

O INSTITUTO NACIONAL DE CINEMA E OUTRAS EXPERIÊNCIAS AUDIOVISUAIS EM MOÇAMBIQUE NO SEU PERÍODO PÓS-COLONIAL.

THE NATIONAL INSTITUTE OF CINEMA AND OTHER AUDIOVISUAL EXPERIENCES AT MOZAMBIQUE'S POST COLONIAL PERIOD.

Gustavo Soranz Soranz¹

RESUMO

Pretendemos analisar algumas experiências de produção audiovisual ocorridas em Moçambique nas décadas de 1970 e 1980, após a independência do país, em atividades conduzidas pelo recém-criado Instituto Nacional de Cinema (INC) e outras iniciativas que orbitaram ao seu redor. Partiremos da presença no país de importantes nomes do cinema mundial como Ruy Guerra, Jean Rouch e Jean-Luc Godard, buscando identificar suas filiações e implicações para com o projeto de um cinema moçambicano.

PALAVRAS-CHAVE

Moçambique, pós-colonialismo, Instituto Nacional de Cinema

ABSTRACT

We intend to analyze some experiences of audiovisual production that have occurred at Mozambique in the 70s and 80s, after the country's independence in activities conducted by the newly created National Institute of Cinema and other initiatives that orbited around it. We start from the presence of important names of world cinema as Ruy Guerra, Jean Rouch and Jean-Luc Godard in Mozambique seeking to identify their affiliations with the project and implications for Mozambican cinema.

KEY-WORDS

Mozambique, post-colonialism, National Institute of Cinema

1 Professor do Uninorte e pesquisador na área de cinema e audiovisual. Graduado em Rádio e TV (Unimep) e mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia (Ufam). Doutorado em Multimeios (Unicamp), com bolsa da Fapeam. Pesquisador do Núcleo de Antropologia Visual (NAVI/UFAM) e do Centro de Pesquisas em Cinema Documentário da Unicamp (CEPECIDOC). É integrante da curadoria da Mostra Amazônica do Filme Etnográfico e membro da Sociedade Brasileira de Estudos em Cinema e Audiovisual - Socine. soranz@yahoo.com. CAMPINAS, Brasil.

INTRODUÇÃO

A história do cinema em Moçambique, no seu período pós-colonial, inclui uma série de acontecimentos importantes, que partem da implementação de um modelo de cinema estatal, como estratégia para a consolidação de um governo de orientação marxista, inspirado nos modelos desenvolvidos em Cuba e na URSS. Nesse modelo de produção, os filmes eram usados como importante ferramenta para a difusão dos ideais revolucionários, um meio para conduzir a população à construção de uma nova nação, um novo homem, que refletisse criticamente sobre sua condição social. Um cinema com finalidade social. Ao mesmo tempo, o estado conferia ao cinema um importante papel educativo, pois, o país enfrentava altos índices de analfabetismo em língua portuguesa, sua língua oficial, além do fato de existirem diferentes línguas nativas faladas ao redor do país, fatores que, somados aos problemas sociais, frutos do período de colonização, tornavam o cenário em Moçambique bastante complexo.

O país que praticamente não tinha experiência em produção cinematográfica e tampouco tinha um sistema de televisão, apresentava-se então como uma espécie de campo aberto à experimentação para a criação da imagem autêntica de um povo, de um país, que não apresentava histórico significativo de consumo de imagens audiovisuais próprias. Este aspecto levou a Moçambique o cineasta francês Jean-Luc Godard, que lá buscou desenvolver um projeto pioneiro de televisão experimental. Além de Godard, outro cineasta francês, Jean Rouch, chegou a Moçambique para desenvolver no país um projeto de formação de jovens cineastas com a utilização do super 8 como formato ideal de captação.

Cineastas e técnicos brasileiros tiveram participação ativa nesse momento, participando ou dirigindo filmes que registraram as ações da guerrilha no momento do conflito armado com Portugal. Como proposta mais engajada e próxima do governo da FRELIMO, podemos destacar a experiência de José Celso Martinez Corrêa, mais conhecido como homem de teatro no Brasil, mas que dirigiu o filme que foi um marco na transição entre o estado colonial e o governo socialista da FRELIMO, o documentário 25.

Como ato definitivo da implantação do cinema como política de estado em Moçambique temos a criação do Instituto Nacional de Cinema de Moçambique, órgão ligado ao Ministério da Informação da República de Moçambique, que contou com a colaboração

de um dos personagens centrais do cinema novo brasileiro em seus anos iniciais, o moçambicano Ruy Guerra.

Guerra, Godard e Rouch, importantes cineastas do cinema moderno, vão se encontrar e se desencontrar nesta trajetória inicial do cinema em Moçambique, conformando o que foi uma experiência singular de cinema revolucionário em um país que havia conquistado sua independência recentemente.

A INDEPENDÊNCIA MOÇAMBICANA

Depois de 10 anos de conflito armado entre a guerrilha moçambicana e o exército português, em 1975, Moçambique conseguiu sua independência de Portugal, passando a se chamar República Popular de Moçambique, encerrando um ciclo de dominação colonial de mais de 400 anos. As lutas pela descolonização foram conduzidas pela Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), que tinha como um dos comandantes Samora Machel, que assumiu como presidente do país. A guerrilha tinha inspiração socialista e durante os anos de conflito armado havia recebido apoio de países africanos que tinham conquistado sua independência recentemente, como a Tanzânia, assim como de países socialistas ao redor do mundo, como Cuba e a então União Soviética.

O cinema teve papel importante durante os anos de guerrilha e a FRELIMO convocou cineastas de Cuba, da Europa e dos Estados Unidos para registrar a revolução, documentando e divulgando em imagens os avanços e conquistas de território. Desta safra podemos citar o documentário *Venceremos* (1965), dirigido pelo iugoslavo Dragutin Popovic, que foi filmado clandestinamente nas frentes de batalha para mostrar os progressos da luta pela libertação, e o filme *A luta continua* (1971), dirigido pelo norte-americano Robert Van Lierop, que mostra como pessoas de diferentes partes do país enfrentam problemas semelhantes e como lidam com eles com vistas a modificar suas vidas. (DIAWARA, 1992).

José Celso Martinez Corrêa, dramaturgo brasileiro, criador do Teatro Oficina, participou do momento inicial do cinema em Moçambique após a vitória da FRELIMO e publicou suas memórias sobre o período em livro, experiência que retomaremos mais adiante neste artigo. Segundo ele, as filmagens dos campos de batalha foram importantes pois

eles acabaram desenvolvendo toda uma documentação da guerra que foi inclusive decisiva para Moçambique provar que havia zonas libertadas; estes filmes foram mostrados na ONU,

porque Portugal dizia que não existiam zonas libertadas, dizia que era um bando de bandidos e terroristas, que não havia uma guerrilha, que não havia uma guerra popular, e os filmes provaram o contrário, então a origem do cinema moçambicano é ligada à guerra de libertação e à necessidade. (CORRÊA, 1980, p.9)

Segundo Watkins (1995), historicamente, os países africanos foram um mercado comercial para cinemas estrangeiros, sobretudo de conglomerados norte-americanos e europeus, que ali distribuía filmes de gosto duvidoso. Os países não tinham estrutura para produção cinematográfica e nem mecanismos de financiamento e distribuição de filmes produzidos nacionalmente. Nesse momento de transição de um estado de dominação colonial para uma república socialista, Moçambique adotou estratégias diferenciadas para criar condições operacionais para a implantação de um cinema alinhado aos ideais da nova república democrática. Para Watkins, Moçambique

insistiu em fundir ideologia com forma, conteúdo e contexto, sendo pioneiro em um modelo bem sucedido de cinema de “guerrilha” que abraçou uma concepção Marxista de engajamento entre filme e sociedade. Mais importante, a indústria de cinema foi nacionalizada, então as infraestruturas de produção, distribuição e exibição foram criadas e apoiadas por um governo que via o cinema como uma força vital na educação e desenvolvimento pós-colonial (WATKINS, 1995, p.135).(1)

A iniciativa de Moçambique se beneficia das conquistas históricas anteriores de certos países socialistas, que apoiaram decisivamente a FRELIMO no uso do cinema como meio de registrar e difundir a luta nas frentes de batalha, e depois na implantação de um cinema nacional revolucionário. Na busca por ampliação da área de influência do bloco comunista no cenário de guerra fria que se desenhou ao redor do mundo no período, principalmente a União Soviética e Cuba vão enviar equipamentos e técnicos para Moçambique, a fim de contribuir para a implantação de um cinema com finalidade revolucionária. Os vários cineastas e operadores vindos desses países trazem consigo o conhecimento técnico necessário e ajudam a formar novos operadores e cineastas moçambicanos, inexistentes nos anos da guerrilha.

O NASCIMENTO DO CINEMA MOÇAMBICANO

Os filmes realizados durante a guerrilha e imediatamente após a implantação da República Democrática de Moçambique são, em sua maioria, assinados por estrangeiros. São dessa safra os filmes como *Um ano de independência* (1976), codirigido pelo moçambicano Luís Carlos Patraquim e pelo brasileiro Fernando Silva e *25*, dirigido pelos

brasileiros José Celso Martinez Corrêa e Celso Luccas, filme mais ambicioso e que marca a transição do cinema em Moçambique de um cinema feito junto à guerrilha para um cinema feito junto ao Instituto Nacional de Cinema.

Após problemas com a censura de suas peças teatrais e uma detenção em 1974 no Brasil, durante a ditadura militar, Zé Celso vai exilar-se em Portugal, onde reestrutura uma experiência intitulada *Comunidade Oficina Samba (Sociedade Amigos Brasil Animações)*. A mudança de Oficina para Samba marca essa nova fase do grupo, que “*deixa de ser um grupo de teatro propriamente dito e passa a constituir um núcleo de artistas voltados para outras atividades, como cinema e música.*” (PEIXOTO apud SILVA, 2006, p.48)

Zé Celso e Celso Luccas vinham da experiência de realização do filme *O rei da vela*, com filmagens da peça montada em 1971, além de cenas filmadas posteriormente, trabalho que foi interrompido dados os problemas encontrados no Brasil, e que seria finalizado apenas em 1983. Zé Celso realiza em Portugal o filme *O parto* (1974), sobre a Revolução dos Cravos, produzido pela Rádio Televisão Portuguesa (RTP) e pelo Comunidade Oficina Samba. Tal presença em Portugal o aproxima de Moçambique, para onde ele vai em 1975 e juntamente com Celso Luccas realiza o filme *25* (1976), sobre o primeiro ano da revolução popular conduzida pela FRELIMO. Este é o primeiro filme a ser assinado pelo INC de Moçambique, ainda que tenha iniciado sua produção antes da fundação do Instituto. A produção do filme é marcada por uma ruptura com a RTP, apoiadora do que seria a primeira versão do filme, que envia os diretores e membros da sua equipe técnica a Moçambique.

De acordo com o projeto inicial, a equipe formada pelos diretores e pelos técnicos da RTP chegaria à cidade de Lourenço Marques dois ou três dias antes da capital moçambicana mudar o seu nome para Maputo, em 25 de julho de 1975, passando a registrar as comemorações da independência e as solenidades oficiais do novo governo. Entretanto, alguns dias depois, quando estaria previsto o retorno a Lisboa, os dois diretores decidem não regressar a Portugal, resolvendo permanecer em Moçambique. Os desacordos com a RTP começam, e a emissora solicita o retorno imediato dos técnicos e dos equipamentos, deixando a dupla de brasileiros sem condições de continuar o trabalho, já que eles não possuíam nenhum equipamento de captação de imagem ou som. (SILVA, 2006, p. 68-69)

Em um país recém saído de um regime de exploração, com elevados índices de analfabetismo, enorme desigualdade entre a população - que contabilizava no momento da revolução cerca de 200.000 portugueses e apenas 10.000 moçambicanos (CORRÊA, 1980) - e onde a televisão ainda não havia chegado, o cinema adquiria um papel importante

na comunicação com a massa popular. A história havia mostrado anteriormente o potencial do cinema como veículo de ideologia. A exemplo do que aconteceu na Rússia após a revolução no início do século XX, o cinema em Moçambique tornou-se parte de uma política de estado, por meio da qual deveria-se propagar o ideal revolucionário.

A presença prolongada em Moçambique e o envolvimento com a FRELIMO colocam os diretores frente aos desafios da transição de uma colônia para um governo socialista, o que modifica a percepção de ambos da revolução em andamento, levando a modificações substanciais na proposta do documentário que vinham desenvolvendo.

Com a alteração do projeto inicial, como visto, surge a idéia de dar ao filme o título de “25” numa referência a outras datas marcantes: o 25 de junho de 1962 (data da fundação da FRELIMO); o 25 de Setembro de 1964 (quando foi disparado o primeiro tiro da insurreição para a libertação do país); e o 25 de abril (queda do Estado Novo português). Assim, o filme tornou-se um duplo em que é mostrada a “festa” do 25 de julho e a “anti-festa” em referência às dificuldades do povo moçambicano envolvendo os acontecimentos das outras três datas. (SILVA, 2006, p. 71)

Ciente do poder da imagem, aprendizado consolidado nos anos da guerrilha e influenciada pelas experiências concretas de países que influenciaram os ideais do movimento revolucionário nesses anos, como Cuba e URSS, uma das primeiras ações do governo da FRELIMO foi criar o Instituto Nacional de Cinema (INC), apenas 5 meses após a implantação da nova república.

Para Corrêa, o investimento deveria ser em um cinema popular, revolucionário, um modelo que não fosse ligado aos já conhecidos modelos do cinema hegemônico Hollywoodiano e o cinema de arte europeu, algo que estava perfeitamente alinhado às políticas da FRELIMO, (CORRÊA, 1980, p.10) “*que durante a época da guerra estabeleceu, mais ou menos, um programa do que seria o cinema em Moçambique*”, programa este que orientou as ações de Zé Celso e outros participantes deste momento. Porém, segundo o próprio, esse ideal de um cinema revolucionário feito por e para os moçambicanos, em bases populares, entrou em contradição com a própria concepção do Instituto Nacional de Cinema, segundo relata em seu livro

para Maputo, a capital, foram convidados para organizar o cinema, as pessoas que eram ligadas a cinema já na época colonial, as pessoas de Lourenço Marques, estas pessoas todas, praticamente não participaram da guerra, que era uma realidade fora do Sul do país, da zona mais desenvolvida, mais na mão do colonialismo, a guerra se deu no Norte, e as pessoas

do Sul praticamente não tinham experiência da guerra, nem estavam ligadas a tudo o que foi criado durante a guerra. (...)

Já o pessoal de cinema da capital, estava mais envolvido dentro do cinema que se conhecia em Lourenço Marques, que é o cinema que se conhece no mundo todo, o cinema internacional, e a ala mais avançada, mais progressista deste cinema; então tinha uma compreensão assim, muito ocidental, intelectualizada de cinema, dentro do mercado de cinema mais sofisticado, o mercado mais de esquerda, no máximo, e não via toda a possibilidade que Moçambique tinha como um país em revolução, como um país novo, com tudo o que se havia desenvolvido nas zonas libertadas pela guerra. (CORRÊA, 1980, p.10)

Zé Celso, que há pouco havia tido experiências de perseguição e censura durante a ditadura militar no Brasil e que, exilado em Portugal, parece ter reconquistado aquilo que lhe foi usurpado na experiência cultural que conduzia em seu Teatro Oficina, encontrou na luta pela libertação de Moçambique um estímulo revolucionário que abria perspectivas sociais e culturais para a construção de um novo país, algo extremamente animador naqueles anos politicamente conturbados e que parece ter renovado seu ímpeto criativo, o que talvez explique seu envolvimento em outra manifestação artística como o cinema, uma vez que, no Brasil, sua carreira era concentrada no teatro. Porém, tal experiência não iria florescer por muito tempo. Ao retornar da Inglaterra, onde finalizou o filme *25*, Zé Celso encontra uma outra realidade no INC, nesse momento já contando com a presença do cineasta Ruy Guerra, nascido em Moçambique e um dos principais nomes do Cinema Novo brasileiro.

Quando voltamos era a época da transformação da FRELIMO em partido, e o pessoal de lá já tinha avançado bastante, era março de 77; nós até filmamos o III Congresso, já estava lá o Ruy Guerra, que tinha sido convidado pelo Instituto e o Ruy Guerra, num certo sentido ele tomou totalmente partido da tendência existente em Moçambique, inclusive ele era a realização máxima deste cinema, era a grande realização de Lourenço Marques, o cara que tinha corrido o mundo e tinha voltado a Moçambique como cineasta considerado internacionalmente, respeitado, enfim, foi, viu, venceu e voltou. (CORRÊA, 1980, p.14)

Por não se enquadrar nos planos do INC em Moçambique, Zé Celso acaba deixando o país e retorna ao Brasil em 1978.

O CINEJORNAL KUXA KANEMA

Durante os anos iniciais da nova república, o INC tentava consolidar uma estrutura para a produção de cinema em Moçambique, o que daria independência ao país para criar seus próprios quadros de técnicos e ampliar suas ações de distribuição e exibição de

conteúdo nacional alinhado aos ideais do governo da FRELIMO, substituindo gradativamente os cineastas estrangeiros por cineastas moçambicanos. Segundo Diawara

Com a ajuda de diretores estrangeiros como (Robert Van) Lierop e Haile Gerima, o Instituto de Cinema distribuiu seus filmes para universidades e organizações norte-americanas com a finalidade de levantar fundos e comprar equipamentos em 16 mm e 35 mm. O Instituto também se beneficiou de doações de equipamentos por parte de países amigos e instituições. Em 1978 o instituto atingiu seu objetivo de produzir filmes com facilidades moçambicanas de produção. (DIAWARA, 1992, p.94)(2)

No ano de 1978 o Instituto começou a produzir um cinejornal chamado Kuxa Kanema, que passa a ter periodicidade regular apenas a partir de 1981. O nome significa “o nascimento do cinema”, palavra obtida da junção de dois dialetos moçambicanos. “Kuxa”, do dialeto Runga, que significa “nascimento”, e “Kanema”, do dialeto Makua, que significa “imagem”. (UKADIKE, 1994). O nome do cinejornal já denotava a intenção de elaborar um trabalho que refletisse a nova realidade de Moçambique, discutindo seus problemas e propondo soluções, que, assim, se diferenciasse dos típicos cinejornais coloniais, que faziam propaganda dos regimes imperiais. De acordo com BACHY apud DIAWARA (1992, p. 95), “eles analisavam, cada edição, um assunto em profundidade, ao invés de cobrir superficialmente diversos tópicos ao mesmo tempo” (3). Os cinejornais Kuxa Kanema foram importantes para difundir o ideal revolucionário do governo socialista de Moçambique junto à população nativa. Segundo Pedro Pimenta, produtor e diretor do INC no período, e atualmente diretor do festival Dockanema, festival do filme documentário de Moçambique,

Para a maioria do nosso povo, cinema é fruto direto da independência. Quando chegarmos em uma vila muito remota e mostrarmos um filme, as pessoas nos dirão, “esse é o resultado da independência porque antes da independência essa vila nunca tinha visto um filme”. Então a maioria do nosso povo não seria alienado pelo cinema imperialista dominante, e nós podemos criar uma nova audiência que irá usar o filme de outro modo ao invés de consumi-lo para escapar dos problemas diários. (PIMENTA apud DIAWARA, 1992, p. 95) (4)

Ainda que tivessem desenvolvido uma incipiente estrutura operacional para produzir seus filmes e cinejornais, o que permitia ao Instituto produzir o cinejornal com regularidade, restava ao INC o desafio de levar esse material para a população, muitas vezes situada em áreas rurais e tribais, sem acesso às facilidades urbanas e, conseqüentemente, sem acesso às poucas salas de cinema. Uma das estratégias adotadas foi o chamado cinema sobre rodas, que se utilizava de kombis equipadas com projetores de

cinema em 16 mm e que percorriam o interior do país exibindo edições do Kuxa Kanema nas vilas rurais e aldeias, iniciativa que ecoa a experiência do cine-trem desenvolvido por Alexandre Medvedkine na Rússia do início do século XX.

RUY GUERRA E O INC

Ruy Guerra, nascido em Moçambique, tinha ficado 30 anos afastado do país até aceitar o convite do governo da FRELIMO para ajudar a estabelecer o INC, em 1978. No ano seguinte, em 1979, ele dirige aquele que seria considerado o primeiro longa-metragem dirigido por um moçambicano, *Mueda: memoria e massacre*, que narra o massacre de 600 pessoas pelo exército português na vila de Mueda, em 1960. Partindo de uma peça teatral sobre o ocorrido, reencena o evento e alia a essa estrutura narrativa depoimentos de sobreviventes e testemunhas do massacre.

Para Ruy Guerra, cineasta premiado internacionalmente, a realização de filmes em Moçambique no período, ainda que tivesse sido um processo cheio de contingências, limitações e improvisações, foi uma experiência rica e interessante. Podemos dizer que foi uma experiência de altos e baixos, ao mesmo tempo de privação e de motivação. Sobre essa fase ele declarou em entrevista ao periódico O TEMPO, publicado em Maputo:

E, principalmente para mim era mais difícil, talvez, que para os camaradas do Instituto que estavam participando no mesmo processo de trabalho porque tenho uma herança de hábito do cinema ocidental industrializado, de uma estética que por muito bruta que seja na sua matéria, tem hábitos de qualidade fotográfica, de qualidade no sentido abstracto. Assim, para mim foi extremamente rico esse processo de depuração de uma série de valores que não são valores fundamentais, para tentar unicamente voltar para o nível da linguagem. (GUERRA, 1980, p.51)

Nos anos seguintes à implantação do Instituto, o governo estava negociando com outros cineastas experiências distintas no campo do audiovisual, mas que estariam submetidas ao INC. Para Guerra, que tinha experiência anterior em longas metragens de ficção, o cinema moçambicano devia almejar produções que tivessem condições técnicas de realização mais ambiciosas e não se contentar com suportes considerados menores, como o vídeo ou o super 8. Ele apostava no cinema de ficção, com histórias de reconstrução histórica, reencenando a história recente de Moçambique, filmado com condições técnicas em suporte 16 mm ou 35 mm. Essa postura do cineasta está no centro das divergências

com as outras duas principais experiências iniciadas em Moçambique naquele ano, conforme veremos adiante. São elas: o trabalho de Jean Rouch junto à Universidade de Maputo com a formação de realizadores em super 8mm e os estudos para a implantação da TV no país, conduzidos por Jean-Luc Godard e sua produtora Sonimage.

SONIMAGE – GODARD EM MOÇAMBIQUE

Recém saído da experiência radical de cinema político com o Grupo Dziga Vertov e envolvido em trabalhos videográficos para a TV francesa, Jean-Luc Godard procurou o governo Moçambicano para desenvolver um estudo para a implantação da TV no país, baseado no uso do vídeo como suporte. Para Godard essa era a oportunidade de explorar um terreno fértil, explorando novas formas narrativas, aproveitando-se que o país ainda não tinha contato prévio com a televisão, não estando colonizado pelos conteúdos típicos das redes retransmissoras. Interessava a Godard essa possibilidade de realizar um experimento com a imagem videográfica, uma tecnologia nova, sobre a representação do povo, em um país novo, sem histórico de consumo de imagens, onde (FAIRFAX, 2010, p.59) *“filme e televisão eram desconhecidos, e fotografia era extremamente rara, então a maioria da população simplesmente nunca tinha visto uma imagem reproduzida mecanicamente.”* (3)²

2

1 Tradução nossa

2 Tradução nossa

3 Tradução nossa

4 Tradução nossa

5 Tradução nossa

6 Tradução nossa

7 Tradução nossa

8 Trata-se do cineasta brasileiro Guel Arraes

9 Tradução nossa

10 Tradução nossa

11 Tradução nossa

12 Tradução nossa

13 Tradução nossa

14 Tradução nossa

Sua equipe era pequena, basicamente ele e Anne-Marie Mièville, sua esposa na época. Eles se utilizariam de equipamentos de vídeo levados por Godard ao país. Para FAIRFAX (2010), o interesse era participar da fundamentação teórica presente nessa oportunidade. Podemos dizer que o aspecto central era especular filosoficamente sobre questões como o estatuto da imagem e da representação. Conforme relatou o próprio Godard em dossiê sobre sua aventura Moçambicana, publicado na *Cahiers du cinéma* nº300.

A empresa Sonimage propôs a Moçambique desfrutar da situação audiovisual do país para estudar a televisão antes que ela existisse, antes que ela inundasse [...] todo o corpus social e geográfico moçambicano.

Estudar a imagem, o desejo de imagens (o desejo de lembrar, o desejo de mostrar essa memória, de fazer uma marca, de partida ou de chegada, uma linha de conduta, um guia moral/político para um fim: a independência.)

Estudar a produção desses desejos de imagem(ns) e sua distribuição via ondas do ar (oh! Sirenes) ou por cabos. Estudar primeiramente a produção antes que a difusão se misture a ela. Estudar os programas antes de conceber uma grade de programação, por trás da qual se escondem os espectadores, que não saberão mais que eles estão atrás da televisão e não em frente dela como eles acreditam. (GODARD, 1979, p.73-74) (5)

O material poderia ser finalizado (FAIRFAX, 2010, p. 56) “*em uma série de televisão com cinco horas de duração, ou um trabalho de longa-metragem destinado a distribuição em salas de cinema e que seria intitulado Norte contra Sul ou O nascimento (da imagem) de uma nação.*” (6)

Godard fechou um contrato de dois anos com o governo de Moçambique, onde estava previsto que ele iria 6 ou 7 vezes ao país para desenvolver sua pesquisa. A experiência durou pouco, e por volta da metade do primeiro ano do contrato, Godard começou a ter problemas com o projeto. Uma série de dificuldades surgiram na operacionalização das atividades em Moçambique. Em primeiro lugar, Godard não falava português, o que certamente foi um entrave em diversos momentos.³ O país ainda passava por situações de guerrilha em algumas regiões, o que dificultava a circulação em áreas rurais, onde estava a população historicamente mais desligada da cultura audiovisual. Além disso, ele teria manifestado sua preocupação com os aspectos técnicos relacionados ao vídeo, como a necessidade de manutenção do equipamento, por isso, cada escolha deveria ser muito bem feita, pois as implicações seriam muito sérias para o andamento do projeto.

3

Ao que nos consta, a decisão de interromper o projeto partiu de Ruy Guerra, então ligado ao INC, órgão responsável pelas atividades de Godard em Moçambique. Segundo Manthia Diawara,

Muitos veem Godard como o herói da liberação da imagem e como um criador, um ícone do cinema. Inicialmente Guerra deu as boas vindas a Godard, disse: “isso é ótimo, vamos trabalhar juntos” e isso começou muito bem. Mais tarde, entretanto, Guerra sentiu que Godard estava gastando muito dinheiro em produção e teorização, não estava de fato fazendo seus filmes. [...] Com Godard havia muita *mise en scène*, teorizando como posicionar uma imagem em frente à câmera, qual câmera usar, como fazer isso, etc. Isso nunca acabava. Então, novamente, eles foram impacientes com Godard.

Talvez Godard não estivesse interessado em produzir imagens tanto quanto ele estava em tentar definir essas imagens, tentando preparar o terreno, preparando o tipo de televisão que eles deveriam construir dada a situação do mundo.

Isso era o que ele estava fazendo, mas o que as pessoas estavam esperando (incluindo o próprio Godard) era, ao menos, alguns exemplos dessas imagens: as imagens que precisamos e queremos. Em certos termos, para materialistas como eu, alguém poderia descrever esse projeto como um fracasso porque ele rompeu com Guerra e o povo Moçambicano. Nesse sentido, havia uma ideia de fracasso, mas para Godard em um sentido, o projeto era para provocar a reflexão sobre a imagem e fazer as pessoas perguntarem a si mesmas, “o que nós queremos quando nós temos televisão?” (DIAWARA apud FAIRFAX, 2010, p. 60)(7)

O fim abrupto do projeto de Godard e da sua produtora Sonimage em Moçambique marca mais um desencontro no cinema do período pós-colonial do país.

JEAN ROUCH E O SUPER 8mm

Outro nome envolvido com as atividades em torno do universo audiovisual em Moçambique no período foi Jean Rouch, que levou ao país um projeto de formação de cineastas em bitola super 8mm, desenvolvido com o apoio do ministério francês de cooperação e do departamento de comunicação da Universidade de Maputo. Aqui ele poderia aprofundar seus métodos de trabalho com equipamentos leves e portáteis, com equipes reduzidas e baixos orçamentos, desmistificando a ideia da necessidade de super produções, tal como já vinha desenvolvendo nas últimas décadas em seu prolífico trabalho desenvolvido na África Ocidental.

Para situarmos a aproximação de Rouch com Moçambique, precisamos voltar alguns anos a Portugal, onde o diretor desenvolveu atividades com as novas câmeras de super 8 mm. Segundo Ribeiro,

Logo após Abril de 1974 Rouch vem várias vezes a Portugal, sobretudo ao Porto, a convite do director do Instituto Franco-Portugais (Centro Cultural Francês do Porto) Jacques d'Arthuys, diplomata de carreira, conselheiro cultural em Valparaíso, conselheiro de comunicação do presidente Salvador Allende, então transferido para o Porto. Segundo Jean Rouch foi aí que iniciou com d'Arthuys as experiências em super-8. Desenvolveram conjuntamente a ideia de criar *ateliers* de super-8 com pequenas câmaras sonoras com som síncrono (Rouch, 1979). Jean Rouch havia encontrado no formato super 8 uma ferramenta ideal para iniciar um programa de ensino dedicado à Antropologia Visual na universidade em França. Estes *ateliers* viriam a ser realizados mais tarde entre 1978 e 1980 em Moçambique com o objectivo de formar em técnicas do cinema documentário os quadros e trabalhadores do Centro de Estudos de Comunicação da Universidade Eduardo Mondlane em Maputo. Esta formação foi realizada por um grupo de jovens cineastas - Philippe Constantini, Miguel Alencar (8), Nadine Wanono, Françoise Foucault coordenados por Jean Rouch e Jacques d'Arthuys, então nomeado conselheiro cultural em Maputo. (RIBEIRO, 2007, p. 23-24)

O programa dedicado à Antropologia Visual na França, citado por SILVA, foi desenvolvido na Universidade de Paris X Nanterre. Uma das participantes das oficinas de formação de cineastas em Moçambique, Nadine Wanono, lembra da origem dessa iniciativa acadêmica inovadora

Após muitos anos de luta contra estruturas acadêmicas, Rouch, com Enrico Fulchignoni e Henri Langlois, criaram um Doutorado em antropologia visual nas universidades parisienses de Sorbonne e Nanterre. Os três estavam fortemente comprometidos com a ideia que a descrição fílmica deveria ser incluída em um doutorado acadêmico formal. O baixo custo, leveza, e facilidade de operação da câmera Super 8 torna esse novo padrão uma ferramenta ideal para jovens cineastas. Rouch logo percebeu a democratização do acesso que esse novo equipamento poderia trazer, e introduziu as câmeras de Super 8 aos novos estudantes matriculados no programa de doutorado. (WANONO, 2005, p. 116) (9)

De acordo com DIAWARA (1992), Rouch também teria participado de um projeto utilizando o suporte de super 8mm nos Estados Unidos, mais precisamente em Boston, juntamente de Richard Leacock, um dos nomes centrais do cinema direto norte-americano.

Já no cargo de conselheiro cultural em Moçambique, Jacques d'Arthuys convidou Rouch para a implantação desse programa de formação de cineastas em Moçambique (DIAWARA, 1992, p.98). “O ministério de cooperação francês forneceu \$ 200.000 em fundos, um

laboratório completo com equipamento Kodak, dez mesas de edição, dez projetores, dez câmeras, dez coladeiras e seis geradores para produção em áreas rurais.” (10)

O formato de Super 8mm apresentou uma série de inconveniências, que deram origem às críticas do INC. Primeiro, os filmes existiam em apenas uma cópia, que era exibida nas aldeias e tribos após as oficinas. Para Rouch esse aspecto dava ao material a característica de um cartão postal, onde cada um lê e passa adiante. Seriam filmes feitos pelos próprios moçambicanos, outrora impossibilitados de se expressar por meio do audiovisual, que expressariam aspectos do seu cotidiano e de seus modos de vida nas diferentes regiões do país. Porém, para o Instituto, esse era um problema, pois não havia como preservar esse material. O que trazia a questão do alto custo que estaria relacionado a esse processo, dado o volume de produção que se queria implementar. Segundo Diawara,

Rouch e o grupo de Super 8 foram os mais criticados. Eles foram automaticamente vistos como neocolonialistas porque tal rótulo já tinha sido aplicado a Rouch por alguns historiadores e críticos de filmes francófonos. O Instituto argumentou que o projeto estava usando moçambicanos como cobaias para testar o equipamento de Super 8, que eles utilizavam como marketing ao redor do mundo. O Instituto também acusava Rouch de desperdiçar filme. Uma grande quantia de dinheiro foi usada na produção que o próprio Rouch chamava de *carte postale*. Os críticos argumentaram que um país revolucionário como Moçambique não poderia arcar com tamanho desperdício. (DIAWARA, 1992, p. 102) (11)

Segundo as colocações de DIAWARA, podemos notar que os aspectos que interessavam a Rouch no Super 8mm, como sua leveza, facilidade de manuseio e menor custo, não chamavam a atenção do Instituto. Ao que tudo indica as críticas recaíam sobre a qualidade da imagem do Super 8, considerada por muitos pobre, sem definição. Ruy Guerra teria dito que (DIAWARA, 1992, p. 103) “*o estilo de cinema verdade de Rouch era muito simplório e era prejudicial para a mise-en-scène*” (12). Para Guerra, o cinema feito em 16mm ou 35mm exige do realizador um tempo para pensar a produção, aspecto que seria negligenciado quando se filmava em Super 8. Diawara vai adiante e coloca que (1992, p. 103) “*devido os realizadores de Super 8 não terem tempo para pensar sobre o filme, Guerra argumentou que eles estavam matando uma das regras fundamentais do cinema, que é a mise-en-scène.*” (13)

Em mais um desencontro, ainda em 1978, Rouch voltou à França deixando os equipamentos em Moçambique.

O LEGADO DE MOÇAMBIQUE

Até aqui traçamos a historiografia da implementação do cinema como estratégia importante para o governo revolucionário em Moçambique, com foco especial na presença e nos encontros entre importantes cineastas nesse cenário, entusiasmados com um novo país que surgia, livre da opressão imperialista. Do mesmo modo, apresentamos as divergências e os futuros desencontros entre os diferentes projetos pensados para o cinema moçambicano. Naturalmente, devemos apontar aqui o legado dessa experiência para o cinema em Moçambique, mas, além disso, situar a experiência de Moçambique na evolução de projetos de cada um dos cineastas estrangeiros envolvidos nesse processo que aqui destacamos.

Após sua passagem por Moçambique, José Celso Martinez Corrêa retornou ao Brasil, onde deu continuidade ao projeto de filmes com o Teatro Oficina, que então se transformou em Uzyna Uzona, um núcleo de criação que envolvia expressões diversificadas como teatro, cinema e música. Para Silva

É com a realização dos filmes produzidos fora do Brasil e da atuação no INC em Moçambique que se dá a elaboração de um projeto que será retomado no Brasil a partir dos anos de 1980 com relação à utilização politicamente orientada das tecnologias de imagem, dos “usos e desusos” do cinema, e da então grande novidade que era o videotape. (SILVA, 2007, p.89)

No caso de Jean-Luc Godard, apesar de sua rápida passagem por Moçambique, podemos notar nessa experiência a gênese de algo que ele levaria para suas experiências videográficas para séries televisivas que faria nos anos seguintes. Para Fairfax

Que esse projeto deixou profundas marcas nos trabalhos subsequentes de Godard, apesar de tanto o contrato a ser cumprido quanto a série de televisão a ser completada terem falhado, pode ser demonstrado pelo modo como Godard utilizou o material mais tarde na montagem de uma sequência durando pouco mais de dois minutos, iniciando aos 26 minutos no Episódio 2A (*Une histoire seule*) da série *Histoire(s) du cinéma*, que incorporou as imagens seguintes tomadas durante sua estada em Moçambique. (FAIRFAX, 2010, p. 64)(14)

Jean Rouch, por sua vez, após a experiência em Moçambique, consolidou um método de trabalho para formação de cineastas utilizando o suporte Super 8mm, que seria a base para suas célebres oficinas de cinema. Segundo RIBEIRO (2007, p.24) *as experiências desenvolvidas no Porto e em Moçambique sob a influência de de Jacques d'Arthuys contribuíram definitivamente para o nascimento em 1981, dos Ateliers Varan*

- *Association Varan Ateliers, membro do CILECT (Centre International de Liaison des Écoles de Cinéma et de Télévision) e consultora da UNESCO.*

O LEGADO PARA MOÇAMBIQUE

Graças às ações do INC, o cinema em Moçambique segue em ritmo crescente a partir de 1976. O periódico KuxaKanema passa a ter uma edição semanal regular apenas a partir de 1981, com 10 minutos de duração. As principais atividades cinematográficas são relacionadas à produção de documentários educativos, tendo como público-alvo a população iletrada do país. Apesar do enfoque centralizado na produção de documentários, nos anos 1980 são realizados dois longas-metragens de ficção, *O tempo dos leopardos* (1985), dirigido por Zdravko Velimrovi, uma coprodução Moçambique, Iugoslávia e Zimbábue, e *O vento sopra do Norte* (1985), dirigido por José Cardoso. Outros títulos surgiram nos anos subsequentes, com diversos esforços em coproduções internacionais.

Porém, após a revolução, Moçambique continuou enfrentando conflitos armados com outros países, particularmente com a África do Sul e a Rodésia (antigo nome do atual Zimbábue). Aliado a isso, o país passava por sérios problemas econômicos, deflagrados com a mudança em seu regime político. Em 1986 o presidente Samora Machel morre em um acidente aéreo, o que modifica radicalmente os rumos da política no país e, conseqüentemente, o futuro do Instituto Nacional de Cinema, que deixa de ser prioridade para o novo governo. Em 1991 a sede do Instituto passa por um incêndio, que destrói suas estruturas operacionais, equipamentos e praticamente acaba com seu acervo fílmico, comprometendo seriamente as atividades cinematográficas no país. Há ainda que se destacar o colapso dos regimes socialistas ao redor do mundo, o que deixa Moçambique sem um importante suporte internacional.

Com essas dificuldades, o INC de Moçambique praticamente encerra suas atividades em 1991, contabilizando cerca de 15 anos de atividades cinematográficas no país.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE-WATKINS, Claire. *Portuguese african cinema: historical and contemporary perspectives: 1969 to 1993*. IN: *Research in African literatures*, Vol. 26, nº3, African cinema, Indiana University Press, 1995. P. 134-150.

BAMBA, Mahomed. *O parti-pris ideológico e estético de dois brasileiros na formação de um cinema pós-colonial em Moçambique (anos 70-80)*. IN: Interim, vol. 12, nº 2, 2011.

CINEMAIS. *Conversa com Guel Arraes: Hollywood, Rouch, Godard, Chanchada, cinema e televisão*. Cinemais nº 5, 1997. P. 07-35.

CORRÊA, José Celso Martinez. (Et alii). *Cinemação*. Cine Olho revista de cinema. 5º tempo produções artísticas e culturais, 1980.

DIAWARA, Manthia. *Film production in Lusophone Africa - toward the Kuxa Kanema in Mozambique*. IN: African Cinema - politics and culture. Indiana University Press, 1992. P. 88-103.

DICKINSON, Margaret. *An editor in Mozambique*. IN: Third text, vol. 25, issue 1, 2011.

FAIRFAX, Daniel. *Birth (of the image) of a nation: Jean Luc Godard in Mozambique*. IN Film and Media Studies nº3. Acta Univ. Sapientiae, 2010.

GUERRA, Ruy. *Mueda é o respeito pela realidade histórica. Rui Guerra em entrevista à “Tempo”*. (03 de agosto de 1980). Tempo, Maputo, nº 512, 1980. P. 49-53.

GOMES, Alves. *Kuxa-Kanema: uma surpresa agradável*. IN: Tempo, Maputo, nº 557, 1981. P. 60-61.

MATTELART, Armand. *Mozambique: communication et transition au socialisme*. IN: Tiers-Monde, tome 20, nº 79. P. 487-502.

NOGUEIRA, Teresa Sá. *Cinema moçambicano (3). Artur Torohate - cineasta guerrilheiro*. IN: Tempo, Maputo, 1986. P. 44-45

RIBEIRO, José da Silva. *Jean Rouch - filme etnográfico e antropologia visual*. IN: Doc on-line nº3, 2007. (http://www.doc.ubi.pt/03/artigo_jose_ribeiro.pdf)

SILVA, Isabela Oliveira Pereira da. *“Bárbaros Tecnizados”: cinema no Teatro Oficina*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2010.

TEMPO. “25”. IN: Tempo, Maputo, nº 365, 1977, P. 50-53.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. *Black Africa Cinema*. University of California Press, 1994. P. 236-245.

WANONO, Nadine. *Following the winds of chance*. IN: American Anthropologist - Journal of the American anthropological association. University California Press, 107.1, 2005. P. 116-117.

FILMOGRAFIA

Kuxa Kanema - o nascimento do cinema. Documentário, 52 min., 2003. Dirigido por Margarida Cardoso.

Artigo recebido: 15 de outubro de 2013

Artigo aceito: 14 de janeiro de 2014