

EM NOME DO CINEMA-AÇÃO E DAS UTOPIAS TERCEIRO-MUNDISTAS: INTERVENÇÃO DOS CINEASTAS ESTRANGEIROS NO CINEMA MOÇAMBICANO (ANOS 70-80)

Mahomed Bamba*

Resumo

A história oficial da sétima arte na África quer que os cinemas africanos tenham começado com a vontade de homens e mulheres africanos de produzirem imagens e narrativas sobre sua própria realidade. Sendo assim a intervenção esporádica ou a presença perene de cineastas e artistas estrangeiros em algumas aventuras cinematográficas africanas continuam ignoradas ou obliteradas. Ao propormos uma releitura, num movimento retrospectivo, de uma parte dessas experiências de engajamento ideológico e estético de cineastas europeus e latino-americanos no cinema moçambicano, nosso objetivo é triplo: 1) mostrar que o fenômeno de “transferências culturais” não é inerente unicamente ao cinema ocidental (migração e participação de cineastas estrangeiros na história de Hollywood); 2) relacionar parte das motivações desses engajamentos estrangeiros no cinema moçambicano com as utopias e o idealismo militante da ética e estética do cinema-ação e do terceiro cinema em voga nas décadas de 60-70, 3) apontar, através da releitura das vicissitudes e desencantamentos que marcaram algumas dessas experiências, para os limites das utopias anticolonialistas e do terceiro-mundismo cinematográfico ambiente de ontem e de hoje.

Palavras chave: África; Cinema africano; transferências culturais.

Abstract

IN THE NAME OF CINEMA ACTION AND THIRD-WORLD UTOPIAS:
THE INTERVENTION OF FOREIGN FILMMAKERS IN MOZAMBICAN
CINEMA (1970S AND 80S)

The official history of seventh art in Africa wants African cinemas to have begun with the will of African men and women to produce images and narratives about their own reality. Thus the sporadic intervention or perennial presence of foreign filmmakers and artists in some African film adventures

-
- Foi professor na Faculdade de Comunicação (FACOM) e no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PÓSCOM) da Universidade Federal da Bahia.

remains ignored or obliterated. In proposing a retrospective re-reading of a part of these experiences of ideological and aesthetic engagement of European and Latin American filmmakers in Mozambican cinema, our goal is threefold: 1) to show that the phenomenon of “cultural transfers” is not inherent solely in Western cinema (migration and participation of foreign filmmakers in Hollywood history); 2) to relate part of the motivations of these foreign engagements in Mozambican cinema with the utopias and militant idealism of the ethics and aesthetics of the action-cinema and of the third cinema in vogue in the decades of 60-70, 3) to point out, through the re-reading of the vicissitudes and disenchantments that marked some of these experiences, to the limits of the anticolonialist utopias and of the third-world cinema environment, yesterday and today.

Keywords: Africa; African cinema; cultural transfers.

As “transferências culturais” no campo cinematográfico

O fim da primeira e segunda guerras mundiais foi acompanhado de uma onda de migração de cineastas europeus em direção ao cinema americano. A chegada de grandes nomes do cinema europeu em Hollywood não só se traduziu por uma renovação (revolução) estética, bem como insuflou um novo ar nos modos de produção. Simples fenômeno de cooptação ou transferência cultural? Na coletânea de ensaios teóricos que coordena sobre a temática, Marc Cerisuelo (2006) prefere falar de “transferências culturais”. A nova perspectiva em que ele e outros pesquisadores situam o estudo da presença germânica em Hollywood (filmes americanos de Murnau e Lubitsch, Lang e Wilder...) permite encarar o fenômeno da presença dos cineastas alemães e europeus do leste na América sob uma diversidade de aspectos. Da criação cinematográfica à composição musical, à fotografia e à *mise en scène*, passando pela produção de filmes de prestígio ou de baixo orçamento, a participação dos cineastas provenientes de Viena e Berlim é reavaliada em termos estéticos, mas também culturais.

Nos cinemas periféricos ou incipientes, assistimos também a um fenômeno de “transferência cultural”, embora as razões e motivações sejam radicalmente diferentes do contexto hollywoodiano. Falar da presença de cineastas estrangeiros nos cinemas africanos é, antes de tudo, falar de um movimento de sujeitos indivíduos de um local X para um país X na África. Quando esta migração é motivada política e ideologicamente, não há dúvida de que ela se acompanha de uma implicação pessoal com a prática cultural e o cinema em gestação no país em questão. O engajamento político e social no cinema pode assumir várias formas, desde a realização de um filme dito militante até a implicação direta e pessoal nos esforços de criação de uma cinematografia nacional. Os cineastas, como atores e testemunhas de seu tempo, sempre procuraram lugares do mundo onde manifestar, pela ação, sua simpatia por uma determinada causa.

Este artigo se interessa particularmente pela prática de engajamento representada pela implicação de cineastas e intelectuais estrangeiros nas utopias cinematográficas

num determinado país do terceiro-mundo. A partir de uma releitura do caso do cinema Moçambicano e dentro de uma perspectiva de estudo anti-colonial (e pós-colonial), procuraremos, num primeiro momento, relacionar os motivos ideológicos de tal compromisso político com o contexto global das ideias e das teorias terceiro-mundistas que fervilhavam na Europa e na América latina nas décadas de 60-70 e cujos pontos culminantes foram o “CinémAction” (na França) e a teoria do Terceiro Cinema.

Anos 60 e 70: contexto do engajamento terceiro-mundista e do “cinema-ação”

As preocupações “terceiro-mundistas”, que começaram a despontar na história do cinema a partir das décadas de 60 e 70, encontram-se expressas, às vezes, na teoria e nas ações. O apelo pela emergência de novas cinematografias nacionais teve como resposta a implicação direta de alguns cineastas estrangeiros nas experiências fílmicas incipientes em países em luta contra a colonização e o imperialismo. Foi a partir dali que foi se desenhando o conceito de cinema engajado (em comparação com a literatura engajada). O engajamento sartriano, como sabemos, pressupõe um posicionamento do escritor, mas também dos artistas e intelectuais, com relação a diversos tipos de causas e problemas contemporâneos. É uma tomada de posição que transcende as fronteiras. Esse compromisso com as boas causas deságua numa espécie de engajamento universal. Se há um humanismo nisso, é porque o escritor e o artista em geral sentem-se em primeiro lugar engajados no mundo circundante de que eles fazem parte e, conseqüentemente, sentem-se responsáveis pela “liberdade humana”. Qualquer atividade de criação artís-

tica toma a realidade sócio-cultural e sócio-política como pano de fundo e como objeto de transformação. Além de ser uma forma de luta ideológica, a arte engajada pode ser também concebida como um meio de alcançar o conhecimento e a liberdade.

Em que medida o gesto de filmar resgata inteiramente ou parcialmente esse engajamento da literatura e das artes? O cineasta é testemunha de seu tempo. Na ficção como no documentário, ele intervém sobre a realidade, e quando sua obra tem caráter declaradamente pedagógico e militante, é para agir sobre a percepção e a consciência do espectador. O cinema dito político tentou levar até suas últimas consequências esse objetivo. O filme militante, ao se inscrever na linha de uma luta de caráter político, social ou ideológico, retrata ao mesmo tempo em que denuncia uma situação que considera injusta. De Eisenstein a Griffith, passando por documentaristas como Joris Ivens até Michael Moore hoje, vemos que o compromisso do cinema com “boas causas” acompanhou as diversas fases da história do cinema. Essa evolução oscila entre períodos de recrudescência e de crise¹. Novas causas surgem. As formas do cinema militante mudam, porém o princípio permanece o mesmo: o cinema a serviço da transformação social (GAUTHIER, 2004).

1 Hoje assistimos a uma nova forma de engajamento em que é a notoriedade do artista que serve de chamariz para uma mobilização da opinião pública e dos governantes em torno de uma determinada questão. A implicação quase passional de George Clooney na causa do Darfur simboliza essa tendência. O cineasta americano, além de protagonizar a realização de filmes (como diretor e produtor) sobre o drama desta região em rebelião no Sudão, procura denunciar na mídia o que qualifica de novo “genocídio”, com o objetivo de alertar a opinião pública e levar a comunidade internacional a agir. Cf. filme documentário “Sand and Sorrow” (2007), dirigido por Paul Freeman e produzido pelo próprio George Clooney.

Foi nos anos 60 e 70, período histórico em que vigorou a ideologia do cinema de intervenção, que diversas experiências estéticas se multiplicaram na Europa e na América no sentido de conciliar teoria e ação. Na França surge o termo de “CinémAction” para designar aquilo que Guy Hennebelle, um dos seus idealizadores, define sucessivamente como um estado de espírito, um programa, uma identidade e “um movimento informal composto de cineastas, críticos, animadores e professores que se situam na dinâmica e no espírito do cinema de intervenção (antigamente chamado de “militante”) para promover, diferentemente da cinefilia, um cinema em contato direto com a vida e a ação.” (HENNEBELLE, 1979, p. 6). No plano das ideias, o movimento “CinémAction²” se reconhece na concepção de Bela Balazs sobre o cinema³ e, por outro lado, reivindica sua filiação com o manifesto argentino “Hacia un tercer cine”, de Solanas e Getino. Na perspectiva do cinema de intervenção, a ação deve ser o prolongamento natural das formalizações teóricas das funções sociais do cinema. O cinema-ação deve se desenvolver nos lugares do mundo em que a intervenção no campo da práxis social se torna primordial. De acordo com Hennebelle, o cinema de intervenção consiste simultaneamente numa concepção e numa metodologia que permitem evitar o engodo do “cinefilismo”. Sendo assim, o que se procura valorizar são “a informação, a análise, a teoria e a ação no estilo claro e transparen-

te” (HENNEBELLE, 1979, p. 6). O cinema militante ou de intervenção postula e atribui uma missão pedagógica ao cinema. A ação passa pela organização de projeções-debates junto com plateias selecionadas, com o objetivo de atualizar e prolongar o efeito “anti-imperialista” de alguns filmes.

Boa parte das ideias do cinema-ação encontrou no Terceiro Mundo um campo de aplicação. A maioria dos países, na sua luta de independência, suscitou todos os tipos de simpatia participativa. O apoio aos movimentos de emancipação se intensificou com o fim da Segunda Guerra Mundial. Primeiro no plano puramente ideológico quando os comunistas não hesitaram em romper com a lógica colonialista ambiente em toda Europa dos séculos XIX e XX. No plano literário e artístico, o apoio ao afã nacionalista das colônias era bem mais nítido nos escritos de vários autores. O cinema pós-colonial francês, tal como concebido por Caroline Eades (2006), revela parte desse compromisso dos cineastas da época com a realidade colonial. Diferentemente dos filmes produzidos e financiados pelo Império colonial francês, o cinema pós-colonial francês, de acordo com a autora, é formado por apenas um corpus de cinquenta filmes que têm em comum o fato de conterem na sua trama narrativa um questionamento da expansão imperialista. São filmes que produzem um contra-discurso ideológico. O “discurso oposicionista” de algumas obras sobre a presença colonial da França na Argélia ou na Indochina se destacava do discurso histórico oficial na medida em que punham em cena as derivas e o “fim iminente e confirmado da colonização”. Através desse cinema pós-colonial, muitos cineastas afirmavam seu engajamento a favor da descolonização e professavam pela narrativa ficcional sua fé no sacro-santo princípio da auto-determinação dos povos.

2 Existe também uma revista trimestral com o mesmo nome que continua sendo publicada até os dias de hoje e aborda os cinemas do mundo em toda a sua diversidade temática e estilística, ainda que, de fato, seu tom tenha se tornado menos político e ideológico do que no passado.

3 O cinema, de acordo com Bela Balazs, é como um mundo imaginário que se sobrepõe ao mundo real e o transforma, modificando a percepção que temos de nosso universo.

Foi em nome desse mesmo princípio do cinema social e ideologicamente engajado que, entre os anos 60 e 70, muitos cineastas estrangeiros se espalharam mundo afora (América Latina, Caribe, África) para realizar filmes anti-colonialistas em países em que as utopias cinematográficas nacionais começavam a brotar. Em alguns casos, criou-se uma espécie de conjunção e comunhão entre utopias individuais e nacionalistas. Em outras situações, dificuldades de toda sorte revelaram rapidamente os limites do cinema de intervenção. Por exemplo, as experiências de cinema militante protagonizadas por Gillo Pontecorvo e Mikhail Kalatazov (em contextos diferentes) se tornaram notórias na história do cinema mundial, tanto pelo aspecto anedótico quanto pelo impacto estético real de tais aventuras filmicas em países em luta de libertação. Pontecorvo não só realiza o maior filme sobre a guerra de descolonização na África, como abre caminho para a criação de um cinema genuinamente argelino. As vicissitudes de produção do filme *Soy Cuba* (1964), de Mikhail Kalatazov, representam o caso mais emblemático de implicação anti-imperialista de um cineasta estrangeiro num outro país. Kalatazov vai até a ilha caribenha em plena revolução não só para compor um poema visual à glória do comunismo cubano triunfante, como procura retratar as mazelas sociais que justificaram a transformação política. Ao desembarcar com uma equipe de filmagem digna de uma superprodução, o diretor soviético, graças ao seu virtuosismo e suas proezas técnicas, sela, no plano cinematográfico, a fraternidade entre a ilha caribenha e a superpotência comunista naqueles anos 60. Primeira coprodução entre a União Soviética e Cuba, mas também primeiro passo decisivo para a emergência de uma cinematografia revolucionária nacio-

nal. Duas décadas mais tarde, era a vez de Cuba abrigar um dos maiores centros de formação em cinema e audiovisual, ampliando assim o conceito de cooperação sul-sul em matéria cinematográfica. Apesar da incompreensão que pontua a realização e a recepção desse filme monumental dedicada à ilha caribenha, Kalatazov entrou para a história do cinema por causa da ousadia formal e estética da sua obra, mas também por causa do idealismo e ingenuidade que completaram seu engajamento ideológico numa realidade cultural diferente.

Parte da história cultural do Moçambique pós-colonial é fortemente relacionada a esse princípio de engajamento universal que fez com que cineastas estrangeiros (europeus, mas também brasileiros) participassem do processo de criação do cinema no país. Depois de uma longa guerra de descolonização contra Portugal de Salazar, a jovem nação africana reconquistava sua soberania em 1975. No mesmo ano, o governo criava o Instituto Nacional do Cinema (INC), cuja vocação seria política, cultural e artística. Podemos dizer que, naquela altura, iniciou-se em Moçambique um processo semelhante àquilo que Marco Ferro identifica como o “terceiro nível da estratificação do conhecimento do passado”. E o cinema era o principal agente dessa reescrita da história. O cineasta, como um historiador, era convidado não só a reavaliar e re-escrever a história oficial, bem como tinha como missão retratar a realidade pós-colonial. Como no Vietnã, em Cuba e na maioria dos países latino-americanos, o cinema foi experimentado nos últimos países africanos ainda em luta contra a colonização portuguesa (Angola, Moçambique) como uma arma de libertação, mas também como uma mecânica na criação simbólica da nação. Tentou-se aplicar até as últimas consequências a mítica

frase de Lênin: “o cinema é a mais importante das artes”.

Quando o cinema nasce junto com a nação em Moçambique

Posterior em mais de uma década ao resto do cinema na África, o cinema moçambicano surge num contexto de luta de descolonização e de guerra contra seus vizinhos (a antiga Rodésia e a África do Sul). Esse contexto histórico de luta anti-imperialista abria um caminho quase natural para uma utilização política do cinema, bem como preparava o terreno para uma nova forma de cooperação com o resto do mundo. A guerra de independência havia levado a um rompimento de qualquer relação com a ex-potência colonial, só restando às autoridades políticas da nova nação lusófona da África uma cooperação com outros países, às vezes, com base numa afinidade ideológica. Assim, os primeiros apoios técnicos e logísticos vieram da cooperação com Cuba e com a ex-União Soviética.

É importante salientar a particularidade do cinema moçambicano no contexto africano. É uma cinematografia que, além de coincidir com a utopia da construção da nação, distingue-se do resto dos cinemas nacionais africanos pelo fato de se constituir como prática cultural sem nenhuma intervenção da ex-potência colonial, Portugal. Como se sabe, as cinematografias dos países da África ocidental francesa (Costa do Marfim, Senegal, Burkina Faso) nasceram e permaneceram tributárias da relação de cooperação cultural pós-colonial com a França. Os primeiros cineastas e técnicos foram formados no contato com os filmes de atualidades produzidos na era colonial. O direito de olhar, reivindicado e exercido mais tarde pelos cineastas africanos, nasceu, de certa forma, sob o controle e a tutela do poder colonial

(LEQUERET, 2003). Parte dos paradoxos nos cinemas pós-coloniais africanos está nesta relação ambígua com a ex-potência colonial e que Elisabeth Lequeret resume bem nesta frase: “uma relação constante e jamais desmentida com a antiga potência colonial. Escolha da língua, lugar de formação dos realizadores, ajudas à produção: numerosos e poderosos, quase incestuosos são os laços que unem os diretores de cinema africano à França” (LEQUERET, 2003, p. 8-9).

As cinematografias moçambicana e angolana, ao contrário, surgiram e se afirmaram na adversidade e na alteridade com relação ao ex-colonizador. Isso, de certa forma, permite o estudo de sua história numa perspectiva mais anti-colonialista do que pós-colonial⁴. Diferentemente dos governos dos países da África francófona que abdicaram do cinema a favor de televisões públicas e estatais, a FRELIMO no meio da guerra de independência já planejava a política cinematográfica. Entre as preocupações dos dirigentes moçambicanos durante e depois da guerra de independência germinam o projeto de dotar a nova nação em gestação de uma forma de expressão que pudesse traduzir os ideais da revolução e atingir as populações rurais e citadinas. Mais tarde, a ajuda da França, de Cuba e da ex-URSS vieram em complemento aos esforços endógenos já empreendidos pela FRELIMO. No lugar de um cinema independente, como era comum no resto dos países recém-independentes da África, a FRELIMO optou declaradamente por um cinema estatal e ideologicamen-

4 Mesmo num país como Argélia, em que as primeiras experiências filmicas apoiadas pelo FLN e que retrataram a guerra de descolonização num tom nacionalista, as relações com a França não foram totalmente rompidas, pelo menos no plano cultural. O filme *Le vent des Aurès*, de Mohamed Lakhdar Hamina, foi o primeiro filme africano a ter conquistado a Palma de Ouro do Festival de Cannes em 1967.

te marcado. O cineasta, nessas condições, era reduzido ao mero papel de produtor de imagens políticas. O interesse que o cinema suscitava na esfera política em Moçambique resultou na criação de um Instituto Nacional de Cinema (INC) e prosseguiu com a produção de um dos maiores cinejornais jamais registrada na história dos cinemas africanos: o *Kuxa Kanema*.

O cinejornal *Kuxa Kanema*⁵ não só representava a concretização de um cinema popular no sentido de “capturar a imagem do povo numa tela e restituí-la ao povo”, mas simbolizava também a vontade política de transformar o cinema numa arma de luta ideológica e numa mecânica para a criação simbólica da nova nação moçambicana. Enquanto o Instituto Nacional de Cinema, criado no ano da independência, encarregava-se da produção e realização dos filmes de atualidade, unidades móveis⁶ percorriam o interior do país para levar até o povo imagens da nova nação socialista. Sendo assim, o *Kuxa Kanema* (o “nascimento do cinema”, na língua local) representa, na história de Moçambique, um ponto de junção que sempre existiu entre a maquinaria do cinema e as mistificações criadoras da nação. Se há uma espécie de “comunidade de natureza entre a nação e o cinema”, conforme diz J.M Frodon (2008), é porque nação e cinema existem e só podem existir graças a um mesmo mecanismo: a projeção.

5 *Kuxa Kanema* ou « nascimento do cinema » é considerado por muitos historiadores do cinema africano como uma das primeiras ações culturais concretas do governo moçambicano um ano depois da independência. O filme documentário que a cineasta Margarida Cardoso realizou em 2004 pode ser lido como um testemunho sobre essa aventura cinematográfica, mas também como um filme-memória sobre aquele período de todas as utopias e um esforço de resgate de uma parte da própria história da construção da nação moçambicana.

6 Carros doados pela cooperação soviética.

Se há um período na história da África em que a questão da imbricação entre “nação e cinema” se mostrou crucial, foi, portanto, naqueles anos 70, nas ex-colônias portuguesas. O cinema para a FRELIMO naquela altura serve tanto para as propostas nacionalistas quanto para a resolução de problemas cotidianos da população (educação e campanhas de sensibilização nas áreas da educação, saúde, higiene). É nesse contexto político e cultural em que o cinema moçambicano ainda está numa fase de balbúcio que chegam Jean Rouch e sua equipe francesa a Maputo para tomar parte desse processo de treinamento da população ao manuseio da tecnologia do Super-8, para que pudesse ser protagonista desta criação da mitologia da nação moçambicana em construção.

A passagem de Jean Rouch e Godard pelo cinema moçambicano

Geralmente, quando a concepção utilitarista da arte cinematográfica não se insere na linha de um projeto governamental nacionalista, ela transparece, como pano de fundo, no trabalho de cineastas que, de forma individual ou coletiva, procuram arquitetar uma poética do cinema revolucionário que possa transformar a realidade política e social. Artistas e intelectuais provenientes de outros horizontes e convencidos do alcance dos filmes implicaram-se diretamente nos esforços de criação de uma cinematografia que pudesse refletir os anseios do povo moçambicano. As contribuições foram das mais variadas e correspondiam, naquele período, a uma espécie de comunhão de sonhos e de utopias por parte de cineastas do norte e do sul. É bom lembrar que os anos 70 são marcados pela guerra ideológica

acirrada entre os dois blocos hegemônicos e seus respectivos satélites espalhados no mundo. Na África austral, Angola e Moçambique constituem não somente o cenário onde se travam as últimas lutas de independência, bem como são terra fértil para a aplicação das concepções anti-colonialistas e terceiro-mundistas do cinema. Os apoios técnicos de Cuba e da ex-URSS são de grande valia para a FRELIMO implementar uma cultura cinematográfica que pudesse ensejar a propaganda revolucionária de cunho marxista. A crença no poder e nos valores emancipadores das imagens em movimento no Terceiro Mundo fez com que os destinos de Jean Rouch e de Godard se cruzassem com uma parte da história do cinema africano. Ao desembarcarem em Moçambique, os dois cineastas franceses tinham um projeto claro: ajudar o país lusófono recém-independente a montar uma atividade cinematográfica perene.

Em 1979, a conceituada revista *Cahiers du Cinéma*⁷ publicava uma entrevista com quatro integrantes do Comité du Film Ethnographique do departamento de cinema da Université de Paris X em que cada um relatava em detalhes a experiência de produção e realização de filmes com o super 8 junto com a população de Moçambique. Os organizadores frisavam o contexto sócio-político complexo, em plena mutação, em que todos concebiam o filme como um “veículo de informação e instrumento ideológico importante”. Sendo assim, a experiência com o super 8 na jovem república moçambicana tinha valor de teste sobre os reais potenciais dessa tecnologia que permitia explorar as dimensões políticas, econômicas e estéticas do cinema. Moçambique se

prestava a tal experimentação por ser um terreno “virgem”, em que tudo estava em construção. Em 1977, Jean-Rouch já tinha travado um primeiro contato com as autoridades moçambicanas, indo à Universidade de Maputo e propondo a ideia de criar oficinas que permitissem aos moçambicanos filmar a sua própria realidade. O trabalho subsequente da equipe de Jacques d’Arthuys fazia parte de uma nova forma de cooperação cultural que o governo moçambicano queria com o resto do mundo disposto a ajudá-lo. Além dos cursos rápidos de leitura fílmica ministrados para grupos de pessoas selecionadas em várias camadas sócio-profissionais, o que os organizadores dessas oficinas queriam mesmo era dar ênfase na formação prática. Isso resultou na realização de vários curtas, realizados na improvisação, mas em torno de temas e assuntos de interesse geral (uma escola de periferia de Maputo, uma velha penitenciária colonial transformada em escola-orfanato, o ambiente hospitalar, etc.). Se a experiência do Super 8 em Moçambique se assemelha a uma prática de cinema militante ou de intervenção é porque ela comportava uma modalidade de exibição/recepção. Os filmes, realizados em pequenos grupos, eram em seguida visionados a fim de provocar uma primeira reação entre os participantes. Debates que conduziam a reflexões de ordem estética, mas também de cunho político e social. Como reconhece J. d’Arthuys, às vezes, o teor dessas discussões apaixonantes deixava essa equipe francesa desorientada. A dimensão pedagógica consistia basicamente em colocar a familiarização à linguagem cinematográfica antes de qualquer consideração ideológica. Na avaliação do próprio J. Rouch, a experiência do super-8 em Moçambique se revelou a “mais

7 “Une expérience de Super 8 au Mozambique”, in *Cahiers du Cinéma*, nº296, janeiro de 1979, p.54-59

bela escola de cinema” na África, por causa da espontaneidade e da implicação direta e ativa da população local: “pela manhã, as pessoas rodavam numa aldeia. Eles revelavam no processador, faziam uma pré-montagem numa moviola de super-8 e na mesma tarde, numa tela de 2x1 metros, projetavam na aldeia aquilo que haviam rodado pela manhã ⁸”. O caráter etnográfico dessa experiência se deve aos temas e às questões do dia a dia abordados de forma documental: “eram pequenas histórias construídas para as atividades deles e que eram esboço de um cinema novo”. Resultou dessa prática pedagógica e experimental o esboço de um novo tipo de cinema documentário que até hoje faz a reputação de Moçambique nos cinemas africanos.

As razões das divergências e frustrações que pontuaram essas experiências se situam a esse nível. Enquanto Rouch e Godard advogavam por uma formação da população às técnicas e que pudesse desembocar na emergência de um cinema do povo para o povo, o governo da FRELIMO, com a criação de estruturas como o INC, o Centro de Estudos de Comunicações (encarregado de fomentar campanhas de informação sobre saúde, educação e técnicas agrárias), parecia mais interessado no fomento de um cinema estatal, feito por profissionais. Mesmo utilizando essa infra-estrutura de base, os organizadores franceses das oficinas reconheciam que sua colaboração ocorria em paralelo com as atividades cinematográficas que eram de incumbência do INC, principal agente do cinema moçambicano e responsável pela produção hebdomadária dos cinejornais *Kuxa Kanema*.

A experiência frustrada de Godard

No final, Godard, assim como Jean Rouch, foram confrontados ao paradoxo da responsabilidade do escritor engajado tal como enunciado por Sartre: a defesa da liberdade oscila entre a aceitação dos fins e a recusa de alguns meios. O cineasta, como o escritor, quando se engaja numa causa e numa luta de libertação, sente na pele o dilema de escolher entre os meios apropriados para chegar a uma finalidade. No caso do cinema popular que a FRELIMO tencionava implementar, a dificuldade de conciliar alguns meios preconizados por Godard⁹ e Rouch entrou em choque com as propostas do partido político moçambicano. De qualquer forma, essa empreitada com o Super 8 em solo africano, como qualquer aventura terceiro-mundista no âmbito das artes, comporta uma parte de sonho, de erro e de frustração decorrente da divergência entre utopias, pessoas e políticas culturais num determinado momento da história de uma nação. Mesmo sendo uma nação ainda em fase de construção, Moçambique já tinha, nos tempos da guerrilha, seus próprios idealizadores no que tangia à elaboração de projetos culturais e artísticos. Com a independência, restava apenas pôr em aplicação essas novas ideias, mesmo se, é verdade, com a ajuda de algumas nações estrangeiras. Inevitavelmente havia em perspectiva um choque entre visões de dentro e de fora, como o ilustra bem essa anedota relatada por Carlos Patraquim sobre a chegada de Godard a Maputo e a demora para ser recebido pelas autoridades moçambicanas (PATRAQUIM, 2000).

8 In entrevista de J. Rouch na revista eletrônica Kinok: http://www.arkepix.com/kinok/Jean%20ROUCH/rouch_interview.html. Acesso em 30 de julho de 2009.

9 Godard, como relatam os historiadores daquele período do cinema moçambicano, tinha em mente, ao chegar a Maputo, a realização de um documentário com o título profético: “Images pour la renaissance d’une nation”, numa nítida alusão ao épico de Griffith sobre a guerra de secessão americana.

Brasileiros no cinema moçambicano

Foi também naquele contexto histórico marcado pelo anti-colonialismo de fraternidade intercultural que alguns cineastas e homens de teatro brasileiros se implicaram nos esforços para a criação do cinema moçambicano. O caso mais emblemático desse engajamento transnacional é o de Ruy Guerra. A própria confusão que paira sobre a identidade cultural e a nacionalidade desta figura importante do Cinema Novo constitui um traço distintivo de sua trajetória como cineasta de todas as causas. Ruy Guerra é o típico sujeito cidadão do mundo; sua vida e atividade de cineasta e crítico se estendem e se dividem entre três países (Moçambique, Portugal, Brasil). Quando ele deixa o Brasil e rumo de volta para Moçambique naqueles anos 70 – depois de ter realizado o filme *Os fuzis* (1964) –, é com o objetivo de ajudar a reorganizar o cinema móvel. Passa a dirigir as atividades do INC em 1978. Seguindo os passos de outro grande cineasta moçambicano, Fernando Almeida e Silva, que já tinha capturado algumas imagens do período da transição e da independência moçambicana, Ruy Guerra se interessa por um fato do passado colonial como assunto do seu filme *Mueda – Memória e massacre* (1979). O filme revisita o massacre perpetrado pelas tropas portuguesas em Mueda no dia 16 de Junho de 1960 depois de uma revolta da população que exigia da administração colonial o direito à auto-determinação. Para a FRELIMO, esse acontecimento foi a prova de que a independência se conseguiria só pela “violência da revolução” e pela luta armada. Todos os povos que aspiram à liberdade têm suas grandes tragédias e seus mártires que funcionam no imaginário coletivo como ponto de referência. Elas têm uma carga

simbólica forte na emergência da consciência de nação. Se muitos historiadores viram um ponto em comum entre o massacre de Mueda e o motim a bordo do Encouraçado Potemkin, é porque os dois eventos envolvem morte em massa de populações inocentes e marcam um estopim para a revolução. Ruy Guerra, com certeza, tem consciência da carga emocional e simbólica desse fato colonial. Por influência ou não do cinema soviético, ele decide, como Eisenstein, explorar cinematograficamente o acontecimento que diz respeito ao inconsciente coletivo do povo moçambicano. O massacre de Mueda, como a matança nas escadarias de Odessa, é uma tragédia. E como tal, ele deve ser objeto de uma recuperação política e ideológica.¹⁰ Integra-se, como ingrediente, na mitologia cinematográfica criadora na nação.

Pelos títulos e temas de seus filmes, pode-se notar que Ruy Guerra, como outro grande nome do cinema moçambicano, Fernando Almeida, tem como preocupação falar do presente pós-colonial e do futuro a partir de testemunhos extraídos do período da luta anticolonial de Moçambique. Esse duplo compromisso com a memória do passado colonial e com as utopias do presente é nítido no trabalho de muitos cineastas africanos depois das independências. Seus filmes são militantes na medida em que a memória é seletiva e estrategicamente revisitada. A figuração cinematográfica que dão do passado deve servir de meio de agitação das consciências.¹¹ Se há, portanto, uma forma

10 Este acontecimento ocupa um lugar importante no ideário histórico da FRELIMO para justificar a sua luta anticolonialista pelas armas. Cf o livro “Datas e Documentos da História da FRELIMO” 1975, 2ª Edição de Alberto Joaquim Chipande.

11 O primeiro longa de Ruy Guerra em terra moçambicana, *Mueda – Memória e massacre* (1979), divide as opiniões: alguns vêem nele uma manipulação cinematográfica de um fato histórico pela FRELIMO, outros consideram o filme como um testemunho histórico.

de engajamento político nessa ação de Ruy Guerra no cinema moçambicano, isso se deve ao seu trabalho como cineasta e como responsável pela direção do INC. Ele colabora na cumplicidade com aquele que Luís Carlos Patraquim considera “o responsável e a alma” da primeira série dos *Kuxa Kanema*, Fernando Silva. O fruto desta colaboração é a inauguração de “uma nova poética e uma temática específica ao cinema moçambicano” (PATRAQUIM, 2000). O resultado desse trabalho acabou suscitando a simpatia e o entusiasmo militante de outros cineastas africanos e do mundo.

Licínio Azevedo: o mais moçambicano de todos os cineastas brasileiros

Se Ruy Guerra costuma ser apresentado como o mais brasileiro do cinema moçambicano (e o mais moçambicano do cinema brasileiro), Licínio Azevedo é incontestavelmente o mais moçambicano e africano dos cineastas brasileiros. A aventura africana de Licínio começa e se limita ao Moçambique quando ele vai realizar um filme de ação, *Crossing the River*, uma coprodução com a Tanzânia. As motivações da ida desse jornalista gaúcho a Maputo transbordam o estrito quadro da investigação jornalística, constituindo-se na prática do cinema militante. O projeto fílmico consistia em recolher testemunhos para construir um documentário sobre a guerra contra a colonização portuguesa (o filme ficou inacabado). O compromisso do brasileiro com Moçambique se tornou tão literário quanto cinematográfico. Quando os trabalhos de campo de Licínio não se traduziam em filmes (ficção ou documentário), eles tomavam a forma de livros. Suas obras fílmicas e romancescas exploram até hoje a temática das duas

guerras (guerra de descolonização e guerra civil) que marcaram a história recente de Moçambique. Os seus documentários mais atuais abordam, no estilo do cinema direto, o tema da guerra civil pelo viés dos estragos e as conseqüências que causou. Os dois filmes mais expressivos neste sentido são os documentários *Hóspedes da noite* (2007) e *A árvore de nossos antepassados* (1994). Filmados com um realismo cru e típico dos documentários sociais, as duas obras põem em cena a palavra e as ações das pessoas comuns. Ao longo dessas falas, o julgamento da guerra civil fratricida em que se livraram a FRELIMO e a RENAMO aparece em filigrana até ser o fio condutor de toda a trama narrativa. Em *Hóspedes da Noite*, são os passos e as vozes de dois ex-empregados do antigo Grand Hotel, símbolo do luxo no tempo colonial, que o espectador e a câmera acompanham nas suas perambulações nos aposentos agora ocupados por uma população sem abrigo. Aos comentários se acrescentam os depoimentos dos novos donos do lugar. Num dos quartos um jovem menciona a guerra civil como sendo uma das razões que o obrigaram a migrar do campo para a cidade. *A árvore dos nossos antepassados* é protagonizado por uma família de refugiados que a câmera do cineasta acompanha na sua volta do exílio forçado da Tanzânia para sua aldeia do outro lado da fronteira, em Moçambique. Ao longo da caminhada da família, em suas confissões à câmera, o tema da causa do exílio, isto é, a guerra civil que devastou e deixou Moçambique numa situação exangue durante quase 20 anos, é rapidamente suplantado pelo tema do retorno, do apelo da ancestralidade e da terra natal. Tais questões reaparecem no documentário *Mãos de barro* (2003), que retrata a vida de uma ceramista e ex-combatente da guerra de independência, Reinata Sadimba, e seu

retorno ao planalto de Mueda, terra de célebres escultores de ébano.

Todos os filmes de Licínio são construídos como filmes sociais e privilegiam o ponto de vista da população sobre sua realidade (a luta de sobrevivência protagonizada pelas mulheres cisterneiras no documentário *A guerra da Água* [1995]), e das vítimas da guerra civil e o contingente de deslocados e refugiados que ela criou. Sendo assim, são obras que representam uma nítida inflexão na filmografia de Licínio Azevedo e uma distância com a estética do cinema nacionalista. Predomina nos seus trabalhos uma preocupação estética com um tipo de cinema mais engajado socialmente do que ideologicamente. Um cinema que escruta o destino do pequeno povo e que explora as relações que se tecem entre a história, a memória, a tradição africana, os problemas cotidianos das populações do campo e das cidades. Essa mudança pode significar uma forma de desencantamento pós-colonial do cineasta e o fim das grandes utopias nacionalistas que acompanharam os primeiros anos da independência moçambicana. Mas indica, por outro lado, certo pragmatismo e lucidez na forma como Licínio passou a administrar sua carreira a partir dos anos 90 em Moçambique.¹²

Essa mudança de postura, aliás observável em quase todos os cineastas que participaram dos primeiros esforços de criação do cinema moçambicano, denota o fim de uma era marcada pelas utopias do engajamento ideológico. Com o incêndio que destruiu em 1987 aquilo que tinha sobrado do INC, é como se toda a memória da década prodigiosa do cinema moçambicano tivesse se volatilizado junto. Para Luís Carlos Patraquim,

12 Além de se tornar realizador independente, Licínio Azevedo decidiu criar sua própria produtora, a Ebano Multimédia.

a principal explicação para o desencantamento dos cineastas está na própria situação pós-independência mal administrada politicamente em Moçambique e em outras partes da África. Situação pós-colonial em que o cinema se tornou o primo pobre das políticas culturais. Assim “a emergência da televisão nos anos 80 e as vicissitudes da política, da economia e da guerra fizeram morrer aquele sonho da criação e da continuidade de uma cinematografia nacional” (PATRAQUIM, 2000). No novo quadro que se desenha a partir do final dos anos 80, da desilusão dos cineastas moçambicanos, origina-se uma nova fase de experimentação de novos modelos de produção cinematográfica, dentre os quais, o vídeo. É como se a história se repetisse às avessas. Depois da experiência militante do Super 8 da equipe de Jean Rouch, é a vez das “ONGs, das agências internacionais e dos interesses privados definirem as exigências de produção, longe das temáticas do INC e dos *Kuxa Kanema*” (PATRAQUIM, 2000).

Os limites do cinema-ação e do engajamento militante em terra estrangeira

De todos os cineastas estrangeiros que passaram pelo cinema moçambicano, Licínio Azevedo foi aquele que se tornou o mais moçambicano e o mais visceralmente ligado culturalmente com o país da África, sendo citado hoje como um dos grandes nomes do cinema moçambicano e africano.

Como Licínio Azevedo, outro brasileiro, José Celso Correa Martinez, homem de teatro mais do que de cinema, teve uma passagem pelo cinema moçambicano. Foi uma experiência esporádica, curta, mas intensa. Ele e sua equipe¹³ chegaram a Moçambique com

13 Na realidade, José Celso Martinez Correa e Cel-

a ideia de criar um circuito cinematográfico revolucionário. Esse projeto se inscrevia na mais pura tradição do cinema de ação ou cinema de intervenção. Aqui no Brasil, o dramaturgo iconoclasta já havia formalizado essa forma de intervenção política pela arte através do projeto do Teatro Oficina, criado no final dos anos 50. O conceito de “cinema-ação” era uma espécie de desdobramento da força subversiva do teatro no campo cinematográfico. Depois do Brasil, Moçambique se prestava como terra de experimentação dessa estética política.

Muito se escreveu sobre essa experiência de José Celso na África. Mas o maior testemunho está no livro-memória em que o próprio dramaturgo paulista detalha as tribulações e peripécias que marcaram o seu engajamento no cinema incipiente de Moçambique naqueles anos 70. Como a maioria dos artistas que protagonizaram a revolução de Maio 68 através do mundo, Zé Celso concebia as artes do teatro e do cinema como meios de desmistificação. Sendo assim, o poder transformador do Teatro Oficina não só podia ser transferido para o campo cinematográfico, bem como os filmes e o palco eram concebidos como espaços de experimentações complementares. Nas suas peças polêmicas como nos seus filmes, Celso Martinez se posiciona como um artista engajado no sentido sartriano. A defesa da liberdade não tem fronteira nem nacionalidade. Todas as causas daquele momento conturbado da história da África e de Portugal permeiam suas obras¹⁴. Na sua empreitada pós-colo-

so Luccas, também integrante do Teatro Oficina, encontravam-se exilados em Portugal quando decidem ir a Moçambique, numa equipe que se resumia aos dois, Zé Celso no som, Celso Luccas na câmera. [N.E.]

14 Ele realizou um filme documentário, *O Parto*, sobre a revolução dos Cravos que pôs um fim a ditadura de Salazar em Portugal. [de 1975, o filme foi co-realizado por Celso Luccas, N.E.]

nial e terceiro-mundista, ele realiza, com o aval e a carta branca da FRELIMO, *25*, um filme-homenagem, em forma de ode à revolução moçambicana:

“Nós estivemos em Moçambique filmando o “25” e desde o início tivemos um apoio muito grande do Ministério da Informação, que entrou na produção com uma Bolex, um gravador cassete e filme Kodak. Depois do filme pronto (ele foi finalizado em Portugal) nós retornamos a Moçambique e no dia 25, um ano de independência, de noite nós passamos a primeira sessão para o pessoal do Instituto de Cinema e depois o filme foi mostrado para a população, foi mostrado para os dirigentes, que gostaram muito do filme e nos convidaram para participar do instituto, da organização do instituto” (MARTINEZ CORREA, 1980).

A proposta e o objetivo da intervenção de José Celso e de sua equipe em Moçambique era centrar seus esforços na questão da distribuição dos filmes produzidos localmente. Mesmo sendo bem-recebidos pelas autoridades políticas, os problemas dos idealizadores de Cinema-ação começaram surgir das divergências de ponto de vista com os demais administradores das estruturas do cinema moçambicano. José Celso atribui essas desavenças a fatores de ordem ideológica. Nas suas confissões compiladas no livro *Cinema-ação* (1980), ele classifica os responsáveis do cinema moçambicano em duas categorias. De um lado havia os próprios moçambicanos que já faziam cinema no tempo da guerra de libertação e que já eram aguerridos nas técnicas do vídeo. Mas depois da independência, explica Zé Celso, “este pessoal todo foi para a zona de luta da Rodésia”, país vizinho de Moçambique que também acabava de desencadear a sua luta de libertação. Por outro, havia na capital Maputo um grupo de cineastas que “foram convidados para organizar o cinema, as pessoas que eram ligadas

ao cinema já na época colonial”. No meio desses dois grupos havia a equipe do próprio José Celso Martinez Correa, disposta a contribuir, do seu jeito, para o nascimento do cinema moçambicano. Para isso, eles procuraram basear o seu programa em “várias resoluções da própria FRELIMO que durante a época da guerra estabeleceu, mais ou menos, um programa do que seria o cinema em Moçambique” (MARTINEZ CORREA, 1980, p. 10). Mas, como o grupo da capital tinha “uma compreensão muito ocidental, intelectualizada de cinema, dentro do mercado de cinema mais sofisticado...”, ele era menos disposto a concordar com as concepções de um cinema, embora engajado política e socialmente, feito no improviso e no limite do amadorismo. As dificuldades do grupo de Zé Celso de se fazer um lugar nessa disputa nas contribuições trazidas à emergência do cinema moçambicano demonstra o quanto pode ser difícil conciliar o engajamento e o idealismo de cineastas estrangeiros com a realidade local.

Conclusão

Depois da era do cinema colonial, a África foi escolhida como terra de predileção para a busca do pitoresco pelo cinema mundial. Mas os anos 70 representaram uma virada nesse encontro do continente africano com o resto do mundo. O engajamento pessoal e subjetivo dos cineastas estrangeiros no cinema moçambicano representou um momento-chave na relação entre cinema e utopia, dando uma dimensão universal ao conceito de cinema-ação. Se o cinema continua um terreno fértil para todas as experimentações estéticas e militantes é porque homens e mulheres atrás da câmera acreditaram e continuam acreditando na emergência de um mundo novo graças à magia das imagens

e do som. Com este espírito, todas as causas e lutas transcendem as fronteiras.

A emergência do cinema nacional moçambicano intervém naquele período e acaba se beneficiando dessa efervescência de ideias e de ação que acompanha o conceito de cinema engajado e militante. Mas como toda forma de engajamento ideológico tem sua contrapartida no desencantamento, não é surpreendente que muitas dessas experiências dos estrangeiros na história de Moçambique pós-colonial tenham representado exemplos quanto aos alcances e limites do cinema militante e do terceiro-mundismo cinematográfico. A aventura de cada um desses cineastas ilustra, ao seu modo, a dialética da relação entre o cinema e a política.

No novo contexto geopolítico atual em que se exalta uma espécie de aproximação entre países lusófonos e exalta-se uma cooperação cultural pela língua entre Brasil, Portugal e países africanos de língua portuguesa, acreditamos que a releitura da participação bem-sucedida ou frustrada de cineastas brasileiros na história do cinema e da invenção da nação moçambicana pode ser rica de ensinamento para o futuro.

Referências

- CERISUELO, Marc et alii (org.). **Vienne et Berlin à Hollywood: nouvelles approches**. Paris: Presses Universitaires de France – PUF, 2006.
- EADES, Caroline. **Le cinéma post-colonial français**. Paris: ed. Cerf-Corlet. 2006
- FRODON, Jean-Michel. **La projection nationale. Cinéma et Nation**. Paris : Éditions Odi-le Jacob. 1998.
- GAUTHIER, Guy. “Le cinéma militant reprend du travail”. In: **Cinémaction** n° 110, janeiro de 2004.
- HENNEBELLE, Guy. **CinémAction**. Revista trimestral N° 8, 1979.

LOUDART, Jean-Pierre & TERRES, Dominique. Une expérience de Super 8 au Mozambique entrevista In **Cahiers du Cinéma**, n.º 296, 1979, p. 54-59

LEQUERET, Elisabeth. Le cinéma Africain. Un continent à la recherche de son propre regard. Paris: Cahiers du Cinéma -Scérén-CNDP, 2003

MARTINEZ CORREA, José Celso (et alii): **Cinemação**. São Paulo: Cine Olho Revista de Cinema. 1980

PATRAQUIM, Luís Carlos. “Cinéma Mozambicain: il était une fois les images ». In **Africultures**, n.º. 26, março de 2000.

RAMONET, Ignacio. **Propagandas silenciosas**. Petrópolis: Vozes, 2002

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: ed. Papyrus, 2003.

Recebido em: 22/02/2017

Aprovado em: 04/04/2017