



O DRAMA DA DESCOLONIZAÇÃO EM IMAGENS EM MOVIMENTO – A PROPOS DO “NASCIMENTO” DOS CINEMAS LUSO-AFRICANOS

MOVING IMAGES OF THE DECOLONIZATION DRAMA –
ON THE BIRTH OF LUSO-AFRICAN CINEMAS

Carolin Overhoff Ferreira¹
Universidade Federal de São Paulo

Resumo: Este artigo procura oferecer uma visão panorâmica das histórias do audiovisual nos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP) desde suas independências. A criação de novos Estados-Nações em 1974 e 1975 levou ao “nascimento” destas histórias. Na apresentação do percurso delas haverá um enfoque crítico na ainda atual e necessária realização de uma descolonização da mente, bem como na transnacionalidade da produção audiovisual no contexto dos países soberanos, que resultou da inexistência de possibilidades de formação em Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau e Moçambique. Consequentemente, profissionais de diversos países foram envolvidos no estabelecimento de práticas do audiovisual durante e depois das lutas anticoloniais e na tentativa de emancipar os espectadores. Sendo assim, o presente trabalho atualiza estudos já existentes por meio de uma revisão bibliográfica do conhecimento desenvolvido nos últimos anos acerca da produção e análise das obras audiovisuais criadas entre 1974 e 2015.

Palavras-chave: Audiovisual luso-africano; História de cinema; Trans-nacionalidade; Angola; Cabo Verde; Guiné-Bissau; Moçambique.

¹ carolinoverferr@yahoo.com

Abstract: This article seeks to provide an overview of the audio-visual histories in African Countries with Portuguese as Official Language (PALOP) since their independence. The creation of new nation-states in 1974 and 75 led to the "birth" of these histories. By presenting them I will focus critically on the still valid idea of the decolonization of the mind, as well as on the transnational nature of this undertaking in the context of national states, as a result of the lack of possibilities to study film and television in Angola, Cape Verde, Guinea-Bissau and Mozambique at the time of their independence. Consequently, professionals from various countries were involved in establishing audio-visual practices during and after the anti-colonial struggles and the attempt to emancipate spectators. This article therefore updates existing studies by means of a literature review of studies developed in recent years on film and media production, as well as the analysis of audio-visual works made between 1974 and 2015.

Key-words: Luso-African cinemas and media; Film history Trans-nationality; Angola; Cape Verde; Guinea-Bissau; Mozambique

INTRODUÇÃO

O ano de 2015 foi de celebrações na Comunidade de Países de Língua Portuguesa (CPLP). Comemorou-se o quadragésimo aniversário da Independência da maioria dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP), Angola, Cabo Verde, Moçambique e São Tomé e Príncipe, conquistada após longas guerras anticoloniais (1961-1974). Guiné-Bissau já declarara a sua independência em 1973, logrando-a em 1974. Em 1975 nasceram assim vários Estados-Nações e, com eles, originaram instituições para a realização de obras audiovisuais com nacionalidade própria. Chegando à idade madura, a produção audiovisual foi ao longo dos anos igualmente afetada por conflitos constantes que se desdobraram em guerras civis (com exceção de Cabo Verde e São Tomé e Príncipe), enfrentando também inúmeros obstáculos, percalços e crises.

A gestação e o nascimento dos Estados-Nações por meio das lutas de libertação, acompanhados e seguidos pelo engatinhar de suas primeiras produções audiovisuais – primeiro em película (8mm, 16mm, 35mm) e vídeo, e hoje cada vez mais em DVD – desenvolvera-se com envolvimento expressivo de nacionais de outros países. Vale lembrar que as independências tardias dos PALOP foram alcançadas no contexto da Guerra Fria, com o apoio de países comunistas e socialistas. Isto porque Portugal negociara a manutenção de suas colônias com a OTAN que a concedeu em troca da utilização de uma base aérea nos Açores, permitindo ao país um “escudo protetor na sua derradeira aventura colonial”. (PINTO, 2001, p. 27) A luta anticolonial do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), do Movimento Popular de Libertação de

Angola (MPLA) e da União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA) atraiu, por outro lado, cineastas e equipes de televisão simpatizantes das mais diversas nacionalidades, de suecos à chineses. De fato, desde a realização dos primeiros filmes e reportagens durante o conflito armado, que fazem parte da historiografia do audiovisual dos PALOP,² o audiovisual contou quase constantemente com o envolvimento de outros países por meio de equipamento, financiamento, técnicos e diretores.

Perante as comemorações e do arquivo criado ao longo de quatro décadas de atividade audiovisual nacional e transnacional em Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau e Moçambique, o presente artigo visa traçar uma visão panorâmica de suas histórias. Os primeiros estudos desse tipo foram realizados nos anos noventa, sendo as mais conhecidas de Claire Andrade-Watkins (1995, 2003), Manthia Diawara (1992) e Frank Ukadike (1992, 1994). O interesse acerca das histórias audiovisuais dos PALOP e de seus filmes aumentou ultimamente, fazendo surgir novas investigações mais pormenorizadas e uma bibliografia cada vez mais abrangente. (MOORMAN, 2001; ARENAS, 2011; PASLEY, 2009; CONVENTS, 2011; BAMBA, 2011a, 2012; FERREIRA, 2011a, b, 2012b, c, 2014c; GRAY, 2011; LOFTUS, 2011; PIÇARRA; ANTÓNIO, 2015; SORANZ, 2014; STOCK, 2015) Os novos estudos citam ainda amplamente os primeiros, devido a dificuldades de acesso aos filmes e documentos, e possuem, em sua maioria, enfoques nacionais. Pretendo, por isso, sistematiza-los, compara-los e acrescentar pesquisas próprias nas próximas páginas. Para tal, utilizarei alguns conceitos como instrumentos analíticos que passo a apresentar.

A “descolonização das mentes” como processo fundamental e contínuo no contexto das independências políticas foi desde os primeiros filmes preocupação central dos envolvidos nas guerras libertadoras. Essa necessidade da descolonização do imaginário foi compartilhada por todas as antigas colônias e articulada por futuros

² Manthia Diawara (1992), Frank Ukadike (1992, 1994) Claire Andrade-Watkins (1995, 2003) e José Abrantes (1995) referem os filmes *Sambizanga* (1972) e *Monangambee* (1971), realizados pela francesa de origem caribenha Sarah Maldoror, convidada da MPLA em Angola, e *Venceremos* (1965) do iugoslavo Dragutin Popovic. São mencionados como resultados de convites da FRELIMO em Moçambique documentários realizados por uma equipe de filmagem da Holanda, de realizadores da República Popular da China, do norte-americano Robert Van Lierop, que filmou *The fight goes on (A luta continua)* (1971), e da britânica Margaret Dickenson que realizou *Behind the lines* (1971). Realizadores da França, Itália, Inglaterra, Cuba, Suécia e da Holanda estiveram na Guiné Bissau a convite do PAIGC. Estudos mais recentes sobre filmes e reportagens realizados durante a guerra de independência em Angola são da autoria de Maria do Carmo Piçarra (2013) e em Moçambique de Ros Gray (2011).

líderes, como, no caso dos PALOP, por Amílcar Cabral (1970, 1978), agrônomo, fundador e líder do PAIGC. Foi exigida para o cinema pelo escritor queniano Ngũgĩ Wa Thiong'o (2007, p. 31) em 1986: “Mesmo que o Estado pós-colonial se veja como independente, ele ainda sofre de todas as cicatrizes coloniais em sua psique coletiva. A arte cinematográfica tem o dever de desmascarar a descolonização parcial da maioria dos Estados na África.” É conhecida a crítica do autor ao legado do colonialismo e à ideia dele herdada de que os conflitos que surgiram na época pós-colonial, nomeadamente as guerras civis, foram resultado de desentendimentos entre diferentes tribos. Em vez disso, Thiong'o aponta o antagonismo entre a elite burguesa ocidentalizada – os “Prosperos substitutos” (SANTOS, 2001) que ocuparam os lugares e papéis dos antigos colonizadores – e a resistência cultural dos camponeses, estudantes, intelectuais e soldados no palco do drama da descolonização. Com a retomada da produção após as guerras civis e o aumento de filmes nos PALOP, devido à tecnologia digital, que se debruçam ainda sobre os conflitos das épocas colonial e pós-colonial, a pergunta sobre os conflitos e atores da descolonização permanece atual. Além do mais, abordagens mais recentes acerca da dimensão política da arte podem contribuir para uma reavaliação da prática do audiovisual desde seu “nascimento” até a contemporaneidade.

Jacques Rancière (2010) oferece um olhar desigual acerca da relação entre política e estética, interrogando, sobretudo, a necessidade da ativação do espectador, desejo preponderante que resulta da importância dada à recepção para o desenvolvimento da arte política do século XX. Para o autor o artista não precisa capacitar o público ignorante para tomar consciência de sua situação de oprimido. Pelo contrário, o espectador é sempre capaz de ser ativo e passivo, racional e emotivo. Consequentemente, a arte não deve e nem pode oferecer modelos para emancipá-lo. Emancipação significa, na verdade, uma abordagem aberta que possibilita que o espectador possa traduzir e compreender sua realidade por meio de uma arte que desmantela “a fronteira entre os que agem e os que vêem, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo.” (RANCIÈRE, 2012, p. 31) Quebrando a dicotomia entre aqueles que sabem e aqueles que são guiados pelos artistas, o filósofo aposta na capacidade de interpretação de cada um, considerando todos atores no sentido literal: “Uma comunidade emancipada é uma comunidade de contadores e tradutores.” (RANCIÈRE, 2012, p. 35)

A possibilidade de descolonizar a mente através de um modelo de “eficácia pedagógica da arte” (RANCIÈRE, 2012, p. 80), aquela que quer fazer o espectador perceber o que está errado e, assim, agir, é desafiada e sua paradoxalidade desvendada. Em vez dela é proposta uma “eficácia estética”, eficácia esta que implica uma “descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais essa mesma produção é apropriada por espectadores, leitores e ouvintes.” (RANCIÈRE, 2012, p. 85) A desconexão e ruptura entre produção e recepção seria, portanto, a possibilidade de uma emancipação. No que diz respeito ao cinema, eu tenho usado o conceito “indisciplinar”, com base em outros escritos de Rancière (FERREIRA, 2012a, b, 2013, 2014b) para estudar filmes com este potencial. Trata-se de filmes que procuram captar a heterogeneidade das experiências humanas e possibilitam a exploração das fronteiras do conhecimento além de oposições binárias como ativo/passivo, alto/baixo, documentário/ficção, etc.

Contradições e paradoxos fazem parte do legado do colonialismo e permeiam, em consequência, toda a prática audiovisual no continente africano e, isto posto, também dos PALOP. Vale lembrar que eles ganharam suas independências com uma ou duas décadas de atraso quando comparado com os países anglófonos e francófonos. O audiovisual, devido à sua natureza tecnológica de produtor e reproduzidor de imagens e sons, presta-se a muitas causas e narrativas de forma indeterminada. (SEEL, 2007) Teve, como referido, papel importante na descolonização política no sentido de uma arte com eficácia pedagógica. Na pós-independência mantem-se essa reivindicação, porém é diversificada. Por um lado, porque em seu processo civilizatório os estados modernos com monopólio de exercício do poder (ELIAS, 1994) tomam nos PALOP a forma de regimes monopartidários, cuja autoridade não é mais a de colonizadores autoritários e opressores, porém segue novamente um modelo de centralização do poder que justifica e endurece a atuação política, também em nível audiovisual. Este processo é acirrado pela ameaça real à sua soberania, por exemplo, no caso de Moçambique, através da atuação da Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO), apoiada pelos regimes brancos da África do Sul e da Rhodésia. Por outro, porque o audiovisual é utilizado como instrumento oficial em sociedades que precisavam unir pessoas das quais muitos ainda viviam de forma pré-industrial. (ELIAS, 1994) O audiovisual permanece, por esse motivo, instrumento de luta, dissociável dos conflitos políticos e da construção de “comunidades imaginadas” nacionais (ANDERSON, 2008), e projetadas

no contexto delas, tornando a emancipação dos povos anteriormente subjugados uma tarefa paradoxal senão impossível.

É imprescindível, no entanto, reavaliar as iniciativas iniciais da descolonização do imaginário, como parte do “script da libertação” (COELHO apud SCHEFER, 2014), script este que procurava legitimar os novos regimes, sobretudo por meio de uma eficácia pedagógica, impossibilitando uma comunidade emancipada plena. As contradições entre o sucesso da luta armada contra o colonialismo e as dificuldades de garantir mentes livres por meio do audiovisual depois da institucionalização dos grupos libertários estão começando a ser apontadas, também como resultado da retificação da historiografia de Moçambique. (GRAY, 2011; SCHEFER, 2014; STOCK 2015) Além do mais, a dependência de financiamento europeu para filmes de longa-metragem persiste, embora este se esteja ampliando através de financiamentos pan-africanos e com o Brasil, a produção e venda em *Digital Video Disc* (DVD), a realização de filmes semiamadores no estilo Nollywood, em Angola, ou o financiamento coletivo por meio das redes sociais, pelo menos de curtas-metragens. Em outras palavras, a fragilidade das infraestruturas necessárias para o ensino, a produção, divulgação e exibição do audiovisual – que levou a convites de cineastas e técnicos estrangeiros, à utilização de laboratórios e escolas fora dos PALOP e à nacionalização da divulgação no momento do nascimento dos Estados-Nações e de seus institutos de cinema – não foram superadas, constituindo igualmente uma situação paradoxal e não necessariamente apta para criar contadores e tradutores na área do audiovisual.

Como sublinhei em estudos anteriores sobre as coproduções lusófonas dos anos 1990 e 2000 (FERREIRA, 2011a, b, 2012b, 2013), a “transnacionalidade”, realidade e necessidade no “nascimento” do audiovisual dos PALOP e depois, deve ser vista com cautela devido às implicações dos velhos mitos do lusotropicalismo e da lusofonia. O conceito provém de países desenvolvidos e ganhou destaque nos estudos fílmicos no novo milénio devido à crise do “cinema nacional” (EZRA; ROWDENS, 2006; DUROVICOVA, 2009; NEWMAN, 2009; HIGBEE; LIM, 2010), tanto por causa da globalização e da conglomeração da indústria cinematográfica quanto pelo questionamento da nação como comunidade imaginada. Em meus estudos cheguei à conclusão de que a transnacionalidade, embora cultivando uma visão do mundo como sendo policêntrico, interconectado e multicultural, pode ser bastante ineficiente, levando a monólogos por parte dos envolvidos que procuram confirmar apenas questões

identitárias próprias, notadamente aquelas dos antigos colonizadores. Registrei, no entanto, que pode servir também de instrumento poderoso quando utilizado para desenvolver uma perspectiva crítica ou um diálogo entre os envolvidos, nomeadamente acerca da história e memória colonial e das guerras civis, no sentido de uma eficácia estética.

No panorama que se segue levarei sempre em consideração essa situação paradoxal do audiovisual nos PALOP. Apoiando-me na experiência compartilhada do colonialismo e da descolonização política de Angola, Cabo Verde, Guiné Bissau e Moçambique, organizei meu texto não por Estados-Nações, como costuma ser feito, senão abordo eles ao mesmo tempo em dois blocos históricos (1961-1988 e 1989-2015), sem ignorar diferenças culturais e as especificidades de cada país. Seguindo esta metodologia, discutirei as atividades audiovisuais pós-independência e a criação dos institutos de cinema, para falar depois muito brevemente das atividades cinematográficas durante as guerras civis e do pós-guerra. Discutirei como foram avaliados pelos estudiosos até a data o sucesso ou insucesso da tarefa de emancipar os espectadores, para concluir com um balanço sobre o audiovisual nos PALOP após 40 anos de independências.

1 DA EFICÁCIA PEDAGÓGICA À EFICÁCIA ESTÉTICA – 1961 ATÉ 1988 DO IMAGINÁRIO COLONIAL E DA SUA DESCOLONIZAÇÃO

Quando falamos sobre descolonização das imagens em movimento ou emancipação delas, de que imagens estamos falando e qual era sua divulgação? São ainda recentes os estudos dos filmes produzidos pelo regime ditatorial português nas “províncias ultramarinas” africanas – eufemismo criado em 1951 para abolir a ideia de um Império Português – que procuram responder esta pergunta. Além da investigação dos filmes oficiais – documentários, filmes etnográficos e cinejornais (PAULO 2001; MATOS, 2006; MARTINS, 2013; CASTRO, 2013; VIEIRA, 2011; PIÇARRA, 2015) – , dos filmes de longa-metragem de ficção subsidiados (SEABRA, 2001, 2011; TORRALBA, 2001; BAPTISTA, 2013; VIEIRA, 2014), estão agora surgindo pesquisas que apresentam a vasta coleção colonial existente na Cinemateca em Portugal (PIMENTEL, 2013), bem como investigações específicas dos filmes amadores e das

atividades dos cineclubes (CUNHA, 2013) e primeiras análises dos filmes caseiros familiares (CRUZ, 2013; RAMOS, 2013) para o caso angolano.

Figura 1 - Fotograma de *Visor Moçambicano* (1973)



Fonte: Cinejornal português

O olhar colonialista nessas produções subvencionadas pelo estado português, responsáveis pela construção de um imaginário equívoco acerca de África e suas culturas, já fora comentado de forma crítica pelo cineasta moçambicano Camilo da Sousa (apud TAYLOR, 1985) nos anos 1980:

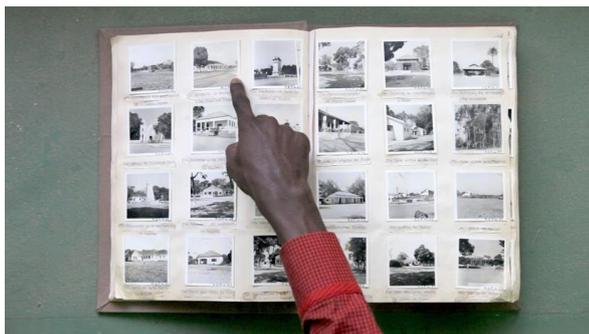
O aspeto comum desses documentários era o ponto de vista dos colonos: como eles se perceberam a si próprios e a Moçambique. Não havia nenhuma tentativa de retratar a realidade moçambicana ou as diferenças sociais e culturais. Nem existia tentativa de produzir imagens que aprofundassem o contexto geográfico, além do valor de curiosidade. Assim, o ‘negro’ e a ‘sociedade africana tradicional’ eram retratados como algo ‘exótico’ e ‘folclórico’ [...] As razões pela estratificação social não eram abordadas. O colonialismo nunca foi questionado e seu impacto profundo nunca levado em consideração.

Essa visão autoafirmativa, seletiva e racista que está preocupando os investigadores, converteu-se também em objeto de artistas portugueses que pesquisam nos arquivos de imagens coloniais e pós-coloniais para criarem suas obras. Na verdade, este interesse não é novo. Logo após a Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974, executada pelos capitães do exército português – principalmente como resultado da insatisfação com a longa “guerra colonial”, mas não só – foram elaborados alguns filmes que revisavam as imagens existentes, interrogando-as no novo contexto político da jovem democracia e desenvolvendo um olhar diferente acerca das “províncias ultramarinas”. Podem ser mencionados *Deus, pátria, autoridade* (1979) e *Bom povo português* (1981), ambos de Rui Simões. Enquanto o primeiro filme apresenta um

discurso marxista focado na exploração dos operários, à qual o colonialismo é associado através de imagens da época colonial, o segundo apresenta os acontecimentos do primeiro ano após a Revolução, incluindo imagens dos primeiros passos políticos para as independências africanas.

Exemplos marcantes mais recentes, que vão além desse tipo de eficácia pedagógica e procuram uma abordagem estética que indaga as imagens produzidas, são os filmes *Natureza morta* (2003) e *48* (2007) de Susana de Sousa Dias, que lidam com o arquivo do Estado Novo em Portugal e sua destruição em África. (FERREIRA, 2012d) Para dar alguns exemplos de Daniel Barroca, podemos mencionar a instalação de vídeo *Soldier playing with dead Lizard* (2008), as fotografias *Recolhendo os ossos* (2008/2009) e *Map of complicities* (2011), que retrabalha fotografias de militares portugueses na Guiné-Bissau. Há o filme *Kuxa kanema* (2003) de Margarida Cardoso que revisita o arquivo pós-independência moçambicano, bem como as instalações, filmes e performances como *The embassy* (2011) e *Luta ca caba inda* (A luta ainda não acabou, 2012) de Filipa César que usa arquivos coloniais e pós-coloniais da Guiné-Bissau, e, ainda *The Mozambique Institute Project* (desde 2009) de Catarina Simão, baseado no arquivo da FRELIMO, consistindo em instalações, livros de artista e filmes. Pela forte relação entre Portugal, os PALOP e o Brasil, aonde muitos colonos que não queriam ou podiam voltar para Portugal emigraram, pode ser mencionado também *Acácio* (2008) de Marília Rocha sobre um etnógrafo amador português hoje radicado no Brasil, entre outros documentários. Ou seja, o debate que se está intensificando há pouco mais de uma década acerca das imagens coloniais, incluindo o resgate das imagens dos arquivos criados na pós-independência, ocorre de forma multifacetada – científica e artística.

Figura 1 - Fotograma, Filipa César, *The Embassy*, 2011



Fonte: Filipa César

A participação do “artista como historiador” tem sido identificada como uma vertente importante na arte contemporânea (GODFREY, 2007), enriquecendo as análises e releituras dos arquivos coloniais existentes. (STOLER, 2002) Com efeito, os artistas antecederam no caso de Portugal os estudiosos, efetuando pesquisas em arquivos primeiro para atrair depois o interesse da academia. Estes trabalhos esperam, portanto, eles próprios estudos críticos acerca de sua eficácia estética.

2 REVISANDO VELHOS ARQUIVOS E CRIANDO NOVOS NOS PALOP

Embora essa participação tenha se acentuada recentemente, acompanhada por uma vasta bibliografia acerca do papel dos arquivos e seu potencial como norma, promessa ou ameaça de discurso (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2015), é preciso advertir que o comentário crítico sobre o material produzido durante a ditadura portuguesa já fora ferramenta importante nas primeiras empreitadas cinematográficas, tanto nos exemplos citados do Portugal pós-colonial, quanto nos novos Estados-Nação em filmes moçambicanos realizados por diretores brasileiros convidados como *25* (1977) de Celso Luccas e José Celso Corrêa, *Estas são as armas* (1978) de Murillo Salles e, mais tarde, na coprodução *Fronteiras de sangue* (1987) de Mário Borgneth. Além do mais, material de arquivo já fora referência fundamental nos filmes encomendados durante as lutas anticoloniais, como, por exemplo, em *A luta continua* (1971) de Robert Van Lierop. A diferença consiste, como será de mostrar, numa aposta pedagógica ou estética, ou ainda em uma mistura dos dois.

Dado que os PALOP tiveram pouca ou nenhuma atividade audiovisual por parte dos colonizados, partiu-se, pelo que se sabe, somente durante as guerras pela

independência e logo depois delas para a criação de registros e, portanto, arquivos próprios. Havia o objetivo de que estas imagens não seguissem o olhar colonizado, oferecendo imagens “do povo para o povo”. Mesmo assim, vale lembrar que grande parte da população não teve acesso a imagens em movimento devido ao *apartheid* nos cinemas coloniais, ou seja, não tinha a mente colonizada por filmes. Como observa Pedro Pimenta (apud TAYLOR, 1985), a maior parte da população associava, por isso, o cinema exclusivamente à independência:

Para a maioria das pessoas, o cinema era fruto direto da independência. Quando chegamos a vilas remotas e mostramos filmes, as pessoas dizem ‘Isto é o resultado da Independência porque antes da Independência nunca vimos um filme.’ Desta forma, o nosso povo nunca foi alienado pelo cinema imperialista dominante. Podemos criar um público novo que não usará o cinema como escape dos problemas cotidianos.

A função do cinema era definida, portanto, não como entretenimento, mas como pedagogia. Pelo fato de não existir existia nenhuma ideia de nacionalidade, uma vez que as fronteiras africanas foram traçadas de forma arbitrária pelas nações europeias a partir da Conferência de Berlim em 1884, foram criados projetos de comunidades imaginadas. Como comentei inicialmente, do nosso ponto de vista atual percebemos mais facilmente o paradoxo de visar a descolonização da mente por meio de filmes cujo principal objetivo era simular uma comunidade em construção: as nações dos PALOP com regimes monopartidários socialistas. Além disso, os projetos eram desenvolvidos na língua do colonizador, instrumento primordial na colonização e no desenvolvimento de um discurso sobre o processo civilizatório de Portugal, duramente criticado por Amílcar Cabral (1970).

Mas filmes falados em português apresentavam-se como meios fulcrais para fazer nascerem nações unidas. Em vista disso, é compreensível que os primeiros textos panorâmicos (ANDRADE-WATKINS, 1995, 2003; DIAWARA, 1992; UKADIKE, 1992, 1994) realcem a importância e o sucesso parcial dos institutos nacionais de cinema de Angola, Guiné Bissau e Moçambique pós-independência e que os elogios sejam reafirmados em estudos ou testemunhos mais detalhados e publicados recentemente. (DICKINSON, 2011; GRAY, 2011; ARENAS, 2011) Não surpreende, porque os institutos nasceram como um prolongamento lógico das lutas anticoloniais, contando, como citado acima, com o apoio de cineastas de diversos cantos do mundo para divulgarem imagens das atrocidades da guerra, vitórias contra o colonizador,

articulando, enfim, a “nova cultura revolucionária que emergia nas zona libertadas.” (GRAY, 2011, p. 143) Ou seja, o audiovisual tinha demonstrado a sua eficácia na luta contra o colonialismo, sua eficácia pedagógica, e foi escolhido para continuar essa luta, da mesma forma assumidamente combativa, como os títulos de vários filmes pós-independência indicam.

A relação direta entre a consciência do poder de comunicação do audiovisual e a decisão de apostar nele como elemento central na construção do novo Estado-Nação era, portanto uma decisão consciente, por exemplo, pela FRELIMO:

A partir deste momento era claro aos líderes que o cinema poderia ser muito importante para o desenvolvimento da nova nação. Por isso, poucos meses depois da Independência e em um momento em que Moçambique enfrentava problemas muito graves – os portugueses estavam fugindo do país e havia para doze milhões de pessoas apenas quarenta médicos – o governo decide criar um instituto de cinema, logo depois de criar uma campanha de alfabetização. (PIMENTA apud TAYLOR, 1985)

Além da produção, os institutos assumiam também a responsabilidade da distribuição, tanto dos novos filmes como de filmes estrangeiros, colocando como prioridade a nacionalização da mesma para quebrar a dependência americana. (DIAWARA, 1992, p. 93-94)

Como já apontei, a definição da nação como comunidade imaginada possui uma pertinência e paradoxalidade particular nos PALOP.³ Por um lado, os jovens países tinham se libertado do opressor por meio da luta armada, combatendo também através da divulgação de imagens anticoloniais uma versão de comunidade imaginada da qual eram excluídos. Por outro, novas imagens estavam sendo criadas para construir um imaginário próprio. Mas enquanto havia uma justificação do uso de filmes durante a luta, os novos filmes estavam predestinados a servirem governos socialistas não eleitos, servindo agora um objetivo político unilateral e nacionalista.

No caso de Moçambique, o problema consistia não somente em realizar um projeto nacionalista dentro de um regime socialista, mas de realizá-lo sem ter uma única

³ Ute Fendler (2012) e Fabiana Carelli (2014) também lembram a importância do conceito. Ute Fendler (2012, p. 319) cita o sociólogo brasileiro Lorenzo Macagno que sublinha o papel do primeiro presidente moçambicano Samora Machel na constituição da noção de “povo” em seus discursos, noção essa que se manteve válida após a morte dele até aos anos 1990. A autora conta, no entanto, que quando o líder da FRELIMO, morto em 1985, fora lembrado através de uma estátua em 2011, o povo ficou ausente e não prestou homenagem.

peessoa que tivesse formação técnica para promovê-lo, nem equipamento nem laboratórios. Era preciso criar uma estrutura nacional de produção de imagens em movimento, para ensinar “as pessoas de Moçambique o sentido de Independência, de ser moçambicano e mostrar as necessidades dos camponeses e trabalhadores”, como Ros Gray (2011, p. 143) define os objetivos do Instituto Nacional de Cinema (INC), institucionalizado em 1975. Como veremos, do paradoxo político – os libertadores centralizam a comunicação – surgem outras tensões, resultado de concepções diferentes acerca das estéticas apropriadas para tal tarefa por parte de cineastas oriundos de outras nações, sobretudo aqueles de países desenvolvidos.

O INC convidou inicialmente profissionais do Canadá, da França, da Inglaterra e do Brasil para formarem um grupo escolhido de jovens, filhos de camponeses e trabalhadores que ainda estavam cursando o ensino médio, ou seja, “do povo”. A britânica Margaret Dickinson (edição) já realizara um filme durante a guerra (DICKINSON, 2011), enquanto os canadenses Ophera Hallis (edição), Ron Hallis (técnicas de laboratório) e Glen Hodgins (som) foram convidados após uma delegação moçambicana ter assistido um filme no qual trabalharam. (HALLIS, 1980) Do Brasil vieram Murillo Salles (fotografia e técnicas cinematográficas), a convite do diretor do INC, Ruy Guerra, moçambicano que saíra 30 anos antes, destacando-se como cineasta do Cinema Novo brasileiro, e José Celso Corrêa (diretor de teatro e, de forma esporádica, diretor de cinema), na altura exilado em Portugal e originalmente contratado para realizar um projeto para o canal de televisão português RTP. (SORANZ, 2014) Jean-Luc Godard e Jean Rouch, ambos da França e, como Guerra, de renome internacional, tiveram igualmente um papel formador, mas no contexto de outros projetos. Além do mais, foram convidadas delegações de cineastas de países socialistas simpatizantes de Moçambique, como Cuba e Coreia do Norte, que realizaram formações. (GRAY, 2011, p. 148)

Em Angola, a institucionalização da produção audiovisual teve menos participação transnacional. Ela ocorreu sensivelmente mais tarde, posto que o Instituto Angolano de Cinema (IAC) data apenas de 1980, a Cinemateca e a EDICINE, uma empresa nacional de distribuição cinematográfica, de 1981. Enquanto Moçambique apostava inicialmente no cinema, produzindo, no entanto, principalmente cinejornais, e convidara Jean-Luc Godard para desenvolver um projeto de televisão, Angola desenvolveu sua prática audiovisual inicialmente nessa mídia porque podia aproveitar

da infraestrutura da Televisão Portuguesa de Angola. Essa fora criada em 1972, sob administração do padre Costa Pereira e do jornalista Paulo Cardoso, emitindo em circuito fechado somente na capital Luanda. (GAMBOA apud DIAWARA, 2011, p. 133) Em 1975, tornou-se Televisão Popular de Angola (TPA), dirigida pelo escritor Luandino Vieira, com diversos núcleos de produção.⁴ O Laboratório Nacional de Cinema (LNC) era inicialmente o departamento de cinema da TPA e ganhou somente em 1978 outro nome e local. É importante referir que seu equipamento veio de uma produtora da época colonial, a Cinangola, que produzira documentários e filmes de propaganda. Dela resultou, também em 1975, a primeira cooperativa angolana de cinema, a Promocine, que oferecia cursos de imagem, som e laboratório. (CINEMATECA DE ANGOLA, 1986, p. 6)

Segundo Zezé Gamboa (apud DIAWARA, 2011) que participara dos quadros da TPA, esses eram muito jovens, com média de 22 anos de idade, e se formavam ao trabalhar, bem como através de *workshops* de 15 a 30 dias, realizados por profissionais – técnicos e jornalistas – ou de “países amigos”, ou de unidades de produção de cinema dos partidos comunistas ocidentais, entre eles a UNICITÉ francesa, a Lotta Continua e a RAI italianas, e por alguns portugueses (Manuel Costa e Silva, Manuel Tomás, António Borga e Henrique Espírito Santo). Além do mais, existia a possibilidade de formação internacional que levava angolanos para estudar em Cuba ou nos países do leste da Europa, com a exceção de duas bolsas para os Estados Unidos e a Itália. Para ser contemplado, era preciso estar afilhado à MPLA, ter proximidade ideológica ou parentesco familiar. Os critérios de seleção são alvos de severas críticas:

Os departamentos de massas do MPLA e da direção da TV não depositavam confiança nas pessoas que não correspondessem aos critérios puritanos da esquerda ortodoxa no poder, traduzindo-se essa desconfiança em coisas tão absurdas como, por exemplo, no modo de vestir [...] estes critérios excluía funcionários competentes, cumpridores e imprescindíveis ao bom e regular funcionamento da televisão. Esta política de seleção veio posteriormente a revelar-se completamente desastrosa, uma vez que a maior parte destes quadros formados no estrangeiro deixaram de trabalhar em cinema ou televisão. (GAMBOA apud DIAWARA, 2011, p. 134)

⁴ De acordo com José Abrantes (1995, p. 40), criara-se o Núcleo “Ano 0”, que visava “acompanhar a nível cinematográfico o nascimento e desenvolvimento da Nação angolana” e ia receber financiamento do Instituto Português de Cinema, mas passou a trabalhar para o novo governo angolano com a independência, fazendo parte dos quadros da TPA. O autor menciona ainda outro núcleo de produção, no qual Asdrúbal Rebelo teve destaque.

A televisão teve papel principal também porque as salas de cinema entravam em deterioração. No que diz respeito ao tipo de filmes produzidos, Gamboa aponta documentários como gênero principal, alertando que o peso do interesse político era grande: “a ideologia se sobrepunha a qualquer valor estético, formal ou ético.” (GAMBOA apud DIAWARA, 2011, p. 134) Os realizadores António Ole – artista plástico que se formaria mais tarde, em 1985, em Cinema na Califórnia, Ruy Duarte de Carvalho – formado em cinema em Londres desde 1974 por meio de uma bolsa portuguesa – e Ademir Ferreira são nomes proeminentes desta 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), cujos títulos servem como primeiros indícios de suas agendas: temas nacionais que focam o povo de forma geral e as diversas etnias de forma específica, por exemplo os nômades Mumuila como parte integrante da nova comunidade imaginada.

Para Gamboa, a única possibilidade de fugir aos pressupostos políticos oficiais era realizar filmes antropológicos – muitas vezes sobre música – ou de história e psicologia social. (GAMBOA apud DIAWARA, 2011, p. 134) Seriam necessários estudos mais detalhados para afirmar esta tese. A partir dos filmes acessíveis é somente possível sustentar que aqueles sobre música foram de fato além de registros etnográficos. *Carnaval da Vitória* (1978) e *O Ritmo do N’Gola Ritmos* (1978), ambos de António Ole, são exemplos disso. O primeiro mostra a recuperação da cultura do carnaval após a independência, reanimada pessoalmente pelo primeiro presidente Agostinho Neto em 1975 após sua data festiva. Captando depoimentos e imagens que subvertem a oficialidade do evento da MPLA, demonstra a dimensão crítica e transgressora da festa, agora não mais em relação ao colonialismo – que proibira a utilização de máscaras – senão sutilmente do regime monopartidário.

Figura 2 - Cartaz de *Carnaval da Vitória* (1978) de António Ole



Fonte: António Ole

O segundo filme conta de forma retrospectiva a resistência ao colonialismo de um conjunto musical famoso. Foi também um projeto com aprovação oficial, apoiado pelo diretor do TPA perante o presidente. Serve, no entanto, como exemplo do autoritarismo com o qual a primeira presidência estava construindo a jovem nação e seu audiovisual. No caso, através da existência de dois censores, um do partido e um do Departamento de Informação e Propaganda (DIP):

Os dois têm a tarefa de censurar todos os filmes feitos por angolanos – convém não esquecer que tínhamos saído há menos de um ano da ditadura de direita e colonialista portuguesa, que exerceu uma censura férrea sobre a atividade cultural angolana. [...] Por ridículo que seja, a verdade é que esses censores boicotaram este filme [*N'Gola Ritmos*], que foi feito em 1976 mas só estreou três anos depois, assim como censuraram o meu filme *Mopiopio* (1991).

Análises mais detalhadas dos filmes poderiam ajudar a entender se houve aqui a proposta de uma eficácia estética, como sugere o descontentamento dos censores.

Censura, favoritismo e imposição ideológica são apontados por Zezé Gamboa como os maiores problemas nesta primeira fase, cujo balanço, isto posto, é pouco positivo. Embora houvesse participação de outros países em Angola, deram-se majoritariamente em nível de formação técnica, ao contrário de Moçambique, onde os estrangeiros produziram também os primeiros filmes de curta, média e longa-metragem. O país que teve papel preponderante em todos os PALOPs foi Cuba, agente militar importante na luta anticolonial, e que manteve presença em Angola no combate dos dois outros grupos de libertação – a UNITA e a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA). Entraram em choque com a MPLA acerca do caminho a adoptar em relação à descolonização, gerando uma guerra civil que só terminara em 2002, com a morte de Jonas Savimbi, líder da UNITA.

Na Guiné-Bissau, que criou seu Instituto de Cinema em 1978, quatro jovens – José Bolama, Josefina Crato, Flora Gomes e Sana Na N'Hada – estudaram antes do final da guerra no Instituto Cubano Del Arte y La Indústria Cinematográficos (ICAIC), importante escola de cinema em Cuba. O ICAIC fora fundado pela primeira lei de cultura em Cuba, logo após a Revolução castrista em 1959, assinalando assim a mesma consciência da importância do cinema na construção de uma nação socialista monopartidária como em Angola, Guiné-Bissau e Moçambique. Guiné Bissau surge, no entanto, como caso excepcional, pois contou, no momento da criação de seu Instituto,

com alguns poucos realizadores e técnicos formados, embora em início de carreira. Além disso, para ajudar na estruturação do Instituto, alguns estrangeiros foram convidados da Suécia e da França em 1980.

Entre eles esteve Chris Marker (apud MCCABE, 2010, p. 86) que considera o nome “instituto” “uma expressão pomposa”, tendo sido alojado em uma barraca de guerra enquanto “estava ajudando estes jovens a desenvolver algum conhecimento sobre cinema”. O reconhecido cineasta (MARKER apud MCCABE, 2010) fala que resquícios de sua própria aprendizagem acerca da luta armada e do país podem ser encontrados em seu célebre *Sans Soleil/Sem Sol* (1983). Sana na N’Hada (apud HERING, 2012, p. 43) lembra que foi ele quem filmara as imagens e as entregara a Marker para desenvolver e este os integrou e citou no final. Marker (apud MCCABE, 2010) nota que nessa época sobrava ainda um sentimento utópico dos anos 1960 e 1970, já extinto na Europa e nos Estados Unidos, um sentimento que hoje, perante o narcotráfico que tomou conta do país e o tornou refém de inúmeros golpes de estado, não existiria mais.

Figura 3- Fotograma de guineense em *Sans Soleil/Sem Sol* (1983), Chris Marker, imagem filmada por Sana na n’Hada



Fonte: Sana na n’Hada

A integração de material filmado em uma obra considerada prima não é uma mera anedota da história guineense do audiovisual. Diz muito sobre sua precariedade e dependência, e até acerca da assim possível utilização de seu arquivo por outros países. Com efeito, sua história é muito menos documentada do que as de Angola e Moçambique e pouquíssimos filmes sobreviveram. O mencionado projeto da artista portuguesa Filipa César, *Luta ca caba inda*, que homenageia um filme inconcluso homônimo dessa época, apresentou em colaboração com o curador Tobias Herzig e o realizador guineense Sana Na N’Hada, fragmentos, material filmico bruto e filmes no

Cinema Arsenal em Berlim em 2012 para esboçar um “possível cinema da descolonização na Guiné-Bissau.” (CÉSAR, 2013) Além do mais, os trabalhos artísticos dela foram apresentados com o mesmo título em uma exposição no museu Jeu de Paume, em Paris. (HERING 2012)

De acordo com o então diretor do Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual (INCA), Carlos Vaz, o contato com a artista que conseguiu apoio do Ministério do Exterior Alemão, resultou no levantamento de 98 rolos de filmes, consistindo em 200 horas de som e 40 horas de filme que sobreviveram a guerra civil de 1998. Deste material metade era estrangeiro e somente 50% em um estado que permitiu sua digitalização através do projeto “Animated Archive” do Instituto de Filme e Vídeo Arte, Arsenal. (ANIMATED, 2012; ARQUIVO..., 2013) Trata-se na maior parte de metragem bruta, mas também foi encontrado o filme *Regresso de Cabral* (1976), de Flora Gomes e Sana Na N’Hada, sobre o funeral de Amílcar Cabral, e um filme inacabado, *Guiné Bissau – 6 anos depois* (1980). Ou seja, se não fosse pelo interesse e financiamento externo nem haveria acesso a este arquivo e ele, provavelmente, nem sobreviveria. Contudo, a sua reativação acontece, por enquanto, ou no contexto de outras obras, dando continuidade à paradoxal dependência de países desenvolvidos, ou limita o acesso a espectadores de capitais europeias. Consciente desses problemas, Tobias Hering (2012, p. 55-56) elenca uma série de perguntas no catálogo da exposição *Luta ca caba inda* que incluem interrogações acerca do paradeiro do restante do arquivo, sua pertença e o que deve e pode ser feito com ele no futuro.

Em Moçambique, onde algo parecido acontece no filme *Kuxa Kanema* que discutirei mais a frente, o trabalho transnacional deu-se, de todos os modos, de forma bem diversa e em mais larga escala. Eram os convidados e Ruy Guerra que se ocupavam não só da formação de uma nova geração de cineastas e técnicos, mas eles participavam também da interrogação das imagens existentes e da criação de novas imagens, inclusive acerca da perpetuação dos conflitos. Os primeiros filmes produzidos foram *Um ano de independência* (1976) de Fernando Silva e Luis Patraquim, *Mapai* (1976) de Fernando Silva, *Vinte e Cinco* (1977) de Celzo Luccas e José Celso Corrêa, *Estas são as armas* (1978) de Murilo Salles e *Mueda, Memória e Massacre* (1979) de Ruy Guerra. A forte presença de realizadores brasileiros ou com carreira no Brasil (Silva, Lucas, Corrêa, Guerra) é notável.

Figura 4 - Cartaz de *Estas são as armas* (1978) de Murilo Salles



Fonte: Murilo Salles

Vale realçar que essas pessoas tinham participado da construção de um cinema engajado – o Cinema Novo – cuja teorização nos textos de Glauber Rocha (2003) adaptara o conceito da “política de autores” europeu, formulado primeiramente por François Truffaut (2006) em 1954. O Cinema Novo brasileiro manteve a poética e independência sugeridas pelo modelo francês, mas acrescentou uma dimensão anti-industrial, bem como preocupações nacionais e sociais. Enquanto os títulos dos primeiros filmes em formatos curtos e médios apontam para a documentação da mudança de paradigma político – da luta anterior e da necessidade de continuar ela – *Vinte e Cinco* e *Mueda* (SCHEFER, 2013) são longas-metragens híbridas que enfrentam a memória do colonialismo por meio da desconstrução e reconstrução do passado e de seu imaginário, denotando a experiência do Cinema Novo. Comentarei brevemente *Vinte e Cinco*, pois revela bem o ímpeto de descolonizar a mente e as imagens coloniais, ao mesmo tempo em que mostra os limites dessa tentativa, devido à sua origem transnacional que acabou criando um conflito entre o desejo de uma eficácia estética dos convidados e a eficácia pedagógica proposta pelo jovem regime.

José Celso comentou as contradições do programa do INC que defendia um cinema popular, feito por e para moçambicanos, mas que nascera com interesses estéticos de um cinema de arte. Apesar da agenda política de esquerda, os idealizadores – que não tinham participado da luta armada – não estavam atendendo as necessidades nacionais:

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 apud SORANZ, 2014, p. 153)

Poucos anos antes, Otavio Getino e Fernando Solanas (1970) haviam cunhado o conceito “terceiro cinema”. Como se sabe, esse cinema visava, contrariando as estratégias estéticas e ideológicas do cinema industrial – o primeiro – e do cinema de autor europeu – o segundo – a conscientização daqueles que viviam em circunstâncias de exploração, no “terceiro mundo”, no sentido de descolonizar a cultura e emancipá-los, tanto de imagens “imperialistas” quanto do neocolonialismo, por meio de linguagens apropriadas. Embora o Cinema Novo seja normalmente associado ao terceiro cinema, tanto o comentário de Zé Celso, como seu próprio filme demonstram que as fronteiras não podem ser traçadas com tanta clareza e que as contradições por ele apontadas estão também presentes em *Vinte e Cinco*.

Trata-se, com efeito, de um filme de montagem que comemora o momento histórico de transição política através de uma colagem de imagens, acompanhada por uma narrativa em voz *over*. Interpreta assim o passado colonial, opressor e escravista, e anuncia o início de uma nova era. A narrativa possui um tom vitorioso e irônico que zomba o quanto pode do ex-colonizador por meio da justaposição assincrônica de imagens e sons. Usa material de arquivo da época colonial – atualidades, fotografias filmadas e trechos de filmes ideológicos como *Chaimite* (1953) de Jorge Brum do Canto – e as monta de forma jocosa com metragem filmada na contemporaneidade, seja nas ruas ou durante as cerimônias da tomada de posse do governo da FRELIMO. Além disso, estabelece uma relação além-fronteiras com as lutas antirraciais nos Estados Unidos por meio de fragmentos de discursos de Martin Luther King, imagens dos militantes do Panteras Negras e do Ku Klux Klan, e música negra como canções de Billy Holiday, sugerindo, como adverte Ros Gray (2011, p. 146), “uma cultura compartilhada de luta revolucionária, de libertação e de consciência política, abalando fronteiras temporais e espaciais.” Em sua indisciplinaridade e transnacionalidade – em nível de produção e abordagem da problemática da colonização das mentes – *Vinte e Cinco* combina um discurso marxista com uma atitude irreverente que precisa ser

compreendida também como grito desesperado perante a Ditadura Militar no Brasil, país de origem dos realizadores, referenciado amplamente na trilha sonora. Suas estratégias desconstruem as imagens colonialistas, mas oscilam entre uma eficácia pedagógica – desvendar a opressão pelos colonialistas – e um eficácia estética – possibilitar associações mais livres. Por mobilizar um arquivo cujo contexto é preciso conhecer, o público visado é o urbano que possui essa literacidade cinematográfica capaz de acompanhar a montagem irônica entre imagens de uma funerária chamada Ultramar e sua relação com gráficos de escravos sendo castigados como mostra a figura abaixo.

Figura 5 - Fotogramas de *Vinte e Cinco* de Celzo Luccas e José Celso Corrêa, 1977



Fonte: Celzo Luccas e José Celso Corrêa

Não surpreende que o filme não agradasse um governo adepto de filmes pedagógicos. A razão que Ros Gray (2011) nos apresenta está, portanto, relacionada com a ameaça de que o espetador se emancipe demais do programa do governo. Segundo a autora, o filme não estava alinhado com a FRELIMO, porque “recusa aliar o partido com ‘o povo’” (GRAY, 2011, p. 146), fazendo com que tenha sido pouco distribuído em Moçambique, apesar de sua recepção positiva no exterior.

Vinte e Cinco e os filmes supracitados fazem parte do *corpus* produzido pelo INC, que totaliza 13 longas-metragens, 119 curtas e 395 cinejornais intitulados *Kuxa Kanema* (O nascimento do cinema) entre 1976 e 1991. Estes últimos parecem ter chegado mais perto do desejo da FRELIMO de criar imagens próprias e pedagógicas para a construção da nação socialista. No entanto, é impossível afirmar isto com certeza. Por não estarem disponíveis, todos os cinejornais e filmes de caráter documental produzidos tanto em Moçambique como em Angola e Guiné Bissau ainda não foram suficientemente estudados para que fosse possível formar uma opinião sólida acerca

deles. Embora seja óbvio seu teor sócio-político e pedagógico, somente temos pressuposições acerca deles.

No caso de Angola, o governo lançou apenas dois DVDs com alguns filmes importantes em 2005 aquando do trigésimo aniversário da independência. Na Guiné Bissau, por sua vez, há o material bruto digitalizado e Filipa César está apostando em sua possível dimensão de eficácia estética. Dos filmes de Moçambique foram lançados três DVDs em uma iniciativa de Ute Fendler da Universidade de Bayreuth, em cooperação com a Universidade Eduardo Mondlane, Maputo, e o Instituto Cultural Moçambique-Alemanha (ICMA). Além do mais, foi realizada uma primeira investigação acerca do material existente e seu impacto por parte de Margarida Cardoso no já referido *Kuxa Kanema*. É inegável que Cardoso e César não só participem da preservação desse patrimônio audiovisual, mas também realizem análises do material de arquivo cinematográfico ao criar novas obras. Como lembrado anteriormente, essa transnacionalidade é tanto passível de possibilidades de diálogos atuais e heterogêneos como de monólogos nostálgicos e unilaterais. No entanto, há primeiros indícios que os documentários tendem para a nostalgia ao se desdobrarem sobre as “ruínas do império” (STOLER, 2008), como alerta Robert Stock (2014, 2015).⁵

⁵ Do ponto de vista de alguém que vivenciou dos três aos 12 anos de idade (1966-1975) o colonialismo em Moçambique porque o pai era militar da Força Aérea, Margarida Cardoso realizou outros filmes, o documentário *Natal 71* (1999) e as longas-metragens de ficção *A Costa dos Murmúrios* (2004) e *Yvone Kane* (2014). Robert Stock (2014) comenta acerca de *Natal 71* que a cineasta representa uma viragem, no sentido de um abandono dos arquivos oficiais e de documentários que apresentam as guerras “coloniais” de um ponto de vista supostamente autorizado e que rememoram os fatos dos confrontos, sem possibilidade do questionamento da postura portuguesa, como acontece, por exemplo, em *Guerra Colonial. Histórias de Campanha em Moçambique* (1998). Além do mais, o autor lembra que essa nova perspectiva subjetiva faz parte de “memory-history-films” cujo surgimento resulta de um boom acerca da memória nos estudos historiográficos. (STOCK, 2015, p. 4) Em sua análise de diversos filmes deste subgênero, Stock revela a complexidade de sentimentos que resultam da emigração forçada e que se desdobram em nostalgia e saudade de pertença. Também António Escudeiro, cinematógrafo e diretor voltou à África (2007), no caso Angola, onde realizou o filme *Adeus, até amanhã* (2007) para revistar os lugares de sua infância e juventude. Tanto o filme dele como o da jornalista Diana Andringa, *Dundo, memória colonial* (2009) acerca da região onde ela passou sua infância como filha do diretor da companhia Diamang – maior produtora de diamantes – lidam com a memória pessoal de uma forma terapêutica e unilateral. Abordando a própria perda ao focalizar as ruínas deixadas pela guerra civil, acabam quase ignorando os crimes do colonialismo, bem como a relação entre o trabalho forçado e a ordem e prosperidade que os colonos viviam. Robert Stock (2015) observa algo parecido ainda para o filme *Regresso a Nacala* (2001) de Brigitte Martinez. Diana Andringa realizou, por outro lado, o documentário *Tarrafal: Memórias do Campo da Morte Lenta* (2011) sobre o campo de concentração cabo verdiano onde

O filme de Cardoso é bastante revelador nesse sentido. Ele apresenta através de imagens dos cinejornais, entrevistas com diversos colaboradores (técnicos, realizadores, roteiristas) do INC e a voz *over* da própria realizadora uma lição de história não somente sobre Kuxa Kanema, mas sobre a primeira década da vida da nação moçambicana cuja memória as imagens em movimento evocam. Para tal, o filme tece uma rede complexa de relações entre as imagens que ficaram e o texto político em que surgiram. Vemos sempre os entrevistados em frente de moviolas ou projeções das imagens realizadas na época, criando assim a impressão de revisão crítica do material, antes ou depois de mergulharmos na tela para ver as próprias imagens. Assim, é realizado um balanço entre os elementos positivos – a utopia de criar um novo país e um público emancipado no contexto de um regime socialista monopartidário por meio da formação de quadros para a realização audiovisual – e os negativos – a improvisação, o tom cada vez mais ideológico e, eventualmente, propagandístico. Um dos fios condutores do filme é a forma como Samora Machal, líder da FRELIMO e primeiro presidente, que vemos nos primeiros planos aquando da cerimônia de independência, conduziu o nascimento do país e, também, do cinema. A cineasta dá tanto vida às ruínas do INC, que mostra logo em seguida, como aos mortos, sobretudo a Machal, que surge de novo quando a primeira bobina é projetada por Camilo de Sousa. Seu comentário sublinha que fora este “pai” da nação que ensinara todos a fazerem cinema e a viverem em um país livre. Através do próprio material fílmico aprendemos depois sobre o funcionamento do INC e do Cinema Móvel, que levava o cinema às populações, e observamos, de fato, Machal ensinando a nova identidade nacional independente ao povo.

Figura 6 - Fotogramas de *Kuxa Kanema* (2003) de Margarida Cardoso



Fonte: Margarida Cardoso

foram recebidos, a partir dos anos 1930, os presos políticos portugueses e, a partir dos anos 1960, das “províncias ultramarinas”, criando uma memória das torturas físicas e psicológicas por eles sofridos.

O filme expõe, com efeito, uma tese clara acerca do declínio do INC, interpretado como resultado do impacto da guerra civil que começara logo depois da independência e intensificou-se a partir de 1985 com o aumento dos ataques da RENAMO. Recorrendo frequentemente a imagens de Machal para mostrar seu carisma e construir sua centralidade política e cultural, *Kuxa Kanema* não nega que fora imposto um tom cada vez mais militante, acompanhado pela autocensura dos funcionários do instituto, porém responsabiliza, sobretudo, a ameaça exterior. É importante referir que tanto estudiosos (CRAVINHO, 2005) como escritores (COUTO, 2002; MANKELL, 1998) costumam dar uma visão mais multilateral do conflito, questionando não só a atuação da RENAMO, associada ainda à luta antimarxista, mas também da FRELIMO, reconhecendo falhas dos dois lados.⁶

Se os ataques da RENAMO e a guerra civil surgem como principal razão do declínio do projeto nacional e sua construção através de um cinema emancipatório, *Kuxa Kanema* oferece, além disso, algumas avaliações críticas, tanto de eventos históricos como de filmes, análises essas que a academia ainda não realizou ou somente parcialmente. É oferecido, por exemplo, um novo ponto de vista acerca da muito comentada vinda de Jean-Luc Godard por Ruy Guerra que comentarei mais a frente, enquanto o projeto de Jean Rouch não é mencionado. Pelos quadros do INC é realizada também uma avaliação do primeiro projeto de ficção, *O tempo dos leopardos* (1985) de Zdravko Velimrovi, uma coprodução maniqueísta com a Jugoslávia, que está em sintonia com estudos realizados. (SCHEFER, 2013) Além disso, é possível ver excertos de *O vento sopra do norte* (1985) com comentários de seu realizador José Cardoso, acerca da orientação do INC que filmes de ficção eram impossíveis devido a fatores econômicos. Ele afirma que a guerra civil era responsável pelo encerramento dessas primeiras tentativas incentivadas pelos diretores. Os depoimentos acerca do desejo de realizar filmes de ficção por Guerra, Azevedo e Cardoso amplia a conclusão de Diawara (1992, p. 95) que considera a proposta focada em filmes informativos limitada demais para dar conta de um cinema nacional nos moldes ocidentais, pois demonstra a luta, mesmo que fracassada, dos diretores por produções maiores no contexto moçambicano.

⁶ Há, por certo, abordagens irônicas nas obras literárias acerca dos “jovens revolucionários” da FRELIMO e reconhecimento da corrupção e ineficiência do regime socialista, ao mesmo tempo em que a oposição guerrilheira é também considerada um “bando de corrompidos”. (FERREIRA, 2011b)

Seguindo essa lógica de decadência e limitação do projeto do INC, o final de *Kuxa Kanema* desfecha a metáfora do nascimento – da nação e de seu cinema – com imagens que complementam as das ruínas – daquilo que sobrou – com a afirmação de um final inalterável – a morte. Por um lado, através de metragem do enterro de Machal, morto em um acidente de avião sob território sul-africano, com comentários dos entrevistados acerca do fim de uma era. Por outro, o tom melancólico que permeia todo o filme vem à toa nos últimos planos que mostram a presença da televisão no cotidiano atual, surgida na época. Ou seja, o enterro do pai da nação e a mídia neocolonial acabaram com os sonhos de um cinema do e pelo povo. O filme, de fato, desenvolve uma visão desolada acerca da curta vida de um projeto específico para o audiovisual em Moçambique, ao mesmo tempo em que toma partido, responsabilizando o contexto político da guerra civil. Apesar da melancolia, as contradições da ligação entre política e filmes são vislumbradas nos depoimentos colhidos perante as imagens, contribuindo para um olhar heterogêneo sobre os primeiros anos do audiovisual moçambicano. Mesmo assim, é preciso alertar que o filme não substitui uma análise dos cinejornais *Kuxa Kanema* e não deve ser tratado como um ponto de partida para tal, como o faz Maria Loftus (2011). Pelo contrário, a pergunta se os 395 cinejornais construíram um imaginário comunitário com potencial emancipatório aguarda ainda uma resposta, embora pareça tarefa impossível perante a quantidade do material e seu difícil acesso.

3 DE NARRATIVAS MESTRAS E DIVERGÊNCIAS ESTÉTICAS

Os depoimentos de Ruy Guerra em *Kuxa Kanema* sobre suas dificuldades na direção do INC devido à influência política não colocam em questão a tentativa de realizar um cinema descolonizado, porém relativizam a avaliação positiva de que o INC “tornou-se o mais poderoso centro de cinema indígena politicamente engajado e economicamente inventivo no continente africano.” (ANDRADE-WATKINS, 1995, p. 139) Contudo, Guerra não vê a experiência como sendo negativa, senão ela possibilitou um aprimoramento de uma linguagem simples e esteticamente eficaz:

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

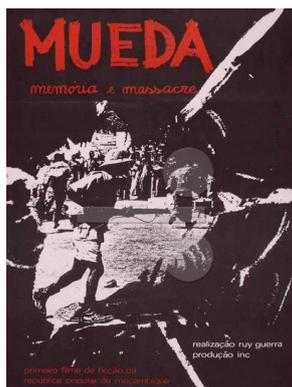
processo de depuração de uma série de valores que não são valores fundamentais, para tentar unicamente voltar para o nível da linguagem. (GUERRA, 1980, p. 51 apud SORANZ, 2014, p. 155)

O estudo de *Mueda*, que consiste em uma colagem entre filmagem da representação do massacre pelos militares portugueses naquela vila, entrevistas a sobreviventes e imagens dos acontecimentos, possibilita compreender melhor este aprendizado, bem como as tensões entre eficácia pedagógica e estética. Considerado, numa tentativa de construir uma história de cinema nos moldes ocidentais o “primeiro filme de ficção” de Moçambique, o filme costuma ser referenciado de forma elogiosa em todos os textos acerca do cinema moçambicano. Raquel Schefer (2014b) descobriu, no entanto, que existem três versões do filme, sendo que as duas acessíveis foram realizadas sem a supervisão do realizador, como o objetivo de enquadrá-lo na narrativa mestra da FRELIMO:

A censura, refilmagem e remontagem de *Mueda* prendem-se fundamentalmente com a política historiográfica da FRELIMO. João Paulo Borges Coelho [2013, p. 21] considera que a história moçambicana foi codificada como um ‘Script de Libertação’ através de um dispositivo epistémico historiográfico essencialmente oral que impôs ‘um discurso estratégico situado na interseção das relações de poder e das relações de saber’. Esse discurso constitui um corpus narrativo fixo que visou consolidar e tornar incontestável a autoridade da FRELIMO. O ‘Script de Libertação’ permitiu-lhe fazer da luta de libertação o discurso fundador da nação, fornecendo-lhe ‘uma espécie de carta de navegação [sic] para governar o país.’ Trata-se de um discurso caracterizado por oposições binárias e por uma progressão linear, simples e sequencial extremamente eficaz.

A autora presume que a versão original tenha-se oposta a essa narrativa, razão pela qual houve censura. A comparação das diferentes versões disponíveis já “permite-nos reestruturar o conflito estrutural entre o ‘Script’ e a Estética de Libertação” (SCHEFER, 2014b), conflito este que permeia grande parte das atividades audiovisuais dos PALOP nesta primeira fase, e não só.

Figura 7 - Cartaz de *Mueda, Memória e Massacre* (1979) de Ruy Guerra



Fonte: Ruy Guerra

Houve ainda outros momentos de tensão que revelam o conflito entre o desejo de descolonização e os constrangimentos políticos e econômicos, ou seja, entre a eficácia pedagógica considerada necessária pelo regime e a eficácia estética almejada pelos diretores, mas reprimida pelo INC. O encontro entre pesos pesados do cinema da época – Jean-Luc Godard, Jean Rouch e Ruy Guerra do INC – é abordado como “choque” por Andrade-Watkins (1995) e Diawara (1992). Curiosamente, esta abordagem é mais uma vez corolário da valorização de autores, ou seja, inscreve-se mais uma vez num modelo historiográfico ocidental positivista. Ao mesmo tempo, mostra as limitações da cooperação transnacional que resultou da apreciação do prestígio de diretores associados à esquerda, devido às diferentes concepções acerca das maneiras de realizar ou garantir a descolonização das mentes.

Embora não diretamente ligado ao instituto, Rouch foi convidado para realizar o projeto “Super 8” que visava ensinar cinema por meio da gravação de imagens do nascimento da nação através de um protocolo entre o Centro de Estudos de Comunicação da Universidade Eduardo Mondlane, o Centro de Técnicas Básicas de Aproveitamento dos Recursos Naturais e o Musée de l’Homme de Paris.⁷ De acordo com Manthia Diawara (1992, p. 97), foi um projeto incentivado pelo governo francês, visando boas relações com Moçambique, mas sem dar muito nas vistas, o que levou à ideia do formato menor de 8mm. As razões pelo pouco impacto do projeto que trouxera

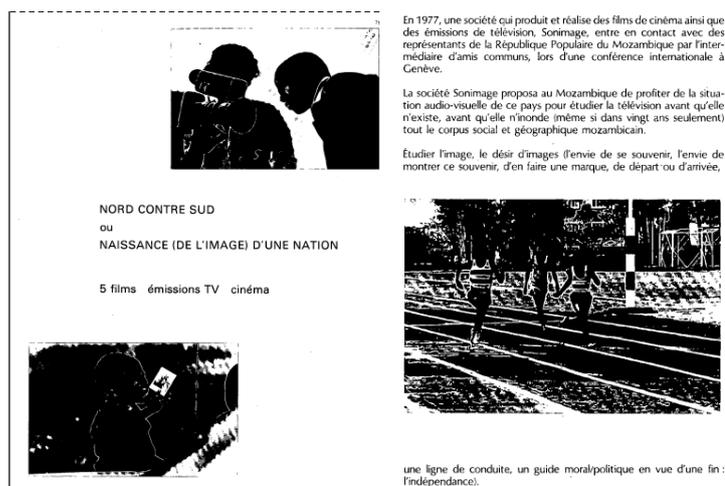
⁷ Nadine Wadano (2005, p. 116), integrante do projeto, explica que ele oferecia também equipamento e conhecimento prático: “Saímos de Paris com um processador da Kodak para os Moçambicanos para que eles possam ter uma forma independente de processar os filmes fora do controle do regime de apartheid da África do Sul. [...] Os filmes eram realizados de manhã, processados à tarde e mostrados em lugares públicos à noite.”

ainda uma verba de 200 mil e um laboratório completo são encontradas na vulnerabilidade deste material filmico, sendo que os filmes não podiam ser copiados com facilidade, funcionando somente como “cartões postal”, denominação que lhe dera o próprio Rouch mas que se mostrava restrita para os propósitos de divulgação e exibição do INC. Houve acusações que Rouch queria deixar Moçambique subdesenvolvido em termos audiovisuais, privando o país de tecnologia mais avançada, embora o projeto tenha sido desenvolvido em Boston com Richard Leacock e depois transposto para a realidade africana. (DIAWARA 1992, p. 98) O autor conta ainda que houve, de fato, uma troca de “cartões”: médicos na cidade viam filmes sobre cortadores de madeira e vice versa, o que aparenta – ao contrário do que se costuma afirmar – oferecer um caminho emancipatório fora da pedagogia habitual, pois colocava as pessoas factualmente no papel de serem contadores e tradutores de sua realidade.

O episódio que envolve Jean-Luc Godard, convidado pelo governo da FRELIMO para participar na criação de um canal de televisão e de realizar alguns curtas por meio de um contrato com sua produtora Sonimage, também pode ser lido além da ideia de choque. Fora combinando que o cineasta viajaria entre seis e sete vezes a Moçambique no espaço de dois anos (FAIRFAX, 2010, p. 61), apresentando para ele uma oportunidade de fazer uma investigação de cariz antropológica para “estudar a produção do desejo por imagens.” (GODARD, 1979, p. 73-74)⁸ Mas realizadas somente duas viagens, Godard acabou apresentando um projeto de “contra-televisão” que seria concretizada pelo próprio povo. A proposta não foi aceite pelo governo, sendo considerada inviável e cara demais. Como resultado de suas estadias, Godard publicou um ensaio visual nos *Cahiers du Cinema* (1979), consistindo em material fotográfico, comentários e anotações do diário que escrevia em Moçambique. O ensaio deixa vislumbrar que seu projeto fora impulsionado por uma vontade de eficácia estética pensada nos moldes do capitalismo tardio, porém para uma população maioritariamente pré-industrial que, eventualmente, precisava de outros contornos.

⁸ Daniel Fairbanks (2010, p. 65) sustenta que os ganhos de Godard foram profundos, pois todo seu trabalho posterior foi influenciado pela experiência africana.

Figura 8 - *Cahiers du Cinema*, no. 300, “Norte contra sul” de Jean-Luc Godard



Fonte: *Cahiers du Cinema*

Tanto a estadia de Godard quanto a de Rouch são consideradas fracassos e criticadas pelo seu eurocentrismo, inclusive por Ruy Guerra em *Kuxa Kanema*. A crítica recai, sobretudo, no uso dos projetos para fins de pesquisa particular dos cineastas e dirige-se a posições neocolonialistas, insensíveis à dificuldade de implementar um sistema socialista em um país em guerra. (WATKINS, 2003, p. 187) Mas há também reconhecimento da tentativa de desmistificar os modos de produção, no caso de Rouch (DIAWARA, 1992, p. 97), e a consciência de que os projetos representavam um certo perigo para o programa político da FRELIMO e do INC, especialmente no caso de Godard. (DIAWARA, 1992, p. 103) Victoria Pasley (2009, p. 118) afirma as avaliações destes encontros transnacionais por Diawara e Andrade-Watkins (1995, 2003), sublinhando novamente os diferentes níveis de experiências e propostas, qualificadas inapropriadas para uma realidade sócio-econômica díspar. No entanto, seria interessante revistar em maior detalhe ambos os projetos, indagando se e como a eficácia estética se articulava neles. No filme *Kuxa Kanema*, por exemplo, há comentários de técnicos que oferecem um balanço mais equilibrado do legado das experiências, pois realçam o quanto aprenderam com a estadia dos diretores estrangeiros, relativizando o mito do “grande conflito”.

Mencionei acima que o desejo de realizar longas-metragens, especialmente de ficção, foi articulado desde cedo pelos cineastas envolvidos. Em Moçambique, o INC produziu *Mueda*, *O tempo dos leopardos* e *O vento sopra do norte*. Filmes angolanos de ficção dessa primeira fase são igualmente escassos, sendo possível elencar apenas *Faz*

la coragem camarada (1977) e *Nelisita* (1982) de Ruy Duarte de Carvalho. Como vimos, *Mueda* já foi alvo de estudos, enquanto os filmes de Ruy Duarte de Carvalho nem foram publicados em DVD, nem analisados. Não obstante, nos escritos do realizador e escritor português, naturalizado angolano, encontramos indícios que explanam em termos teóricos como deve ser abordado o encontro entre a tecnologia industrial do audiovisual e a cultura de comunidades pré-industriais. Carvalho (1991) não só se distancia da ideia de realizar filmes etnográficos, considerados pedagógicos, senão afirma a vontade de compartilhar o sensível de forma estética:

Nem a busca de sobrevivências culturais nem a sua subestimação. Nem a exaltação das propostas políticas nem a sua escamoteação. Uma linha de equilíbrio entre dois dinamismos: o de um tempo mumuila e o de um presente angolano. Percorrê-la afoitamente, sensível à precariedade dos dias e das horas. Interrogar? Nem isso. Expor apenas, talvez, e garantir ao filme uma autonomia que lhe permita simultaneamente revelar-se válido como cinema, útil como referência (criar, encontrar nele um clima de síntese que facilite a leitura e a avaliação das situações) e fiel como testemunho. Talvez assim se consiga estabelecer uma delicada zona de compromisso entre quem fornece os meios, quem os maneja e quem depõe, se expõe perante os mesmos.

O caminho encontrado em *Nelisita* consiste tanto no uso de histórias orais dos Nyaneka, do sul de Angola, como no emprego deste povo como atores em uma narrativa acerca dos conflitos gerados pelo encontro entre mundo moderno e arcaico. Ainda precisa ser avaliado se esta proposta se concretizou e se o filme apresenta efetivamente uma eficácia estética, no sentido de que “para os dominados, a questão nunca foi tomar consciência dos mecanismos da dominação, mas sim constituir um corpo votado a outra coisa distinta da dominação.” (RANCIÈRE, 2010, p. 93)

Figura 9 - Fotograma de *Nelisita* (1982) de Ruy Duarte de Carvalho



Fonte: Ruy Duarte de Carvalho

Na Guiné-Bissau, o Instituto Nacional de Cinema realizou também apenas dois filmes de ficção com financiamento exclusivamente nacional: *N'tturudu* (1986) de Umban U'kset e *Mortu Nega* (1988) de Flora Gomes. *N'tturudu* não é disponível, mas o primeiro filme de Flora Gomes, *Mortu Nega*, foi lançado nos Estados Unidos em DVD. Pode ser visto como um dos melhores exemplos de eficácia estética nos PALOP, como, aliás, a maior parte de sua obra que atraiu bastante atenção internacional de estudiosos. (DIAWARA, 1992; MURPHY; WILLIAMS, 2007; ARENAS, 2011; ADESOKAN, 2011; CARELLI, 2012; FERREIRA, 2011a, 2012b, c, 2014c) O filme aborda a construção de identidade da jovem nação guineense por meio da estória do casal Diminga e Sako que lutou pela independência. Entrelaça assim a dimensão individual – o sofrimento e as esperanças pessoais deste casal – com a dimensão política, bem como os dois momentos históricos – da guerra e da fase pós-colonial.

A ideia de uma comunidade unida em seu objetivo de acabar com a dominação portuguesa faz com que a solidariedade e o esforço coletivo sejam lembrados na primeira parte do filme. Assim, vemos nos primeiros planos soldados do PAIGC, e jovens e mulheres de todas as idades e das mais variadas regiões do país que se uniram a eles para carregar munição e armas da fronteira com a Guiné Conacri, independente da França desde 1957, até a linha de combate. Eles enfrentam ataques por helicópteros das Forças Armadas, minas que matam um dos meninos que participa da marcha, a natureza hostil que consiste em rios profundos e terrenos pantanosos, e vivenciam ainda bombardeamento de aldeias.

Embora exista um antagonista claro, os militares portugueses, a abordagem do confronto é sempre ambíguo em *Mortu Nega*, lembrando tanto os custos da guerra quanto a ansiedade da vitória. A guerra pela independência surge, sobretudo, como parte de uma longa marcha, que não é perseguida em linha reta e que não se encerra quando a guerra chega ao seu fim. De fato, nem existe um momento que marca o final dos confrontos e nem vemos comemoração oficial que inaugure uma nova época. A marcha simplesmente continua, trazendo novamente alegrias e angústias. Ela torna-se não menos árdua, uma vez que a formação do novo Estado-Nação é focada na segunda parte do filme.

Após Sako regressar para sua vila, a ferida dele, que simboliza as cicatrizes ainda abertas do país pós-colonial, abre-se novamente. A ida para Bissau, centro

político e social onde o ex-combatente espera ser curado, significa assim a continuação da marcha, mas ainda não encerra as peregrinações. Vemos uma total falta de amparo, indicando o que o final do filme colocará de forma bastante clara: que a cura dos males do pós-guerra e do estado pós-colonial precisa ser buscada longe da capital, através da renovação do espírito de solidariedade e da busca dos interesses comuns que marcaram a luta anticolonial, efetuada pelas comunidades autóctones nas aldeias. Os burocratas e médicos do regime unipartidário que tomou posse em Bissau depois da descolonização são obviamente incapazes e desinteressados em resolverem os problemas físicos, psíquicos e materiais da população. Por conseguinte, a comunidade imaginada por eles é um engano. Será a comunidade da aldeia a enfrentar os novos desafios com base em sua cultura e em uma releitura de suas tradições. Akin Adesokan (2011, p. 49) chega mesmo a interpretar a cerimônia, que será realizada no final do filme, como crítica à luta de libertação, ao contrário de outros estudiosos (MURPHY; WILLIAMS, 2007), sendo que a libertação criticava a cultura e a tradição africanas como anacrônicas.

O ato coletivo é sugerido quando retornam de Bissau e Diminga tem um sonho revelador sobre a relação da corrupção vivida e os ataques sofridos durante a guerra. A cerimônia deve chamar os antepassados para pedir, simbolicamente, ajuda a eles. Não se trata aqui de um simples retorno às raízes da cultura africana. No meu entender, a cerimônia é uma reinterpretação e atualização das tradições, demonstrando também uma mudança de liderança que o filme vem desenvolvendo desde o início: a ocupação de uma posição central e imprescindível pelas mulheres. É de ressaltar que a cerimônia reúne os mais diversos grupos étnicos, levando à união temporária deles, como as mulheres afirmam em suas falas nas quais lembram a luta unida contra o colonialismo. A chuva que surge no final do filme após a cerimônia é, assim, simultaneamente símbolo da limpeza dos traumas vividos e esperança que o povo manterá a liberdade conquistada, capaz de viver em união e em paz.

Para emancipar-se, a nação guineense precisa reativar sua própria cultura na época pós-colonial, como também parece acontecer em *Nelisita*. Com efeito, essa reativação consiste numa verdadeira união da comunidade que se opõe ao discurso e às práticas dos partidos populares que levaram e/ou governaram os PALOP depois das independências, propondo uma comunidade imaginada. O povo precisa ser o autor do drama da descolonização por meio da ressignificação de suas tradições. Exatamente porque elas estão cheias de paradoxos, como lembra Adesokan (2011, p. 50), o que

tornava possível a colaboração entre tradicionalistas africanos e colonizadores europeus. Na cerimônia de *Mortu Nega* sucede uma abolição da fronteira entre aqueles que agem e aqueles que veem, entre o indivíduo e o corpo coletivo. Isto permite aos espectadores uma leitura própria, uma descolonização da mente de qualquer tipo de narrativa de opressão – no caso, dos sucessores dos colonizadores: os partidos populistas que nasceram com a guerra de libertação.

4 A ERA DAS COPRODUÇÕES TRANSNACIONAIS – DE MONÓLOGOS E DIÁLOGOS ENTRE 1989-2012

Depois do golpe de estado em 1980, o cinema deixou de ser uma prioridade política em Guiné-Bissau e *Mortu Nega* permanece a única conquista nacional de seu realizador. No seguimento da Queda do Muro em 1989 e as mudanças de paradigma acerca do Bloco do Leste, também os regimes monopartidários nos PALOP chegaram ao seu fim. Mas, embora todos tivessem passados para sistemas multipartidários a partir de 1991, não saíram dos conflitos que originaram da época colonial e da Guerra Fria. Em consequência, durante as guerras civis dos anos 1990 tornaram-se quase impossíveis produções fílmicas. Alguns surgiram em formato transnacional e agora, devido à lógica cultural dos países europeus parceiros, nomeadamente longas-metragens de ficção.

Atualizando pesquisas anteriores (FERREIRA, 2011, 2013), é possível observar que a dependência transnacional muda: agora não há convidados que ensinam ou farão projetos senão filmagens com dupla nacionalidade. Apesar de isso ter sido o sonho dos cineastas na pós-independência, mostrarei que a dependência altera as possibilidades de descolonização da mente porque o envolvimento do antigo colonizador e suas ideias acerca da época colonial ganham espaço. Na tabela abaixo podemos ver que a vinculação a financiamento estrangeiro para filmes de longa-metragem de ficção chega a uma média de 65% nos PALOP nos anos 1976 até 2013, e com Portugal a 46%, isto é, quase metade de toda a produção.

Tabela 1 - Relação entre coproduções e produções nacionais de longa-metragem nos PALOP (1976-2013).

País	N.º de todas prod.	Coproduções com Portugal/ % de todas produções	Outras coprod.	Prod. nac.	Total de coprod.
Angola	29	8/28%	7	14 (aprox.)	52%
Guiné-Bissau	8	5/62%	1	2	87%
Cabo Verde	6	6/100%	0	0	100%
Moçambique	20	10/50%	3	7	65%
Total	63	29/46%	12	23	65%

O caso de Cabo Verde é o mais extremo. Mostra uma participação financeira portuguesa de 100% (quatro filmes), sendo essa a mais elevada nos PALOP. De fato, a história do audiovisual do país é muito precária. Reduz-se à existência de alguns poucos cinemas, como o Éden Park e o Park Miramar, cuja decadência já foi alvo de um documentário português (*Eden*, 2011, Daniel Blaufuks), e no estabelecimento de um cineclubes nas ilhas de São Vicente e Santiago para articular resistência ao regime colonial português no final dos anos 1950. Esta tentativa foi logo interrompida em 1961 quando a Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE) prendeu alguns de seus líderes. (ANDRADE-WATKINS, 1995) Como em Angola, em Cabo Verde a televisão iniciou as atividades audiovisuais e Andrade-Watkins (1995) menciona filmes sobre histórias e folclore das ilhas, produzidos por cineastas locais. Após a Independência, a exibição cinematográfica tomou novamente forma através da atividade de cineclubes, nomeadamente do Cineclub Popular da Praia, que data de 1975 e foi incentivado e apoiado pelo PAIGC. Uma delegação participou de um importante evento pan-africano, a Conferência Africana de Cooperação Cinematográfica, concretizada em Moçambique em 1977, mas cujo objetivo de construir um circuito intra-africano de distribuição falhou devido à falta de comprometimento político. (ANDRADE-WATKINS, 1995) Das seis coproduções de longa-metragem realizadas entre 1988 e 2008, quatro foram efetuadas por cineastas portugueses.⁹ É possível constatar que são raros os exemplos que apresentam uma eficácia estética, no sentido de promover uma emancipação dos

⁹ Ver para análises e estudos detalhados de alguns destes filmes Andrade-Watkins (1995), Murphy e William (2007), Arenas (2011), Carelli, (2012), Ferreira (2011a, 2012b, c).

discursos e ideias associados ao colonialismo. A maioria trabalha com clichês e estereótipos que formaram a base da colonização da mente. Isto parece resultar do ponto de vista do ex-colonizador e quatro filmes raramente conseguem se libertar da ambiguidade de seu papel anterior.¹⁰

No caso da Guiné-Bissau, as coproduções representam um percentual bastante alto, sendo que a dependência de qualquer atividade cinematográfica é total desde o final dos anos 1980. Assim sendo, 62% de toda a produção são filmes transnacionais (87% com o antigo colonizador, além de *Xime* (1994), de Sana Na N'Hada, co-financiado pela Holanda). Os únicos filmes nacionais são os já mencionados *Mortu Nega* (1988) de Flora Gomes e *N'tturudu* (1986) de Umban U'kset.¹¹ Todas as coproduções guineenses com cofinanciamento de Portugal foram dirigidas por Flora Gomes e em crioulo (ver FERREIRA, 2014c).¹² Podemos concluir que no caso de Gomes, o modo de produção transnacional não compromete sua visão crítica e a possibilidade dada ao público de interpretar tanto o passado da luta anticolonial como a contemporaneidade guineense por meio dos filmes.

Em Moçambique 65% são longas-metragens de ficção transnacionais, sendo que 50% são coproduções luso-moçambicanas.¹³ A percentagem menor deve-se às referidas atividades do INC, tanto em termos de produções nacionais como transnacionais – com o Brasil *Fronteiras sangrentas* (1987), de Mário Borgueth, com Portugal *Música, Moçambique!* (1980), e com a Jugoslávia o mencionado *Vreme Leoparda* (1985), de Zdravko Velimirovi. Após o incêndio do INC em 1991, que destruiu sua estrutura operacional, o equipamento e os filmes para divulgação, foram criadas produtoras privadas, como a Ébano Multimedia por Sol de Carvalho, Pedro Pimenta e Licínio de Azevedo em 1991, e a Promarte por Sol de Carvalho em 1993, além de uma

¹⁰ Existe ainda uma produção significativa acerca de Cabo Verde e dos cabo-verdeanos vivendo em Lisboa, sobretudo nos filmes de Pedro Costa (*Casa de Lava*, 1995, e da tetralogia das Fontainhas: *Ossos*, 1997; *No Quarto da Vanda*, 2000; *Juventude em Marcha*, 2006; *Cavalo Dinheiro*, 2014), além de *Nós Terra* (2010) de Ana Tic, Nuno Pedro, Toni Pelo.

¹¹ Encontramos também três longas-metragens portuguesas acerca do país e de seus imigrantes nos últimos anos: *As Duas Faces da Guerra* (2007) de Dina Andringa e Flora Gomes, 2007; *A Batalha de Tabatô* (2013) de João Viana e *Bobô* (2013) de Inês Oliveira.

¹² Ver ainda para outras análises de alguns destes filmes Adesokan, (2011), Arenas, (2011), Carelli (2012), Ferreira (2011a, 2012b, c)

¹³ Ver Ferreira (2011a, 2012b, c) para estudos sobre os longas de ficção realizados em parceria transnacional e acessíveis em DVD.

cooperativa, a Coopimagem, em 1992, igualmente responsáveis por um número elevado de produções de diversas metragens, entre eles alguns longas-metragens de ficção.

A Ébano Multimedia de Lício produziu três longas-metragens nacionais: *A Árvore dos Antepassados* (1994), *A Guerra da Água* (1995) e *Desobediência* (2003), todas realizadas pelo produtor por Licínio Azeved. Fernando Arenas (2011) e Mahoma Bamba (2011a) realçam a capacidade do diretor de dar neles expressão à população rural e pobre, usando amadores para contarem suas histórias relacionadas com a guerra civil.

A Promarte tem sido igualmente prolífica, tendo produzida, como é possível verificar em seu *site*, mais de 200 filmes em diversas metragens desde 1993. O diretor Sol de Carvalho foi responsável por alguns longas-metragens transnacionais, nomeadamente *O Jardim do outro Homem* (2006) e *As Teias da Aranha* (2009), que abordam problemas atuais, sobretudo a expansão da Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (AIDS), também do ponto de vista feminino. Deve ser mencionado ainda o extraordinário documentário em formato de longa-metragem sobre as negociações para terminar a guerra civil, *Caminhos da Paz* (2012).

No que diz respeito ao apoio por parte do governo, somente em 2000 tomou posse um novo instituto nacional de cinema, o INAC. Ao longo dos anos 2000 houve, de fato, uma recuperação da produção audiovisual, sobretudo do setor privado e através de coproduções, acompanhada pela criação da Associação Moçambicana de Cineastas (AMOCINE), em 2003. Os filmes anteriores e as novas produções ganharam uma vitrine e a possibilidade serem revistos no Dockanema, festival de documentário que ocorre anualmente desde 2010.

Em Angola, devido à proliferação de produções desde 2007, sobretudo através de filmes semiamadores que lembram o formato de Nollywood (ou seja, produções de baixo orçamento filmados em câmeras digitais que utilizam gêneros populares como gangster e terror, conseguindo conquistar alguma visibilidade), está ficando cada vez mais difícil contabilizar os recentes filmes nacionais. É possível enumerar pelo menos os seguintes: *Assaltos em Luanda* (2007) de Henrique Narciso Dito, *Encurralada* (2007) de Alberto Botelho, *Os palancas negras* (2010) da Goodzila Angolywood Productions, *Piquiniqui, dia dos mortos* (2010) de Eric Mambo, *Também vou lhe trair* (2010) da produção Ngollywood, *O emigrante* (2010) de Henrique Narciso Dito, *Os Emplastros* (2010) de Alberto Botelho, *Resgate* (2011) e *Rastos de Sangue* (2011),

ambos de Mawete Paciência. A mais recente produção com financiamento 100% nacional foi o filme de época *Njinga, Rainha de Angola* (2013), realizado, no entanto, pelo português Sérgio Graciano, diretor de telenovelas.

Figura 10 - Filmagens em estilo “Angolywood”, *Nova Gazeta*



Fonte: *Nova Gazeta*

Também houve novos por parte do governo de incentivar a produção através da criação de um novo instituto do governo em 2003, Instituto Angolano de Cinema, Audiovisuais e Multimédia (IACAM), que traçou um plano para a recuperação, restauro e conservação do acervo fílmico de Angola. Mas os novos realizadores como Henrique Narciso Dito, Mawete Paciência e Óscar Gil ainda não conseguem encontrar melhoras e apontam, sobretudo, as muitas dificuldades que enfrentam, desde a formação até o financiamento. (FUKIADY, 2013) Para melhorar essa situação foi criada em 2014 a Associação Angolana de Profissionais de Cinema, Televisão e Audiovisual (APROCIMA).

Se contabilizarmos os longas de ficção angolanos até 2013, encontramos por volta de 14 produções nacionais (desde os filmes de Ruy Duarte de Carvalho e António Ole) e 15 coproduções, sendo oito com o ex-colonizador e outros países, e sete com diversos outros (África do Sul, Argentina, Cuba, Brasil, etc.). Assim chegamos a uma taxa de coproduções de 65 %, sendo 46% com Portugal. Apesar disso, foi com o antigo colonizador que Angola recuperou sua atividade cinematográfica após a guerra civil, razão pela qual passo a referir alguns filmes coproduzidos entre 1989 e 2004, ano no qual foram lançados três filmes que iniciaram a recuperação do cinema angolano.¹⁴

¹⁴ *O Herói* de Zezé Gamboa, produzido por Angola, França e Portugal. O filme foi premiado no Festival de Sundance como melhor filme internacional e atraiu alguma atenção acadêmica (FERREIRA 2011a, 2012b; SABINE 2011; SILVA, 2011), *Na Cidade Vazia* (2004) do mesmo ano

Como vimos, a dependência de coproduções de ficção não é em si um problema. O caso da Guiné-Bissau demonstra que um cineasta é capaz de desenvolver e manter uma eficácia estética tanto em produções nacionais como transnacionais. No entanto, é possível perceber questões identitárias ainda não resolvidas, sobretudo em alguns filmes de Cabo Verde e Moçambique. Velhos estereótipos ligados à colonização da mente não são sempre evitados, sobretudo em produções comerciais. Há, no entanto, sempre esforços de cineastas para descolonizar a mente, sejam relacionados ao colonialismo, ao “script da libertação” ou à guerra civil. As poucas carreiras estáveis de alguns diretores, nomeadamente de Flora Gomes, Licínio Azevedo e Sol Carvalho deixam vislumbrar o potencial emancipatório dos filmes de ficção nos PALOP, seja com financiamento nacional ou transnacional. A reivindicação de maior estabilidade e apoio financeiro pelos jovens cineastas angolanos é mais do que coerente, porque é fundamental para possibilitar o desenvolvimento de uma cultura cinematográfica que poderia, enquanto se diversificar, oferecer mais momentos de eficácia estética.

CONCLUSÃO

Tentei, obviamente com muitas lacunas, apresentar um panorama da atividade audiovisual dos PALOP desde que os países conquistaram a duras penas e pela via da guerra suas independências há 40 anos atrás. As lacunas devem-se ao difícil acesso aos filmes das diversas metragens, mas também à ainda pouca pesquisa acerca deles. Mesmo assim, algumas considerações podem ser feitas no final deste percurso. A descolonização da mente nunca deixou de ser um desejo, tanto das instituições oficiais como dos diretores. Pelo que vimos, parece óbvio que a institucionalização deste desejo raramente resultou em filmes que fossem além de uma eficácia pedagógica e política, presos na tentativa de construir através do audiovisual uma comunidade imaginária unida logo depois das independências. As poucas tentativas de uma eficácia estética (*Vinte e Cinco* e *Mueda*) foram ou censuradas ou pouco divulgadas. Ainda não sabemos ao certo se o potencial pedagógico encontrado no audiovisual durante a luta contra o colonialismo de fato vingou no pós-colonialismo, porque as análises do arquivo

de Maria João Ganga (CARELLI, 2008; DUTRA, 2013) com o qual é muitas vezes comparado (FERREIRA 2011a, 2012b, SILVA, 2011) e *O Comboio da Canhoca* de Orlando Fortunato de Oliveira, produzido por Angola, Marrocos, Portugal e Tunísia.

produzido ainda não foram realizadas. Deu para ver, no entanto, que houve tentativas de estabelecer a libertação como narrativa mestra para garantir o poder dos “Prosperos substitutos” na pós-independência. Alguns projetos transnacionais foram avaliados até agora como fracassos, mas não me parece encerrado o debate acerca do suposto neocolonialismo nos projetos transnacionais de Godard e Rouch cuja eficácia estética ou não teve a oportunidade de ser experimentado ou foi abortado cedo. Por outro lado, vimos que o arquivo produzido como parte da tentativa de emancipação audiovisual está dando frutos novamente para artistas europeus, sobretudo artistas portugueses, que – essa é a parte positiva – finalmente optaram por encarar o capítulo da “guerra colonial” e da ditadura que vivia silenciado em Portugal. Por outro lado, apesar de encontrarmos filmes que mostram situações concretas em que a comunidade se torna ator da descolonização, como no caso de *Mortu Nega*, a emancipação que o filme aspira não se concretizou. Pelo contrário, a Guiné Bissau sofreu inúmeros golpes de estado, impossibilitando a criação de comunidades fora das impostas pelos militares.

Depois das guerras civis, que estenderam as tensões da Guerra Fria, e dos regimes monopartidários, testemunhamos mais produções de longa-metragem e de ficção, produções essas almeçadas desde sempre pelos cineastas com formação no cinema de arte por encontrar nele sum potencial de eficácia estética. Com financiamento transnacional e envolvimento de diretores de vários países da comunidade de língua portuguesa, o balanço também não é necessariamente positivo. Edward Said (1995) famosamente observou que todas as culturas são interdependentes. No entanto, nos 40 anos de independência dos PALOP este fato, que se manifesta na transnacionalidade, nem sempre foi capaz de incentivar diálogos. Encontramos, na verdade, mais monólogos do antigo colonizador cujas abordagens repetem estereótipos associados ao luso-tropicalismo e a lusofonia da época colonial, ou seja, a colonização da mente com um ideário favorável à manutenção do poder dos “Prosperos” substitutos. Ao mesmo tempo, há diversos filmes que escrutinam a história colonial, da qual faz parte o colonialismo, as lutas pela independência e as guerras civis.

A forte ligação estabelecida entre nação e audiovisual nos PALOP quando nasceram não foi necessariamente benéfica para as jovens nações. A pressão levou a abusos como censura e a expectativas difíceis de serem cumpridas, sobretudo no que diz respeito a uma comunidade imaginária paradoxal. Mesmo assim, percebemos nitidamente que houve tanto tentativas de eficácia pedagógica como de eficácia estética

em contextos de grande carência financeira e técnica. Se a história do audiovisual nos PALOP já pode oferecer alguma conclusão, talvez seja esta: que sempre haverá tentativas de descolonizar as mentes e de emancipar o público, e outras que reafirmam os estereótipos do colonialismo devido a interesses políticos. Dependerá sem dúvida das possibilidades político-financeiras oferecidas – de proveniências nacionais e transnacionais – como o audiovisual desenvolverá no futuro (dentro e fora dos PALOP) narrativas acerca da violência sofrida durante o colonialismo e os constrangimentos do neocolonialismo vividos atualmente – de forma emancipatória ou interesseira.

REFERÊNCIAS

- ABRANTES, José Mena. Imagens desfocadas. In: CINEMAS da África. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1995. p. 39-41.
- ADESOKAN Akin. Flora Gomes, filmmaker in search of a nation. *Black Camera, An International Film Journal*, v. 3, n. 1, p. 31-53, 2011.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 .
- ANDRADE-WATKINS, Claire. Le cinema et la culture au Cap Verde et en Guinée-Bissau. *CinemAction*, Saint-Denis, n. 106, p. 148-155, 2003.
- ANDRADE-WATKINS, Claire. Portuguese African cinema: historical and contemporary perspectives - 1969 to 1993. *Research in African Literature*, Columbus, v. 26, n. 3, p. 134-150, 1995.
- ARENAS, Fernando. *Lusophone Africa: Beyond Independence*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- ANIMATED Archive. *Arsenal*, jun. 2012. Disponível em: [<http://www.arsenal-berlin.de/en/living-archive/projects/animated-archive-2012.html>]. Acesso em: 12/10/2015.
- BAMBA, Mahomed. O *parti-pris* ideológico e estético de dois brasileiros na formação de um cinema pós-colonial em Moçambique (anos 70-80). *interin*, Curitiba, v. 12, n. 2, p. 1-11, jul. \dez., 2011a.
- BAMBA, Mahomed. In the name of 'cinema action' and Third World: The intervention of foreign film-makers in Mozambican cinema in the 1980s and 1980s. *Journal of African Cinemas*, v. 3, n. 2, p. 173-185, mar. 2012.
- CABRAL, Amílcar. *Unidade e luta*. Lisboa: Seara Nova, 1978.
- CABRAL, Amílcar. *Revolution in Guinea: selected texts – speeches and writings*. New York/London: Monthly Review Press, 1970.

-
- CARELLI, Fabiana. Diversidade categorial no cinema africano (de língua portuguesa): identidade e sujeito. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). *Estudos comparados – teoria, crítica e metodologia*. Granja Viana: Ateliê Editorial: 2014, p. 191-218.
- CARELLI, Fabiana. Cantam pretos, dançam brancos: coreografia da colonização em Nha Fala, de Flora Gomes. *Literartes*, São Paulo, n. 1, p. 1-21, 2012.
- CARELLI, Fabiana. Aos cacos: imagens da nação angola em As aventuras de Ngunga e Na cidade vazia, livro e filme. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 13, p. 181-193, 2008.
- CARVALHO, Ruy Duarte. Da tradição oral à cópia standard, a experiência de Nelisita. *Anthropology Today*, v. 7, n. 3, 1991.
- CINEMATECA NACIONAL DA REPÚBLICA POPULAR DE ANGOLA. *10 anos cinema angolano: filmografia 1975-1985*. Luanda: Cinemateca Nacional, 1985.
- CINEMATECA NACIONAL DA REPÚBLICA POPULAR DE ANGOLA. *Cinema angolano: um passado a merecer melhor presente*, Luanda: Cinemateca Nacional, 1986.
- CINEMATECA PORTUGUESA. *Cinema Angolano*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1987.
- CONVENTS, Guido. *Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual: uma história político-cultural do Moçambique colonial até a República de Moçambique (1896-2010)*. Maputo: Edições Dockanema/Afrika Film Festival, 2011.
- CORRÊA, José Celso. *Cinemação. Cine olho*, v. 5, 1980.
- COSTA, Filipa. Luta na caba nunca. *Arsenal*, [2014]. Disponível em: [<http://www.arsenal-berlin.de/de/living-archive/projekte/living-archive-archivarbeit-als-kuenstlerische-und-kuratorische-praxis-der-gegenwart/einzelprojekte/filipa-cesar.html>]. Acesso em: 12/10/2015.
- COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula*. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.
- CRAVINO, Janet. Conflitos internos – resolução de conflitos. *Revista militar*, Lisboa, nov. 2005. Disponível em: [<http://revistamilitar.pt/artigo/21>]. Acesso em: 16/04/2010.
- DUARTE, Fernando. Breve história do cinema moçambicano. *Celuloide*, Rio Maior, 283-284, p. 307-10, 1979.
- DUTRA, Robson. Revolução e Pós-colonialismo numa Cidade ainda Vazia. *Mulemba*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 9, p. 144-161, 2013.
- DUROVICOVA, Natasa; NEWMAN Kathleen (Org.). *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Nova York: Routledge, 2009.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- EZRA, Elizabeth; ROWDENS, Terry. *Transnational cinema: the film reader*. Nova York: Routledge, 2006.
- FAIRFAX, Daniel. Birth (of the Image) of a Nation: Jean-Luc Godard in Mozambique. *Acta univ. Sapientiae, film and media studies*, Cluj-Napoca, v. 3, p. 55-67, 2010.

-
- FERREIRA, Carolin Overhoff. Filme indisciplinar versus filme ensaio no cinema brasileiro: exemplos contemporâneos. *Tempo brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 196, p. 51-78, 2014a.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. The end of history through the disclosure of fiction – and disciplinarity in Miguel Gomes *Tabu* (2012). *Cinema: philosophy and the moving image*, Lisboa, v. 5, p. 18-45, 2014b.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. A força do coletivo – trilha sonora e construção identitária nos filmes de ficção de Flora Gomes. In: GOMES, Flora. *O cineasta visionário*. Bissau: Corobal, 2014c.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. Monólogos lusófonos ou diálogos transnacionais: o caso das adaptações luso-brasileiras. In: SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos; MATOS, Edilene; SEGOLIN, Fernando (Org.). *Cinema e literatura: narrativas e poéticas*. Salvador: EDUFBA, 2014c. p. 275-94.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. *O cinema português: aproximações a sua história e indisciplinaridade*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2013.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. Em favor do cinema indisciplinar: o caso português. *Rebeca*, [São Paulo], v. 1, n. 2, p. 99 – 138, 2012a.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. *Diálogos africanos – um continente no cinema*. Brasília: CCBB, 2012b.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. *Identity and difference – transnationality and postcoloniality in lusophone films*. Münster: LIT Verlag, 2012c.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. Face a face com a ditadura: os filmes indisciplinados de Susana de Sousa Dias. In: FERREIRA, Carolin Overhoff (Org.). *Face a face com a ditadura: os filmes indisciplinados de Susana de Sousa Dias*. Munique: AVM, 2012d. p. 45-62.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. Ambivalent transnationality: Luso-African co-productions after Independence (1988-2010). *Journal of African cinemas*, Bristol, v. 3, n. 2, p. 221-45, 2011a.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. Violência mágica: A guerra civil no cinema luso-moçambicano. *Tempo brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 184, , p. 109 -124, 2011b.
- FUKIADY, Tessa. Cinema angolano em Câmara-Lenta. *Nova Gazeta*, Luanda, n. X, [2013]. Disponível em: [<http://novagazeta.co.ao/?p=6164>]. Acesso em: 12/11/2015.
- GETINO, Octavio; SOLANAS, Fernando. Hacia un tercer cine, *Cine Club*, [Novo México], v. 1, n. 1, 1970.
- GODFREY, Mark. The artist as historian. *October*, v. 120, p. 140-172, 2007.
- GRAY, Ros. Cinema on the cultural front: Film-making and the Mozambican revolution. *Journal of African Cinemas*, v. 3, n. 2, p. 139-60, 2011.
- HALLIS, Ron. Movie magic in mozambique. *Cinema Canada*, p. 18-24, fev., 1980.
- HERING, Tobis. Before Six Years After. In: CÉSAR, Filipa. *Luta ca caba inda*. Paris: Jeu de Paume, 2012. p. 37-56.

-
- HIGBEE, Will; LIM, Song Hwee. Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies. *Transnational Cinemas* v.1, n. 1, p. 7-21, 2010.
- INSTITUTO ANGOLANO DE CINEMA. *1ª Mostra de Cinema Angolano*. Angola: Instituto Angolano de Cinema, 1982.
- LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro seguido de Imagem e miragem da lusofonia*. Lisboa: Gradiva, 1999.
- LOFTUS, Maria. Kuxa Kanema: The rise and fall of an experimental documentary series in Mozambique. *Journal of African Cinemas*, v. 3, n. 2, p. 161-171, 2012.
- MANKELL, Henning. *Comédia infantil*. São Paulo: Marco Zero, 1998 .
- MATOS, Patricia Ferraz. *As "Côres" do Império: representações raciais no "Império Colonial Português"*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2006.
- MCCABE, Colin. An Interview with Chris Marker. *Critical Quarterly*, Malden, v. 55, n. 3, p. 84-87, 2010.
- MOORMAN, Marissa Jean. Of westerns, women, and war: re-situating Angolan Cinema and the Nation. *Research in African Literatures*, v. 32, n. 3, p. 103-122, set., 2001.
- MONTEIRO, J. E. António de Sousa, Director de 'Filmes Angola'. *Imagem*, n. 10, p. 9, 1951.
- MURPHY, David; WILLIAMS, Patrick. *Postcolonial African cinema: ten directors*. Manchester: Manchester of University Press, 2007.
- ARQUIVO cinematográfico em risco já pode ser visto no país. *Novas da Guiné Bissau*, 10 abr. 2015. Disponível em: [http://novasdaguinebissau.blogspot.com/2013/04/arquivo-cinematografico-em-risco-ja.html]. Acesso em: 14/10/2015.
- SILVA, Manuel Costa e (Coord.). *Cinema africano: Angola, Moçambique, Guiné, Cabo Verde*. Lisboa: Avante, 1981.
- PASLEY, Victoria. Kuxa Kanema – third cinema and transatlantic crossings. In: GUNERATNE, Anthony R.; DISSANAYAKE, Wimal (Org.). *Rethinking third cinema*. Münster: Lit Verlag, 2009. p. 107-24.
- PAULO, Heloísa. Documentarismo e propaganda: as imagens e os sons do regime. In: TORGAL, Luís Reis (Org.). *O cinema sob o olhar de Salazar*. Coimbra: Temas e Debates, 2001. p. 92-116.
- PIÇARRA, Mario do Carmo; ANTÓNIO, Jorge António (Org.). *Angola – o nascimento de uma Nação, Vol. III: o cinema da independência*. Lisboa: Guerra e Paz, 2015.
- PIÇARRA, Mario do Carmo. O cinema é uma arma. In: PIÇARRA, Mario do Carmo; ANTÓNIO, Jorge António (Org.). *Angola – o nascimento de uma Nação, Vol. III: o cinema da independência*. Lisboa: Guerra e Paz, 2015. p. 15-42.
- PINTO, Antonio Costa. *O fim do Império Português*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.
- PIMENTEL, Joana. Imagens de Angola colonial na colecção da Cinemateca Portuguesa. In: PIÇARRA, Mario do Carmo; ANTÓNIO, Jorge António (Org.). *Angola – o*

-
- nascimento de uma Nação, Vol. III: o cinema da independência. Lisboa: Guerra e Paz, 2015. p. 109-140.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. “Exploración, experiência y emoción de archivo: A modo de introducción. *Aniki*, [Lisboa], v. 2, n. 2, p. 220-23, 2015.
- SCHEFER, Raquel. As imagens que faltam – As duas versões de Mueda, Memória e Massacre (1979-1980), de Ruy Guerra. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO DE INVESTIGADORES DA IMAGEM EM MOVIMENTO, 5., Lisboa, 2015. Actas. Lisboa: AIM, , 2016.
- SCHEFER, Raquel. Fictions of the liberation struggle: Ruy Guerra, José Cardoso, Zdravko Velimirovic. *Kronos*, Bellville, v. 39, n.1, p. 298-315, 2013.
- SEABRA, Jorge. Imagens do Império: O caso Chimite, de Jorge Brum do Canto. In: TORGAL, Luís Reis (Org.). *O cinema sob o olhar de Salazar*. Coimbra: Temas e Debates, 2001. p. 235-70.
- SEABRA, Jorge. *África nossa: o império colonial na ficção cinematográfica portuguesa: 1945 - 1974*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011.
- SEEL, Martin. *Die macht des erscheinens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.
- SILVA, Antonio Marcio Viewing the Angolan experience of war and Peace through the filmic representation of Luanda in Maria João Ganga’s *Cidade Vazia/Hollow City* (2004) and Zezé Gamboa’s *O Herói/The Hero* (2004). *Journal of African Cinemas*, v. 3, n. 2, p. 197-200, 2011.
- SORANZ, Gustavo. O Instituto Nacional de Cinema e outras experiências audiovisuais em Moçambique no seu período pós-colonial, *Contemporânea – comunicação e cultura*, Salvador, v. 12, n. 1, p. 147-64, jan./ abr., 2014.
- STOCK, Robert. *Erinnerung im Abseits: Gewalt, Kolonialismus und dokumentarische Filme aus Moçambique und Portugal (seit 1974)*. 2015. Tese de Doutorado - International Graduate Center for the Study of Culture, Universität Giessen, 2015.
- STOCK, Robert. Archival images and audiovisual testimony – negotiating the end of empire in the documentary films *Guerra Colonial*. *Histórias de Campanha em Moçambique* (1998) and *Natal 71* (1999). *International Journal of Iberian Studies*, [Porto], v. 27, n. 2, 3, p. 183-201, 2014.
- STOLER, Ann Laura. Imperial debris: reflections on ruins and ruination. *Cultural Anthropology*, v. 23, n.2, maio, p. 191-219, 2008.
- STOLER, Anna Laura. Colonial archives and the arts of governance. *Archival science*, v. 2, p. 87-109, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010 .
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- SABINE, Mark. Rebuilding the Angolan body politic: Global and local projections of identity and protest in *O Herói/The Hero* (Zezé Gamboa, 2004). *Journal of African Cinemas*, v. 3, n. 2, p. 201-19, 2011.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Prospero e Caliban. In: RAMALHO, M. I.; RIBEIRO, A. Sousa (Ed.). *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos de identidade*. Porto: Afrontamento, 2002. p. 23-85.

TAYLOR, Clyde. Interview with Pedro Pimente. *Jump Cut*, n 28, apr. , p. 30-31, 1983. Disponível em:
[<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC28folder/MozambPimente.html>]. Acesso em: 5/10/2015.

THIONG'O, Ngugi Wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema Africano? In: MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema no mundo: indústria, política, mercado: África*. São Paulo: Escrituras, 2007. p. 25-32.

TORGAL, Luís Reis. Propaganda, ideologia e cinema no Estado Novo. In: TORGAL, Luís Reis (Org.). *O cinema sob o olhar de Salazar*. Coimbra: Temas e Debates, 2001. p. 54-91.

TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos: textos sobre o cinema*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

UKADIKE, N. Frank. *Anglofone African Media*, n. 36, maio, 1991. Disponível em:
[<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC36folder/AnglophAfrica.html>]. Acessado em: 5/10/2015.

UKADIKE, N. Frank. *Black African Cinema*. Berkley: The University of California Press, 1994.

VIEIRA, Patrícia. *Cinema no Estado Novo: a encenação do regime*. Lisboa: Colibri, 2011.

VIEIRA, Patrícia. Filming women in the colonies: gender roles in New State cinema about the empire. In: OWEN, Hilary; KLOBUCKA, Anna M. (Org.). *Gender, empire, and postcolony – luso-afro-brazilian intersections*. Palgrave/Macmillan: Nova York, 2014. p. 71- 86.

WADANO, Nadine. Au vent de l'éventuel: Following the Winds of Change. *American Anthropologist*, Malden, v. 107, n. 1, p. 116-7, 2005.