluindo imagens dos passos políticos inaugurais para as independências africanas. O olhar de ambos está voltado para o passado a fim de escrutinar os mecanismos opressivos da ditadura, visando a garantir a ação da redemocratização.

Exemplos marcantes mais recentes, que vão além desse tipo de eficácia pedagógica, como diria o filósofo francês Jacques Rancière⁷, e que procuram uma abordagem estética que indaga as imagens produzidas no sentido de

⁶ Carolin Overhoff Ferreira, “O drama da descolonização em imagens em movimento”, *Estudos Linguísticos e Literários* [2016]. Disponível em: <https://www.academia.edu/29129033/O_drama_da_descoloniza%C3%A7%C3%A3o_em_imagens_em_movimento_A_propos_do_nascimento_dos_cinemas_luso-africanos>; acesso em: 16 out. 2018

⁷ Jacques Rancière, *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

uma eficácia estética, são os filmes *Natureza morta* (2003) e *48* (2007), de Susana de Sousa Dias. Eles lidam exclusivamente com o arquivo do Estado Novo em Portugal e sua destruição na África. No primeiro, são utilizados cinejornais para revelar pela *câmera lenta* e por uma trilha de som eletrônico a falsidade dessas imagens oficiais, ao passo que o segundo contrapõe as falas de presos políticos, gravadas na atualidade, com fotos de identificação tiradas pela Pide para fazer um trabalho que chamei de indisciplinar,⁸ mas que pode ser chamado também de melancólico ao lembrar a dor que o regime significou para seus opositores, inclusive dois militantes africanos.

Um filme importante é *Kuxa Kanema* (2003), de Margarida Cardoso, pois recorda, eu diria que de forma nostálgica-melancólica, o arquivo audiovisual pós-independência de Moçambique. Melancólico porque revisita as ruínas de uma nova nação e nostálgico porque saudoso de seu momento de formação, que parece perdido para sempre.

Há diversos jovens artistas nesse contexto da lembrança tanto do surgimento dos Estados-nação como do colonialismo e que usam material de arquivo, realizando instalações e vídeos que são tão recentes que ainda aguardam mais estudos. Daniel Barroca, por exemplo, retrabalha fotografias de militares portugueses, nomeadamente de seu pai, na Guiné-Bissau, na instalação de vídeo *Soldier Playing with Dead Lizard* (2008), entre vários outros trabalhos nesse sentido.

Filipa César também faz instalações, filmes e performances, como *The Embassy* (2011) e *Luta ca caba inda* (*A luta ainda não acabou*, 2012), usando arquivos coloniais e pós-coloniais da Guiné-Bissau, enquanto Catarina Simão realizou, desde 2009, *The Mozambique Institute Project*, que consiste em instalações, livros de artista e filmes com base no arquivo da Frelimo.

⁸ Carolin Overhoff Ferreira, “Filme indisciplinar versus filme ensaio no cinema brasileiro: exemplos contemporâneos”, *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 196, pp. 51-78, 2014a, e “The End of History through the Disclosure of Fiction – and Indisciplinarity in Miguel Gomes Tabu (2012)”, *Cinema: Philosophy and the Moving Image*, Lisboa, v. 5, pp. 18-45, 2014b.

As obras portuguesas mostram que faz pouco mais de uma década que o debate vem se intensificando, associado ao resgate das imagens dos arquivos na pós-independência.

Importante lembrar que na produção nos Palop houve pouca ou nenhuma atividade audiovisual por parte dos colonizados antes de 1975. Partiu-se para a criação de registros e arquivos próprios, pelo que se sabe, somente durante as guerras pela independência (em filmes de estrangeiros com Margareth Dickinson e Robert van Lierop, entre muitos outros) e logo depois delas. Portanto, no entendimento dos governos monopartidários que criaram mecanismos para sua produção, a função do audiovisual era definida não como entretenimento, mas, sobretudo, como pedagogia. Ao contrário dos filmes sobre a necessidade de libertação, que faziam críticas ao colonizador, após as independências o presente se tornou o foco principal do registro em imagens e sons.

Contudo, essa tarefa não foi fácil. No caso de Moçambique, o problema consistia na falta de pessoas com formação técnica, de equipamento e de laboratórios. Por isso, o Instituto Nacional de Cinema (INC), criado em 1975, de início convidou profissionais do Canadá, da França, da Inglaterra e do Brasil para formarem um grupo de jovens que ainda estavam no ensino médio, na maioria filhos de camponeses e trabalhadores. Os convidados e o diretor Ruy Guerra ocupavam-se não só da formação de uma nova geração de cineastas e técnicos, mas realizavam os primeiros filmes, cujos títulos indicam as preocupações da época, como *Um ano de independência* (1976), de Fernando Silva e Luís Patraquim, e *Estas são as armas* (1978), de Murilo Salles, entre outros. Eles fazem parte do *corpus* produzido pelo INC, que totaliza treze longas-metragens, 119 curtas e 395 cinejornais intitulados *Kuxa Kanema* [O nascimento do cinema], entre 1976 e 1991.

Desses filmes, a maioria foi realizada por diretores brasileiros. Como dito, os títulos apontam para a documentação da mudança do paradigma político – da luta anterior e da necessidade de continuá-la. No entanto, 25

(1975) e *Mueda, memória e massacre* (1979) são longas-metragens híbridos que realizam um trabalho de memória por meio da desconstrução e da reconstrução do passado colonial e de seu imaginário. 25 revela bem esse ímpeto de descolonizar a mente, ao mesmo tempo que mostra os limites dessa primeira visão transnacional. A narrativa tem um tom vitorioso e irônico que zomba o quanto pode do ex-colonizador por meio da justaposição assincrônica de imagens e sons, usando material de arquivo da época colonial – atualidades, fotografias filmadas e trechos de filmes ideológicos – e montando de forma jocosa com metragem contemporânea, filmada nas ruas ou durante as cerimônias da tomada de posse do governo da Frelimo. Suas estratégias oscilam entre uma eficácia pedagógica – desvendar a opressão pelos colonialistas – e uma eficácia estética – mostrar a situação de forma heterogênea. Por mobilizar um arquivo cujo contexto é preciso conhecer, o público visado era o urbano, que tinha esse letramento cinematográfico e acompanhava a montagem irônica. Trata-se de um objeto interessante, porém não constituiu trabalho melancólico adequado que servisse a uma jovem nação de analfabetos a enfrentar seu futuro. *Mueda*, por sua vez, reconstrói as atrocidades de um massacre realizado pelo governo português, possibilitando, assim, um trabalho de memória mais preciso, embora, como apontado, tenha sido alterado para melhorar a imagem da Frelimo.

A história de Angola é diferente, porque o país desenvolveu sua prática audiovisual inicialmente na televisão, podendo aproveitar a infraestrutura da Televisão Portuguesa de Angola. Esta foi criada em 1972 e emitiu em circuito fechado na capital Luanda. Em 1975, tornou-se Televisão Popular de Angola (TPA). O Laboratório Nacional de Cinema (LNC) era inicialmente o departamento de cinema da TPA e, somente em 1978, ganhou outro nome e outro local. Os realizadores António Ole – artista plástico que se formava em cinema na Califórnia –, Ruy Duarte de Carvalho – formado em cinema em Londres – e Ademir Ferreira são proeminentes dessa primeira fase e responsáveis pela produção de séries como *Sou angolano, trabalho com força* (1975,

desaparecido); *Angola, 76. É a vez da voz do povo* (1976); *Presente angolano; tempo mumuila* (1979). Esses títulos servem como indícios de suas agendas: temas nacionais e muitas vezes antropológicos que focam o povo de forma geral e as diversas etnias de maneira específica. Tratava-se, de fato, não de trabalho de memória, e sim da criação de um novo arquivo.

No entanto, alguns filmes produzidos para televisão foram além de registros etnográficos. Por exemplo, *Carnaval da vitória* (1978) e *O ritmo do N'Gola Ritmos* (1978), ambos de António Ole. O primeiro mostra a recuperação da cultura do Carnaval após a independência, criando, assim, um arquivo do importante evento. O segundo filme, por sua vez, conta de forma retrospectiva a resistência ao colonialismo por parte de um conjunto musical famoso, realizando um importante trabalho melancólico sobre o movimento anticolonial e sua perseguição.

Na Guiné-Bissau, o Instituto de Cinema foi criado em 1978. O mencionado projeto da artista portuguesa Filipa César, *A luta ainda não acabou*, homenageia um filme inconcluso homônimo dessa época. Foram apresentados em colaboração com o curador Tobias Herzog e o realizador guineense Sana Na N'Hada fragmentos, material filmico bruto e alguns filmes no Cinema Arsenal em Berlim em 2012 – e no Festival Videobrasil em São Paulo, em 2017, para esboçar, como diz a artista, um “possível cinema da descolonização na Guiné-Bissau”⁹. Há dois filmes recuperados que indicam mais uma vez a criação de arquivo e não de memória. São eles: *Regresso de Cabral* (1976), de Flora Gomes e Sana Na N'Hada, sobre o funeral de Amílcar Cabral, e um inacabado, *Guiné-Bissau – seis anos depois* (1980).

Vimos que nos primeiros anos de independência foram realizados, sobretudo, documentários ou cinejornais que formam hoje um arquivo em decadência. Poucos longas-metragens, especialmente de ficção, foram realizados. Os filmes angolanos de ficção dessa primeira fase são igualmente escassos, sendo

⁹ Filipa César, “A luta na caba nunca”, *Arsenal* [2014]. Disponível em: <<http://www.arsenal-berlin.de/de/living-archiv/projekte/living-archiv/projekte-archivarbeit-als-kuenstlerische-und-kuratorische-praxis-der-gegenwart/individuelleprojekte/filipa-cesar.html>>; acesso em: 12 out. 2015.

possível elencar apenas *Faz la coragem camarada* (1977) e *Nelisita* (1982), de Ruy Duarte de Carvalho. O primeiro está perdido e o segundo é de difícil acesso; portanto, não tenho como avaliar seu trabalho de memória.

O Instituto Nacional de Cinema guineense realizou apenas dois filmes de ficção com financiamento exclusivamente nacional: *N'tturudu* (1986), de Umban U'Kset, e *Morte negada* (*Mortu nega*, 1988), de Flora Gomes. *N'tturudu* não se encontra disponível, mas o primeiro filme de Flora Gomes, *Morte negada*, foi lançado nos Estados Unidos em DVD. É exemplar no que diz respeito ao trabalho melancólico acerca da guerra de independência e dos primeiros anos de independência. Conheço poucos filmes tão sábios e poéticos.

Depois do golpe de Estado em 1980, o cinema deixou de ser prioridade política na Guiné-Bissau, e *Mortu nega* permaneceu a única conquista nacional de seu realizador. No seguimento da queda do Muro de Berlim, em 1989, e das mudanças de paradigma acerca do Bloco do Leste, também os regimes monopartidários nos Palop chegaram ao fim. Em consequência, os conflitos aumentaram, e, durante as guerras civis dos anos 1990, produções fílmicas tornaram-se quase impossíveis. Algumas surgiram em formato transnacional e, assim, devido à lógica cultural dos países europeus parceiros, em formato de longas-metragens de ficção. Apesar de ter sido o sonho dos cineastas na pós-independência, os protocolos de coprodução não incrementaram as possibilidades de realizar um trabalho melancólico – já escasso entre 1975 e 1988 –, porque levaram a um forte envolvimento do antigo colonizador e de suas ideias e suas necessidades de trabalho de memória. Na tabela¹⁰ podemos ver que a vinculação ao financiamento estrangeiro para longas-metragens de ficção chega a uma média de 65% nos Palop entre 1976 e 2013, e com Portugal a 46%, isto é, quase metade de todas as produções de longa-metragem.

¹⁰ Carolin Overhoff Ferreira, “O drama da descolonização em imagens em movimento”, cit.

PAÍS	Produções (número total)	Coproduções com Portugal (percentual)	Outras coproduções	Produções nacionais (percentual)
Angola	29	8/28%	7	14/52%
Guiné-Bissau	8	5/62%	1	2/87%
Cabo Verde	6	6/100%	0	0/100%
Moçambique	20	0/50%	3	7/65%
Total	63	29/46%	12	23/65%

A dependência de coproduções na produção de filmes de ficção não é em si um problema e mudou significativamente nos últimos anos. O caso da Guiné-Bissau, país sobre cujos imigrantes existem alguns filmes portugueses e onde Flora Gomes realizou outros quatro filmes, além de codirigir um documentário português, demonstra que um cineasta é capaz de manter um trabalho melancólico em produções transnacionais. A única coprodução de Sana Na N'Hada, *Xime* (1994), conseguiu isso, por exemplo.

Cabo Verde é, por outro lado, um caso bem complicado, porque aborda a época colonial quase sempre por velhos estereótipos – embora haja uma vasta produção portuguesa, majoritariamente de Pedro Costa, que procura dignificar o imigrante cabo-verdeano. Das coproduções, *A ilha dos escravos* (2008), de Fernando Manso, mostra o que acontece quando um cineasta português faz seu luto do colonialismo. O filme revitaliza o pensamento luso-tropical em uma trama telenovelsca que constitui um desserviço à memória da escravidão. Também *Os flagelados do vento leste* (1988), de António Faria, *Fintar o destino* (1998), de Fernando Vendrell, e *O testamento do senhor Nepumoceno* (1997), de Francisco Manso, recalcam o passado colonial tratado nos romances em que se baseiam para se livrar de um passado incômodo.

Em Moçambique, Licínio Azevedo e Sol de Carvalho deixam vislumbrar o potencial emancipatório dos filmes de ficção nos Palop, nacional ou transnacional. No entanto, nenhum deles olha para o passado. As produções lidam com questões atuais, sobretudo como desdobramentos da guerra civil ou a Aids. Por outro lado, as coproduções moçambicanas, quando realizadas por diretores portugueses, apresentam visões problemáticas em relação à memória colonial, tentando desculpabilizar o país, como em *O gotejar da luz* (2001), de Fernando Vendrell, ou adulterando a cultura africana, como em *Comédia infantil* (1997), de Solveig Nordlund. As adaptações literárias de obras de Mia Couto, como *Terra sonâmbula* (2007), de Teresa Prata, e *O último voo do flamingo* (2010), de João Ribeiro, que enfocam a guerra civil, costumam descomplicar as tramas, bem como o contexto sócio-político, simplificando, assim, seu relacionamento com a época colonial e a memória dela.

Em Angola, devido à proliferação de produções desde 2007, sobretudo por meio de filmes semiamadores que lembram o formato de Nollywood (ou seja, produções de baixo orçamento filmadas em câmeras digitais), fica cada vez mais difícil contabilizar os recentes filmes nacionais. Aqueles elencados possíveis de ser enumerados são, sobretudo, obras de gênero, como gângster e terror, sobre questões urbanas. Somente *Njinga, rainha de Angola* (2013), de Sérgio Graciano, aborda por meio de uma protagonista forte o enfrentamento do poder colonial, mas em chave nostálgica angolana.

Além das catorze produções nacionais, temos quinze coproduções, sendo que os filmes realizados entre 1989 e 2004 raramente realizam um trabalho de memória. Enquanto *Moia: o recado das ilhas* (1989), de Ruy Duarte de Carvalho, é uma importante parábola sobre a relação entre colonizado e colonizador, *O miradouro da Lua* (1993), de Jorge António, apaga qualquer conflito, tentando livrar-se da culpa colonial. Quando do renascimento da produção em 2004, a guerra civil foi tema central. Suaviza a culpa de Portugal em *O herói* (2004), de Zezé Gamboa; realça a decadência do

país em *Na cidade vazia* (2004), de Maria João Ganga; e mostra, em filme menos divulgado, *O comboio da Canhoca* (2004), de Orlando Fortunato de Oliveira, a eminente relação entre colonialismo e conflitos posteriores. Sobretudo este último oferece um trabalho melancólico sobre o legado colonial que mereceria maior exposição.

No que diz respeito à produção sobre o colonialismo em Portugal, ela vem crescendo; no entanto, eu consideraria somente três filmes dignos de nota em termos de trabalho melancólico: o já mencionado *48*; *A costa dos murmúrios* (2004), de Margarida Cardoso; e *Tabu* (2012), de Miguel Gomes. Muitas vezes o luto ou o esquecimento do colonialismo impossibilitam visões heterogêneas que fazem jus às contradições do pós-colonialismo.

Perante o muito breve panorama exposto, posso somente concluir que houve poucas tentativas – talvez seja mais correto dizer “possibilidades” – de utilizar o audiovisual como ferramenta de um trabalho melancólico tanto nos PALOP como em Portugal. Pelo que expus no início por meio das ideias de Henri Bergson e Walter Benjamin, volto a reafirmar que o tipo de trabalho de memória é extremamente importante para a atuação futura dos países independentes há quarenta anos. É claro, e todos nós sabemos, que o audiovisual tem seus limites na transformação do curso da história. Contudo, seu impacto no imaginário não deve ser subestimado, tampouco sua capacidade de compreender o passado além da nostalgia ou do esquecimento em relação aos tempos coloniais.

CAROLIN OVERHOFF FERREIRA é professora na EFLH/Unifesp. É autora de *Cinema português – aproximações à sua história e indisciplinaridade* (2013); *Identity and Difference – Postcoloniality and Transnationality in Lusophone Films* (2012); *Diálogos africanos – um continente no cinema* (2012); e *Neue Tendenzen in der Dramatik Lateinamerikas* (1999). Organizou os livros *O cinema português através dos seus filmes* (2007 e 2014); *África – um continente no cinema* (2014); *Manoel de Oliveira – novas perspectivas sobre a sua obra* (2013); *Terra em transe – ética e estética no cinema português* (2012); e *Dekalog – On Manoel de Oliveira* (2008). Publicou sobre cinema e teatro em revistas nacionais e internacionais, como *Modern Drama*, *Adaptation*, *Camera Obscura*, *Music and the Moving Image*, *Studies in European Cinema*, *Journal of African Cinema*, *Journal of Lusophone Studies*, *Concinnitas*, *Rebeca*, *Tempo Brasileiro*, *Third Text*, *Forum Modernes Theater*, entre outras.

**“O PRIMEIRO
SONHO DO
REALIZADOR
AFRICANO É
PODER TERMINAR
O FILME”:
UMA
ENTREVISTA COM
FLORA GOMES**

 **POR JUSCIELE OLIVEIRA**

Flora (Florentino) Gomes nasceu em 1949, em Cadique, na Guiné-Bissau, sob o jugo colonial português; estudou cinema em Cuba, no Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica (ICAIC), e no Senegal, com orientação de um dos mestres do cinema africano, Paulin Soumanou Vieyra. No regresso à Guiné-Bissau, trabalhou como repórter para o Ministério da Informação por três anos (1974-1977). Iniciou, então, sua carreira cinematográfica ao lado de Sana Na N'Hada, correalizando com este dois curtas-metragens: *O regresso de Cabral* (1976) e *Anos no oça luta* (1976); dirigiu ainda o média-metragem *A reconstrução* (1977), ao lado do italiano Sérgio Pina; em 1994, realizou o curta-metragem *A máscara*. Mais tarde, faz cinco longas-metragens de ficção: *Morte negada* (*Mortu nega*, 1988); *Odju azul di Yonta* (*Olhos azuis de Yonta*, 1992); *Po di sangui* (*Pau de sangue*, 1996); *Nha fala* (*A minha fala*, 2002); e *Republica di mininus* (*A república dos meninos*, 2012). Em 2009, participou de uma construção coletiva, *Afrique vue par...* (*África vista por...*), produzida e apresentada no Festival Pan-Africano de Argel, na Argélia, com o curta-metragem *A pegada de todos os tempos*. Recentemente, dirigiu em Bissau um curta-metragem sobre os direitos humanos, *Bindidur di passada* (*O vendedor de histórias*, 2017), com apoio do Instituto Camões.

Nesta entrevista, datada de 13 de maio de 2018, no saguão do hotel Berna, em Lisboa, foram explorados elementos analíticos das marcas autorais presentes nos longas de ficção de Flora Gomes, importantes para a construção do quarto capítulo de minha tese de doutorado: *"Precisamos vestirmo-nos com a luz negra": uma análise autoral nos cinemas africanos – o caso Flora Gomes*.

As marcas autorais de Flora Gomes são perceptíveis não apenas no discurso, nos temas, na trilha sonora, na temporalidade contemporânea e/ou nas referências a seu país e a seu continente de nascimento e residência, mas também mediante sua estética fílmica. Flora Gomes é autor de uma *mise en scène* própria – critério estilístico absoluto no filme – e também encenador, transformador e agente cultural, uma vez que trabalha com

atores amadores totalmente inexperientes – alguns, por vezes, sem nem vivência como público em sala de cinema.

Os planos (sejam *close-ups*, primeiros ou primeiríssimos) ou os enquadramentos de Gomes são invariavelmente “próximos”, o que sugere, do ponto de vista psicológico, significados emocionais mais precisos, revelando dessa maneira intimidade com as personagens, pois tentam exprimir uma intimidade da câmera com o ator e do ator com o espectador. Essa dimensão estética, no limite, comunica a impressão de que as pessoas se tocam, de que o espectador pode, afinal, tocar as personagens, além de, eventualmente, despertar no público sentimentos como horror, compaixão, paixão ou surpresa – algo que, para o cineasta, implica empatia.

Assim, Flora Gomes busca promover a submersão do receptor no filme, na cultura, na história da Guiné-Bissau e da África. Certamente, os espaços de seus filmes têm e revelam drama por meio de suas variações, modelando desse modo a passagem e a continuidade do tempo. Os conflitos individuais e coletivos, bem como as lutas simbólicas e físicas das personagens nos cenários naturais, são primordiais para a ousadia da *mise en scène* do realizador. Seja no drama, na comédia, no musical, seja no filme de guerra, o cineasta propõe, por meio de sua escrita cinematográfica (evidência de sua sensibilidade fílmica), a simplicidade da existência, do viver. Gomes demonstra que domina a linguagem e a estética do cinema (por vezes, de rigorosa formação na escola de cinema cubana) e imprime em seus filmes a responsabilidade e o peso de seu ofício na Guiné-Bissau, na África e no mundo, formando e preparando atores para interpretar personagens construídas para carregar os compromissos, os dilemas e as transformações do passado, do presente e do futuro; do local e do global; do antigo e do moderno.

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

Fale-me de seu método de preparação de ator.

Como sabes, na Guiné-Bissau, inventei de preparar os atores. Ensaiei muito, e uma boa parte daqueles com que trabalhei no primeiro filme, no segundo e no terceiro já começou a aparecer enquanto atores. Em *Pau de sangue*, praticamente não eram atores, com exceção de Ramiro Naka, que é músico, e de Bia Gomes, que vinha do Balé Folclórico da Guiné-Bissau. Desde *Morte negada*, nunca tive pessoas que já haviam atuado em filmes. Bia já tinha feito *N'tturudu* (1987), realizado pelo compatriota Umban U'Kset, mas o trabalho realmente plástico, que é uma das coisas a que dedico muito tempo – porque para mim no cinema há muitas diferenças na forma de narrar ou de contar as histórias –, se dá no posicionamento da câmera. A verdade é que os grandes cineastas são os que têm o domínio e a inteligência de colocar a câmera onde ninguém esperava – e assim realizar um grande filme. Para nós, que começamos a aprender com os que têm mais experiência e com os grandes nomes, com quem tivemos o privilégio de partilhar alguns ambientes de trabalho, o posicionamento da câmera era uma das coisas mais importantes que havia. Foi assim que comecei a trabalhar com os atores. Eu os punha de determinada maneira, colocava a câmera e dizia para não olharem para ela ou dizia para onde tinham de olhar quando a câmera estava em tal posição e lembrar todos os gestos que eles fizeram. No caso de não termos ou não estarmos com a anotadora, porque trabalho com muitas figurações, muitos ajudam dizendo: “Eu tinha a mão nesta posição para a próxima tomada”. Você tem que preparar os atores para isso.

Não sou muito rigoroso no trabalho de enquadramento, por isso arranjo sempre um grande colaborador, que é o diretor de fotografia. Tive a sorte de trabalhar com diretores de fotografia muito bons, mas quero realçar aqui a cumplicidade que vivenciei com Vincenzo Marano, que fez a fotografia de *Pau de sangue*. Uma pessoa de espírito aberto, italiano que compreendeu muito cedo as metáforas do filme. É verdade que a iluminação, que é uma das coisas importante na obra, eu não cheguei a desenvolver muito em meus filmes...

Meu desejo é fazer um trabalho específico, mas para isso precisava ter tempo, dedicar-me à iluminação, sobretudo na pele negra; como sempre digo, quando se inventou o cinema, era para a pele branca, não era para a negra. Se calhar, só depois do primeiro negro no Oscar é que a Kodak começou a olhar diferente a pele negra. No fundo, é preciso filmar muito, embora hoje haja um grande equilíbrio com os novos métodos. Hoje a pele negra é muito mais bem tratada, o negro aparece no ecrã e não se veem só os dentes e os olhos. [...] Nós é que temos que olhar para nossa pele e perceber como ela é iluminada. Não é para inventar a película, mas me refiro a como nós devemos aparecer na tela, desde o ponto de vista da iluminação...

Você consegue corrigir e se adaptar aos erros ou às limitações nas gravações?

Sim. Na hora mesmo. Simão Mendes [que interpreta Vicente em *Olhos azuis de Yonta*] não ensaiou. Eu queria uma figura como ele: um intelectual que esteve na luta e depois converteu-se num empresário. E ele tinha tudo para isso, só que não se aprende a interpretar de um dia para o outro. Pressenti isso; houve também um senhor em *Morte negada* que teve medo de interpretar, então eu precisei fazer a personagem. Aí, percebi que é muito difícil. O homem disse: “Flora, eu não consigo”. Bloqueou completamente. Não conseguia repetir a frase. Ficou com medo.

Por isso você trabalha com os atores antes?

Sim, não são profissionais. Falo a eles sobre cinema, sobre como o cinema surgiu. Falamos de fotografia, pintura, música, literatura, dança... Como com Edna Évora [Saly de *Pau de sangue*], que era muito tímida – a mãe dela dizia que eu devia arranjar outra pessoa. No entanto, quando a mãe a viu no meio das colegas dançando as músicas tradicionais, ela disse: “Mas isto é um laboratório, Flora. Tens que fazer vir mais pessoas aqui...”. Criou-se um hábito de leitura. Quem tinha melhores habilidades de interpretar e ler ajudava os outros. Eu estava ali como facilitador. Não li nada para fazer isso.

Segui minha intuição. Levava pessoas para falarem de suas experiência. Levei Abdulai Sila¹, Carlos Barros² e Adriano Ferreira³ para falar das experiências deles. Para que todos conhecessem as artes e as culturas da Guiné-Bissau. Assistíamos aos filmes e depois conversávamos. Eu dizia o que era um plano, uma sequência, a função da câmera. Explicava o papel de todos no cinema. Não é uma escola, mas não está longe de ser. É um trabalho de muito rigor. Lemos Odete Semedo, Abdulai Sila, Mia Couto, Filinto Barros. Em Cabo Verde, na gravação de *A minha fala*, também foi assim. Quando você vê a malta da Guiné-Bissau, é diferente. Estavam mais expressivos, porque foram preparados, por isso fui misturando os guineenses com os cabo-verdianos e sua dinâmica musical.

Você deixa a iluminação exclusivamente a cargo do diretor de fotografia?

Normalmente digo ao diretor de fotografia o que quero. E no caso de meus colaboradores há a cumplicidade... Ele vai dizer que quer eliminar a sombra, mas eu quero a tal sombra. Na verdade, o diretor de fotografia não pode fazer nada sem avisar, pois não pode haver surpresa. É um trabalho de muita complexidade e de amor para saber qual é, por exemplo, a objetiva a usar. Há que ter muita precisão do olhar do diretor e do realizador. Por que é 35

¹ É engenheiro e romancista guineense. Entre suas obras literárias estão *Eterna paixão* (1994), que é considerado o primeiro romance guineense; *A última tragédia* (1995); *Mistida* (1997); *As orações de Mansata* (2007); *Dois tiros e uma gargalhada* (2013); *Memórias SOMânticas* (2016); e *Kangalutas* (2018).

² João Carlos Barros é arquiteto e artista plástico guineense de Bissau.

³ Adriano Gomes Ferreira Atchutchi é músico responsável pela trilha sonora do filme *Olhos azuis de Yonta* e líder do Super Mama Djombo. O grupo foi criado nos anos 1960, com o nome de Mama Djombo, que é o nome de um Iran (espírito) muito poderoso na Guiné-Bissau, invocado como proteção durante a luta pela independência. O conjunto musical está diretamente relacionado à cultura musical e à história nacional, visto que as letras, na época da luta, incentivavam o movimento de libertação, inclusive com músicas sobre a história de confrontos e de Amílcar Cabral. As composições, entre as quais “Bissau kila muda” (música original do filme *Olhos azuis de Yonta*), refletem também sobre a situação pós-independência da Guiné-Bissau e falam das características dos nativos.

e não 40. Por que é 50 e não 75. Qual é em tua mente, como é que tu olhas para a personagem no ecrã, se olha em grande plano só a cara ou de perfil? Já preparando o filme precisas ter isso em conta. Onde a câmera estaria? Por vezes, a câmera precisa ficar mais perto, tendo o fundo completamente amplo para ver o que está ao redor ou não. Depois, deve-se ver se tudo está completamente deformado ou menos claro. O realizador precisa pensar nessas coisas, por isso que os franceses chamam de *metteur en scène*... O realizador é a soma de toda a equipe que está no platô. Há também aqueles que querem fazer tudo. Não sei ser assim! Há os que querem editar, escrever o argumento... Eu não sou de muita escrita. Tenho dificuldade nos argumentos, por isso muitas vezes não consigo respeitar a técnica do argumento durante as filmagens. Quando é assim tão claro, com cortes... não há criatividade. Se fosse assim, qualquer pessoa fazia um filme.

É verdade que um roteiro muito bem escrito faz com que o filme seja bem compreendido pelos financiadores, o que pode levar a um grande filme ou a um grande fracasso. Pode sair em muitos jornais em vez de ter um nível intenso de drama na história. Cinema é trabalho de equipe. Há uma atriz, Bia Gomes, que me ajuda muito. Infelizmente ela teve alguns problemas de saúde e há muito tempo não trabalhamos juntos. Tem uma força no platô e consegue motivar todo mundo, isso porque algumas vezes filmamos bastante e as pessoas ficam cansadas de tantas exigências do Flora. Ela sempre me deu apoio para motivar as pessoas. O realizador é o chefe da orquestra e não tem que tocar todos os instrumentos. O trabalho dele é fazer com que o resultado seja bom. Se eu tivesse que escolher uma profissão, escolheria cinema, mais que nunca, pois é no cinema que sinto que posso carimbar minha identidade – e não acredito que eu poderia fazer outra coisa, apesar das dificuldades, mas isso também faz parte de mim. O cinema que eu faço fala das dificuldades com o tempo, e isso tudo faz de mim um homem diferente. Acho que Amílcar Cabral terá acertado em me enviar para fazer cinema.

Você tem alguma estratégia para filmar o corpo negro em seus filmes?

Sim. Existem exigências desde a película. Saber o laboratório. Qual é a sensibilidade que vai com o quê? Os tipos de filtro próprios para cada situação. Ao dizer ao diretor de fotografia a tonalidade da pele do ator, discuto com ele qual filtro será aplicado. Porque isso é o trabalho dele. E ele pode me dizer que só pode fazer isso, pois não tem meios, porque nossos filmes... As coisas irritantes em nossos filmes é que os realizadores africanos não devem sonhar muito, porque não há condições para tanto. O primeiro sonho que temos é o de poder terminar o filme, para não dizerem que o filme começou e não acabou. Sou muito exigente com as pessoas que querem me produzir. Já não sou o Flora dos anos 1980. Sou o Flora que tem algumas exigências – e muita gente espera algo de mim.

Como foi filmar a cena entre Vita e Pierre em *A minha fala*?

Discuti com o diretor de fotografia Edgar Moura sobre como queria a cena, e não foi difícil. Essa cena tem a ver com a mestiçagem do mundo, questão que também está na fala da mãe de Pierre, ao dizer: “Entretanto vou-me habituando à ideia de ter netos mais escuros que eu”. Sou uma pessoa de desafios. E gostaria de voltar a trabalhar com o Edgar... As discussões sobre a iluminação são importantes. Eu gostaria de ler mais sobre a iluminação no Brasil, a luz tropical. Acho que a luz de *A minha fala* é tão especial... é uma luz *abrasileirada*, cheia de cores e alegria. Sobre isso, discutimos muito. Precisamos ler e discutir, porque nós não podemos falar do vazio... Lembro-me de um senhor que me perguntava sistematicamente: “Por que você se aproxima tanto com a câmera ao redor dos atores e das atrizes?”. É porque sinto que não tenho medo de me aproximar dos outros. Nós não temos medo de nos aproximarmos uns dos outros. É só aqui [Portugal ou Europa] que quando alguém passa perto já colocam a mão na carteira.

Diante de tantas imagens estereotipadas e preconceituosas sobre a Guiné-

Bissau, a África e os africanos, como você faz para superar, transformar ou criticar isso?

Só fazendo filme para mudar isso. Começou um fenômeno interessante. Fui ao Brasil recentemente e vi jovens brasileiros se vestirem de africanos, enquanto em minha terra estamos a tentar transformar até a cor da pele. Tentando se transformar numa coisa que nem se sabe o que é. Isso acontece porque não há muitas referências. Nossas referências africanas são poucas. Na política, na cultura, na história, no cinema e na literatura... Quem é que analisa nossos filmes? São os críticos que muitas vezes, quando começam a olhar para nosso primeiro plano, já dizem que não serve. Porque não têm paciência de ver detalhes. O filme hoje começa, todo mundo sabe qual é o fim da história, e isso não é nada fácil para países como o nosso e para cineastas que não têm grandes possibilidades financeiras – nem vamos ter, pois precisamos trabalhar vinte anos para realizar um filme. Depois de vinte anos, estaremos a preparar o caixão para o funeral. Ainda assim, estou otimista em relação aos jovens cineastas na África. Muitos tentam mostrar uma nova escrita, uma nova forma de contar histórias, e têm muita pressa também, querem a África para eles. É uma África moderna. Temos muitas coisas para contar... Foram tantos sacrifícios... que fazem parte de nossa história.

Você já pensou em como os “outros” te veem? Como europeus ou africanos te enxergam?

Tive a sorte de ter uma escrita. Felizmente nós viemos de uma escrita cinematográfica completamente diferente dos nossos padrões de cinema. Eu me refiro a Ousmane Sembène, Paulin Vieyra, Souleymane Cissé, Djibril Diop Mambéty; todos esses grandes cineastas africanos, com os poucos meios de que dispunham, tentaram e fizeram alguma coisa. No entanto, é compreensível também que ninguém goste que se descreva sua desgraça. Meus filmes têm sempre um cunho político, e isso incomoda. É uma luta. Vão acabar por aceitar que nós existimos. Estamos num avião em que não podemos escolher os

passageiros com quem viajar. Temos que apertar o cinto nessa viagem, e já é tarde para os europeus. Eles têm que mudar de percepção e notar a grandeza, a quantidade e a qualidade das imagens que vêm do mundo, da África, que eles construíram em sua mente.

Nesse sentido, você acha que seus filmes podem ser considerados “filmes de arte”? Seriam obras feitas para festival?

Não sei o que chamam de filmes de arte... Festival? Meus filmes nem iriam para festival. Faço filmes para serem vistos. Se fossem somente para festivais, não seriam exibidos nas salas comerciais. Todos os meus filmes saíram nas salas comerciais em Portugal e na França. Podem não ficar muito tempo, porque incomodam a sociedade, baseada na bilheteria. Poucos realizadores tiveram esse privilégio, diante das exigências do mercado.

Qual é o lugar mais distinto em que você soube que um filme seu foi exibido ao público?

Morte negada foi exibido no Japão, em Hong-Kong, na Austrália, na Líbia, no Líbano. São países em que nunca estive. Que nem sabem de que país é o filme nem se Flora é um homem. Tudo é possível. Isso é que é interessante.

Como é o Flora Gomes em ação?

Participa de tudo. Todos são importantes. Todos podem falar e dar ideias. Gosta de improvisar... mas dentro o organograma proposto. [...] Representa a tristeza da república de crianças. Uma criança que vai vender frutas e depois a fruta se transforma em lágrimas, mostrando a desgraça que assola o país. É uma pessoa insatisfeita. Sempre acha que pode fazer melhor, pois aos africanos não é permitido errar, porque não há tempo para isso. E nós temos que ir sempre em frente.

Como você explica seu modo de fazer filmes especialmente quando os financiamentos estão cada vez mais limitados?

Faço filmes para transformar meu sonho em realidade, tenho que perceber a realidade. Não peço muito para mim, peço para o filme.

Como é sua relação com seu montador?

Cristiane Lake montou dois filmes: *Pau de sangue* e *Morte negada*; e a Dominique Paris, três: *Olhos azuis de Yonta*, *A minha fala* e *A república dos meninos*. É uma relação muito próxima. Os montadores são pessoas com outros olhos. Quando a escolhi, senti que estava diante de uma grande montadora. Ela era também grande amiga da Anita Fernandes... A montagem não é fácil. É o momento em que se pode confundir o filme. Às vezes, não acaba bem. Ela [Cristiane Lake] aconselhou-me bem e muito, porque eu tinha muito material de *Morte negada*.

Você produziu bastante material nas gravações de *Morte negada*?

Sim, muito material. Muitos planos. Sobretudo porque era um desafio... Inclusive a cena dos miúdos na fortaleza de Cacheu, que não está no argumento e, por muitos, é considerada uma das mais bonitas do filme. Embora, para mim, a cena mais bonita seja aquela em zigue-zague. Quando Bia Gomes estava sentada com a mulher e eles queriam atravessar naquele lamaceiro. É muito bonita.

E sobre a contextualização histórica de seus filmes?

A guerra colonial continua não sendo comentada. Os estadunidenses fizeram filmes sobre suas desgraças [*Apocalypse Now*], mas os portugueses não. Pisamos em ovos, cuidando para não os partir, mas estamos andando... Outros problemas surgiram depois... Isso é positivo. É natural e bonito falarmos de nossa história, por isso no fim choveu [em *Morte negada*]. Ai é a retomada da página. O filme seguinte começa com as crianças e com as datas [*Olhos azuis de Yonta*]. É um processo de transformação, que não é fácil. O mais sagrado é conservar o que é nosso.

Você faz cinema nacional?

Não sei. Faço cinema, ponto-final. As pessoas é que o pintam. As pessoas é que dão o visto de africano, internacional, visto do Flora, porque sou africano,

mas penso como homem. Isso é bom porque as pessoas vão dando os vistos que elas acham [risos].

E como é seu visto, seu carimbo, sua assinatura?

Tem todo o passado e o pesadelo, a alegria e a esperança, que carrego em mim. E é meu olhar sobre a Guiné-Bissau e a África.

Você é um crítico de seu país, sua cultura, seu cinema?

Sou crítico de meu país. De meu cinema, isso aí já é trabalho seu [risos].

Qual é o peso de ser um cidadão ilustre em seu país?

É um desafio e muita responsabilidade também.

Assim, quando o cineasta Flora viaja, o olhar sobre seu país muda?

Evidentemente, não há nada no mundo como viajar, como ler um livro. Se o mundo não estivesse tão pequeno como agora, o que seria de nós...?

Para terminar, no dia 13 de maio, no Brasil, celebra-se o fim da escravidão. O que você pensa disso?

Hoje no mundo vivem-se as novas formas de escravidão. As correntes não estão mais nos pés. A escravidão está na cabeça. Os novos escravos são teleguiados. Controlados. São os sem documentos...

JUSCIELE OLIVEIRA é doutoranda do Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve-Ciac/Ualg, em Faro, Portugal, e bolsista do Programa Doutorado Pleno no Exterior da Capes.

UM OLHAR SOBRE O MUNDO



POR ANNOUCHKA DE ANDRADE

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

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

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

¹ *Black Art*, v. 5, n. 2, 1982, p. 31.

Festival de Cartago, terceiro lugar no Festival de Ouagadougou).

Entre 1971 e 1972, ela realiza *Sambizanga*, outra adaptação de Luandino Vieira – no caso, do romance *A verdadeira vida de Domingos Xavier*. O roteiro é assinado por Maurice Pons e Mário de Andrade². O filme, de produção francesa, foi rodado no Congo-Brazzaville e conquistou vários prêmios (Tanis de Ouro em Cartago e Grande Prêmio do Festival de Ouagadougou, entre outros). No longa, para além da trama dramática tecida ao redor da prisão e da tortura de Domingos Xavier pelo colonialista português, Sarah Maldoror coloca no centro a mulher dele, Maria, que toma a estrada determinada a reencontrar o marido. O tom é decididamente íntimo e tem até mesmo um lirismo meditativo, *parti pris* raro quando se trata desses assuntos.

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

Traduzido do francês por Lúcia Ramos Monteiro

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

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

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

 **POR CELSO LUCCAS**

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

Quarenta anos depois da primeira exibição do filme *25 – a revolução de Moçambique* na primeira Mostra de Cinema de São Paulo, me vêm à cabeça alguns *short cuts* da famosa sessão de estreia do filme no Brasil. Era plena ditadura, e eu e Zé Celso, os diretores, estávamos exilados havia vários anos e não podíamos retornar. A nossa cópia 16 mm foi enviada clandestinamente da França ao Brasil, para participar da Mostra a convite de seu diretor Leon Cakoff. Sem o certificado de censura, houve a inesquecível e histórica projeção no Masp, com várias intervenções da plateia, que tomava totalmente os assentos e as escadas. Durante a sessão, no escuro do cinema, houve de tudo do que, na época, não se podia ter: num fato inédito, houve várias manifestações, palavras de ordem contra a “dura”, furores revolucionários e um receio inquietante de uma invasão ou uma repressão na sala do Masp lotada. Era a primeira vez na ditadura que se via e se ouvia uma re-vo-lu-ção em língua portuguesa. A mensagem era clara: des-co-lo-ni-za-ção, libertação! Portugal, África, Brasil.

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

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

Na sequência, o filme, convidado pelo Festival de Gramado, ainda sem a liberação da censura, foi mostrado numa sessão supertumultuada, na qual o público e praticamente quase todos os cineastas brasileiros presentes já

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

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

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

 **POR SOL DE CARVALHO**

Publicado originalmente na revista *Tempo*, n. 512, Maputo, 3 ago. 1980.

Recentemente Ruy Guerra esteve de novo em Moçambique. Esteve no nosso país uma vez mais, depois de uma estada de catorze meses durante a qual realizou o primeiro longa-metragem cinematográfico, produzido após a independência nacional: *Mueda, memória e massacre* (1979-1980). A nossa intenção, ao fazermos uma entrevista com Ruy Guerra, não era falar do filme, do seu significado e dos principais problemas que ele coloca, tanto mais que a *Tempo* já o fizera. Queríamos, sim, esclarecer uma questão que já é motivo de especulação na imprensa cinematográfica ocidental e pôr “em pratos limpos” o que realmente se havia passado.

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

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

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

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

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

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

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

Ruy Guerra — Esta minha vinda a Moçambique para trabalhar durante catorze meses no Instituto Nacional de Cinema não foi a primeira. Já tinha vindo para a independência e para o III Congresso¹. Na realidade, o que se passa é o processo de uma pessoa que nasceu num país na época colonial, saiu por diversas razões (entre as quais o fato, justamente, de ter nascido numa colônia) e que, a partir do momento da independência e depois de muitos anos no exterior, procura reconverter-se ao seu país de origem. Agora, essa reconversão é sempre um processo difícil, porque um longo exílio, de trinta anos, implica novos hábitos, criar novas raízes noutros locais. Embora a profissão de cinema já seja um pouco desenraizada pelo seu próprio processo de trabalho, radiquei-me no Brasil, a que fiquei ligado geográfica, física e, sobretudo, culturalmente. Quer dizer, interessou-me o Brasil porque correspondia a uma cultura mais próxima da minha de origem e também por ser um país em vias de desenvolvimento, um país com uma problemática do Terceiro Mundo, embora com governos ditatoriais sucessivos.

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

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

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

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

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

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

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

Quando filmamos pela primeira vez, nem sabíamos qual era a sequência dos acontecimentos. Eu procurei me informar com o responsável: “Como é que a coisa se vai desenrolar?”. Ele começou a contar que era tão complicado que não adiantava explicar. Então, o melhor é manter a surpresa diante do fato. Filmamos uma vez, duas vezes, sem que houvesse da nossa parte uma única interferência de ordem dramática. Não houve nenhuma *mise en scène* nem nenhuma intenção de marcação. Apenas tentamos captar a estrutura própria da peça, com todos os seus valores.

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

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

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

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

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

R. G. — Dessa amálgama de material, procuramos nos organizar dentro do fato específico do filme. Primeiro, vimos que tinha a duração de um longa-metragem: no princípio, nós não sabíamos se duraria vinte minutos, quinze, quarenta ou meia hora. Então, concordamos com um longa-metragem, o que nos satisfez muito porque nos obrigou a tomar posição diante desse fato.

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

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

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

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

R. G. — O que aconteceu foi o seguinte: recolhemos informações e dados que nos permitiram ter uma visão mais ampla, mais articulada e que nos

serviu, dentro das deficiências do nosso próprio material, como uma coluna vertebral que permitia alinhar, esclarecer e qualificar esse discurso recolhido de forma anárquica: montamos o filme como pudemos; procuramos, então, com essa coluna vertebral, estabelecer uma nova linguagem.

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

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

Eu consideraria até não aceitar se não fossem incorreções de ordem tão importante, mas de fato não havia nenhuma impossibilidade técnica, como não há, a não ser a morosidade de tempo e a nossa capacidade operacional, além das nossas deficiências estruturais.

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

respeito pela história também porque as pequenas indefinições que seriam abalizadas davam a *Mueda* uma dimensão nacional e que o fato, em si, não tinha. É justamente uma posição de não mitificar *Mueda*, de certa forma, colocando-o na sua devida e importante posição histórica.

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

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

relativo, de dirigismo, um aspecto de condicionalismo e uma vinculação tão direta com a ideologia capitalista que passa a ser um elemento repressivo, difuso, mas bastante presente, atuante e percebido no dia a dia do trabalho. Por isso, eu sempre senti que nós aqui somos altamente privilegiados, até permitindo uma velocidade de produção que só não adquirimos porque ainda não estamos preparados para isso, mas que, em curto prazo, acho que teremos possibilidades de adquirir.

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

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

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

 **POR ROBERT STOCK**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IMAGENS COMO ILUSTRAÇÃO

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

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

⁴ O massacre em Nyazônia foi um ataque das forças militares da Rodésia contra um campo de refugiados; centenas de pessoas morreram.

⁵ Paolo Israel, “A Loosening Grip. The Liberation Script in Mozambican History”, *Kronos*, v. 39, n. 1, 2013, pp. 10-9.

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

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

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

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

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

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

IMAGENS DE ARQUIVO COMO PROVA

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

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

No filme, um contraste é estabelecido entre uma voz over masculina que apresenta o contexto acerca de Cahora Bassa, incluindo imagens ilustrativas, e uma voz feminina que oferece uma descrição detalhada de uma fotografia. Diante de um primeiro plano fechado em que se vê somente as pernas de alguns soldados, os espectadores podem ser confundidos pelo enquadramento inicial, até que o comentário informa: “Esses de calções, são rodesianos”. O elemento de interesse nessa imagem é, de fato, o uniforme, por meio do qual alguns dos soldados podem ser identificados como membros das Forças

⁸ *Ibidem*, p. 103

Armadas rodesianas. Quando o filme corta subsequentemente para mostrar a fotografia inteira, tem-se a impressão de que provavelmente ela fora tirada por um dos soldados, uma vez que suas características denotam mais uma imagem instantânea do que um retrato ordenado de grupo. Porém, a voz over feminina continua a recontextualizar a imagem fixa: “Esta foi uma das muitas operações conjuntas que realizaram com o Exército colonial português”.

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

CONSTRUINDO A VITÓRIA POR MEIO DO SOM E DA IMAGEM

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

Uma das sequências de *Estas são as armas*, que é central a esse respeito, desenvolve um argumento sobre a luta armada da Frelimo contra o regime colonial em Moçambique. O combate é reconstruído por meio da justaposição

de imagens oriundas de filmes da Frelimo com outras imagens de arquivos produzidas pelas Forças Armadas portuguesas. A cena que mostra a ação militar precede um trecho do programa de televisão *Conversas em Família*, em que se nega a existência de um conflito armado em territórios ultramarinos. Sua declaração, apresentada por Marcello Caetano sem comentário interferente, é subsequentemente contradita: imagens mostrando soldados portugueses em territórios africanos levantam questões quanto à situação em Moçambique. Além disso, planos de soldados portugueses feridos demonstram que o conflito estava longe de ser resolvido. No entanto, essas imagens servem apenas como pano de fundo para a voz over feminina:

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

Para então mostrar que a luta pela independência foi bem-sucedida, uma montagem usa diferentes imagens de veículos militares portugueses. As cenas coloniais exibem uma parada militar em Lourenço Marques, na qual soldados portugueses marcham seguidos de artilharia e de veículos militares. As imagens são entrecortadas com um plano que mostra soldados percorrendo um terreno rural em uma viatura e são seguidas por imagens de um imenso ferro-velho com inúmeros veículos militares destruídos e enferrujados. Enquanto as imagens da parada permanecem intactas, preservando inclusive a marcha militar de sua banda sonora, as vistas do ferro-velho são acompanhadas por um silêncio completo. Esse confronto entre uma máquina militar portuguesa móvel e sonora e um cemitério de veículos imóvel e silencioso é repetida três vezes antes de ser sucedida por uma breve alusão visual à independência de Moçambique, em 1975. O silenciamento deliberado da trilha sonora obriga o espectador a perceber as implicações das imagens do ferro-

-velho. A montagem sonora sustenta a criação de uma narrativa audiovisual propondo que as ações militares (vencedoras) da Frelimo conduziram de fato Moçambique à independência – uma perspectiva um tanto unilateral, que minimiza as dificuldades encontradas pelo movimento independentista durante a luta armada, reproduzindo dessa forma o discurso oficial da Frelimo sobre a “libertação” do país da opressão colonial.

CONCLUSÃO

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

Após as mudanças sociopolíticas de 1989, a produção cinematográfica foi reestruturada, e o livre mercado de produção da década de 1980 deu lugar à produção do setor privado no início dos anos 1990. Apesar de um grande

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

número dos filmes produzidos em Moçambique tratem de problemas sociais e de saúde (por exemplo, da Aids), uma parte considerável também se dedica à realidade contemporânea ou à história do país. Nesse aspecto, um dos mais importantes cineastas é Licínio Azevedo, cujos filmes buscam discutir o legado do passado colonial que continua a impactar a sociedade moçambicana. Todavia, considerando as recentes iniciativas de comemoração, oficiais do governo celebraram “o ano de Samora Machel” em 2011, e a Frelimo comemorou seu quinquagésimo aniversário em 2012. Nos últimos anos, estátuas de Samora Machel foram erguidas em várias praças centrais de cidades moçambicanas. Contra o pano de fundo de uma paisagem memorial (urbana) moldada oficialmente e de intervenções fílmicas dispersas, permanece a questão se as diferentes tentativas cinematográficas de negociar o passado de Moçambique – as oficiais e as experimentais – vão provavelmente contribuir para uma discussão e uma revisão daquilo a que Israel e outros chamam de “roteiro da libertação”.

Traduzido do inglês por Beatriz Rodovalho

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

INTERNACIONALISMO SOCIALISTA NA ÁFRICA: NOTAS SOBRE A FILMOGRAFIA CUBANA DE 1960 A 1991



POR ALEXSANDRO DE SOUSA E SILVA

O poder persuasivo das imagens em movimento foi percebido, em Cuba, como essencial para a legitimação do novo regime revolucionário de 1959. Assim, ao longo das décadas seguintes, as imagens do exterior que chegavam às salas de cinema e aos aparelhos de televisão do país eram filtradas de acordo com contingências estéticas e políticas. De 1960, quando apareceu a primeira matéria do cinejornal *Noticiero ICAIC Latinoamericano* sobre a luta pela independência argelina, ao documentário *Mandela in Cuba*, de Estela Bravo, em 1991, os meios cinematográficos de Cuba construíram diversas representações fílmicas sobre o continente africano, seguindo de perto a ajuda do regime de Fidel Castro a movimentos armados da região, além de produções sobre as heranças africanas na ilha, as quais não serão abordadas aqui.

A criação do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, o ICAIC, foi um dos primeiros atos institucionais ligados à cultura no novo regime político. O órgão é responsável pela maior parte da produção fílmica nacional, entre ficções, documentários, animações e cinejornais de distintas durações e variados formatos. Além disso, teve importantes atuações nos campos da difusão de filmes, crítica e formação técnica de futuros cineastas, incluindo quatro jovens guineenses: Flora Gomes, Sana Na N'Hada, José Bolama Cobumba e Josefina Crato, enviados por Amílcar Cabral, do Partido Africano pela Independência da Guiné e Cabo Verde, o PAIGC, para que se formassem em cinema entre 1967 e 1972.

Questões ligadas à África aparecem em diversas edições do *Noticiero ICAIC Latinoamericano*. Entre 1960 e 1965, predominam reportagens de apoio aos argelinos até a queda do presidente Ahmed Ben Bella; de 1965 a 1968, na esteira da Conferência Tricontinental em 1966, destacam-se os movimentos guerrilheiros da África subsaariana. Nesses anos, as edições foram dirigidas por Santiago Álvarez, em sua fase mais criativa, apostando nas *collages* de imagens de arquivos e sons; a edição número 409, de maio de 1968, dedicada às lutas sociais africanas, é sua expressão maior. Nos anos 1970, o audiovisual registra o processo de independência dos países africanos de

língua portuguesa, bem como a luta dos angolanos contra a invasão militar do *apartheid* sul-africano a partir de 1975, conflito que contou apoio massivo da União Soviética e de Cuba. Já na década de 1980, a presença restringe-se a visitas oficiais de mandatários do continente e ao retorno dos soldados à ilha, após a vitória cubano-angolana na batalha de Cuito Cuanavale e nas negociações diplomáticas com os Estados Unidos e a África do Sul, ambas em 1988.

No campo do documentário, o ICAIC tem sua produção dividida com Estudios Cinematográficos de las Fuerzas Armadas Revolucionárias, Ecifar, criado em meados dos anos 1960 e que produziram também para a televisão desde 1978. Após esparsos filmes, ambas as instituições passaram a se dedicar a temas africanos a partir de 1972, quando Fidel Castro visitou países do continente. Pelo lado do ICAIC, os cinegrafistas Dervis Pastor Espinosa e Julio Simoneau, o cineasta e diretor institucional dos noticieros Santiago Álvarez (diretor de *Luanda ya no es de San Pablo*, 1976; *Maputo, meridiano novo*, 1976; e *Nova sinfonia*, 1982 – para citar alguns títulos) e José Massip (*Madina Boé*, 1968 e *Angola: victoria de la esperanza*, 1976, entre outros) foram os principais nomes. Os mencionados diretores representaram a ilha em algumas mostras de cinema cubano nos países africanos.

Entre militares, o fotógrafo Ángel Alderete, a diretora Belkis Vega (*Mayombe*, 1985, entre outros) e os diretores Jorge Fuentes (*República en armas*, 1975, sobre a Guiné “portuguesa”) e Miguel Fleitas (*En tierras de Etiopía*, 1984) foram alguns dos principais responsáveis por captações de imagens na África e pela realização de diversos documentários. Além das produções específicas em cada instituição, há produções conjuntas, como *La guerra en Angola* (1976), de Miguel Fleitas, e *Etiopía, diario de una victoria* (1979), também dele. No início dos anos 1990, Estela Bravo dirigiu médias-metragens em cooperação com Cuba, como *Cuba-South Africa: After the Battle* (1990) e *Mandela in Cuba* (1991). *Grosso modo*, os documentários cubanos dos anos 1970 e 1980 se alinharam ao discurso oficial castrista, com linguagens fílmicas menos experimentais e uma gradual inserção de testemunhos anônimos nas narrações.

Na ficção, alguns títulos foram produzidos com filmagens em solos africanos, como o longa-metragem *Caravana* (1990), de Rogélio Paris e Julio Cesar Rodríguez – ICAIC, ECITVFAR, Laboratório Nacional de Cinema de Angola –, e a série de nove episódios *Algo más que soñar* (1985), de Eduardo Moya – ECITVFAR. *La gran rebelión* (1979-1982), de Jorge Fuentes – ECITVFAR –, produção televisiva também em nove capítulos, teve cenas gravadas na Etiópia, em menção à ajuda militar cubana na Guerra do Ogadén (1977-1978), em favor do regime de Mengistu Haile Marian, na expulsão de tropas invasoras da Somália. Essas obras ficcionais dialogavam com os gêneros populares, como o melodrama, e, sobretudo, com os filmes de guerra, em um esforço de proximidade com o público cubano, exausto das consignas políticas nas telas. O ICAIC produziu um longa em homenagem a Carlos Rafael Almenares, soldado cubano morto na Etiópia: trata-se de *El corazón sobre la tierra* (1985), de Constante Diego. O instituto também coproduziu um filme com Burkina Fasso, *El último salario* (*Desagabato*, 1987), dirigido por Emmanuel Kalifa D. Sanon. Por sua vez, a Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, criada em 1987, recebeu alguns estudantes africanos; entre eles, o guineense Suleimane Biai e o angolano Mariano Bartolomeu, que realizou um curta ficcional, crítico, sobre Angola: *Quem faz correr Quim?* (1991).

A produção fílmica realizada em Cuba sobre os contextos africanos foi pouco difundida e, por isso, permanece praticamente desconhecida. Para compreender as relações transatlânticas da segunda metade do século XX, faz-se necessário recuperar esses legados audiovisuais que registraram aspectos da realidade nacional de países africanos antes e depois das independências, bem como os imaginários, as expectativas e as desilusões dos revolucionários cubanos sobre aquelas nações.

ALEXSANDRO DE SOUSA E SILVA é doutorando em história social pela Universidade de São Paulo e pesquisa as relações políticas e cinematográficas entre Cuba e países do continente africano.

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



POR CAMILO DE SOUSA

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

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

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

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

Em 1978, é realizado o primeiro documentário de média-metragem, *Estas são as armas*, totalmente produzido nos laboratórios do INC e com técnicos moçambicanos apoiados pelos seus formadores estrangeiros. No mesmo ano, o realizador moçambicano-brasileiro Ruy Guerra realiza em Mueda, no norte de Moçambique, o docudrama longa-metragem *Mueda, memória e massacre* (1979-1980), também com uma equipe moçambicana.

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

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

Durante os vários debates, e porque existiam inúmeras histórias ainda recentes – umas ligadas à luta armada de libertação nacional, outras ligadas às guerras movidas contra Moçambique pelos regimes do *apartheid* de

¹ Hoje, denominado Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema (Inac). [N. E.]

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

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

Porque tínhamos vontade de passar para outro estágio da nossa produção nacional e também porque havia alguns imperativos nacionais para começarmos a apresentar as nossas histórias, o Ministério da Informação e o INC decidiram fazer uma aproximação com a Iugoslávia – que, durante a luta de libertação nacional, realizara dois documentários: *Nachingwea* (1975) e *Do Rovuma ao Maputo* (1975), do documentarista iugoslavo Dragutin Popovic, para a produção do primeiro filme de ficção pós-independência. O Ministério da Informação de Moçambique e o Ministério da Cultura da Iugoslávia aceitaram, então, coproduzir o primeiro longa-metragem de ficção, tendo indicado da parte iugoslava a produtora Avala Film e, de Moçambique, o INC.

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

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

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

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

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

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

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

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

Foi então que José Cardoso apareceu com a proposta, já roteirizada, de fazermos um filme sobre a resistência ao sistema colonial na perspectiva dos jovens nacionalistas que viviam nas cidades colonizadas. Sugerimos, assim, o envolvimento de todos os técnicos que haviam trabalhado em *O tempo dos leopardos*, para fazermos com José Cardoso o seu primeiro filme, o primeiro longa-metragem de ficção moçambicano. E, juntos, conseguimos uma obra bonita, de que até hoje nos orgulhamos, a primeira totalmente moçambicana: *O vento sopra do norte* (1987).

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

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

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

 **POR MARIA DO CARMO PIÇARRA**

Anoitece e numa parede é inscrita a palavra “independência”. O pincel, manuseado por um homem – com um *sumbia*¹ na cabeça como único elemento identificativo –, não se detém e preenche, de branco, a objectiva da câmara de filmar. Ao branco que rompeu o lusco-fusco, segue-se a luz artificial – uma lâmpada acende-se. Ilumina sombras de homens que circulam num espaço fechado, claustrofóbico – metáfora da câmara de tortura que foi a ditadura portuguesa do Estado Novo (1933-1974)? Ao centro, um homem cita Amílcar Cabral afirmando que é hora de mobilizar a população. Questiona quem vai aonde, para iniciar o movimento de libertação. Quando pergunta a Raul (Justino Neto) onde irá, este diz que irá a Xime – é dele a primeira cara que surge iluminada, em grande plano; pelo *sumbia* reconhece-se o homem que inscreveu a independência numa parede, antecipando a luta pela libertação.

O genérico corre, finalmente.

O filme (re)começa num cenário rural. Junto a uma poilão², vários homens idosos, os sábios de Xime, cumprem um ritual para assegurar, nesse ano 1962, uma boa colheita de arroz, que permita que a *tabanca* não passe fome.

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

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

¹ Chapéu como aquele usado correntemente por Amílcar Cabral.

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

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

Em *Xime* (1994) a figura de Cunha, como, em geral, a dos brancos e dos servidores do colonialismo português, é caricaturada, fragilizando um pouco o filme. A estetização da vida na *tabanca*, que, paradoxalmente, resulta da beleza da fotografia e do calor que lhe é dado pela película Kodak, também afeta a verossimilhança. Nesta que é uma reconstituição do início da luta anticolonial, a beleza das imagens da comunidade suaviza as dificuldades vividas pelas várias etnias guineenses. Se o racismo e o abuso de autoridade são fixados justamente, e a obrigação de trabalhar para o Estado português – pondo em causa, nesta intriga, a colheita de arroz, fundamental para a sobrevivência da comunidade – é sublinhada, o certo é que não há uma responsabilização enfática da administração colonial pela violência, quase sempre extrema e fatal, nem pela deficiência geral dos cuidados de saúde e educação.

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

Não obstante ser o primeiro longa-metragem de Sana Na N'Hada, ilustra bem a maturidade deste como realizador. N'Hada – com Flora Gomes, Josefi-na Crato e José Bolama Cobumba – foi um dos quatro jovens guineenses que Amílcar Cabral enviou para estudar cinema em Cuba, no Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, ciente de que o intelectual tinha um papel fundamental na cultura – e nos filmes, em particular – para a criação da nação guineense. Depois de ter sido aluno de Santiago Álvarez, na Guiné e já após a morte de Cabral, partilha, com Flora Gomes, a realização de *O regresso de Amílcar Cabral* (1976) e *Anos no oça luta* (1976), curtas-metragens pioneiros do nascimento do cinema na Guiné. Segue-se a colaboração com Chris Marker

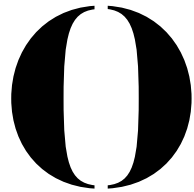
em *Sans Soleil* (1983), tendo assistido Flora Gomes na realização do primeiro longa-metragem de ficção do país: *Morte negada* (*Mortu nega*, 1988).

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

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

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

 **POR LILIAN SOLÁ SANTIAGO**



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LILIAN SOLÁ SANTIAGO é cineasta, produtora cultural e professora, mestre em integração da América Latina pela Universidade de São Paulo, com graduação em história pela mesma universidade. É professora-cineasta do curso de cinema do Ceunsp desde 2010, em Salto/SP.

LUANDA EM TRANSE. SOBRE NA CIDADE VAZIA (2004), DE MARIA JOÃO GANGA

 **POR JACQUELINE KACZOROWSKI**

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

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

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

O avião aterrissa em Luanda e, enquanto a freira dá ordens às crianças dentro de um ônibus, N'Dala foge. Há novamente um corte, para a dedicatória

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

recusamos viver no arame farpado, nós os que recusamos o mundo
dos patrões e dos criados, nós os que queremos o mel para todos.
Se Ngunga está em todos nós, que esperamos então para o fazer crescer?

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

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

O pequeno garoto, em seu trânsito pela cidade, busca uma maneira de “voltar no Bié” – afinal, seus familiares só poderão ser encontrados novamente naquele céu. Sua caminhada apresenta espaços e sons da cidade, modos de ser e interagir, farras, danças, histórias; o próprio cinema. N'Dala vai aos

poucos conhecendo a lógica urbana, faz amizades, consegue abrigo por insistência de seu amigo Zé.

A realidade complexa de uma cidade que tem a precariedade e a informalidade como marcas evidencia-se por meio de tensões: Zé acolhe o menino e se preocupa muito com ele. Por isso, insiste para que desista de se aventurar sozinho, “como Ngunga”, e arruma um abrigo para o companheiro com a prima Rosita. A prostituta, ao mesmo tempo que aceita abrigá-lo, obriga a criança a vender cigarros, competindo por espaço com tantos outros que exercem a mesma função. Joca, também chamado de primo, acolhe o menino, lhe dá presentes e ensina-o a fundir latas de metal para construir carrinhos de brinquedo como aquele que o garoto carregava desde o início do filme. A mesma lógica que considera todos “familiares”, balizada pela solidariedade em um contexto que apresenta poucas alternativas à sobrevivência aceitável, é aquela que explora o trabalho infantil em troca de abrigo e comida e que coloca crianças em situação de vulnerabilidade e risco enquanto buscam contribuir com parcela do sustento. A ambiguidade de um contexto espinhoso para todos os envolvidos acaba por enredar as personagens em situações de difícil resolução. A poderosa imagem encontrada por Maria João Ganga para o fechamento da trama convida o espectador a refletir sobre os rumos de uma nação que não cessa de ser continuamente construída, alicerçada em profundas contradições.

JACQUELINE KACZOROWSKI é doutoranda em estudos comparados de literaturas de língua portuguesa na Universidade de São Paulo, sob orientação de Rita Chaves. Trabalha sobretudo com literaturas africanas, buscando investigar as intrincadas relações entre produção artística e contexto histórico-social.

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

 **POR RAQUEL SCHEFER**

Agradeço a Maria-Benedita Basto o encorajamento para que eu escrevesse este texto e a paciência. A versão original, em francês, foi publicada no volume *L'Archive sensible*, editado por Maria-Benedita Basto e David Marilhac. (Paris: Université Paris-Sorbonne, Éditions Hispaniques, 2017)

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

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

Filme “pobre”, evocando a “pobreza” mimética e técnica como “princípio [e cerne] construtivo” do cinema, segundo definição de Iouri Tynianov¹ reelaborada por Julio Garcia Espinosa², *Avó (Muidumbe)* está longe de constituir um objeto isolado. Ao contrário, ele se inscreve em uma tendência geral da arte e do cinema a (re)pensar a história contemporânea. A função dos arquivos públicos e privados (incluindo os familiares) é fundamental nessa afirmação do cinema como forma de pensamento da história. O percurso temporal, material e discursivo dos arquivos através de seus sucessivos horizontes históricos questiona, em efeito, a oposição canônica entre história e memória. Na obra de Filipa César e de Mathieu Kleye Abonnenc, entre outros (Ângela Ferreira, Vincent Meessen, Patrizio di Massimo etc.), o pensamento histórico repousa sobre a exploração estrutural e crítica da memória sensível, discursiva e técnica do colonialismo e do anticolonialismo – assim como sobre o cruzamento entre esses três tipos de memória –, particularmente de suas representações fotográficas e cinematográficas.

Nesse sentido, os artistas parecem responder a João Paulo Borges Coelho, que, a respeito da codificação da história moçambicana depois da independência como um “script de Liberação”³, um dispositivo epistêmico “situado na intersecção de relações de poder e relações de saber”⁴, considera que é tempo “de abrir a grande narrativa a uma pluralidade de formas sociais para o tratamento do passado, inclusive a uma historiografia que deve reinventar seu campo e, é claro, a arte”⁵. Colocando em dialética o vínculo entre história e memória (subjativa,

¹ Iouri Tynianov, “Les Fondements du film”, em François Albera (org.), *Poétique du film. Textes des formalistes russes sur le cinéma*. Lausanne: L’Âge d’Homme, 2008, pp. 75-6.

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

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

⁴ *Ibidem*, p. 21, tradução nossa.

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

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

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

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

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

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

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

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

Roger Odin define o “filme de família” como um “filme (ou um vídeo)

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰ Eduardo Lourenço, *Situação africana e consciência nacional*. Venda Nova: Gênese/Bertrand, 1976, pp. 29, 34-5 e 39.

¹¹ *Ibidem*, pp. 34-5.

¹² *Ibidem*, p. 41.

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

¹⁴ *Ibidem*, p. 21.

¹⁵ *Ibidem*, p. 24.

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

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

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

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

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

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

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

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

panorâmica, olhar para a câmera, câmera na mão etc.), elas podem ser consideradas uma variação do reemprego intertextual.

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

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

Se *Avó (Muidumbe)* deixa impensados esses espaços imprevisíveis de passagem e essas posições instáveis em devir, é “ali” talvez que a “contra-história”

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

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

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

Traduzido do francês por Beatriz Rodovalho

RAQUEL SCHEFER é investigadora, realizadora e programadora. Doutorada em estudos cinematográficos e audiovisuais pela Universidade Sorbonne Nouvelle (Paris 3) com uma tese dedicada ao cinema revolucionário moçambicano, é mestre em cinema documental pela Universidad del Cine de Buenos Aires e licenciada em ciências da comunicação pela Universidade Nova de Lisboa. Publicou a obra *El autorretrato en el documental* (2008), na Argentina, bem como diversos capítulos em livros e artigos em Portugal e em outros países. Foi professora assistente na Universidade Grenoble Alpes, docente nas universidades Sorbonne Nouvelle, Paris Est-Marne-la-Vallée, Rennes 2, na Universidad del Cine de Buenos Aires e na Universidad de la Comunicación, na Cidade do México, além de investigadora convidada na Universidade da Califórnia, Los Angeles. Atualmente, é bolsista de pós-doutorado da FCT na Universidade de Lisboa e na Universidade de Western Cape e co-editora da revista *La Furia Umana*.

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

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

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

 **POR EMI KOIDE**

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

A ideia de descolonização perpassa suas obras de diferentes modos, seja por meio da memória e do reexame crítico das lutas pela liberação, seja pela implicação da própria arte, da pesquisa e dos espaços institucionais europeus com histórias coloniais denegadas e abafadas. O desdobramento de ideias de Frantz Fanon anima as narrativas de Abonnenc tecidas por fragmentos, ausências e silêncios – como as diferentes manifestações simbólicas e materiais da violência. A colonização instaurou um mundo cindido e racializado pela linguagem e pela ação da pura violência. Para Fanon, escrevendo no início dos anos 1960, período de intensa ebulição de lutas anticoloniais, o uso da violência pelos colonizados num mundo de contínua opressão em todas as esferas da vida – no trabalho, na cultura e na psique – era a arma necessária para a descolonização. Afinal, a promessa de independência no Terceiro Mundo, sobretudo na África, era vista nos anos 1960 e 1970 como grande abertura para um novo horizonte utópico, de uma outra humanidade, que poderia responder aos fracassos do projeto moderno europeu, para inaugurar um novo mundo, por meio de uma “tabula rasa”¹. Se a descolonização implicava a participação ativa dos colonizados, essa mudança radical deveria se estender aos colonos.

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

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

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

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

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

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

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

² Michel Leiris, *A África fantasma (1934)*. Trad. A. P. Pacheco. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 141-5. Data: 6 e 7 de setembro de 1931.

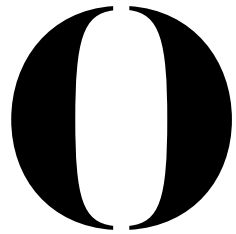
detritos imperiais arruinam,³ produzem vidas precarizadas, saques contínuos de riquezas materiais, imateriais e simbólicas, perpetuando conflitos. Nas metrópoles, tais sintomas se perpetuam com o retorno de histórias denegadas, do fracasso do projeto moderno civilizacional com suas instituições e da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

EMI KOIDE é professora adjunta no curso de artes visuais do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). É pós-doutora em história da arte pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp); foi curadora convidada do 7º Festival de Filmes Lagunimages (Benim, 2013) e co-organizadora do simpósio *Mediando passado, presente e futuro: narrativas históricas e arte do século XX e XXI; diálogos com experiências do sul global* (2016), na Académie des Beaux Arts de Kinshasa (R. D. Congo).

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

UMA DANÇA QUE TODOS DANÇAM EM MOÇAMBIQUE: A VIAGEM DE COMBOIO DE SAL E AÇÚCAR (2016), DE LICÍNIO AZEVEDO

 **ALEX SANTANA FRANÇA**



Os deslocamentos podem ocorrer por diferentes razões. Ao longo da história de Moçambique, variadas experiências migratórias se sucederam nesse território africano, tanto significativas quanto traumáticas. Ainda no período pré-colonial, as fronteiras socioculturais e geográficas da África foram diversas vezes modificadas, e muitos povos foram dispersos ou transferidos de uma região para outra, assim como suas manifestações culturais foram ressignificadas. Durante o processo de colonização efetiva da região, esses fluxos migratórios continuaram. No filme *Comboio de sal e açúcar*, dirigido pelo cineasta brasileiro-moçambicano Licínio Azevedo e lançado em 2016, o principal motivo que levou a maioria das personagens a embarcar em uma viagem arriscada, em 1988, durante a guerra civil em Moçambique, foi o reencontro com a paz. O trem, que partiu de Nampula em direção a Cuamba, além de pessoas, transportava mercadorias, como toneladas de sal. Durante a guerra, em especial na região norte do país, as plantações de açúcar foram destruídas, e isso gerou a quase escassez do produto. A estratégia adotada pela população para reverter tal problema foi viajar para Malauí, país fronteiriço, e lá trocar sal por açúcar.

A principal justificativa para a guerra foi a disputa pelo controle político do país entre os integrantes da Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo), que se tornou partido político depois da independência e assumiu o governo do país desde então, e a Resistência Nacional de Moçambique (Renamo), grupo dissidente formado principalmente por ex-integrantes da Frelimo. Os dois lados do conflito receberam financiamento externo e estavam alicerçados por motivações ideológicas e econômicas distintas. Enquanto a Frelimo defendia o socialismo e tinha apoio dos países de mesmo bloco econômico, como a antiga URSS, a Renamo defendia o capitalismo e teve apoio de países como África do Sul, Rodésia (atual Zimbábue) e Estados Unidos.

O conflito começou dois anos depois da conquista da independência, em 1976, e seguiu até o ano 1992, quando foi assinado o Acordo de Paz. Antes

disso, Moçambique já havia vivido outra longa guerra, dessa vez contra Portugal (1964-1974), pela conquista de sua autonomia (durante mais de quatro séculos, Moçambique foi colônia portuguesa).

Pela primeira vez, o cineasta Licínio Azevedo, nascido no Brasil e radicado em Moçambique, investe em um filme de guerra, inspirado nos clássicos *westerns* norte-americanos. A narrativa apresenta tensão; conflitos e ataques armados, com feridos e mortos; confronto entre o bem e o mal, com a vitória do bem no fim; entretanto, não carrega os estereótipos presentes em outros filmes, cuja temática envolva guerra na África, principalmente produções hollywoodianas. Essas narrativas costumam apresentar um discurso “afropessimista”, isto é, enfatizam apenas características negativas da África e dos africanos.

Não há, por exemplo, apelo ao excesso de sangue e mortes. Tudo é apresentado de forma muito sutil. Há uma cena bastante interessante, a do nascimento do filho da personagem Amélia, que embarcou no comboio com a gravidez avançada. A criança nasce justamente em um dos momentos em que o transporte é atacado. A história de amor entre Taiar, um dos militares responsáveis pela escolta do comboio, e Rosa, enfermeira que começaria a trabalhar em Cuamba, também imprimem leveza à narrativa.

Fazer um filme africano de guerra não deixa de ser algo extremamente ousado e desafiador. Primeiro, porque países africanos, como Moçambique, não costumam receber apoio de governo local para suas produções. Segundo, se fazer um longa-metragem já costuma ser caro, um filme de guerra pode aumentar o orçamento pela necessidade de efeitos especiais, maior contingente de atores e figurantes, maior tempo de ensaio e filmagem etc. *Comboio de sal e açúcar*, adaptação do romance homônimo de Licínio Azevedo, publicado em 2000, é resultado de uma coprodução entre Moçambique, França, Brasil, África do Sul e Portugal. Essas parcerias foram fundamentais para viabilização do projeto.

A narrativa foi muito bem construída ao articular diferentes situações, temas e conflitos: a guerra, a viagem, os percalços diante de um país já muito

destruído por balas, bombas e minas terrestres, relatos e experiências das personagens em trânsito, o romance entre Rosa e Tair. A cena em que a criança chora, junto à justificativa dos pais dela para tal comportamento, ilustra um possível posicionamento da sociedade moçambicana em relação à tradição e à modernidade. Se, por um lado, os pais da criança acreditam que ela só poderia ser curada com a ajuda do curandeiro, Rosa, por outro, defende a importância e a eficiência da medicina “moderna”. Cada um tenta defender seu ponto de vista, mas a decisão dos pais acaba prevalecendo.

O filme ainda explora o conflito entre o bem e o mal, de aliado e inimigo. Se por um lado Tair e Salomão eram aliados contra os chamados “bandidos armados”, expressão que fazia referência aos integrantes da Renamo, por outro eram rivais tanto pelos posicionamentos morais quanto pela disputa por Rosa. Salomão tinha uma visão extremamente machista e agressiva em relação às mulheres. Pelo simples fato de ser homem e tenente do Exército, acreditava que poderia possuir qualquer mulher, independente de ser criança, casada, mãe etc. Inicialmente, ele perseguiu e tentou violentar Rosa, que foi protegida por Tair; depois, a esposa de um dos passageiros não teve a mesma sorte. Ela foi forçada a abandonar o marido e o filho para atender aos desejos do tenente.

A diversidade étnico-cultural de Moçambique também ganha espaço na narrativa, o que pode despertar interesse tanto pelo público africano, pela familiaridade, quanto pelo público estrangeiro, pela possibilidade de ampliar o conhecimento sobre outros povos e culturas. No filme, três personagens representam diferentes manifestações religiosas: o catolicismo, o islamismo e as religiões tradicionais. O capitão Sete Maneiras, por exemplo, chama atenção, primeiro, pelas escarificações no rosto, que representam seu grupo étnico; segundo, pelo diálogo e pelo respeito aos espíritos; terceiro, por carregar consigo uma espécie de manipanso.

O respeito à terra em que os antepassados foram enterrados também é uma característica recorrente da sociedade moçambicana. Os parentes mortos costumam ser enterrados nas terras da família, de preferência perto de

árvores. Por isso esse apego à terra e o medo de abandoná-la. Muitos acreditam que, quando se afastam das terras da família, ficam suscetíveis a acontecimentos ruins.

A narrativa segue uma estrutura linear. O espectador acompanha a viagem, como se fosse um dos passageiros, na expectativa de chegar ao destino em segurança. Entretanto, a possibilidade de um ataque armado pelo inimigo a qualquer momento cria, junto à sucinta, mas eficiente, trilha sonora, diversos picos de tensão.

As escolhas cromáticas dos planos, sob a direção de fotografia de Frédéric Serve, dão ao filme um tom terroso, pela predominância do marrom, no solo, e do bege, nos galhos. O verde dos uniformes militares e das árvores ajudam a inserir o filme em um ambiente campestre. As imagens também investem em escalas de cores mais frias: há o uso de tons azulados, principalmente nas cenas iniciais, em que os passageiros aguardam a partida do trem, sentados no chão da estação, com expressão de cansaço e preocupação, nos uniformes dos funcionários da empresa de trem e nas cenas noturnas, quando o trem está parado e a ameaça de um ataque pelos inimigos parece maior.

Assistir a *Comboio de sal e açúcar* é embarcar em uma viagem a um país muito próximo aos brasileiros, mas ainda bem desconhecido por estes. É adentrar de forma cuidadosa em um universo sociocultural diverso e rico. É vibrar, se emocionar e se encantar com uma história que envolve sofrimento e tristeza, mas também luta, amor, esperança e vitória.

ALEX SANTANA FRANÇA é professor do Instituto de Artes, Ciências e Humanidades Prof. Milton Santos (Ihac/UFBA), escritor e pesquisador, graduado em letras vernáculas (UFBA), especialista em metodologia do ensino de história e cultura afro-brasileira e indígena (Face), mestre em literatura e cultura (UFBA) e doutorando em literatura e cultura (UFBA).

KBELA E CINZAS: O CINEMA NEGRO NO FEMININO, DO “DOGMA FEIJOADA” AOS DIAS DE HOJE

 **POR JANAÍNA OLIVEIRA**

Uma primeira versão deste texto foi publicada nos anais da Conferência Internacional de Cinema de Avanca (Portugal), realizada em 2016.¹

¹ António Valente e Rita Capucho (coord.), *Avanca|Cinema 2016*. Avanca: Cineclube de Avanca, 2016, pp. 646-56.

Muita coisa mudou após dois anos da primeira publicação deste artigo. A primeira, e talvez mais importante delas, é o fato de que o cinema negro, que em 2016 era apresentado como um “projeto em construção”, constitui, em 2018, um movimento. Um movimento afirmado e propagado em diferentes regiões do país, com avanços estéticos, políticos e numéricos. A participação das mulheres negras nesse cenário, despertando e conduzindo processos e iniciativas, também se consolidou como um elemento central nessa trajetória. Este artigo se insere nesse caminho ao tratar da história recente das produções negras no país. É um texto, mas naquele momento era também uma espécie de intervenção. De tal modo que, ao mesmo tempo que narra e analisa, se insere no próprio contexto da história recente do cinema negro no Brasil. Hoje, as afirmações aqui presentes representam um testemunho crítico daquele instante, motivo pelo qual, para esta edição, optei por não o atualizar e apresentá-lo tal como fora primeiro publicado: com as marcas da efervescência inicial de um movimento que atualmente e – por que não dizer? – por fim é irreversível.

CINEMA NEGRO NO BRASIL, UM BREVE HISTÓRICO

O cinema negro é um projeto em construção no Brasil e que tem sua principal missão na busca por autonomia da representação das culturas negras no campo das imagens, lidando, para isso, com obstáculos em todas as esferas da produção audiovisual. Historicamente, esse projeto se estabelece em relação direta com as lutas dos movimentos negros. É assim nos Estados Unidos, quando, pela primeira vez, realizadores negros passam a produzir imagens de contrarrepresentação dos negros no cinema. E é assim também no caso brasileiro. Nesse sentido, a perspectiva adotada neste trabalho concorda com os

pesquisadores Noel Carvalho² e Edileuza Souza³, quando caracterizam o cinema negro como gênero cinematográfico em sintonia com os principais temas das lutas antirracistas no país. Assim, entre os elementos dessa luta que se associam ao projeto de cinema negro no Brasil, figuram no centro do debate os conflitos em torno da consolidação hegemônica da identidade nacional empenhada em colocar o negro em posição de subalternidade, não como elemento fundamental na formação cultural do país. No presente artigo, aponto alguns momentos dessa trajetória do cinema negro no Brasil como ponto de partida para a reflexão acerca do protagonismo feminino no cenário contemporâneo das produções audiovisuais negras, analisando os curtas-metragens *Kbela*, de Yasmin Thayná, e *Cinzas*, de Larissa Fulana de Tal (ambos lançados em 2015).

Ao longo dos mais de quarenta anos de existência, é possível ver o cinema negro oscilar em diferentes momentos e direções. O marco inicial para uma história do cinema negro no Brasil situa-se na produção audiovisual dos anos 1960, quando eclode o Cinema Novo. Foi naquele período que, pela primeira vez na história do cinema nacional, homens e mulheres negros ganharam a centralidade da tela, passando a ser protagonistas nos filmes. Contudo, ainda que fundamental para a transformação nos modos em que negros e negras eram retratados no cinema, o foco ainda não era o combate às representações racistas que tradicionalmente marcavam presença nos filmes. Naquele momento, o que interessava era construir uma agenda que retratasse a realidade brasileira, o povo brasileiro, sem entrar propriamente na discussão sobre o racismo presente nas representações hegemônicas. Era esse o propósito

² Noel dos Santos Carvalho, “Negritude, cinema e educação: Dogma Feijoada e Manifesto de Recife dez anos depois”, em Edileuza Penha de Souza, *Negritude, cinema e educação. Caminhos para implementação da Lei 10.639/2003*. Belo Horizonte: Mazza, 2006, p. 18.

³ Edileuza Penha de Souza, “Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade” (2013). Tese de doutorado em educação, Brasília, UnB, 2013, p. 68.

que levava a presença negra à centralidade das telas: tratava-se do negro “metaforizado na figura do povo”⁴. Resulta, então, que a população negra, ao aparecer no cinema, permanecia, em última instância, marcada por estereótipos que a mantinham atrelada a narrativas de subalternidade. Ainda que inovadores, os filmes do Cinema Novo não tratam a cultura negra no âmbito da diversidade de suas manifestações, mas das alegorias, que resumem tal diversidade à imagem de uma única cultura homogênea, aos moldes das “marcas do plural” de que nos fala o ensaísta tunisiano Albert Memmi⁵ e que são retomadas por Stam e Shohat⁶ em críticas às produções de imagens no contexto eurocêntrico.⁷ Deste modo, na década de 1960, no Brasil, vemos as expressões da vida negra no cinema restritas, em linhas gerais, a contextos das religiões de matriz africana, da escravidão, da favela, da bandidagem e do samba,⁸ que por sua vez tendem a ser apresentados em uma perspectiva depreciativa.

A ruptura com esse universo representacional acontece em meados dos anos 1970, quando atores negros passam a trabalhar na direção de filmes,

⁴ Noel dos Santos Carvalho, “Negritude, cinema e educação”, cit., p. 24.

⁵ Albert Memmi, *Retrato del colonizado precedido del retrato del colonizador*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1969. p. 69.

⁶ Ella Shohat e Robert Stam, *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 269.

⁷ Retomando Memmi, Shohat e Stam afirmam que as marcas do plural “projetam os povos colonizados como ‘todos iguais’, qualquer comportamento negativo de um membro da comunidade oprimida é imediatamente generalizado como típico, algo que aponta para uma eterna essência negativa. As representações, portanto, se tornam alegóricas: no discurso hegemônico, todo papel subalterno é visto como uma sinédoque, que resume uma comunidade vasta, mas homogênea. Por outro lado, as representações dos grupos dominantes não são vistas como alegóricas, mas como ‘naturalmente’ diversas, exemplos de uma variedade que não pode ser generalizada”. Idem. Ainda com base no mesmo texto, lembro que “eurocêntrico”, quando aplicado ao contexto das produções cinematográficas ocidentais, passa a significar “hollywoodiano”.

⁸ Disse “em linhas gerais” pois compreendo que as relações de representação do negro no Cinema Novo podem ter desdobramentos mais complexos, como no caso dos filmes de Glauber Rocha. Para esta reflexão, veja os artigos de Thiago Florêncio (2014), publicados no site do Fórum Itinerante de Cinema Negro (Ficine).

realizando aquelas que são consideradas obras pioneiras do cinema negro no Brasil, como aponta Noel Carvalho nos estudos que realiza sobre a presença negra no cinema brasileiro.⁹ Segundo ele, quando atores como Zózimo Bulbul e Waldir Onofre passam a dirigir os próprios filmes, abre-se o caminho para a quebra dos estereótipos que por décadas relegaram os negros e as negras ao gueto das representações no cinema. O destaque aqui vai para *Alma no olho* (1974), primeiro filme de Bulbul, que, além de dirigir, produziu, escreveu e atuou no curta-metragem. *Alma no olho* foi feito de forma totalmente independente a partir dos materiais que sobraram de *Compasso de espera* (1970), longa-metragem dirigido por Antunes Filho e no qual Bulbul atuou como protagonista, além de ter colaborado no roteiro. Vale ressaltar que *Compasso de espera* “foi o primeiro, e talvez o único, filme cujos realizadores reivindicaram a influência dos estudos sobre as relações raciais no Brasil feitos por Florestan Fernandes e Roger Bastide nos anos 1950 e que apontaram para a existência de preconceito racial”¹⁰, representando, nesse sentido, um marco no debate do racismo no cinema brasileiro.

Alma no olho, em seus onze minutos de duração, retrata a história do negro, iniciando no continente africano até sua vida na diáspora, num contexto marcado pela experiência da escravidão. Bulbul conta essa história por meio de pantomimas, as quais ele interpreta sozinho, em um fundo branco, com ajuda de pouquíssimos objetos de cena (algumas peças de roupa e adereços como óculos, livros, pente e correntes). O roteiro é inspirado em *Soul on Ice* (*Alma no exílio*), livro escrito por Eldridge Cleaver, um dos líderes do movimento estadunidense dos Panteras Negras, durante o tempo que passou na

⁹ Noel dos Santos Carvalho, “Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro”, em Noel Carvalho e Jeferson De. *Dogma Feijoadada, o cinema negro brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005; “Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro”, cit.; “O produtor e cineasta Zózimo Bulbul – o inventor do cinema negro brasileiro”, *Revista Crioula*, São Paulo, n. 12, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/57858>>; acesso em: 24 out. 2018.

¹⁰ Idem, “O produtor e cineasta Zózimo Bulbul”, cit., p. 10.

prisão em 1965. Lançado em 1968, o livro de Cleaver se tornou uma referência para a militância negra brasileira no início dos anos 1970. Já a trilha sonora é composta pela música *Kulu Sé Mama*, do saxofonista de jazz John Coltrane em parceria com o percussionista Juno Lewis, presente em disco homônimo, de 1965. O filme, que, aliás, é dedicado a Coltrane, transcorre ao ininterrupto de *Kulu Sé Mama*, que, além das improvisações jazzísticas, tem também influências musicais da África do Oeste, expressas tanto nos vocais de Lewis como em instrumentos africanos, reiterando a conexão afro-diaspórica do roteiro.

Esse primeiro filme de Bulbul influenciou e influencia gerações de realizadores(as) negros(as). Entre os muitos aspectos do filme que poderiam ser destacados aqui, neste sentido, indico alguns que dizem respeito ao contexto de produção, aos aspectos da própria narrativa e à recepção da obra pelo público. O contexto de produção já foi mencionado, quando destaco o caráter totalmente independente da realização. A esse respeito, Bulbul contou em entrevista que *Alma no olho* foi um filme especial para ele, “uma experiência muito forte”, e complementou:

Eu mesmo sentei, escrevi e boleei a historinha do filme. Tentei procurar um ator para fazer o filme. Aí olhei e, não sei, ninguém me inspirou confiança. Entendeu? As pessoas pra quem eu mostrei achavam uma coisa maluca, era todo em mímica. Resolvi um dia eu mesmo ir para a frente da câmera com o José Ventura, que era o diretor de fotografia. E o *Alma no olho* eu fiz assim. [...] Paguei o laboratório, paguei o Ventura. Eu mesmo montei, sonorizei, mixei e botei o letreiro.¹¹

No que tange aos aspectos da narrativa do filme, Carvalho aponta que, além da influência da obra de Cleaver, Bulbul também teria sido influenciado por outros referenciais da cultura negra na diáspora africana, por exemplo, pelo trabalho de Frantz Fanon. Essa articulação com referências negras é um

¹¹ Bulbul, 1988, citado em *idem*.

dos fatores presentes no diálogo contemporâneo que o filme estabelece com as novas gerações, como se verá adiante. Nesse caminho ainda se sobressai o caráter crítico e inovador no modo de representação do negro, que, aliado à trilha sonora, completa um conjunto de sensações referentes a essa experiência negra na diáspora.

Para compreender a recepção do filme pelo público, é preciso lembrar que, no início da década de 1970, o Brasil vivia em meio a uma ditadura militar, mais especificamente, no momento mais severo no que diz respeito à suspensão de direitos de expressão e cidadania. Os filmes realizados no período necessitavam de aprovação do órgão censor da mídia, o Conselho Superior de Censura, criado no âmbito da Lei Nacional de Segurança expressa no Ato Institucional n. 5 (AI-5). Bulbul, que já havia enfrentado os censores para obter a permissão de exibir *Compasso de espera*, foi chamado para dar explicações sobre seu primeiro filme, que já havia sido certificado. Os censores não acreditaram que ele era o autor da película e demandaram que se analisassem elementos que supostamente poderiam conter mensagens subliminares contra o Estado. A situação se alongou por dias e, ao fim, Bulbul, desencantado com a vida no país, decidiu exilar-se no exterior, levando consigo os rolos do filme. O cineasta teve o exílio negado em Nova York, o que o levou, então, a viver na Europa. Em 1977, volta ao país e, no ano seguinte, *Alma no olho* foi premiado na VI Jornada de Cinema da Bahia,¹² iniciando, assim, sua carreira de gradual reconhecimento nacional. Ainda que desconhecido por parte do grande público, o filme hoje é uma das referências centrais para a juventude negra que se aventura a fazer cinema no país, sendo possível identificar suas citações em algumas obras contemporâneas, como no filme *Kbela* (2015), de Yasmin Thayná.

Por fim, esta breve indicação a respeito da influência de Bulbul com

¹² *Ibidem*, p. 15.

Alma no olho pretende mostrar que seu trabalho transcende o pioneirismo histórico e avança em questões estéticas e narrativas. No campo da militância política pelo cinema negro, Bulbul é também uma das figuras centrais, visto que será responsável por uma revitalização do cinema negro no país no fim da década de 2000, quando, aos setenta anos, toma a iniciativa de criar o Centro Afro-Carioca de Cinema e promover os Encontros de Cinema Negro¹³ trabalhando diretamente na construção de elos contemporâneos entre a diáspora e o continente africano. Aqui, esse episódio na história do cinema negro será tratado a seguir.

No sucinto panorama acerca dos primeiros tempos do cinema negro do Brasil ora apresentado, abster-me propositadamente do detalhamento do processo histórico do cinema negro nas quase três décadas entre o lançamento de *Alma no olho* e o manifesto *Dogma Feijoada*, por compreender que essa história foi contemplada de forma satisfatória nos já citados trabalhos de Carvalho e Souza. Abro uma exceção nesse salto temporal, contudo, para tratar de um tema que quase não é explorado no âmbito dos trabalhos acadêmicos produzidos sobre o cinema negro no Brasil, a saber, a participação feminina. Esta, quando analisada, se restringe, de modo geral, à atuação diante das câmeras. Souza chama atenção para esse fato quando, ao fim do capítulo dedicado à consolidação do conceito de cinema negro presente em sua tese, lista algumas realizadoras negras e afirma a necessidade de se fazer do cinema negro no feminino um objeto de pesquisa.¹⁴ Essa mesma lacuna serviu de estímulo para a pesquisa que iniciei sobre a produção audiovisual de mulheres africanas em 2012, quando fui convidada a participar da II Jornada Cinematográfica de Mulheres de Imagem, organizada pelo Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou, em Burkina

¹³ Após a sua morte, em janeiro de 2013, os Encontros de Cinema Negro passaram a se chamar Encontros de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe.

¹⁴ Edileuza Penha de Souza, “Cinema na panela de barro”, cit., p. 84.

Faso, fazendo com que buscasse também desenvolvimentos na diáspora – mais especificamente, na diáspora brasileira. De tal modo que as formulações neste artigo constituem os primeiros passos nesse caminho. É também o motivo pelo qual dedico aqui algumas linhas para falar do trabalho de Adélia Sampaio, realizadora mineira-carioca que ocupa posição de cineasta pioneira no cinema negro do país.

ADÉLIA SAMPAIO E O PIONEIRISMO DO CINEMA NEGRO NO FEMININO

Diferentemente de Zózimo Bulbul, que ao menos entre as novas gerações de cineastas negros do país constitui um verdadeiro ícone, Adélia Sampaio permanece desconhecida de grande parte do público. Seu pioneirismo não está somente no fato de ser a primeira mulher negra a fazer um filme longa-metragem, mas também no fato de, entre as mulheres diretoras no Brasil, figurar entre as pioneiras. Sua carreira também começa no fim dos anos 1960, com atuação em vários setores: de produtora (foi produtora de direção de 72 filmes) a continuísta, junto à geração do Cinema Novo. É no fim dos anos 1970 e no início da década de 1980 que ela passa a dirigir; seus primeiros filmes foram curtas-metragens.¹⁵ Em 1984, Sampaio lança *Amor maldito*, seu primeiro longa-metragem de ficção, inaugurando, assim, a produção de mulheres negras no setor. O filme, feito antes mesmo da época do cinema de retomada, segundo a diretora, “foi feito na marra”. O roteiro, que não trata da questão racial, inova ao levar para as telas uma relação amorosa entre duas mulheres em uma perspectiva feminina. A esse respeito, o crítico de cinema Pedro Pepa Silva comenta:

¹⁵ Segundo as informações dadas pela própria cineasta a Gonçalves e Martins seus primeiros curtas-metragens foram: *Denúncia vazia* (1979), *Agora um deus dança em mim!* (1981), *Adulto não brinca* (1979) e *Na poeira das ruas* (1982). Juliana Gonçalves e Renata Martins, “O racismo apaga, a gente reescreve: conheça a cineasta negra que fez história no cinema nacional”, entrevista com Adélia Sampaio, *Blogueiras Negras*. Disponível em: <<http://blogueirasnegrasorg/2016/03/09/o-racismo-apaga-a-gente-reescreve-conheca-a-cineasta-negra-que-fez-historia-no-cinema-nacional/>>; acesso em: 10 mar. 2016

Creio que *Amor maldito*, com todos os seus problemas e limitações, merece ser reconhecido como um marco dentro do imaginário lésbico gestado pela produção audiovisual brasileira. Ainda que não aprofunde, por exemplo, a reflexão sobre a lesbofobia que sustenta seu conflito, o filme de Adélia Sampaio tem a seu favor o fato de ser um olhar feminino sobre uma relação homossexual entre duas mulheres. E, claro, a vantagem de não sucumbir ao artifício tão comum no cinema brasileiro de usar a relação lésbica como chamariz e objeto do desejo masculino.¹⁶

As histórias de realização e lançamento do filme são marcadas por fatos que apontam os problemas enfrentados no início dos anos 1980 pelo cinema brasileiro. Em uma entrevista publicada em fevereiro de 2016, em um portal de internet de Aracaju (SE), Sampaio, que estava na cidade para uma exibição do filme seguida de debate, conta que a empreitada para fazê-lo foi coletiva. Isso porque, em virtude do tema, o amor entre duas mulheres numa trama que incluía um trágico suicídio de uma delas e um julgamento cruel enfrentado pela outra personagem, suspeita de ser responsável pela morte da companheira, a cineasta estava ciente de que não conseguiria financiamento da Embrafilme.¹⁷ Diante disso, procurou atores, atrizes e técnicos de cinema para conseguir fazer as filmagens. “Todo mundo era dono do filme. [...] Se você for assistir, sentirá essa energia de pessoas querendo dar certo”, afirmou. Fazer o filme circular foi outro dilema, pois, segundo Sampaio, os donos das salas de cinema afirmavam que haveria tumulto em virtude da temática da relação amorosa entre duas mulheres. Como solução, um distribuidor lhe sugeriu que lançasse *Amor maldito* como obra pornográfica. “A gente traveste seu filme de filme pornô (sic) [...] e vai dar certo”, disse o distribuidor, segundo Sampaio. Ela, então, reuniu a equipe e perguntou se todos aceitavam a proposta. Diante

¹⁶ Pedro Pepa Silva, “*Amor maldito*: trinta anos do filme lésbico brasileiro que pouca gente viu”, *Revista Geni*, 2014. Disponível em: <<http://revistageni.org/08/amor-maldito/>>; acesso em: 10 mar. 2016

¹⁷ A Embrafilme foi a estatal brasileira que atuou na produção e na distribuição de filmes entre 1969 e 1990, quando foi extinta pelo então presidente da República Fernando Collor de Mello.

da afirmativa, transcorreu o lançamento do filme, que circulou o país inteiro, cobrindo todo o investimento feito.¹⁸

Em março de 2016, Adélia Sampaio concedeu uma entrevista a Juliana Gonçalves e Renata Martins (que também é cineasta) e detalhou sua trajetória. A realizadora, então com 72 anos, ao falar das dificuldades enfrentadas, disse: “Cinema é, sem dúvida, uma arte elitista. Aí chega uma preta, filha de empregada doméstica, e diz que vai dirigir. Claro que foi difícil! Até porque me dividia entre fazer cinema e criar meus dois filhos”¹⁹. E, quando perguntada acerca da dificuldade de saber sobre sua produção e acessar seus filmes, ela associa o descaso com suas produções ao fato de ser mulher negra e pobre, citando como exemplo o sumiço, sem maiores explicações nem justificativas, dos negativos de seus filmes que estavam no acervo do Museu de Arte Moderna (MAM) da cidade do Rio de Janeiro. A narrativa de Sampaio sobre esse ponto nos coloca diante de um desafio: desenvolver os meios para a preservação da memória audiovisual negra. Vencer os obstáculos à preservação da memória do cinema negro no Brasil é parte fundamental do processo de pôr fim à invisibilidade dessas obras.

DOGMA FEIJOADA, MANIFESTO DE RECIFE E OS ENCONTROS DE CINEMA NEGRO: A CONSOLIDAÇÃO DO CINEMA NEGRO NOS ANOS 2000

A partir de 1990, surgem iniciativas que culminam no retorno ao debate acerca do cinema negro no cenário nacional. Refiro-me aqui a fatores como o barateamento na produção e na distribuição audiovisual com a popularização dos meios digitais e o aumento na quantidade de festivais e mostras que têm

¹⁸ “Entrevista: cineasta Adélia Sampaio fala sobre *Amor maldito*”, *Portal Infonet*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BSlu-PRHPhs>>; acesso em: 20 mar. 2016. Nessa entrevista, assim como na concedida a Juliana Gonçalves e Renata Martins, Adélia Sampaio menciona que essa “descoberta” de ela ter sido a primeira cineasta negra a fazer um longa-metragem se deve a uma historiadora de Brasília, que acredito ser a pesquisadora Edileuza Penha de Souza, que há alguns anos desenvolve na Universidade Federal de Brasília um trabalho de extensão que discute cinema negro e gênero.

¹⁹ Juliana Gonçalves e Renata Martins, “O racismo apaga, a gente reescreve”, cit.

temática ou algum tipo de recorte racial. Tal contexto colaborou para que jovens realizadores negros levassem para o campo cinematográfico novas formas de debate da questão racial não só no cinema, mas na mídia de um modo geral. Dois movimentos marcam esse período: primeiro quando ocorre o lançamento do manifesto Dogma Feijoada na cidade de São Paulo, em 2000, e, no ano seguinte, o Manifesto de Recife.²⁰

Jeferson De, cineasta que formulou os preceitos presentes no manifesto Dogma Feijoada, disse que o processo surgiu a partir de uma pesquisa que ele realizava ainda quando era estudante de graduação na Universidade de São Paulo, na qual buscava refletir sobre como os negros se relacionavam com o cinema brasileiro. Ele afirma que constatou, então, que historicamente os cineastas não davam conta de uma representação positiva do negro. Motivado por essa constatação, escreveu os sete preceitos para o cinema negro que compõem o Dogma Feijoada. São eles:

1) O filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2) o protagonista deve ser negro; 3) a temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4) o filme tem que ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; 5) personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6) o roteiro deverá privilegiar o **negro comum** [assim mesmo, em negrito] brasileiro; 7) super-heróis ou bandidos deverão ser evitados.²¹

Ao olhar retrospectivamente para os preceitos, De comenta que talvez o primeiro seja o mais central para a existência do cinema negro. Além do cineasta, no grupo que responde pelo Dogma Feijoada estavam Noel Carvalho, Ari Candido, Rogério Moura, Lílian Santiago, Daniel Santiago e Billy Castilho,

²⁰ A inspiração do manifesto vem do movimento Dogma 95, criado em 1995 pelos diretores dinamarqueses Lars von Trier e Thomas Vinterberg, que estabeleceu dez regras técnicas (restrições quanto ao uso de tecnologias nas filmagens) e éticas (quanto ao conteúdo apresentado nos filmes) a ser seguidas na realização como forma de combater a massificação da indústria cinematográfica e retornar aos modos anteriores de fazer cinema.

²¹ Noel dos Santos Carvalho, “Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro”, cit., p. 96.

todos em sintonia com esse movimento desde antes do lançamento do manifesto, durante encontros ocorridos em mostras de curtas-metragens na cidade de São Paulo, entre 1998 e 1999. O Dogma Feijoada é compreendido aqui, portanto, como momento importante na história contemporânea do cinema negro, pois representa, historicamente, a primeira vez que há uma formulação acerca dos pré-requisitos necessários para a existência de um cinema negro no país.

Já o Manifesto de Recife resulta do encontro de atores, atrizes e realizadores negros durante a quinta edição do Festival de Recife, em 2001. Os pontos do manifesto são:

1) O fim da segregação a que são submetidos atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão; 2) a criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil; 3) a ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afrodescendentes; 4) a criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira.²²

O manifesto foi assinado por Antônio Pitanga (ator), Antônio Pompeo (ator), Joel Zito Araújo (cineasta), Luiz Antônio Pillar (cineasta), Maria Ceixa (atriz), Maurício Gonçalves (ator), Milton Gonçalves (ator), Norton Nascimento (ator), Ruth de Souza (atriz), Thalma de Freitas (atriz) e Zózi-mo Bulbul (cineasta). No mesmo festival, foi apresentado o filme *A negação do Brasil* (2000), dirigido por Joel Zito Araújo, documentário que analisa o tratamento estereotipado dado a personagens negros no audiovisual. Para Carvalho, o “filme em si é um manifesto audiovisual sobre a necessidade de se construírem representações democráticas do Brasil”²³. Dez anos depois, em um balanço acerca desses dois movimentos

²² *Ibidem*, p. 98.

²³ *Ibidem*, p. 99.

inaugurais do cinema negro nos anos 2000, o mesmo autor comenta:

Nos dois casos, a agenda de reivindicações expõe a presença de novos atores sociais colocando demandas de autorrepresentação e interessados em incluir-se no mercado de produção de bens simbólicos. Posições como essas remontam aos anos 1940, quando da criação do Teatro Experimental do Negro (TEN), em que questões de representação e inserção do negro na vida nacional estavam postas. O movimento dos cineastas negros está integrado à história dos negros no Brasil nas suas investidas contra o preconceito racial.²⁴

Deste modo, comparando os dois movimentos, é possível afirmar que, diferentemente do Dogma Feijoada, que se tratava mesmo de um manifesto, um chamado de atenção às demandas para transformação nos modos de representar o negro no cinema, o Manifesto de Recife pode ser considerado o primeiro movimento que almeja, na história do cinema negro, a elaboração de políticas públicas de ação afirmativa para o audiovisual. Em comum, além das demandas, ambos se desdobraram na produção de reflexões sobre o negro no audiovisual brasileiro pelos próprios cineastas, como podemos ver nos trabalhos de Jeferson De²⁵ e Joel Zito Araújo²⁶. É preciso destacar, contudo, que, em ambos os casos, a participação feminina é proporcionalmente bem pequena, contando apenas com a realizadora Lílian Solá Santiago, no caso do Dogma Feijoada, e as atrizes Maria Ceíça, Ruth de Souza e Thalma de Freitas, no caso do Manifesto de Recife.

Nos anos subsequentes, não houve grandes desdobramentos em termos de debates ou políticas públicas para o cinema negro. Os ventos favoráveis em prol da consolidação do cinema negro no país voltariam, então, a acontecer mais para o fim desta década. O estopim foi, mais uma

²⁴ Idem, "Negritude, cinema e educação", cit., p. 28.

²⁵ Noel Carvalho e Jeferson De. *Dogma Feijoada, o cinema negro brasileiro*, cit.

²⁶ Joel Zito Araújo, *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Senac, 2001.

vez, a atuação de Zózimo Bulbul, agora como promotor de um encontro de cinema que funcionou como catalisador e ponto de reunião para jovens cineastas, público e pesquisadores(as) das cinematografias negras.

Setenta anos. Era essa a idade de Jorge da Silva, mais conhecido como Zózimo Bulbul, quando ocorreu aquela que pode ser considerada a grande empreitada de sua vida: a criação de um polo de cinema negro no coração do Rio de Janeiro. Assim, em 2007, Zózimo deu início às atividades do Centro Afro-Carioca de Cinema, um quilombo de cinema, como ele mesmo afirmava, situado no bairro da Lapa, lugar histórico e central da cidade. Falecido em janeiro de 2013, Bulbul é figura central quando se fala da luta pelo fim da invisibilidade do negro nas produções audiovisuais no Brasil. A atuação como idealizador dos Encontros de Cinema Negro – Brasil, África e Caribe – construiu seu maior legado no combate ao racismo brasileiro.

Já na primeira edição do evento estavam claros os objetivos do realizador, como se pode ler no material impresso distribuído para divulgação:

O Encontro de Cinema pretende divulgar e desmistificar a importância da influência da cultura africana na formação da identidade do povo brasileiro, rompendo uma lacuna existente, até hoje, sobre a história e a sabedoria dos povos africanos através da sua cinematografia tradicional e moderna, mundialmente conhecida e praticamente inexistente aqui entre nós.

O encontro terá a função de aproximar os cineastas afrodescendentes brasileiros dos cineastas africanos por meio de suas obras, num foro de reflexões, debates e discussões, na tentativa de abrir novos caminhos para a produção artística entre os dois povos, onde suas histórias sejam mostradas e divulgadas por aqueles que as realizam hoje, sujeitos de suas próprias trajetórias.

O encontro tem a função de formar uma plateia que possa identificar e se espelhar com ela mesma através da realidade do seu povo de origem. O I Encontro de Cinema Negro será realizado para fortalecer a nossa autoestima como afro-brasileiro, que desconhecemos quem somos, por falta de comunicação com o nosso continente de origem.

E foi por meio da comunicação com o "continente de origem" que Bulbul encontrou a inspiração para a realização dos Encontros de Cinema Negro. Foi

ao participar do Fespaco, o Festival Pan-africano de Cinema e Televisão, que o cineasta decidiu dar início à empreitada por aqui. Bulbul conta ainda no material de divulgação com a programação do primeiro encontro:

Fui convidado a participar deste festival no ano 1997, na sua 15ª edição, e foi um tremendo susto ao me deparar com a organização naquela cidade africana, de origem muçulmana e socialista originalidade, uma verdadeira Cannes africana. Havia projeção de filmes em todos os lugares, praças e avenidas, campos de futebol, estádios e nas salas de exibições fechadas e abertas, sempre voltadas à sua população. O que descobri é que o africano que preserva a sua cultura oral ama o cinema por ser um ato social, ao contrário do livro, que é, por si, uma leitura individual. Essa paixão pelo cinema eu só tinha encontrado em Cuba, também no Festival de Cinema, em 1989, e desta vez em Ouagadougou.

Criado em 1969 por um grupo de cineastas, o Fespaco é o maior festival de cinema da África, tendo sido institucionalizado em 1972, transformando-se numa experiência bem-sucedida de difusão e troca de informações e venda de uma produção dispersa. Ele ocorre bianualmente na cidade de Ouagadougou (antiga Alto Volta), localizada ao sul do deserto do Saara, local que dá vez à terra fértil da savana, capital do país africano de Burkina Faso, que, em morée, língua falada pela maior parte da população, quer dizer “país dos homens íntegros” – *Ouagadougou* significa “respeito à sabedoria dos homens velhos”. O Fespaco reúne os principais realizadores e realizadoras da África, numa apresentação ampla e diversificada de todas as matrizes de culturas ancestrais e atuais, com o objetivo difundir os saberes de seus povos.

Na edição de 2009, Bulbul retornou ao festival, mas desta vez como curador de uma mostra de filmes afro-brasileiros. O fato é que todos esses acontecimentos e essas iniciativas são desconhecidos do público brasileiro em geral. À exceção de membros do movimento negro, estudiosos e cinéfilos, poucos sabem que o cinema também é lugar (privilegiado, diríamos) de manifestação da cultura africana e afro-brasileira. De fato, os encontros representam um marco na história do cinema negro no Brasil, pois não só possibilitam

retomar uma discussão sobre a consolidação do campo das cinematografias negras no mundo, como também significam um posicionamento político a respeito dessas produções. Na perspectiva de Bulbul, não havia dúvida: para ter filme exibido em seus encontros, o(a) realizador(a) tinha de ser negro(a). Cinema negro, tal como ele concebia, era o fruto de subjetividades negras projetadas na tela. Esse posicionamento rendeu a Bulbul adjetivos como “polêmico” e “controverso”, o que, muitas vezes, ofuscava seu feito mais relevante: promover encontros. Encontros entre cineastas negros, do Brasil e da diáspora, e cineastas africanos – e, talvez o mais importante, encontros do público brasileiro com os filmes, com o cinema negro e também com seus realizadores. Neste sentido, concordo com Carvalho quando ele dá a Bulbul o título de inventor do cinema negro brasileiro.²⁷

Como dito, as iniciativas de Bulbul serviram de inspiração e modelo tanto no que diz respeito à geração de produções audiovisuais negras quanto na dimensão acadêmica de pesquisa. Foi nesse sentido, por exemplo, que em 2009 iniciei um projeto intitulado “Cinegritude: reflexões sobre a invisibilidade das produções cinematográficas afro-brasileiras e africanas na contemporaneidade”. A pesquisa tinha como ponto de partida de investigação as iniciativas de Zózimo Bulbul não como cineasta, mas como criador dos encontros de cinema negro na cidade do Rio de Janeiro. A partir de 2013, ocorreu a ampliação do universo de pesquisa, englobando uma reflexão sobre a receptividade das produções cinematográficas africanas no Brasil e o caminho contrário, isto é, a participação da cinematografia afro-brasileira no continente africano. E isso proporcionou o surgimento do Fórum Itinerante de Cinema Negro (Ficine)²⁸.

²⁷ Noel dos Santos Carvalho, “O produtor e cineasta Zózimo Bulbul”, cit.

²⁸ Cf. www.ficine.org.

O Ficine, portanto, constitui o desdobramento mais recente do projeto de pesquisa Cinegritudo e atua na construção de uma rede de conexões e reflexões sobre a produção e a circulação mundial audiovisual que tenha negros e negras como realizadores e culturas e experiências negras como tema principal. Iniciado em novembro de 2013, o Ficine surgiu da constatação de que, para ampliar o repertório das representações audiovisuais no país além das grandes produções que são veiculadas hoje, de modo que estas incluam igualmente representações diversas e não estereotipadas das culturas africanas, afro-brasileiras e de outras afrodiásporas, é preciso ir além da produção e da exibição de filmes. É preciso formar audiência para essas produções, assim como conectar iniciativas, divulgar e incitar redes de circulação/exibição. Para tanto, o fórum atua na área de formação e capacitação de público, por meio de oficinas, exposições fotográficas e multimídias, palestras, mostras de filme, debates (atividades realizadas até o momento no Brasil, em Burkina Faso, Cabo Verde, Moçambique e Cuba) e curadorias para festivais de cinema (no Brasil e na África), além de cineclubes.

Já com respeito à influência de Bulbul, ele permanece como referência fundamental para uma geração de realizadores e realizadoras negros que começam a produzir filmes a partir da década de 2010. É uma geração que, de modo geral, se forma ainda no âmbito universitário ou dos cursos livres em cinema e que reconhece no realizador carioca um modelo de obras e ações.

É o caso, por exemplo, das realizadoras Larissa Fulana de Tal e Yasmin Thayná, nascidas em diferentes regiões do país, mas pertencentes à mesma geração e que apresentam aspectos comuns no que diz respeito tanto às produções quanto à recepção pelo público. Compreendo que os filmes *Cinzas* e *Kbela* sirvam como bons exemplos para o momento atual do cinema negro nacional, pois, cada vez mais, salta aos olhos a participação de mulheres negras, ainda restritas apenas à dimensão dos curtas-metragens. A ressalva sobre o limite dessa produção aos curtas-metragens merece ser feita, pois, como destaca a pesquisa “A cara do cinema nacional’: gênero e

cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012)”, realizada pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (Gema), do Iesp/UERJ, a participação das mulheres negras na direção de longas-metragens é inexistente.

Assim, no âmbito das produções audiovisuais negras contemporâneas, espaço quase exclusivamente composto por filmes de curta-metragem, é possível afirmar que os destaques são as produções feitas por jovens realizadoras negras, como Thayná e Fulana de Tal. Elegi essas duas cineastas, mas existem muitas outras cujas obras poderiam ter servido para análise: Viviane Ferreira (Bahia/São Paulo), que tem seu trabalho inspirado diretamente por Bulbul; Eliciana Nascimento (Bahia); Juliana Vicente (São Paulo); Renata Martins (São Paulo); Joyce Prado (São Paulo); Everlane Moraes (Sergipe); Sabrina Fidalgo (Rio de Janeiro); Vilma Neres (Bahia); Aline Lourena (Santos/Rio de Janeiro); Luciana Oliveira (Sergipe); Flora Egécia (Distrito Federal); Thamiros Santos (Bahia); entre outras. Essa nova geração compõe a base do movimento contemporâneo do cinema negro no país, o qual, me arrisco a dizer, é um cinema negro no feminino.

CINZAS: A HISTÓRIA DE TONI E DE MUITOS PERSONAGENS REAIS

Larissa Fulana de Tal nasceu Larissa dos Santos Andrade, em Salvador, na Bahia. Optou pelo pseudônimo em referência aos inúmeros sujeitos comuns existentes no mundo. É integrante do coletivo Tela Preta, movimento de cinema negro centrado na produção de filmes com recorte da temática racial. Graduada em cinema e audiovisual pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), estreou como diretora com o documentário *Lápis de cor*, lançado em 2014, a partir do projeto de incentivo de curtas-metragens universitários fomentado por um canal de televisão.

Em 2012, Fulana de Tal foi contemplada, junto com outros jovens realizadores negros, com a primeira edição do edital Curta Afirmativo, lançado pelo

Ministério da Cultura do Brasil,²⁹ no qual houve a realização de seu segundo filme, *Cinzas*. O edital sofreu críticas e retaliações por parte de alguns grupos, chegando a ser temporariamente suspenso em virtude de ação movida por um advogado do Maranhão que afirmava que a iniciativa do Ministério da Cultura era, na verdade, uma atitude racista, geradora de desigualdades, não promotora de inclusão. Tratava-se do clássico, e ainda presente, argumento de “racismo inverso”, que muitas vezes ouvimos ecoar em discussões que carecem de embasamento histórico sobre o processo da constituição da sociedade brasileira e do reconhecimento pelo Estado brasileiro, em 2001, da desigualdade vivida no país como fruto das condições históricas da escravidão.³⁰ Ao fim de 2014, enfim, os recursos foram liberados, e os filmes começaram a ser entregues e concluídos. Entre eles está *Cinzas*.

Inspirado no conto de mesmo nome do escritor Davi Nunes, *Cinzas* tem como protagonista Toni, jovem negro na luta cotidiana pela sobrevivência. Ele é um estudante universitário que trabalha como operador de *telemarketing* na cidade de Salvador. Entre o trabalho, a casa, as ausências de dinheiro e de comunicabilidade com a namorada, ouvimos seus sofrimentos e suas revoltas narradas em por ele em *off*. Toni, assim como indica o pseudônimo escolhido pela diretora, é mais um no mundo. Mais um que sofre as opressões do mundo.

Essa condição, assim como a narrativa em *off*, conecta o filme com uma das referências utilizadas pela diretora na construção da obra: o filme *A negra de...* (*La Noire de...*, 1966), do diretor senegalês Ousmane Sembène,

²⁹ Em 2012, o Ministério da Cultura, juntamente com a Secretaria do Audiovisual, lançou o edital de apoio para curta-metragem – Curta Afirmativo: protagonismo da juventude negra na produção audiovisual, voltado para o fomento de obras audiovisuais de curta-metragem inéditas, produzidas ou dirigidas por jovens negros de 18 a 29 anos e com duração entre dez e quinze minutos.

³⁰ Em 2001, o Estado brasileiro reconheceu na Conferência Mundial contra o Racismo, ocorrida na cidade de Durban, na África do Sul, o racismo presente na história do país como resultado da longevidade do processo de escravidão.

considerado o pai do cinema africano. *A negra de...* é o primeiro longa-metragem produzido no continente africano por um realizador africano e tem como personagem principal Diouana, jovem senegalesa que imigra para a França a fim de trabalhar como empregada doméstica. Os meses passam, e Diouana vive solitariamente uma experiência de quase escravidão na residência de seus patrões em Côte d’Azur, no litoral francês. Diouana praticamente não fala com outros personagens, mas fala o tempo todo consigo mesma. Sua voz em *off* aponta para a subjetividade e a complexidade dos africanos que estiveram ausentes das telas durante os anos marcados pela representação dominante no cinema colonial. Para o crítico e pesquisador de cinema africano malinês, Manthia Diawara, é essa característica que faz do filme uma ruptura de paradigma e um clássico sempre atual. Diz Diawara em depoimento ao filme documentário *Sembène!* (2015), dirigido por Samba Gadjigo:

Se você olhar a maneira como os africanos eram representados nos filmes, ninguém prestava atenção na sua humanidade. Sembène veio para o cinema e inventou uma nova linguagem para representar o povo negro. Isso começa com *A negra de...* Você a vê da maneira como ela se vê. Essa novidade em África nunca envelhece. Esse filme vai permanecer novo para sempre.³¹

Vemos aqui, então, a dimensão do uso das referências negras nessa nova geração, mencionado no início do texto. No filme, a referência de Fulana de Tal que elegemos apontar é a de Sembène. No entanto, não raras vezes, em entrevistas e intervenções públicas em eventos e mostras de cinema, Fulana de Tal se refere a Bulbul e à famosa frase dita pelo realizador: “O cinema é uma arma, nós negros temos uma AR-15 e com certeza sabemos atirar”. Assim, ela se posiciona na militância explícita pelo cinema negro no país, na luta pela construção de representações complexas da população negra. Toni, neste sentido, se junta a Diouana no universo de personagens que se opõem às

³¹ Samba Gadjigo. *Senegal/EUA*, 2015

representações hegemônicas e carentes de subjetividade que encontramos nas produções audiovisuais eurocêntricas,³² propondo novas formas de representar o povo negro.

Sobre a recepção do filme pelo público, destaco que, ainda que tenha acontecido recentemente, a obra vem circulando em mostras e exposições pontuais, que contam com boa presença na plateia. Um dos fatores que colaboram para isso é o fato de *Cinzas*, assim como *Kbela*, já ser criado com um projeto de comunicação e divulgação. Esse é um dos fatores que levanto como hipótese de origem da circulação bem-sucedida dessas obras, considerando o pouco tempo de seus lançamentos e a repercussão junto ao público atingido.

KBELA, UMA EXPERIÊNCIA AUDIOVISUAL SOBRE SER MULHER E TORNAR-SE NEGRA

Yasmin Thayná, diretora e roteirista do filme *Kbela* (2015), nasceu em 1992, no município de Nova Iguaçu, localizado na Baixada Fluminense, no estado do Rio de Janeiro. Atualmente, é estudante do curso de comunicação social na Pontifícia Universidade Católica (PUC). Sua formação em audiovisual começou nas cercanias de onde morava, participando das atividades da Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu. Desde os dezesseis anos, ela atua na realização de curtas-metragens. Além de colaborar regularmente com algumas páginas na internet, Thayná trabalha em uma pesquisa de políticas públicas para o audiovisual na Fundação Getúlio Vargas (FGV) e participa de coletivos como o Nuvem Negra, formado por estudantes negros da PUC-Rio. Em meio a tantas atribuições e compromissos, a jovem realizadora negra é criadora do filme de maior impacto que uma obra de curta-metragem no país teve nos últimos tempos.

Para que se tenha ideia, o filme foi lançado em setembro de 2015 no cinema Odeon, uma das salas de cinema mais tradicionais da cidade do Rio

³² Ella Shohat e Robert Stam, *Crítica da imagem eurocêntrica*, cit.

de Janeiro, que comporta seiscentas pessoas. As sessões transcorreram durante o fim de semana, com venda prévia de ingressos que se esgotaram com antecedência. O sucesso do evento fez com que os responsáveis pelo estabelecimento oferecessem à equipe do filme mais um fim de semana para projeção – lotou igualmente nos dois dias. Até o fim de março de 2016, o filme já tinha alcançado mais de trinta exposições em todo o país, sem contar mostras e festivais. No fim de 2015, foi exibido no exterior pela primeira vez, no Festival Internacional de Cinema da cidade de Praia, em Cabo Verde, no âmbito da mostra *Por um Cinema Negro no Feminino*, de curadoria do Ficine.³³ Sem grandes exageros, é possível afirmar que, onde passa, *Kbela* é sucesso de público, causando grande impacto, sobretudo na juventude negra, sempre presente nas projeções. Tal sucesso pode ser compreendido melhor se, junto com as qualidades do filme em termos cinematográficos, considerarmos a excelente estratégia de comunicação, que, fazendo bastante uso das redes sociais e da internet, foi direcionada com primor, atingindo em cheio ao público intencionado.

Tal como *Cinzas*, o curta-metragem tem origem literária, tendo sido inspirado num conto de autoria da própria Yasmin Thayná, “MC K_bela”. Publicado no livro em coletânea de autores de periferia organizado pela Festa Literária Internacional das Periferias (Flupp), o texto ganhou adaptação para o teatro em forma de monólogo. Logo na abertura, vemos surgir o tema central abordado tanto no livro quanto no filme: a construção da identidade da mulher negra em meio ao racismo presente nas reações e nas relações com o cabelo crespo. Diz Thayná:

No Ciep Nelson Rodrigues, colégio em que eu e uma amiga realizamos uma atividade colaborativa de audiovisual e cultura digital, em Comendador Soares, meu cabelo é um

³³ Tanto *Kbela* quanto *Cinzas* integraram a mostra *Por um Cinema Negro no Feminino*, curadoria que fiz pelo Ficine para a segunda edição do Plateau – Festival Internacional da cidade de Praia, Ilha de Santiago, Cabo Verde.

imã. Na chuva pesada do Rio ou no sol da Baixada Fluminense, que causa calafrios na pele, assim que chego, sempre provoço risadas. Não é pela minha roupa nem por algo engraçado que esteja fazendo, é só surgir que o riso se manifesta espontaneamente.³⁴

Segundo a diretora, a proposta inicial para o filme era de um monólogo tal como na peça. Porém, ainda que assinasse o roteiro final, todo o processo de construção do filme foi coletivo. Na realidade, como registrado nas diversas declarações sobre o processo de criação do curta-metragem, tudo resulta do compartilhamento de experiências das mais de vinte mulheres que compõem a equipe de cinquenta pessoas. Essa dimensão coletiva está presente também no financiamento, pois, diferentemente do filme de Fulana de Tal, que contou com fomento público, *Kbela* foi viabilizado a partir de uma campanha na internet que arrecadou 5 mil reais, quantia destinada basicamente ao pagamento do *set* de filmagem durante os dois dias de rodagem.

Construído em um formato experimental, saber que “*Kbela* narra a construção e a afirmação da identidade da personagem como mulher negra a partir da relação com seu cabelo crespo”³⁵ nos ajuda a compreender o tema tratado, mas nada diz sobre a experiência audiovisual de assisti-lo. Nos 23 minutos de duração, o filme nos conduz de forma singular por um processo de construção identitária, que compreendo ter dois momentos. Um começo solitário e de muito sofrimento, no qual, presa aos padrões da sociedade que lhe nega o direito à naturalidade e à beleza, a mulher negra faz de tudo para atingir a falsa porta de entrada para a inclusão nos parâmetros sociais: o alisamento dos cabelos crespos. Nessa parte, o público testemunha dimensões de autoflagelo e desespero pelos quais passam as mulheres negras, cujo exemplo maior está na aplicação de uma quantidade imensa de produtos diversos, de azeite e vinagre a potes e

³⁴ Yasmin Thayná, “MC *K_bela*”, em Eduardo Coelho (ed.). *Flupp pensa: 43 novos autores*. Rio de Janeiro: Réptil/Aeroplano, 2013, p. 7.

³⁵ Sil Bahia, “*Kbela*: um filme feito por mulheres negras”, *Observatório da Imprensa*. Disponível em: <<http://of.org.br/noticias-analises/kbela-um-filmefeito-por-mulheres-negras/>>; acesso em: 25 abr. 2015.

mais potes de creme, em uma cabeça que se encontra separada do corpo. Essa solidão aparece representada em outras sequências desse início marcado pelo sofrimento, fruto da introjeção de padrões hegemônicos.

A separação entre o momento inicial e o seguinte talvez seja uma das sequências mais belas. Nela, onde há ruptura desses padrões, a personagem, interpretada pela atriz portuguesa Isabél Zuaa, literalmente empretece, se livrando da tinta branca que cobre seu corpo e – por que não dizer? – sua alma. Daí em diante, tem início a segunda parte do filme, na qual a dimensão coletiva que marca seu processo de construção de identidade feminina negra ganha o centro da cena. Na verdade, não é o processo de construção e afirmação da identidade da mulher negra que vemos em *Kbela*, mas das mulheres negras, juntas, coletivamente trabalhando para um processo de fortalecimento mútuo, na batalha da superação das dificuldades da sociedade em que vivemos. É nesse sentido que, a meu ver, *Kbela* é, acima de tudo, a celebração desse encontro de mulheres. Trata-se de um filme de celebração.

Por fim, no que diz respeito a influências e referências presentes no curta-metragem, é explícita a citação de *Alma no olho* (1974), de Bulbul. Thayná contou, durante uma fala após projeção no Rio de Janeiro, que teve conhecimento do filme por meio de um dos membros da equipe. Feita num dia só por Isabél Zuaa, Mônica Avilla e Thomas Harres, a trilha sonora é composta por improvisações que mesclam ritmos africanos e levadas de jazz, inspiradas em Coltrane. Além da música, os efeitos sonoros constituem um elemento definitivo. Segundo Thayná, a trilha retrata o projeto de embranquecimento, os sons da chapinha, é um som agressivo. “Ouvindo os barulhos da rua – minha ideia inicial era botar gravador no meu corpo e andar na rua gravando os sons –, são sons hostis. Daí a primeira parte do filme ser muito barulhenta. Caminhos do corpo negro é um caminho hostil, andar na rua é hostil”. Todos os elementos juntos fornecem ao público a experiência desse caminho de construção e afirmação das identidades das mulheres negras.

Juntamente com membros da equipe do filme, Thayná tem participado de vários eventos importantes para a atual discussão do audiovisual que aconteceram no Brasil nos últimos tempos, assim como Fulana de Tal. E, em algumas ocasiões, tive a oportunidade de presenciar algumas dessas sessões, por vezes dividindo com ela a mesa de debates. Vale a pena ressaltar, mesmo que apenas para ilustrar, que essas jovens negras se posicionam firmemente nas querelas acerca da representatividade no setor audiovisual brasileiro. Fazem-no com embasamento histórico, cinematográfico e conhecimento de políticas públicas. Estamos presenciando o florescimento de uma geração que tem fortes possibilidades de alterar, de modo geral, o *status* das representações da população negra no audiovisual – e das mulheres negras, de forma específica.

JANAÍNA OLIVEIRA é professora no Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ) e coordenadora do Fórum Itinerante de Cinema Negro (Ficine).

UM SORRISO SEM MARKER

 **POR FILIPA CÉSAR**

Texto publicado originalmente em inglês na plataforma Decolonizing Archives, L'Internationale Online. O título deste ensaio deriva da tradução inglesa do filme *O fundo do ar é vermelho* (*Le Fond de l'air est rouge*, 1977), de Chris Marker: *A Grin without a Cat*, que significa “um sorriso sem um gato”.

“**O** que fazia sentido como objeto de nossa propaganda num contexto específico pode se tornar um ‘amigo’ inflexível difícil de satisfazer em outro bem diferente. Pode se tornar uma obsessão para nós querer controlar a imagem que um dia produzimos acidentalmente, dizendo ‘isso é para a história’. (...) Mas a imagem dá a si mesma nova vida, novo destino, com ou sem nós. Ela se liberta da nossa tutela.” (Sana Na N’Hada, *Nossa imagem e nós mesmos*, 2015)

“Bem, não tenho boas notícias. Parece que Chris nos pregou uma última peça.” Essas foram as primeiras palavras de Anita para mim quando cheguei a seu apartamento. A caixa com os documentos de Bissau estava sobre a mesa – cartas, fotos e diários danificados depois de um recente alagamento no sótão. “Talvez você deva apenas fotografar Courgette (o gato) sentado em cima disso – refletiria tudo.” No domingo 29 de novembro de 2015, visitei a escritora e cineasta francesa Anita Fernandez para cumprimentar uma amiga querida e fotografar documentos que ela guardava de sua experiência na Guiné-Bissau em 1980. Essa foi uma das últimas paradas da jornada de *Luta ca caba inda* (*A luta ainda não acabou*), projeto que durou décadas entre Paris, Boé, Berlim, Bissau, Guimarães, Conacri, Moscou, Cuba, Cacheu, Londres, Lisboa.

SEM SOL

Conheci Anita Fernandez, em 2012, depois de um evento no cinema do Jeu de Paume, apresentando materiais recém-digitalizados do arquivo audiovisual da Guiné-Bissau. Fernandez estava ali para reencontrar seu velho amigo Sana Na N’Hada, um dos quatro pioneiros do cinema militante da Guiné-Bissau. Entre muitos outros jovens guineenses enviados a Cuba em 1967 para ser educados em várias disciplinas (principalmente medicina, combate e aviação), N’Hada seria treinado no campo do cinema e entraria para a equipe de Santiago Álvarez no Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) em Havana.

Meu envolvimento no longo projeto coletivo *A luta ainda não acabou* não dependeu tanto de minha curiosidade por esses gêneros cinematográficos, mas, não por acaso, foi resultado de uma força de sucção que me puxou para o campo magnético de uma rede de condições, urgências e encontros mágicos. A guerra colonial portuguesa, a despeito de ter terminado pouco antes de meu nascimento, em 1975, foi uma presença latente em minha infância, lançando sombras de medo, subversão e intensidades enigmáticas. Meu pai fora o canal: depois de sua fracassada deserção para Paris, ele serviu ao Exército na Guiné portuguesa entre 1967 e 1969. Fui apresentada às imagens da resistência ao regime de Salazar – literatura política subversiva, a emigração ilegal de desertores e ativistas políticos e uma revolução por meio da transmissão radiofônica de uma canção codificada. Por muitos anos, porém, achei que essa era uma história desconectada do resto do mundo. Algo que residia em meu apartamento, animado por certos objetos – um uniforme militar, tecido azul de batique, uma escultura africana de madeira. Um conto, não a história.

Isso mudou em 2003 quando me espantei com meu primeiro encontro com *Sans Soleil*, de Chris Marker. Lá estavam imagens da Guiné e uma voz encantadora falando sobre o conflito português-guineense: “Por que deveria um país tão pequeno e tão pobre interessar o mundo?”. E mais: “Quem se lembra de tudo isso? A história joga suas garrafas vazias pela janela”. Um cineasta francês sabia daquela guerra e sabia que o país inscrito em minha fantasia não interessava ao mundo. Eu sabia que a Guiné era o lugar onde meu pai tinha lutado do lado errado – enganado pelos ideais comunistas de que os militantes deveriam se infiltrar no exército colonial e subversivamente minar seu poder –, com intenções dignas que não impediram que ele fosse implantado lá numa escuridão sem sol. A felicidade é apenas a consciência do infortúnio. O cenário do conto assombrado se tornou um lugar geopolítico – Peter Pan aparecendo na janela: ei, você pode pular junto com as garrafas vazias.

A POTÊNCIA DA IRRELEVÂNCIA

Em 2009, Colin MacCabe me perguntou se eu gostaria de acompanhá-lo numa visita a Chris Marker, na rua Courat. Quando questionado sobre a Guiné, Marker respondeu: “Se estiver interessada, vá se encontrar com Sana”¹. Foi assim que cheguei a Bissau, em janeiro de 2011, para me encontrar com Sana Na N’Hada, Flora Gomes e outras pessoas ligadas ao cinema e à literatura guineenses, como Odete Semedo e Suleimane Biai. Eles me mostraram uma sala cheia de latas de filme num ambiente muito úmido e escuro, no Instituto de Cinema em Bissau. N’Hada me disse que era ali que os primeiros trabalhos deles, cineastas guineenses pioneiros, estavam guardados e contou como ele, com dezessete anos, tinha sido retirado do meio da guerra na selva e enviado por Amílcar Cabral para Cuba a fim de se tornar um cineasta – e que até então nunca tinha visto um filme. A preocupação de N’Hada com a perda iminente do arquivo me comoveu e me fez especular sobre a promessa de um cinema militante de emancipação, nascido da luta como uma práxis de libertação e um possível desvio de minhas próprias imagens.

Mais tarde entrei em contato com o chefe dos arquivos da Cinemateca Portuguesa. Eles sabiam sobre o arquivo da Guiné e tinham até mandado dezenas de novas latas para Bissau a fim de reacomodar os filmes, mas, por muitas razões também ligadas a tensões diplomáticas e crise financeira, disseram-me: “O arquivo é irrelevante”. Seus argumentos eram o estado fragmentado e arruinado da coleção, que continha principalmente filmes inacabados ou material não editado e, por fim, o fato de que a maioria dos rolos era de cópias danificadas de filmes estrangeiros que existiam em melhor estado em outros arquivos. Eles tinham razão. Entretanto, aquela frase ficou ecoando em minha cabeça.

¹ Encontrei o nome completo de Sana nos créditos de *Sans Soleil*. Sana Na N’Hada é o autor das cenas de festa que Chris Marker incluiu no filme.

“O arquivo é irrelevante” estava diretamente relacionado a “a história joga suas garrafas vazias pela janela”. Aquele vazio não era para a história o que a plenitude era para os sujeitos fora da história? Estariam aquelas garrafas eventualmente cheias de respostas para “um trabalhador que lê”²? Um anjo benjaminiano olhando para ruínas.³ Saltar com as garrafas vazias parecia uma abordagem histórica materialista para “contestar o arquivo colonial”⁴ por meio da substituição de um ponto de vista, uma chance de olhar para a miopia europeia através das lentes da resistência colonial.

A latência inquietante na declaração “o arquivo é irrelevante” apresentou a estranheza dos sons repetidos das palavras. O significado se perde, e as palavras ganham em materialidade, textura, volume e acidente. “Irrelevante” se tornou essa matéria rústica de “rrr”, rude, ríspida, ritmada. A decomposição material da palavra segue com um colapso etimológico. O prefixo “i” de “irrelevante” é a resistência ao relevante – posso visualizar o “i” operando no significante, relevante tanto pela forma do “i” como fonte serifada e pelo significado negativo, como se uma prensa de óleo de palma espremesse a saliência ou a elevação potencial de “relevante” no chão, perto do húmus. O “r” duplo na palavra produz a textura de um solo erodido ou de um campo sulcado. A seiva extraída daquele “i” que prensa relevante libera o néctar de poder e imortalidade – ambrosia. “Irrelevante” é se tornar mortal, tornar-se humilde.⁵ “Irrelevante” se torna uma palavra-energia, a frequência e a intensidade da não potência. A palavra realizando o gesto de jogar garrafas vazias pela janela, quando o significado é não significação,

² Bertolt Brecht, *Plays, Poetry and Prose, Journals 1934-1955*. Nova York: Routledge, 1995.

³ Walter Benjamin, “Theses of the Philosophy of History”, em *Illuminations. Essays and Reflections (1940)*. Nova York: Schocken, 2007.

⁴ Kodwo Eshun, “Further Considerations on Afrofuturism”, *The New Centennial Review*, 2003.

⁵ Referência ao comentário de Sana Na N’Hada sobre aprender a ser humilde por meio do trabalho voluntário em Cuba.

mas a própria ação realizada pelo significante.⁶

Relevante, re-Levante, onde o sol nasce de novo, uma terra mediterrânea a leste da Itália. Irrelevante, não Levante, sem nascer do sol, *Sem sol*.

Desdobrando a palavra “relevante” etimologicamente, ela deriva de promi-nência, distinção ou nitidez devido ao contraste; a projeção de uma figura a partir do chão ou do plano sobre o qual é formada, como numa escultura, dando a aparência de uma terceira dimensão. Adjetivizado, “relevante” significa pertinente à questão que se apresenta, dependente de, útil ou diminuir, aliviar. A lógica de relevância opera em um sistema de relação de poder vertical, hierárquico, no qual a relevância sempre realiza a tarefa de sustentar essa verticalidade por meio da estratificação imposta. Algo é relevante para um sistema se o ajuda a realizar uma tarefa. “O arquivo é irrelevante” é mesmerizante e também significa “este arquivo não ajuda certo sistema a atingir determinado objetivo”.

Contudo, não estamos interessados em reavaliar a relevância do arquivo transferindo-o para outro sistema em que ele pudesse se tornar relevante. Somos atraídos a lidar com a potência dessa condenação. O oposto da relevância não é a irrelevância, mas a depressão⁸ ou a dobra.⁹ Para a operação *A luta ainda não acabou*, não buscávamos oposição que funcionasse na mesma equação invertida; estávamos interessados na horizontalidade, na relação potencial daquele feitiço planificador e na capacidade “prosopomórfica”¹⁰ do material.

⁶ Gilles Deleuze e Felix Guattari, *A Thousand Plateaus* (1980). Londres/Nova York: Bloomsbury, 2013.

⁷ Isso me lembrou títulos de filmes com a palavra “sol”: *Soleil Ô* (1969), de Med Hondo; *Sans Soleil* (1982), de Chris Marker; *La petite vendeuse de soleil* (1999), de Djibril Diop Mambéty; *Mille soleils* (2013), de Mati Diop; *In the Year of the Quiet Sun* (2013), de The Otolith Group.

⁸ João Mário Grilo durante discussão com o grupo de candidatos para o curso de PhD em estudos de arte, Lisboa, jan. 2015.

⁹ Gilles Deleuze e Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, cit.

¹⁰ Em *Cosmologias: perspectivismo*, Eduardo Viveiros de Castro escreve sobre a agência prosopomórfica – do grego prosopoiia, “colocar discursos nas bocas dos outros” ou “fazer com que uma pessoa imaginária ou ausente fale ou aja”. *Cosmological Perspectivism in Amazonia and Elsewhere*. Manchester: HAU Network of Ethnographic Theory, 2012.

O outro problema era a reverberação da palavra “arquivo”, um arquivo irrelevante acomoda uma contradição intrigante – arquivo deriva de *arkhé*, que significa o começo e o mandamento,¹¹ ou seja, a fonte e o começo do poder. “O arquivo é irrelevante” poderia significar uma coleção interminável de documentos impotentes ou documentos que operam um não poder nunca realizado, o que nós indicamos como material de potência. Queríamos exercitar um ritual de profanação do poder do arquivo, parar de suar a palavra “arquivo” para substituí-la por “coleção”, “materiais” ou “reunião”, termos de poder destituído e coletivismo.

Durante a estação chuvosa de 1999, depois da guerra civil na Guiné-Bissau, o material audiovisual guardado no Instituto de Cinema foi jogado pela janela nas ruas. Apenas semanas depois os próprios cineastas (Flora Gomes, Sana Na N’Hada e Suleimane Biai) resgataram o que restava, escoltando-o como podiam durante anos de instabilidade neocolonial.¹² Seu estado arruinado e fragmentado se tornou uma oportunidade – em vez de olhar para o material como algo precioso, pensamos nele como um corpo em movimento, um projétil que podíamos acompanhar em seu voo –, um impulso aeronáutico, uma nomadologia, uma abdicação da história.

LUTA CA CABA INDA

Luta ca caba inda é uma expressão em crioulo da Guiné-Bissau que significa “a luta ainda não acabou”. É também o título de um filme inacabado da coleção, amaldiçoando, assim, a consumação do filme, da luta e, conseqüentemente, desse projeto. Nós nos apropriamos do título e de sua maldição para uma série de exposições e eventos discursivos usados para canalizar os conteúdos do *corpus* fragmentado e para acolher seus conflitos. Neste texto, “nós” sempre

¹¹ Jacques Derrida, *Archival Fever: A Freudian Impression* (1995). Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

¹² Kwame Nkrumah, *Neo-Colonialism – The Last Stage of Imperialism*. Londres: Thomas Nelson & Sons, 1965.

significa os cineastas guineenses e o grupo que construiu uma aliança desde a primeira catalogação dos materiais na Bissau, durante a digitalização em Berlim, até a participação em várias exposições e discussões em dezenas de lugares nos últimos quatro anos. *A luta ainda não acabou* se mostrou para nós uma força irrelevante irreverente que reivindica: não sou de ontem. É um projétil que viaja há décadas, séculos, e ofereceu a chance de se juntar à jornada.

A transferência dos rolos de filme e áudio para o meio digital não foi uma ação de preservação institucional do material audiovisual. A digitalização experimental aconteceu em 2012 em colaboração com o Instituto Arsenal para Cinema e Vídeo Arte em Berlim, e suas cópias são guardadas tanto lá como no Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual em Bissau. O material análogo foi devolvido à Bissau em janeiro de 2013. Diante de um arquivo de outra maneira irrelevante, tivemos de criar nossas próprias técnicas, regras, ética e práxis como “novos arquivistas”¹³. A digitalização do arquivo foi um processo de documentar nossa passagem por meio daquela matéria audiovisual – uma transferência molecular datada. Não havia tentativa de restaurar o material a qualquer hipotético estado original.¹⁴ Nenhuma destas palavras – recuperar, restaurar, preservar – aplica-se a *A luta ainda não acabou*, que diz respeito a materiais cinematográficos como agentes de hoje. Tobias Hering escreveu: “Esse arquivo cheira a vinagre, não a cinzas. Não é cinza. É branco, azul nebuloso, verde pálido e um conhecido tom de sépia”¹⁵. O fungo, a síndrome de

¹³ Jacques Derrida, *Archival Fever*, cit.

¹⁴ A essência do arquivo está em suas lacunas, sua qualidade esburacada. Agora, frequentemente, as lacunas são o resultado de censura deliberada ou inconsciente, de destruição, ataque, do auto da fé. O arquivo costuma ser cinza não só por causa do tempo que se passou, mas por causa das cinzas de tudo o que o cercava e foi queimado. Está na descoberta da memória do fogo em cada folha que não se queimou que tivemos a experiência – descrita tão bem por Walter Benjamin... – de um barbarismo documentado em cada documento de cultura.” (Didi-Huberman & Ebeling, 2007)

¹⁵ Tobias Hering, “Before Six Years After”, em Filipa César, *La Lutte n'est pas finie*. Paris: Jeu de Paume, 2012.

vinagre, os riscos, a poeira, a ausência deixada pela emulsão danificada nos rolos de celuloide são parte da agregação da matéria que produz uma imagem – “a doença é a evidência da relação”¹⁶. Essas não são representações do passado, apenas matérias do presente. Paramos de chamá-lo de arquivo e, em vez disso, usamos um ambiente coletivo, uma coleção de estilhaços. Lidar com os estilhaços do colonialismo significa lidar com toda a violência que vem através dele; significa abraçar os conflitos relacionados com uma permanente “descolonização do pensamento”¹⁷ como uma condição e uma tarefa nunca realizável.

IMAGENS E SONS COMO MATÉRIA PRESENTE

A guerra não é apenas canalizada por meio de representações na imagem, mas também é inscrita na condição material de seu meio de suporte. Os escombros e a fractalização da guerra costumavam olhar através e acessar um tempo cristalizado, uma lente que podia alcançar certa superfície na contemporaneidade e além – uma não alcançável a olho nu. Um caleidoscópio resultante da destruição – mas também da resistência e aliança – como a formação de múltiplas visibilidades. A operação de trabalhos relevantes nas antípodas das estruturas do haicai. Num haicai, sentenças são colocadas em relação umas com as outras, mas não precisam ter causa e efeito ligando-as; elas não têm de ser relevantes uma para a outra – e, ainda assim, se afetam, elas coexistem nas possibilidades da relação sem propósito. O magnetismo das sessões ativadas com *A luta ainda não acabou* produziram uma inversão – o arquivo começou a crescer em vez de encolher.¹⁸ Para comunicar algum sentido do trabalho feito com esses materiais, e porque é impossível condensar o corpo

¹⁶ Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto. Dogs, People and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm, 2003.

¹⁷ Viveiros de Castro, *Cosmological Perspectivism in Amazonia and Elsewhere*, cit.

¹⁸ Por exemplo, *Un Balcon en Afrique*, filme rodado colaborativamente na Bissau em 1980, também acrescentado por Anita Fernandez à coleção guineense em 2013.

mutilado que constitui essa coleção numa descrição abrangente aqui, uma documentação dessa cinegeografia¹⁹ e sua ativação foi incluída nas imagens e nas legendas que a acompanham.

FLASCHENPOST

De volta a novembro de 2015, rua dos Maraichers – 550 metros-Google da casa de Chris Marker. Eu queria fotografar alguns documentos que Anita Fernandez tinha apresentado durante uma exibição em Berlim em 2013. Dois deles continham relatos particulares dessa ameaça entre a práxis cinematográfica engajada de Marker e o cinema guineense militante:

– Um cartão-postal de Paris, datado de 23 de junho de 1980: a parte de trás era a Torre Eiffel fotografada através de uma lente olho de peixe. Era escrito à mão com sinais onomatopéicos típicos de quadrinhos endereçado a Anita Fernandez na Bissau (via Dacar). Anita separou o postal de Marker lembrando que, no início de 1980, Marker havia lhe convidado para um encontro. Por uma hora num café parisiense, Marker disse palavras rápidas e indistintas, que Anita não pode decodificar totalmente, e terminou com: “Você concorda?”. Anita ficou tão comovida pelo entusiasmo de Marker que respondeu: “Não entendi o que você acabou de dizer, mas concordo”. Marker estava lhe convidando para ir à Bissau e continuar seu trabalho ajudando a desenvolver o recém-fundado Instituto Nacional de Cinema e uma práxis cinematográfica com os jovens cineastas guineenses.²⁰

¹⁹ Kodwo Eshun e Ros Gray, “The Militant Image, a Ciné-Geography”, *Third Text*, n. 108, v. 25, n. 1, jan. 2011, Londres.

²⁰ Entrevista em 2010 por Colin MacCabe sobre *Sans Soleil*; referindo-se a esse evento de 1979, Marker disse: “Este é o momento em que meu amigo Mário de Andrade pediu para ajudá-los a construir o pomposamente nomeado Instituto de Cinema em Bissau. [...] Passei seis meses num hotel muito confortável em Tóquio – um verdadeiro palácio – e seis meses em um antigo quartel militar na Guiné-Bissau”. Colin MacCabe, “Visites rue Courat”, *Trafic*, n. 82, dez. 2012, Paris. Mário Pinto de Andrade, escritor angolano, na época era parceiro da diretora Sarah Maldoror.

– Uma carta de Chris Marker em Paris para Anita Fernandez, na Bissau, datada de 19 de maio de 1980: “Pode imaginar como estou feliz de ler sua carta (seguida por uma de Sana, que confirmou o progresso atingido do ponto de vista dele – isso produziu uma interessante estereó-euforia em mim). É certo que o primeiro obstáculo não foi superado. Haverá outros. Contudo, aquele era mesmo o mais difícil de resolver – aquele do fazer ou não fazer. (...) O problema agora é ‘o que vem depois?’ ou, mais exato, ‘quem vem depois?’. (...) Eu tenho voluntários, mas geralmente mais entusiastas que especialistas – e, entre os especialistas, devo admitir que nem todos mantiveram a fibra de militantes. (...) (Mas eventualmente vou para o Japão de novo, onde as eleições acontecerão em junho: se eu não estiver lá, Sarah [Maldoror] pode responder; portanto, também mande a informação para ela – duplicadamente. Cumprimente a todos, em especial os gatos do 24 de setembro”.

Quando Anita me disse que precisamente esses dois documentos estavam danificados, pensei sobre o gesto das garrafas jogadas. O *Flaschenpost* de Theodor W. Adorno, cheio de mensagens circulando no subterrâneo, irrelevantes, esperando ser encontradas depois de uma enchente nas águas do *Atlântico negro*.²¹ Uma força latente resistiu a agarrar, compreender ou fixar esses relatos. Uma chance de fundir com a incerteza de um voo temporário, de traçar a linha num ponto nunca alcançável. Gotejar narrativa histórica numa multiplicidade de encontros sem vestígios.

Os remanescentes epistolares de Marker e brincadeiras análogas prefaciaram muitas das trajetórias do projeto *A luta ainda não acabou*. O conflito com a interferência – fazer ou não fazer. O problema de manter a chama da militância. Esse arquivo é desafiadoramente irrelevante para os propósitos da escrita da história, em vez disso se expande como espaço para

²¹ Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

conectar, discutir e tecer uma teia de empatias, fraternidades²² e cinefamílias.²³ Marker apontava para garrafas vazias voando cheias de espectros de solidariedade, práticas subversivas e outros coquetéis.

Depois de fotografar os documentos apagados, coloquei tudo na caixa da Bissau. Fui em direção a Anita, que preparava o almoço para nós, e, quando olhei para trás, o gato Courgette estava se deitando confortavelmente em cima da caixa, como um piloto se preparando para decolar.

Traduzido do inglês por Eloise de Vylder

FILIPA CÉSAR é uma artista e cineasta portuguesa interessada nos aspectos ficcionais da práxis do documentário. Desde 2011, tem pesquisado as origens do cinema na Guiné-Bissau em meio aos movimentos de libertação da África e atuado na recuperação e na recolocação em movimento dos arquivos fílmicos do país em parceria com o Instituto Arsenal para Cinema e Vídeo Arte, sediado em Berlim.

²² Donna Haraway, "Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin", *Environmental Humanities*, v. 6, 2015, pp. 159-65.

²³ A ideia de "cine-fils" de Serge Daney, filho do cinema, uma família sem raízes genéticas e suas exclusões implícitas, baseadas em alianças, interesses e preocupações comuns.

O NASCIMENTO DO CINEMA MOÇAMBICANO: DEBATE



POR LÚCIA MONTEIRO

No âmbito da mostra **África(s). Cinema e revolução**, realizada em novembro de 2016 no cinema Caixa Belas Artes em São Paulo, houve um debate sobre as origens do cinema moçambicano. Coordenado por Rita Chaves, professora de literaturas africanas de língua portuguesa na Universidade de São Paulo, o debate contou com a participação dos cineastas moçambicanos Camilo de Sousa e Isabel Noronha, de Ruy Guerra, nascido em Moçambique e radicado no Brasil, e de José Luís Cabaço, ministro da Informação de Moçambique entre 1980 e 1986. Nas páginas a seguir, transcrevemos os principais trechos do debate.

Rita Chaves – Costumo dizer a meus alunos que quase todos os escritores africanos de língua portuguesa, em função do contexto em que surgem, podem ser vistos como personagens da história e poderiam ser protagonistas de romances. Isso se aplica também aqui hoje. Tenho a meu lado quatro personagens que poderiam figurar num filme feito por Ruy Guerra, Isabel Noronha ou Camilo de Sousa. O pouco que sei sobre cinema moçambicano aprendi com eles. Meu melhor papel aqui é passar-lhes a palavra e pedir-lhes que se apresentem, numa primeira rodada. A partir daí daremos sequência ao debate. Por uma questão feminista, vamos começar pela mulher, que é sempre a parte mais importante. Pediria a Isabel Noronha que falasse um pouco sobre si e, sobretudo, sobre a importância do cinema em sua vida.

Isabel Noronha – Boa tarde a todos. É um grande prazer para nós estar aqui nesta mostra, sobretudo porque *África* já é agora uma palavra que se ouve bastante, embora menos que *África*. Cinema, sim, de vez em quando, mas revolução ouvimos mesmo muito pouco. Acho que estamos em algum lugar que imagino muito especial. Talvez por uma ordem feminista seja de fato correto eu me apresentar primeiro, mas pela ordem cronológica não seria. De todas essas pessoas, sou a última a chegar ao cinema moçambicano. Se

olharmos as gerações do cinema moçambicano que estão aqui, primeiro viria Ruy Guerra; Camilo seria de uma segunda geração; e eu, de uma terceira. Entrei no Instituto Nacional de Cinema (INC) em 1984. Era o lugar dentro da estrutura estatal onde se fazia cinema. Em 1984, tudo o que Ruy Guerra começou a fazer e o Camilo continuou já estava lançado. O José Luís Cabaço, que iniciou esse projeto, era ministro da Informação. Portanto, o projeto existia, mas Ruy Guerra já não estava em Moçambique, e dos estrangeiros que formaram a primeira geração de cineastas moçambicanos não havia mais nenhum. A primeira geração estava formada, e a minha geração já foi formada por cineastas moçambicanos. O trabalho dos estrangeiros havia dado frutos, a ideia de criar essa primeira geração de cineastas moçambicanos estava consolidada e, além do *Kuxa Kanema*, semanal, também se produzia ali um documentário um pouco maior por mês e se estava a preparar o primeiro filme de ficção moçambicano, que é *O tempo dos leopardos* – isso se não consideramos *Mueda, memória e massacre* de ficção. Acho que também é, mas isso seriam discussões desviadas. Na época, nós não escolhíamos os cursos que faríamos (...). Tínhamos de entrar em uma lista de prioridades, e o Estado definia o que devíamos ser. Poucas pessoas conseguiam conciliar aquilo que elas eram com as necessidades do país. Eu vinha da Faculdade de Educação, de um curso para professores de português e inglês. Cheguei ao Instituto de Cinema (...) porque não encontrava trabalho em nenhum outro sítio e comecei a trabalhar sem nenhuma formação. Aprendi a fazer cinema na prática, trabalhando no *Kuxa Kanema*, nos filmes de ficção... Primeiro como assistente de produção, depois como assistente de realização, como *script*... Dei todos os passinhos necessários para depois começar a fazer. Passados três anos, realizei meu primeiro filme, num contexto de cinema de guerra, em 1987.

Camilo de Sousa – Como disse Isabel, sou da segunda geração de cineastas. Bem... Não sei se posso dizer segunda... Pronto, primeira. Eu vinha da guerrilha, da luta de libertação nacional. Trabalhei por algum tempo em Cabo

Delgado, província do norte de Moçambique, em diferentes funções, ligadas principalmente à comunicação social. Havia ainda um sistema de correspondentes populares e de cinema móvel. Eu estava interessado em fazer cinema, mas evidentemente não podia, havia trabalhos mais importantes à altura. Eu já conhecia Ruy Guerra, tínhamos estado juntos em 1975. Quando ele foi a Moçambique na ocasião da independência nacional, andei com ele pelas zonas libertadas, pelos sítios onde ainda antes dos acordos de paz os portugueses já não tinham administração, a administração era feita pela Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo). Conhecemo-nos, falamos muito sobre cinema, evidentemente, e – pronto – mostrei minha vontade de ingressar nos quadros do Instituto Nacional de Cinema. Era difícil sair de onde eu estava. Eu era secretário do trabalho ideológico da Frelimo. Aí apareceu a possibilidade de trabalharmos juntos no filme *Mueda*. Eu tinha falado com Ruy sobre isso, conversamos bastante sobre essa representação que, uma vez por ano, em 16 de junho, o povo fazia sobre o massacre de Mueda. Finalmente consigo trabalhar num filme... e com quem? Com Ruy Guerra. Antes de o conhecer, vivi como refugiado na Bélgica e vi todo o cinema que ele tinha feito até aquele momento, participei de debates sobre os filmes dele, tinha uma grande admiração por ele, não só pelo cinema. Na verdade, minha escola foi trabalhar nesse filme e aprender com Ruy Guerra. Anos depois, finalmente ingressei no Instituto de Cinema pela mão de Ruy Guerra. Fui participando em várias ações de formação até que comecei a realizar. O primeiro filme que realizei¹ foi com base em material de arquivo, sobre uma coisa que estava acontecendo no momento, era filmada todos os dias, e ninguém estava a mexer naquele material. Propus-me a montar um documentário com base em material já filmado não dirigido por mim. Só comecei a dirigir depois, já no fim das filmagens, e fiz meu primeiro filme assim: sentei-me à mesa de montagem e fui montando. Continuei a filmar

¹ O documentário *Ofensiva* (1980).

sempre, até hoje. Primeiro em película, de 16 mm e 35 mm, depois em vídeo, quando acabou a possibilidade de trabalhar em película.

Ruy Guerra – Minha história de cinema começa nos pré-históricos 1940 do século passado, do milênio passado. Aos dezesseis, dezessete anos de idade, fiz um longa-metragem em 8 mm (na época não era super-8), o qual filmei no cais da antiga Lourenço Marques, hoje Maputo. Depois de dois anos de filmagens, montei o filme, que teve uma única projeção porque as colagens arreventaram todas. Chamava *Cais Gurjão*². Depois disso, estudei cinema na França e vim para o Brasil, onde fiz minha base cinematográfica. Na altura da independência, quis voltar a Moçambique, e minha proposta foi aceita: voltei em 1976, né, Camilo? Sou péssimo para datas. Meu interesse não era em fazer filmes em Moçambique, mas em ajudar o recém-criado Instituto de Cinema na formação de quadros técnicos. O projeto era também de criação de pontos de distribuição e exibição em Moçambique. Fui muito bem recebido por este senhor à minha esquerda, que era ministro da Informação, órgão a que o cinema estava subordinado. Ele me mandou de imediato para conhecer as bases da Frelimo no norte de Moçambique. Visitei a província de Cabo Delgado a que se referia Camilo. Se não perdi a vida viajando em helicópteros para aquelas regiões, perdi toda a coragem que me restava. Logo, hoje sou um sujeito pusilânime, esgotei ali minha dose de coragem. De volta a Maputo, comecei a trabalhar na formação de quadros e no projeto das aldeias comunais que tinham sido criadas. Envolvi-me por meses no projeto de pontos de exibição de cinema, que acabou não sendo levado adiante por razões que eu nunca soube muito bem quais foram – uma das quais, porém, é que achavam que meu projeto era inexecutável, embora eu tivesse elaborado toda uma logística que me parecia torná-lo possível. Foi

² Para um exame detalhado da cronologia e das geografias que envolvem a trajetória cinematográfica de Ruy Guerra, cf. Vavy Pacheco Borges, *Ruy Guerra: paixão escancarada*. São Paulo: Boitempo, 2017.

quando me senti... A maior parte dos quadros com que trabalhei eram do Brasil, onde estavam minhas raízes cinematográficas, o que me valeu uma série de repreensões ou maus olhares do Partido Comunista Português, que não compreendia como havia tão poucos portugueses trabalhando e tantos brasileiros. A essa altura eu já tinha projetos que queria fazer no Brasil, mas ainda havia uns meses pela frente. Propus, então, fazer esse longa, esse primeiro longa de ficção; depois vou explicar isso ao Camilo, mesmo porque ele foi o autor do tema – não sabíamos o que faríamos, tínhamos que fazer um longa. Naquelas condições, fazer ficção era extremamente difícil. Mas eu achava que era importante, que tirava um complexo de inferioridade diante de nossa situação de produção de Moçambique na época. Para mim, era importante que tudo fosse feito em Moçambique: roteiro, tema, intérpretes, som, imagem e a parte do laboratório – filmes anteriores foram feitos por equipes estrangeiras reveladas fora de Moçambique³. Tínhamos um laboratório incipiente de preto e branco, um cooperante canadense fazia toda a técnica. (...)

Eu achava importante fazer ficção, mas não sabia o que fazer. Nasci em Moçambique e saí de lá com vinte anos de idade, em 1950. Voltei 25 anos depois. Evidentemente eu não tinha vivência moçambicana que me permitisse escrever algo depressa (...). Quando fui visitar as bases com Camilo naqueles helicópteros estranhos, ele me falou do que era Mueda, do que significava Mueda, dessa representação teatral feita todos os anos, do valor político disso etc. Achei muito interessante e perguntei: “E o roteiro, a história da peça, isso não existe? Nunca foi escrita? É tradição oral? Como é que é?”. Eu precisava filmar rapidamente. Não havia subsídio. Levamos para Mueda uma pequena equipe, com fotografia – também fiz parte da fotografia –, um técnico de som e uma equipe mínima de produção. Filmamos sem saber o que se passaria. Parte da ação se passava no exterior, e o próprio público era formado por pessoas que tinham estado durante o massacre ou

³ Possível referência a *25*, montado e finalizado em Portugal, entre outros filmes.

por familiares delas. Eram também os atores do filme, participavam da parte da ação em volta do centro, o posto administrativo da época dos portugueses. Na casa, sem que ninguém do público visse, se representava a parte correspondente dos debates. Com uma só câmera, filmar dentro e fora é meio difícil. Filmamos a representação fora durante uns dois dias e depois filmamos por mais dois dias a parte interna. Se os números não estiverem corretos, Camilo pode me corrigir.

Era preciso mostrar aos quadros que a gente estava formando, que começavam a filmar o *Kuxa Kanema*, que era possível fazer um filme de ficção inteiramente nas condições de Moçambique. Quando fui a Moçambique, eu já tinha feito três filmes no Brasil – *Os cafajestes* (1962), *Os fuzis* (1964) e *A queda* (1976) –, os quais misturavam ficção e documentário. (...) Quando propus – eu disse propus, não deixa de ser uma proposta minha – *Mueda* para os quadros superiores e eles me autorizaram, eu não sabia o que aconteceria. Filmamos todo o material, depois filmamos depoimentos de pessoas que nos pareciam interessantes, mas tudo assim, meio por acaso. Depois juntei aquele material e fiz o filme na totalidade.

Na época, eu já tinha o conceito muito claro de quais seriam as fronteiras entre o documentário e a ficção. É evidente que, se você puser um garoto de sete anos de idade, que tem o hábito de cinema, e lhe perguntar “é ficção ou documentário?”, ele vai responder “isso é ficção” e para outro filme vai dizer “é documentário”. (...) O que a criança não sabe é que a gente pode vender gato por lebre; quer dizer, a gente pode dar as características do documentário e ser inteiramente ficcional. E a gente pode dar ao documentário uma roupagem ficcional. Para mim, não existe fronteira entre documentário e ficção.

Estou me reportando a 1976, 1977, 1978 [Camilo corrige: 1978]. Em 1979 e 1980, alguns complementos foram feitos, mas o filme pronto é de 1978. A gente pode voltar a falar disso. Claro que, se eu fosse questionado naquela época, talvez não pudesse dar uma argumentação muito sólida sobre a questão (...). Era um desejo meu, que foi desrespeitado, que pusessem “o primeiro

filme de ficção documental” – não por uma questão de ego, de ser o primeiro e tal. Achava que havia uma importância política para os realizadores do INC, para os cineastas jovens, que vencessem essa barreira e dissessem: “Nós, com nossas condições de vida e de trabalho, podemos fazer ficção”. Isso não impede que Camilo, anos depois, participe do “primeiro filme de ficção moçambicano”. Também é verdade. Ainda hoje há pessoas que discutem essa questão com certa posição de “flá-flu”. Ninguém está deneigrando nem assumindo posições autorais, é uma categorização de ordem política fundamentada para a compreensão de quem está assistindo.

José Luís Cabaço – Desta mesa, sou o único, digamos assim, cineasta de fora, de fora do palco. Vivi muito intensamente a questão da imagem em Moçambique, participei ativamente de muitas coisas, mas nunca (...) realizei nada nem escrevi nada, só mais tarde fiz a produção de alguns filmes. Sou também um cineasta frustrado. Quando tinha vinte anos, em 1961, juntamente com meu grande amigo Luís Bernardo Honwana, escritor (na altura já escrevia, mas ainda não tinha publicado nada), fizemos um filme de uns vinte minutos, já em super-8, era outra geração. Tínhamos dois atores, um primo meu e um primo do Luís Bernardo. Não sonorizamos, obviamente, mas montamos, exibimos para nós e depois o perdemos. Anos mais tarde, andamos a fazer uma pesquisa entre nossos amigos, se alguém tinha o filme... Mas havia desaparecido mesmo. Na estrutura do governo de Moçambique, o cinema dependia do Ministério da Informação, e a partir de certa altura fui ministro da Informação, voltando a ter essa possibilidade de me relacionar com o cinema, coisa que sempre fiz como amador, mantendo-me informado, vendo muitos filmes, lendo sobre o assunto, mas sempre com certa frustração de não estar dentro.

Queria aqui me referir a duas coisas: a história do cinema moçambicano depois da independência passa também, embora em grau muito menor, por duas iniciativas que foram contemporâneas ao Instituto Nacional de Cinema.

Falo do Projeto Super-8, do Tbarn (Centro de Técnicas Básicas de Aproveitamento dos Recursos Naturais) e do Centro de Estudos de Comunicação (CEC) da Universidade Eduardo Mondlane⁴. Ali se produziu muito material em super-8, numa escola que foi iniciada e criada por Jean Rouch, que chegou lá com uma equipe do Musée de L’Homme, na qual vinha o Guel Arraes, realizador conhecido aqui no Brasil. A grande contribuição desse grupo não foi tanto o que ele deixou, mas o estímulo que levou ao debate sobre que tipo de cinema fazer em Moçambique. Não é que a proposta deles fosse melhor, em minha opinião, mas a proposta que levantaram suscitou um debate extremamente importante para todos nós.

Outro órgão que produziu principalmente em vídeo – aliás, talvez tenha sido a primeira estrutura que começou a produzir em vídeo – foi o Gabinete de Comunicação Social, estrutura de ligação com as aldeias comunais. Foi no Gabinete de Comunicação Social que Licínio de Azevedo começou a fazer com regularidade produção de imagem. Ele era um jornalista da escrita e começou no Instituto de Cinema, mas no Gabinete de Comunicação Social foi responsável pelo setor de produção de imagens, que também era dirigido por um brasileiro, o professor Juarez da Maya.

Essas experiências geraram, principalmente no fim dos anos 1970, um debate muito interessante no Instituto Nacional de Cinema sobre como organizarmos a linguagem para atingirmos o público-alvo. Esse debate foi muito rico. A própria passagem do Godard também, com o projeto dele, *O nascimento (da imagem) de uma nação*. Era um projeto de criação de uma televisão de base, que depois não se realizou, por vários motivos. A presença dele, porém, estimulou um debate que marca o cinema moçambicano até hoje. No melhor cinema que se tem feito em Moçambique nos últimos tempos, e Isabel está entre os

⁴ José Luís Cabaço comenta com mais detalhes o projeto em “Ruy Guerra no nascimento do cinema moçambicano (um depoimento)”, em *La Furia Umana*, n. 30. Disponível em: <<http://www.lafuriaumana.it/index.php/63-archivio/lfu-30/662-jose-luis-cabaco-ruy-guerra-numbreve-panorama-do-cinema-mocambicano-no-seculo-xx>>; acesso em: 10 maio 2018.

melhores cineastas destes últimos tempos no país, nota-se essa influência, na necessidade de um diálogo de fato com o público. Não são filmes feitos para o exterior, para uma burguesia urbana consumidora, mas que querem transmitir uma mensagem mais profunda e acessível.

Com certeza, a primeira ficção em Moçambique é *Mueda*. É indiscutível. Até fico admirado que se possa pôr em causa uma coisa dessas. (...) O que *Mueda* representou de estímulo à produção e à formação de nossos jovens cineastas daquela época foi fundamental. *O tempo dos leopardos* é completamente diferente. É um filme de homenagem à luta de libertação nacional. Foi importante porque gerou outra escola de cinema, clássica, sem inovação cinematográfica. Camilo se beneficiou bastante disso do ponto de vista da organização da produção, eles eram profissionais, trabalhavam bem etc. (...) Camilo – não só ele, mas outros do instituto... Em particular Camilo, que foi o assistente de realização, bem, foi o realizador, quer dizer, correalizador do filme, porque o iugoslavo sobre as questões de Moçambique... Sabia coisas de cinema, sabia mais de cinema que Camilo, mas sabia menos de Moçambique que Camilo. Foi dessa fusão que nasceu o filme, (...) o segundo filme de ficção de Moçambique. O terceiro foi *O vento sopra do norte*, resposta salutar que os cineastas moçambicanos deram ao fato de nesse segundo filme ter havido uma grande participação estrangeira, pois era uma coprodução com os iugoslavos: “Nós também somos capazes de fazer um filme com atores e com história etc.”.

Nos primeiros anos do INC, havia película de fraca qualidade, os equipamentos tinham muitas dificuldades, as colagens eram feitas com cuspe... Havia uma precariedade muito grande. Aqueles foram anos heroicos. Camilo é um dos protagonistas desse período; ponho Ruy um pouco como o mestre, a primeira geração está ali, é Camilo, os que fizeram o cinema a pulso foram essa geração. Fizeram um trabalho de uma criatividade e de um entusiasmo, uma dedicação, uma vontade de fazer que se perdeu hoje. (...) A história do cinema para mim é a própria história da revolução nacional, nacionalista.

Quando o ímpeto se perdeu e o processo da revolução começou a esmorecer, o cinema também esmoreceu. Sobreviveu depois graças aos velhos quadros do INC, Camilo, e aí também entro eu. Já fora das estruturas do governo, decidimos entrar na aventura da criação de pequenas produtoras, sem dinheiro nenhum. (...) Essas pequenas produtoras retomaram um pouco a vitalidade do cinema que estava completamente moribundo. Hoje o cinema tem de novo certa vivacidade, por meio de estruturas privadas, algumas muito comerciais, dependentes de financiamentos internacionais. (...) Estou bastante contente de estar nesta mesa com Ruy, que foi nosso grande apoio; com Camilo, um dos pioneiros e protagonistas de nossa fase heroica; e com a Isabel, que vem numa segunda geração e rompe também com uma característica histórica que era a da predominância dos homens na produção do cinema (...).

Queria fazer uma homenagem a Camilo, em especial. Em 1980 ou 1981, tínhamos começado a estabelecer uma ligação entre o Instituto Nacional de Cinema e outros cinemas da região da África Austral, e ele foi com uma pequena equipe do Instituto Nacional de Cinema a Angola fazer uma coprodução com o apoio dos cineastas angolanos, esteve nas trincheiras da luta contra sul-africanos. Rodou ali um filme pequeno, mas magnífico, em minha opinião: *Os cinco tiros de Mauser*. Das trincheiras, eles filmaram realmente, foi um ato de guerra de imagem que nem os angolanos tinham feito ainda àquela altura (...). Tenho muita admiração por Camilo por causa desse filme. (...) Um ato de solidariedade, de militância e de militância cinematográfica.

Ruy Guerra – Não sei se deixei claro: quem me deu a ideia de *Mueda* foi Camilo, foi ele quem me contou [a história], e eu fiz esse filme por causa dessa contribuição de Camilo.

Do público – Eu queria perguntar para Ruy por que houve três versões de *Mueda*, quais foram os problemas de censura e disputa por trás disso.

Ruy Guerra – De certa forma, eu esperava essa pergunta... Não que fosse a

primeira. Quando fui para Moçambique, em 1975, tive um encontro com o então ministro da Informação Jorge Rebelo; o cinema estava vinculado a esse órgão (...). Eu lhe disse imediatamente (...) que eu, como cineasta, embora sem preocupações de ordem artística, mas vinculado a uma proposta de formação de quadros moçambicanos, evidentemente não deixaria de pensar e evidentemente transmitiria certas ideias pessoais sobre a função da arte numa sociedade capitalista que está querendo passar para uma sociedade socialista, num processo revolucionário do qual eu achava e acho que a arte tem que participar de forma muito integrada e profunda; possivelmente diria ou faria alguma coisa que podia entrar em conflito com o projeto político revolucionário da Frelimo. E, portanto, como em geral acontece nesses casos, (...) historicamente as frentes artísticas perdem para as frentes revolucionárias que detêm o poder. Manifestei essa opinião e fiz um longo discurso; ele pacientemente me ouviu. Em minha insônia da noite anterior, eu tinha arquitetado todo o discurso. Fui sem dormir e despejei tudo o que tinha a dizer. Ele simplesmente olhou para mim e disse: “E o camarada Ruy Guerra? Quando é que vem definitivamente para cá?”. Considerei como uma aceitação de minhas preocupações e de meu eventual comportamento; mais tarde, quando Godard manifestou o desejo de fazer *O nascimento (da imagem) de uma nação*, o ministro Rebelo, que eu nunca mais vira, a não ser protocolarmente, me chamou e perguntou: “O que o camarada Ruy Guerra pensa da vinda de Godard?”. Respondi que eu, apesar de moçambicano, me reportando à conversa anterior que tive com o ministro, já manifestei minha visão de que é a arte em relação com os processos revolucionários e acho que certamente Godard, que não conheço bem pessoalmente, conheço de obas e olás... Claro que não falei nesses termos com o ministro, respeitei a linguagem protocolar, disse para ele que certamente ele questionaria algumas coisas que poderiam ser incômodas para o projeto da revolução, para o formalismo do projeto da revolução, dizendo melhor, mas que seria extremamente salutar e necessário pessoas como Godard, de

fora, que pudessem ter isenção, visão e disponibilidade para criar esses questionamentos que podiam provocar alguns desses incômodos ao processo revolucionário. Mais uma vez o ministro Rebelo me ouviu calmamente e, no fim, de forma lacônica, disse: “Tudo bem. Vou apresentar para o conselho de ministros que Godard vem para cá, mas o camarada Ruy Guerra fica responsável por ele”. Isso não aconteceu. Quando terminei de fazer *Mueda*, (...) Rebelo me chamou. Foi a terceira vez que o encontrei. “O conselho de ministros acabou de ver *Mueda* e manifestou uma preocupação”. Era o seguinte: o camarada Pachinuapa, de quem Camilo era secretário do trabalho ideológico e que era governador do estado de Cabo Delgado, onde se localiza Mueda, uma pessoa extremamente carismática, que me serviu de esteio para a narrativa toda de *Mueda*, ele fez as declarações, contou a história de Mueda, que no filme aparecia muito, fardado com o uniforme da Frelimo. O conselho de ministro achou que isso podia provocar, uma vez que ainda não há uma tomada clara de posição histórica, analítica... Qual é a posição da Frelimo diante de Mueda? Se ele tivesse feito isso de trajes civis, não haveria o menor problema, mas como está fardado pode parecer que é uma posição formal que ainda não foi tomada por nós. Então eu gostaria de fazer uma pergunta ao camarada Ruy Guerra: há alguma razão técnica para que não se possa substituí-lo por outro narrador? Se tiver, fica assim mesmo. Mas, se pudesse substituir, gostaria que fizesse essa substituição.” “Ministro, razão técnica não há; é plenamente possível ser feito. Agora eu duvido que outro narrador tenha o carisma, a força e a presença do governador Pachinuapa... O filme vai perder muito. Pode ser feito, mas do ponto de vista artístico acho que perde. “O camarada se importaria que fosse alterado?” Eu disse: “Sob esse ponto de vista estético, sim; sob o ponto de vista histórico e a visão do processo da Frelimo, não tenho como opinar”. “Então poderia fazer isso?” “Não, porque já estou de partida, mas posso dar as instruções a quadros do instituto que são capazes de realizar essa substituição”. Foi o que fiz. Peguei algum quadro lá, instruí o que tinha

a ser feito para substituir com meu inteiro acordo e com minha discordância sobre o valor estético. Não houve censura, não me senti censurado, me deram uma razão que achei extremamente válida. (...)

José Luís Cabaço – A experiência de Godard tem dois momentos: antes de 1980, a primeira vez em que ele vai lá, quando Ruy fica responsável por ele; e um segundo momento, em que ele leva o projeto da produtora dele, suíça. A essa altura eu já estava como ministro da Informação e, portanto, fui um dos interlocutores dele, discutimos bastante a volta do projeto... Sobre o projeto em si discutimos pouco. Gostaria muito que tivesse sido concretizado, não porque eu acreditasse tanto nele, mas eu acreditava que dali vinham estímulos importantes para o debate que mantínhamos no INC. Infelizmente estávamos numa grande crise financeira, a população não tinha comida suficiente; então obviamente desviar 300 mil ou 400 mil dólares para fazer uma experiência de imagem quando a gente precisava de 300 mil ou 400 mil dólares para comprar comida para as pessoas viverem... Não havia como hesitar. Eu levei o projeto ao Conselho de Ministros, com muita vontade de que fosse aprovado, mas sem muita convicção de que estava apresentando uma prioridade nacional naquele momento. Realmente o projeto foi reprovado – não pela essência, mas pela falta de oportunidade. Godard me dizia: “O que tu estás a fazer?”. Eu estava àquela altura começando a fazer a televisão em Moçambique, a televisão nasceu em 1982, e eu estava a preparar o projeto, a conceber o projeto da televisão em Moçambique. Ele dizia: “Vais fazer uma televisão clássica, alienada e autoritária”. Tudo o que ele disse é verdade. Foi exatamente o que sucedeu. Eu tinha a percepção de que ele tinha razão. Ele queria fazer uma televisão no norte de Moçambique, onde ensinaria os camponeses a mexer na câmara e deixaria aos camponeses a possibilidade de contarem suas histórias para o programa de televisão. Ele estava bastante interessado em saber como essas histórias viriam e seria muito importante para quem estava fazendo cinema. (...) Eu realmente pensava que aquela

televisão não teria muito futuro, porque a televisão, como qualquer forma de comunicação, só existe quando há produção continuada. Uma televisão não é só fazer a emissão, é criar condições econômicas e qualidade de vida da população para a população poder comprar televisores e assistir. (...) No campo não se podia ver televisão porque não havia eletricidade. A televisão seria vista na capital e nas cidades. Nas cidades, as pessoas têm outras preocupações de consumo que, infelizmente, não passam por aquilo. Era um projeto que eu achava muito interessante e que procurei ver se conseguíamos pôr em movimento, era um projeto que, inclusive, seria rentável; se não me engano, Moçambique entrava com 400 mil dólares, ele entrava com 400 mil dólares, qualquer coisa desta ordem, já não me lembro bem, e ele depois fazia um filme sobre essa experiência, que se chamaria, então, *O nascimento (da imagem) de uma nação* e distribuiria por seus canais. Sinceramente acredito que, com um investimento de 400 mil dólares, a gente teria o dinheiro de volta, com algum lucro. Mas não havia esse dinheiro mesmo, não podíamos disponibilizar esse montante. Foi só uma razão de caráter financeiro que dificultou a expressão do projeto de Godard.

Quanto a *O vento sopra do norte*: José Cardoso é o pai da geração de Camilo. É mais velho, nasceu em Portugal, mas se radicou em Moçambique há muitos anos. No tempo colonial, foi cineasta amador, um dos grandes entusiastas do cinema amador na Beira, que era a segunda cidade do país. Ali se interessou por cinema, começou como cineasta amador, os filmes dele ganharam alguns prêmios fora de Moçambique. Quando veio a independência, primeiro ficou representante do INC na Beira, depois foi chamado para Maputo a fim de integrar a equipe de cineastas. Ele carregava uma experiência. (...) Era autodidata e uma pessoa tímida, muito disciplinada, mas bem teimosa também.

Lúcia Monteiro – Pergunta para Isabel. Como foi, a partir dos anos 1980, fazer cinema? Há mulheres anteriores a você na história do cinema moçambicano,

como Margareth Dickinson e Polly Gaster. Gostaria que você comentasse seu percurso e o dessas mulheres.

Isabel Noronha – Não tive contato com Margareth Dickinson. Vi os filmes dela, mas não tenho apreciação do que terá sido para ela como mulher fazer filmes naquele contexto. Imagino que difícil, com todas as dificuldades que uma mulher pode ter em um grupo de guerrilheiros e em uma situação de luta armada, mas nunca tive a oportunidade de conversar com ela.

De minha experiência, cheguei a um lugar onde havia praticamente só homens, havia uma mulher antes de mim que se chamava Fátima Albuquerque, que tinha sido jornalista e já tinha feito um ou dois filmes. Quando cheguei, ela trabalhava no *Kuxa Kanema*. Na realidade, sou a segunda mulher a entrar no INC. Fátima era uma pessoa mais da escrita e do jornalismo; portanto, com um olhar bem mais de reportagem sobre as coisas. Nós fomos juntas para os Ateliers Varan em Paris e fizemos um curso de três meses de cinema direto lá, nós duas e um homem, Aquilino, que era do som. Nos Ateliers Varan, éramos uma equipe: ela fez direção e eu fiz fotografia – foi a primeira vez que tive possibilidade de trabalhar com película a cor e filmar eu mesma. Foi minha única escola de trabalhar com fotografia. É sempre complicado. Quando entrei, tirando a experiência de *O tempo dos leopardos* e *O vento sopra do norte*, de que participei, o resto que havia para fazer era cinema de guerra, porque nós estávamos em guerra. O *Kuxa Kanema* praticamente fazia todas as semanas cinema de guerra. A gente saía de Maputo e ia às colônias militares, filmava o que houvesse para filmar, quase sempre massacres, e voltávamos. Como é evidente, não é simples fazer, e não é simples ser mulher nessa situação. Nós não íamos armados, eu nunca tive treino militar, havia um ou dois operadores de câmera que tinham tido treino militar, mas nós não levávamos armas; portanto, se fôssemos capturados pela Renamo, qualquer mulher tem o imaginário do que lhe pode acontecer numa situação dessa natureza... Óbvio que eu tinha esses medos

e essas dificuldades, mas não deixava de ir. Hoje até me pergunto por que não deixava de ir: ser mulher era desculpa suficiente para não ir, mas isso nem sequer me passava pela cabeça, de que eu não iria por ser mulher e os outros iriam por ser homens. Isso não era uma questão para mim. É evidente que ter trabalhado nessas condições e ter feito essas filmagens, sobretudo para esse primeiro filme que eu fiz, que se chama *Manjacaze* (1987), que foi sobre o massacre de Manjacaze, me custou coisas que ainda hoje estou a pagar, como não ter conseguido resolver do ponto de vista psicológico algumas questões e isso me incapacitar em certas situações da vida, mas, bom, acho que faz parte, todos nós pagamos o ônus do que nos metemos a fazer. Ninguém me obrigou, fui voluntariamente, achei que fazia parte de meu dever como cidadã e como profissional de cinema.

Trabalhar em equipes essencialmente com homens é difícil, sobretudo dirigir equipes compostas só por homens. Politicamente não é correto ser machista, mas não quer dizer que os homens estejam preparados para ser conduzidos e dirigidos por mulher. Tive desde câmeras que eu pedia para fazer uma coisa e simplesmente não faziam, diziam “não, não faço”, até outras situações mais *soft*, de pessoas que mais ou menos fazem e dão a entender que não. A mulher é sempre muito mais questionada. E significa que eu teria que ter sempre a resposta de por que peço determinada coisa. Nós, cineastas, muitas vezes não sabemos no momento por que pedimos algo. Temos a intuição de que é importante e vai servir, mas não sabemos explicar tudo racionalmente. Às vezes a gente descobre na montagem que foi muito bom ter feito algo, mas não sabe por que fez naquele momento. A mulher precisa dar mais explicações sobre as coisas aos homens que dirige. Os processos de afirmação de gênero não se fazem por decreto, mas no dia a dia, mostrando o que a gente promove, mostrando o resultado, discutindo se aquilo funcionou...

Camilo de Sousa – A independência e a criação do INC são quase uma e a mesma coisa. Quando digo o INC, digo o nascimento da imagem moçambicana.

É nesse processo de formação dessa identidade moçambicana que todos nós andamos à procura, pretos, brancos, amarelos, todos engajados nessa luta pela independência e pela construção dessa nação que estávamos a criar, havia tudo isso, o cinema fazia parte de tudo isso. Como eu dizia há pouco, nós temos em arquivo a história de uma revolução e de um país, tudo isso foi documentado. E, se olharmos para o cinema moçambicano, vamos encontrar claramente a evolução dessa identidade moçambicana. Foram todos à procura de sua identidade. Nós éramos de várias etnias, éramos macuas, macondes, xanganas, ajauas, mas não éramos ainda todos moçambicanos. Éramos uma mistura de gente e fomos construindo nossa identidade, nosso caminho, junto com o cinema. Se nós pegarmos nossos filmes e quisermos fazer a história do país e da criação dessa coisa que se chama Moçambique, moçambicanidade, vamos encontrar em todos os filmes ainda hoje.

Isabel Noronha – Talvez por eu ser de uma geração que vem a seguir, eu tinha dez anos à época da independência, tenho alguma ambivalência em relação a essa questão da construção da identidade moçambicana. Por um lado, acho que foi absolutamente fundamental a construção da ideia de nação, de uma nação composta por toda a gente. De cores, raças, religiões. A diversidade que existe em Moçambique é inacreditável. Só línguas nós temos catorze. Etnias, temos entre etnias e subetnias, cinquenta. E a ideia de que um maconde de Cabo Delgado não sabia que podia pertencer ao mesmo país de um xangana de Gaza tinha que ser construída e ultrapassada. No entanto, essa opção teve custos. E os custos foram prestar pouca atenção às características específicas dessa diversidade. E àquilo que os indivíduos de cada uma das etnias, religiões e lugares talvez gostassem que fosse valorizado, que aparecesse, que fosse de alguma maneira levado para aquele mosaico identitário que estava a ser construído de uma forma mais visível. Quando penso nisso, penso que talvez não se pudesse fazer tudo ao mesmo tempo, talvez fosse necessário criar primeiro a ideia de nação para

depois olhar o particular. Mas esse momento de olhar para o particular nunca chegou verdadeiramente, nós estamos com quarenta de independência e ainda experimentamos os primeiros processos de integração das línguas no sistema nacional de ensino. Acho que de fato já é tempo de prestarmos atenção a algumas questões que àquela altura não eram as mais relevantes, mas que existem e, se não forem atendidas, vão dar origem a conflitos, disputas, ressentimentos. Talvez seja o momento de começarmos a olhar para particularidades e percebermos que essa grande nação também é feita de tudo isso. (...)

SINOPSES

✳ 25

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

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

✳ A COLHEITA DO DIABO

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

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

✳ A MINHA FALA (NHA FALA)

Flora Gomes
2002, Guiné-Bissau/Portugal/França/Luxemburgo, 85', DVD

Fruto de uma coprodução internacional e rodada em Cabo Verde, esta comédia musical é dedicada a Amílcar Cabral, líder do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), assassinado em 1973. A trajetória de Vita, a protagonista, entre a África e a Europa, corre em paralelo aos deslocamentos do busto de Cabral. Uma maldição ancestral ameaça de morte as mulheres da família de Vita que se atrevem a cantar. Em Paris para estudar, ela se apaixona por Pierre, um jovem músico, e, radiante de felicidade, acaba por cantar. Pierre, surpreendido com seu talento, convence-a a gravar um álbum, que faz sucesso. HorrORIZADA pelo peso da maldição, ela resolve regressar à casa. Com a ajuda de Pierre, Vita encena a própria morte e a ressurreição, provando à família e aos amigos que tudo é possível quando se tem coragem de ousar. **12**

✳ A REPÚBLICA DOS MENINOS (REPÚBLICA DI MININUS)

Flora Gomes
2012, Portugal/França/Guiné-Bissau/Bélgica/Alemanha, 78', blu-ray

Num país em guerra, os adultos desaparecem, abandonando as crianças à sua sorte. Surge, assim, a República di Mininus, onde políticos, médicos, enfermeiros e professores são todos crianças – o único adulto é Dubam (Danny Glover), uma espécie de guru. A nova organização social é abalada com a chegada de cinco crianças-soldados, trazendo histórias de violência e perdas. Os meninos da nova sociedade impõem aos recém-chegados uma prova: ou se aceitam uns aos outros como um grupo, ou terão de partir novamente para um mundo sem esperança, onde a sobrevivência é algo que não existe. Rodado em Moçambique e falado em inglês, o filme conta com trilha sonora de Youssou N'Dour. **14**

✳ ASSIM ESTAMOS LIVRES. CINEMA MOÇAMBICANO 1975-2010

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

Realizado por dois pesquisadores portugueses, o filme reúne e analisa dados relativos aos filmes produzidos em Moçambique entre 1975 e 2010, somando-os a entrevistas com principais cineastas e produtores do país. O documentário oferece uma perspectiva acerca do percurso do cinema em Moçambique. **12**

✳ AVÓ (MUIDUMBE)

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

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

✧ CINZAS

Larissa Fulana de Tal
2015, Brasil, 15', blu-ray

Como diz a letra dos Racionais, “cada favelado é um universo em crise”. Com Toni não é diferente. Em Cinzas, inspirado em conto homônimo de Davi Nunes, Toni vive mais um dia de sua vida, marcada pela rotina entre ônibus lotado, atraso no salário, exigência de pontualidade no trabalho, descrença nos estudos, falta de grana, polícia e crise psicológica. As angústias do jovem se assemelham às de tantas outras personagens da vida real. **12**

✧ COMBOIO DE SAL E AÇÚCAR

Licínio Azevedo
2016, Moçambique/Brasil/Portugal/França/África do Sul, 100', blu-ray

Durante a guerra civil moçambicana, o trem que liga Nampula ao Malauí é a única esperança para centenas de pessoas dispostas a arriscar a própria vida numa viagem a fim de garantir sua subsistência. O filme traz a história da estoica Mariamu, viajante frequente; da jovem enfermeira Rosa, que está a caminho de um novo hospital; do tenente Tair, que só conhece a realidade de sua vida militar; e do soldado Salomão, com quem Mariamu não se dá muito bem. Exibido no Festival de Locarno em 2016. **14**

✧ EM BISSAU, O CARNAVAL (À BISSAU, LE CARNAVAL)

Sarah Maldoror
1980, Guiné-Bissau, 18', DVD

Desde a independência, a cada carnaval, estabelece-se uma competição entre os bairros de Bissau: crianças e adultos criam máscaras coloridas em grande formato, atualizando de maneira política um ritual tradicional. No filme, produzido pelo Instituto Nacional do Cinema da Guiné-Bissau, Sarah Maldoror observa os gestos de confecção das máscaras. Filmadas por Jean-Michel Humeau, Sana Na N'Hada e Flora Gomes, as imagens do Carnaval também foram usadas por Chris Marker em *Sans soleil* (1983). **L**

✧ ESTAS SÃO AS ARMAS

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

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

passagem da fotografia para a direção. Isso se deu com um filme militante. O presidente Samora Machel insistia ser necessário que se fizesse um filme para explicar aos moçambicanos o que era imperialismo. Assumi a tarefa. Tinha à minha disposição um precioso material de registro da luta armada da Frelimo, além dos arquivos de centenas de cinejornais portugueses da época colonialista. O filme foi montado para emocionar um povo que se esforçava para entender o que era uma revolução marxista-leninista, mas estava muito orgulhoso de poder construir sua própria nação”. **16**

✧ FOGO, UMA ILHA EM CHAMAS (FOGO, L'ÎLE DE FEU)

Sarah Maldoror
1979, Cabo Verde, 34', DVD

A independência da dominação portuguesa, em 1975, é contada segundo a perspectiva da Ilha de Fogo, no arquipélago de Cabo Verde, dona de um vulcão ativo. O olhar poético de Sarah Maldoror se detém sobre imagens do cotidiano da ilha, marcado pela escassez de água. Como bombeá-la para viabilizar a agricultura? Qual é a saída para a população? **L**

✧ HÓSPEDES DA NOITE

Licínio Azevedo
2007, Moçambique, 53', DVD

Hóspedes da noite concentra-se em um dos grandes símbolos da colonização portuguesa em Moçambique: o Grande Hotel, na cidade da Beira, o maior hotel do país na época colonial, com 350 quartos e uma piscina olímpica, cuja grandeza não durou muito mais do que uma década. No documentário, o hotel aparece nas ruínas da sua condição presente, sem eletricidade ou água canalizada, habitado por 3500 pessoas. **14**

✧ KADJIKE

Sana Na N'Hada
2013, Guiné-Bissau/Portugal, 115', DVD

Os habitantes da aldeia de Nôcau, no arquipélago dos Bijagós, vivem de acordo com tradições ancestrais e em absoluto respeito pela natureza, até que um dia, um bando de visitantes indesejados ocupa e profana uma ilha preservada para o cultivo. Quando o feiticeiro da aldeia morre e tudo parece estar perdido, seu jovem aprendiz decide lutar contra os invasores. **12**

☼ **KBELA**

Yasmin Thayná

2015, Brasil, 22', blu-ray

Uma experiência audiovisual sobre ser mulher e tornar-se negra, a partir da afirmação dos cabelos crespos. Exercício subjetivo de autorrepresentação e empoderamento, em diálogo com o filme *Alma no olho* (1974), de Zózimo Bulbul. **12**

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

Margarida Cardoso

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

A primeira ação cultural do governo moçambicano logo após a Independência, em 1975, foi a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC). O novo presidente, Samora Machel, tinha especial consciência do poder da imagem e de como utilizá-la para construir uma nova nação socialista. As unidades de Cinema Móvel mostrariam por todo o país a mais popular produção do INC, o cinejornal *Kuxa Kanema*, cujo título significa "o nascimento do cinema". O documentário da portuguesa Margarida Cardoso retrata o percurso histórico desde o surgimento desse ambicioso projeto até a decadência do INC. **14**

☼ **MAKWAYELA**

Jean Rouch

1977, Moçambique/França, 19', DVD

Resultado de uma oficina com um grupo de estudantes em Moçambique, este filme consiste numa visita do realizador e etnólogo francês Jean Rouch à Companhia Vidreira de Moçambique. Ali, depois de uma breve cena da fabricação de garrafas, o filme mostra, com som direto, uma dezena de trabalhadores cantando e dançando no pátio uma canção anti-imperialista, cuja origem e sentido eles explicam em seguida ao cineasta: ela nasceu na dura experiência de trabalhar em minas, na África do Sul, sob o regime do *apartheid*. **14**

☼ **MAPUTO, MERIDIANO NOVO**

Santiago Álvarez

1976, Moçambique/Cuba, 16', DVD

A partir de imagens de arquivo e filmagens da cidade de Maputo, o documentário aborda os principais fatos históricos relacionados à luta anticolonial da Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo) contra o império português. **14**

☼ **MC SOFFIA (EPISÓDIO DA SÉRIE EMPODERADAS)**

Renata Martins

2015, Brasil, 5', blu-ray

Nascida em 2004, a rapper Soffia Gomes da Rocha Gregório Correia é a estrela desse episódio da websérie *Empoderadas*, combinando poesia, rima, ritmo, cultura, respeito e a busca por suas raízes. **14**

☼ **MONANGAMBÉE**

Sarah Maldoror

1968, Angola/França, 15', DVD

Filmado na Angélica em 1968 a partir de uma adaptação de um conto de José Luandino Vieira, "O fato completo de Lucas Matesso" (1962), no momento em que o próprio Luandino Vieira encontrava-se preso pelo poder colonial português, no campo de concentração de Tarrafal, Cabo Verde. O filme narra um dia na vida de Matesso, preso em Angola, a quem a mulher prepara um "fato completo". A expressão inquieta os guardas da prisão, que o torturam, acreditando tratar-se de um plano de fuga. Puro desconhecimento: tratava-se de um prato a base de peixe, feijão e banana. **14**

☼ **MONGA, RETRATO DE CAFÉ**

Everlane Moraes

2017, Cuba, 13', blu-ray

O convite para tomar café é o início de uma conversa íntima que esboça o retrato de Ramona Reyes, plantadora de café filha de um haitiano assassinado dias antes do triunfo da Revolução Cubana. **14**

☼ **MORTE NEGADA (MORTU NEGA)**

Flora Gomes

1988, Guiné-Bissau/França, 89', DVD

Longa-metragem de estreia de Flora Gomes, esta etnoficção retrata, de modo expressivo e tocante, as vivências da Guerra de Independência da Guiné-Bissau, fundindo história contemporânea com mitologia. A narrativa vai de 1973, quando Diminga acompanha um grupo de guerrilheiros que levavam abastecimentos de Conacri para a frente de combate, até 1977, quando a guerra terminou, mas não chegou verdadeiramente a terminar: onde Diminga vive, a seca impera, o marido dela está doente e outra luta começa. Primeiro filme da Guiné-Bissau independente, com lançamento mundial no Festival de Veneza, em 1988. **12**

✳️ **MUEDA, MEMÓRIA E MASSACRE**

Ruy Guerra

1979-1980, Moçambique, 80', DVD

Considerado o primeiro longa-metragem de ficção de Moçambique, *Mueda, memória e massacre* formaliza tardiamente os pressupostos do projeto revolucionário da Frelimo. Recriação histórica dos acontecimentos do chamado massacre de Mueda, ocorrido em 16 de junho de 1960, quando soldados portugueses abriram fogo sobre uma manifestação, matando centenas de pessoas. Os sobreviventes do massacre reinterpretaram, em vários momentos, após a Independência nacional, este episódio da história de Moçambique, ora desempenhando o papel de agressores, ora o de vítimas. **14**

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

Ike Bertels

1984, Holanda, 50', DVD

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

✳️ **NA CIDADE VAZIA**

Maria João Ganga

2004, Angola/Portugal, 90', DVD

Um grupo de crianças refugiadas de guerra, acompanhadas por uma freira, segue num voo rumo a Luanda, capital de Angola. Ao chegarem no aeroporto, N'dala, um menino de doze anos, consegue fugir do grupo e parte para descobrir a cidade. Enquanto a freira empreende uma investigação na tentativa de encontrá-lo, acompanhamos N'dala em sua jornada pelas ruas movimentadas da capital. Primeiro filme feito por uma mulher angolana, e o segundo realizado na Angola do pós-guerra. **L**

✳️ **NA DOBRA DA CAPULANA**

Isabel Noronha e Camilo de Sousa

2014, Moçambique, 30', DVD

Uma viagem do presente para o passado que nos revelará um universo tipicamente feminino por meio de

situações e narrativas de mulheres que, como todas as moçambicanas, usam os tecidos tradicionais para diversos fins e lhe atribuem variadas significações. Qual é o sentido de ser mulher em diferentes épocas, ligadas entre si por traços, cores, padrões, desenhos, dizeres e nomes de cada capulana? **L**

✳️ **NOTICIERO ICAIC N. 409**

Santiago Álvarez

1968, Cuba, 8', DVD

A edição de número 409 dos noticiários do ICAIC, de maio de 1968, é dedicada às lutas sociais africanas. Trata-se da maior expressão da direção de Santiago Álvarez em sua fase mais criativa, apostando nas *collages* de imagens de arquivos e sons. **12**

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

Daniel Diaz Torres e Miguel Torres

1975, Cuba, 8' cada, DVD

A independência de Angola e a invasão do país por tropas do Zaire e da África do Sul retratadas em edições do cinejornal cubano, que também abordam a situação política na Grécia, em Israel, no Vietnã e no Peru. **12**

✳️ **NOVA SINFONIA**

Santiago Álvarez

1982, Moçambique/Cuba, 39', DVD

O documentário é uma sinfonia cinematográfica sobre a luta anticolonial da Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo) contra o império português. É composto de imagens de arquivo do processo revolucionário, da organização popular e do líder Samora Machel, provenientes do Instituto Nacional do Cinema (INC) de Moçambique. **12**

✳️ **NSHAJO (O JOGO)**

Raquel Schefer

2010, Portugal, 8', blu-ray

Entre 1957 e 1961, o antropólogo Jorge Dias, etnógrafo português da corrente luso-tropicalista, realiza estudos de campo no Planalto dos Macondes, ao norte de Moçambique. O material recolhido dará origem à extensa monografia *Os Macondes de Moçambique* (1964-70), uma das obras fundamentais da antropologia portuguesa. Em 1960, Jorge Dias permanece durante alguns dias na residência da família da cineasta no Mucojo, onde seu avô era então administrador de posto. *Nshajo (O jogo)* entrelaça o

relato de um episódio prosaico da estadia de Jorge Dias no Mucojo com uma tentativa de reflexão visual sobre os limites da representação antropológica e os processos de observação empírica, comparação, mimetismo e transculturação. **L**

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

Santiago Álvarez

1975, Angola/Cuba, 20', DVD

Imagens da luta armada conduzida pelo Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) são combinadas a uma entrevista com um português casado com uma guineense e pai de uma criança mestiça. Quais são as implicações dessa união? Há uma relação de dominação? O que pensam sobre o racismo? **12**

❖ **OS COMPROMETIDOS (MOZAMBIQUE, OR TREATMENT FOR TRAITORS)**

Ike Bertels

1983, Holanda, 51', DVD

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

❖ **O TEMPO DOS LEOPARDOS (VREME LEOPARDA)**

Zdravko Velimorovic e Camilo de Sousa

1985, Moçambique/Iugoslávia, 91', DVD

Drama político ambientado em 1971 e rodado em Moçambique em 1985, durante a Guerra Civil, um período de extrema escassez no país. Quando criança, um moçambicano e um colonialista português são amigos. Anos se passaram e Moçambique luta pela Independência. Os dois irão se reencontrar em lados opostos. O longa é resultado de uma viagem de Samora Machel à Iugoslávia do Marechal Tito. O Instituto de Cinema de Belgrado coproduziu o projeto, em comemoração ao décimo aniversário da Independência. **14**

❖ **O VENTO SOPRA DO NORTE**

José Cardoso

1987, Moçambique, 90', DVD

Uma das primeiras incursões da produção local pós-Independência no longa-metragem de ficção, uma reconstituição da última fase do colonialismo português, na década de 1960. A cópia exibida é produto

do restauro feito no laboratório da Cinemateca Portuguesa, no âmbito do projeto de cooperação levado a cabo em 2008 e 2009 com o Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema de Moçambique (INAC) e com o suporte do Instituto Português de Apoio ao Desenvolvimento (IPAD), visando a recuperação do precioso acervo daquele instituto. **14**

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

Mathieu Kleyebe Abonnenc

2011, França, 25', blu-ray

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

❖ **QUILOMBO DAS BROTAS (EPISÓDIO DA SÉRIE EMPODERADAS)**

Renata Martins

2017, Brasil, 8', blu-ray, livre

Parceria entre as realizadoras Renata Martins e Lilian Santiago, este episódio da websérie *Empoderadas* convoca vozes femininas do Quilombo Brotas, em Itatiba (SP), para contar o processo de luta e resistência das mulheres quilombolas através das gerações. **L**

❖ **SPELL REEL**

Filipa César

2017, Guiné-Bissau/Portugal/França/Alemanha, 96', blu-ray

Em 2011, arquivos fílmicos e registros audiovisuais relativos à história do cinema da Guiné-Bissau emergem. O material apresenta elementos essenciais da visão de Amílcar Cabral, líder do PAIGC assassinado em 1973, sobre a descolonização. Em colaboração com os cineastas guineenses Sana Na N'Hada e Flora Gomes, a portuguesa Filipa César imagina um périplo em que a frágil matéria do passado funciona como prisma visionário para observar o passado. **12**

✳️ **TRANSMISSÃO DAS ZONAS LIBERTADAS
(TRANSMISSION FROM THE LIBERATED ZONES)**

Filipa César

2016, Alemanha/França/Portugal/Suécia, 30', blu-ray

Durante a guerra de libertação da Guiné-Bissau, o PAIGC denominava zonas libertadas os territórios controlados pela guerrilha. No vídeo, um rapaz dialoga, hoje, com documentos e testemunhos referentes ao envolvimento solidário de quatro suecos nos eventos históricos que levaram o país à libertação do colonialismo português em 1974. **L**

✳️ **TRAVESSIA**

Safira Moreira

2017, Brasil, 4', blu-ray

Travessia traz uma investigação da memória fotográfica das famílias negras. A crítica diante da ausência de negros nos primeiros planos das imagens toma, aqui, forma poética, numa montagem musical de extrema delicadeza. **L**

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

Mathieu Kleyebe Abonnenc

2013, Portugal/França, 31', blu-ray

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

✳️ **XIME**

Sana Na N'Hada

1994, Guiné-Bissau/Holanda/França, 95', DVD

Tendo estudado cinema em Cuba, Sana Na N'Hada codirigiu, com Flora Gomes, José Bolama e Josefina Crato Lopes, *O regresso de Amílcar Cabral* (1976), filme fundador do cinema da Guiné-Bissau. *Xime*, seu primeiro longa-metragem, se passa no ano de 1962, na Guiné-Bissau colonial, quando lala, camponês que cuida de uma plantação de arroz, é obrigado a lidar com a perda de autoridade sobre seus dois

filhos. Raul, o mais velho, havia sido enviado para o seminário na capital e se juntou ao movimento de libertação contra o regime colonial português. Bedan, o caçula, permaneceu na aldeia e tem um caso com a futura noiva mais nova de seu pai. **L**

✳️ **YVONE KANE**

Margarida Cardoso

2014, Portugal/Brasil, 118', blu-ray

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

FICHA TÉCNICA DA MOSTRA

REALIZAÇÃO STUDIO INTRO BUREAU AUDIOVISUAL / BUENA ONDA PRODUÇÕES ARTÍSTICAS E CULTURAIS **IDEALIZAÇÃO E CURADORIA** LÚCIA RAMOS MONTEIRO **COORDENAÇÃO GERAL** NATALIA CHRISTOFOLETTI BARRENHA **PRODUÇÃO EXECUTIVA** JOSÉ SAMPAIO **PRODUÇÃO** FERNANDA KURUNCZI **PRODUÇÃO LOCAL RJ** BEATRIZ FLORES **PROJETO GRÁFICO** FERNANDO NAIGEBORIN / MANAIRA ABREU (MANDACARU) **WEBSITE** CARINA OLIVEIRA **REVISÃO E PRODUÇÃO DE CÓPIAS** MURILO RUIVO **TRADUÇÃO E LEGENDAGEM** CHRISTOPHE LECARPENTIER / DANIEL MAGGI BALLIACHE / THAIS MEDEIROS **VINHETA** JOSÉ SAMPAIO (STUDIOINTRO) **SOUND DESIGN** SAN BASS (MOBILE AUDIO PRO) **ASSESSORIA DE IMPRENSA E REDES SOCIAIS** NOBRE ASSESSORIA **REGISTRO FOTOGRÁFICO** CLARISSA PIVETTA **DEBATES E SESSÕES COMENTADAS** ALEXSANDRO DE SOUSA E SILVA / ALEX SANTANA FRANÇA / CELSO LUCCAS / JOCELYNE ROUCH / JULIANO GOMES / JUSCIELE OLIVEIRA / MURILO SALLES

FICHA TÉCNICA DO CATÁLOGO

ORGANIZAÇÃO LÚCIA RAMOS MONTEIRO **AUTORES** ALEXSANDRO DE SOUSA E SILVA / ALEX SANTANA FRANÇA / ANNOUCHKA DE ANDRADE / CAMILO DE SOUSA / CAROLIN OVERHOFF FERREIRA / CELSO LUCCAS / EMI KOIDE / FILIPA CÉSAR / JACQUELINE KACZOROWSKI / JANAINA OLIVEIRA / JUSCIELE OLIVEIRA / LILIAN SOLÁ SANTIAGO / LÚCIA RAMOS MONTEIRO / MARIA DO CARMO PIÇARRA / RAQUEL SCHEFER / ROBERT STOCK / SOL DE CARVALHO **EDIÇÃO** NINA RAHE **TRADUÇÃO** BEATRIZ RODOVALHO / ELOISE DE VYLDER / LÚCIA RAMOS MONTEIRO **PREPARAÇÃO E REVISÃO** THAIS RIMKUS

AGRADECIMENTOS

ALEXSANDRO DE SOUSA E SILVA / AMARANTA CESAR / ANA BALONA / BEATRIZ RODOVALHO / BRASÍLIA MASCARENHAS / CAMILA WERNER / CENTRO DE INVESTIGAÇÃO EM ARTES E COMUNICAÇÃO – UNIVERSIDADE DO ALGARVE / CHRISTOPHE LECARPENTIER / CRISTINA BESKOW / DIEGO CORDES / DJALMA LOURENÇO / EDUARDO MORETTIN / EQUIPE CAIXA CULTURAL RJ / FERNANDA SUCUPIRA / FILIPA CÉSAR / GUSTAVO ANDREOTTA / HERNANI HEFFNER / INAC – MOÇAMBIQUE / INSTITUTO GOETHE – MAPUTO / IZABEL DE FÁTIMA CRUZ MELO / JACQUELINE KACZOROWSKI / JACQUES BIDOU / JOCELYNE ROUCH / JOEL YAMAJI / JOOP VAN WIJK / JOSÉ LUÍS CABAÇO / JULIANA ARAÚJO / JUSCIELE OLIVEIRA / LAIZA DEWANNE / LÁZARA HERRERA / LUÍS CORREIAS / MALU TOSTES / MANOELA ZIGGIATTI / MARIA CHIARETTI / MARIA DO CARMO PIÇARRA / MARIA NAUER / MARIANA DELFINI / MATEUS ARAÚJO SILVA / MATHIEU ABONNENC / OLIVIER MARBOEUF / OSÓRIA GRACHANE / PATRÍCIA MOURÃO / PAULA NOGUEIRA RAMOS / PAULA SACCHETTA / PAULO CUNHA / RAQUEL SCHEFER / RAUL ARTHUSO / RITA CHAVES / ROBERTA MARTINHO / TATIANA GROFF / TERESA CASTRO / THIAGO AFONSO DE ANDRÉ / THIAGO ALMEIDA OLIVEIRA / THOMAS SPARFEL / UTE FENDLER / VAVY PACHECO BORGES / VIVIAN MALUSÁ / ZULENE RODRIGUES / E A TODOS OS REALIZADORES, OS PRODUTORES E OS DISTRIBUIDORES QUE CONFIARAM SEUS FILMES À MOSTRA **ÁFRICA(S). CINEMA E MEMÓRIA EM CONSTRUÇÃO** E ÀQUELES QUE AINDA NOS HONRARAM COM SUA PRESENÇA.

ALVARÁ DE FUNCIONAMENTO DA CAIXA CULTURAL RJ: Nº 041667, DE 31/03/2009, SEM VENCIMENTO.

IMPRESSO EM NOV/2018
PAPEL KRAFT 300G/M² (CAPA)
PAPEL COUCHE FOSCO 90G/M² (MIOLO)
FAMÍLIAS TIPOGRÁFICAS:
BUTLER STENCIL E KNOCKOUT

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-93054-08-2



9 788593 054082

CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA



Violência
Linguagem Imprópria
Atos Criminosos
Nudez

Conteúdo varia de Livre a 16 Anos
www.mj.gov.br/classificacao

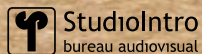
APOIO



INSTITUT
FRANÇAIS



PRODUÇÃO



PATROCÍNIO

CAIXA

