



# **Abrir os Gomos do Tempo**

## Conversas Sobre Cinema em Moçambique

Ana Cristina Pereira e Rosa Cabecinhas (Eds.)



**CECS**  
centro de estudos  
de comunicação  
e sociedade

Coleção Ciência e Cultura para Todos



UMinho Editora



Ana Cristina Pereira é doutorada em estudos culturais, pela Universidade do Minho, com a tese *Alteridade e Identidade na Ficção Cinematográfica em Portugal e em Moçambique*. Tem como principais interesses de investigação: raça, género, identidade social, representações sociais e memória cultural no cinema, numa perspetiva pós-colonial e interseccional.

Rosa Cabecinhas é docente do Departamento de Ciências da Comunicação do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho e investigadora no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. Os seus principais interesses de investigação conjugam as áreas da comunicação intercultural, memória social, representações sociais, identidades sociais e discriminação social.





UMinho Editora  
Ciência e Cultura para Todos



**CECS**  
centro de estudos  
de comunicação  
e sociedade

#### EDITORAS

Ana Cristina Pereira  
Rosa Cabecinhas

#### COORDENAÇÃO EDITORIAL

Manuela Martins  
Moisés de Lemos Martins

#### FOTOGRAFIA

Catembe (@ Rosino, 2009)

#### DESIGN

Tiago Rodrigues

#### PAGINAÇÃO

Marisa Mourão

#### REVISÃO

Sofia Salgueiro  
Marisa Mourão

IMPRESSÃO e ACABAMENTOS Papelmunde

EDIÇÃO UMinho Editora/Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade

LOCAL DE EDIÇÃO Braga 2022

ISBN 978-989-8974-66-2 eISBN 978-989-8974-67-9

DOI <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49>

Os conteúdos apresentados (textos e imagens) são da exclusiva responsabilidade dos respetivos autores.  
© Autores / Universidade do Minho – Esta obra encontra-se sob a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.

# Abrir os Gomos do Tempo

## Conversas Sobre Cinema em Moçambique

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020 (financiamento base) e UIDP/00736/2020 (financiamento programático). Teve também apoio, no âmbito da “Knowledge for Development Initiative”, da Rede Aga Khan para o Desenvolvimento e da FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia, IP (nº 333162622), no contexto do projeto *Memories, Cultures and Identities: How the Past Weights on the Present-Day Intercultural Relations in Mozambique and Portugal?*.

**FCT** Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia



AGA KHAN DEVELOPMENT NETWORK



Este conjunto de conversas destina-se essencialmente a quem gosta de ouvir contar histórias. São conversas com um forte pendor cinematográfico, não só porque o mote que as atravessa é o cinema em Moçambique, mas sobretudo porque a forma como são reveladas as memórias que habitam esse espaço é também ela, muitas vezes, formulada através de imagens que têm movimento. *Abrir os Gomos do Tempo: Conversas Sobre Cinema em Moçambique* é também para aquelas pessoas que, como nós, ficam felizes ao ouvir de novo a frase, “um outro mundo é possível!” e tem, a nosso ver, a beleza e a força das palavras daqueles que acreditam em novas possibilidades de vida.

O livro abre com um prefácio de Nataniel Ngomane e é constituído por um conjunto de conversas com personalidades chave da história do cinema moçambicano: Américo Soares, Faria de Almeida, Gabriel Mondlane, Jean-Luc Godard, João Ribeiro, José Cardoso, Licínio Azevedo, Lopes Barbosa, Luís Carlos Patraquim, Pedro Pimenta, Ruy Guerra e Sol de Carvalho. As entrevistas foram realizadas por Ana Cristina Pereira, Diana Manhiça, Lurdes Macedo, Maria do Carmo Piçarra, Rosa Cabecinhas, Sheila Khan e Sílvia Vieira. O livro remata com um discurso de José Luís Cabaço, proferido em 1980, altura em que era ministro da informação de Moçambique, acompanhado por uma introdução, feita pelo próprio, que corresponde à sua leitura atual desse discurso enquanto ministro.

Este livro é dedicado à memória de Joaquim Lopes Barbosa (1945–2021) e simultaneamente é uma sentida homenagem a todos os cineastas que tiveram a coragem de enfrentar a censura do Estado. Este gesto modesto pretende dar ânimo a todas as pessoas que ainda a enfrentam, nas suas variadíssimas formas. Os ditadores morrem, os regimes passam e os filmes ficam.





This set of conversations is essentially addressed to those who like storytelling. These are talks with a strong cinematographic slant, not only because their motto is cinema in Mozambique, but mainly because how the memories that inhabit that space are revealed is also often formulated through images that have movement. *Abrir os Gomos do Tempo: Conversas Sobre Cinema em Moçambique* (Opening the Buds of Time: Conversations About Cinema in Mozambique) is also for those who, like us, are happy to hear the line, “another world is possible!” again. It has, in our opinion, the beauty and strength of the words of those who believe in new life possibilities.

It opens with a foreword by Nataniel Ngomane and features a series of conversations with key personalities in the history of Mozambican cinema: Américo Soares, Faria de Almeida, Gabriel Mondlane, Jean-Luc Godard, João Ribeiro, José Cardoso, Licínio Azevedo, Lopes Barbosa, Luís Carlos Patraquim, Pedro Pimenta, Ruy Guerra and Sol de Carvalho. The interviews were led by Ana Cristina Pereira, Diana Manhiça, Lurdes Macedo, Maria do Carmo Piçarra, Rosa Cabecinhas, Sheila Khan and Sílvia Vieira. The book ends with a speech by José Luís Cabaço, given in 1980, when he was minister of information in Mozambique. This speech is accompanied by an introduction, made by the minister himself, which corresponds to his current reading of that speech as a minister.

This book is dedicated to the memory of Joaquim Lopes Barbosa and is simultaneously a heartfelt tribute to all filmmakers who dared to face state censorship. This modest gesture is meant to encourage all people who still face it in various forms. Dictators die, regimes expire, and films remain.

Translation: Anabela Delgado



<i>Prefácio: Percursos da Cinematografia Moçambicana nas Vozes dos Seus Fazedores</i> , Nataniel Ngomane	11
<i>Introdução: Conversas Sobre Cinema em Moçambique</i> , Ana Cristina Pereira e Rosa Cabecinhas	21
<b>Parte 1</b>	27
<i>Filmar Para Exortar à Revolta. Conversa com Lopes Barbosa</i> , Ana Cristina Pereira	29
<i>Catembe – O Filme Como Corpo de Delito: Conversa com Faria de Almeida</i> , Maria do Carmo Piçarra	47
<i>A Descolonização dos Ecrãs: Conversa com Américo Soares</i> , Diana Manhiça	59
<i>Então Começámos a Viver Cinema. Aí a Minha Vida Começa: Conversa com Gabriel Mondlane</i> , Ana Cristina Pereira	89
<i>Para Bom Entendedor Meia Palavra Basta: Conversa com José Cardoso</i> , Sílvia Vieira	103
<i>O Nascimento do Cinema e Essas Coisas Todas: Conversa com Luís Carlos Patraquim</i> , Ana Cristina Pereira, Rosa Cabecinhas e Sheila Khan	107
<i>O Poder ao Centro – Um Modo de Ver Moçambicano: Conversa com Sol de Carvalho</i> , Ana Cristina Pereira	147

*Não Estamos em Hollywood! Conversa com Licínio Azevedo e Gabriel Mondlane, Lurdes Macedo* 185

*I'm a Free Man in a Free Country: Conversa com Pedro Pimenta, Ana Cristina Pereira* 201

*Um País Sem Imagem É um País Sem Memória... Conversa Com Licínio Azevedo, Ana Cristina Pereira e Rosa Cabecinhas* 219

*Cada um Caminha por Onde Pode, por Onde Lhe É Possível Caminhar: Conversa Com João Ribeiro, Ana Cristina Pereira* 243

**Parte 2** 257

*O Processo Revolucionário e a Cultura: Ruy Guerra por Sol de Carvalho – Revista Tempo, 1980, Sol de Carvalho* 259

*Jean-Luc Godard: Entrevista por Sol de Carvalho e Maria Augusta, na Rádio Moçambique, em 1980, Sol de Carvalho e Maria Augusta* 291

*Imagem: Uma Arma Que Aliena ou Liberta: Considerações do Então Ministro da Informação, José Luís Cabaço* 303

*Notas Biográficas* 335

# Prefácio

## Percursos da Cinematografia Moçambicana nas Vozes dos Seus Fazedores

<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.1>

Nataniel Ngomane

As primeiras manifestações do cinema moçambicano, entendidas enquanto representações de personagens, espaços, tempos e acontecimentos cinematográficos, projectando vivências e sonhos próprios do território e das gentes de Moçambique, começam a surgir ainda no tempo colonial. Finais dos anos 60 e inícios dos 70 do século XX. A partir daí, mais exactamente após a independência do país, a 25 de junho de 1975, essas manifestações procuram consolidar-se e traçar novos caminhos em direcção à formação de um sistema cinematográfico moçambicano propriamente dito. Processo não linear, como qualquer outro dessa natureza, muito pelo contrário, cheio de desafios, naturalmente leva o seu tempo, estando, por isso mesmo, ainda em curso. Porém, já levando na dianteira, como seus principais intervenientes, cineastas moçambicanos e não só, seus filmes, documentários e de ficção, e seu público.

---

*Como citar:* Ngomane, N. (2022). Prefácio: Percursos da cinematografia moçambicana nas vozes dos seus fazedores. In A. C. Pereira & R. Cabecinhas (Eds.), *Abrir os gomos do tempo: Conversas sobre cinema em Moçambique* (pp. 11–20). UMinho Editora; Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.1>

É, precisamente, parte significativa desse tempo, num percurso sinuoso, como sugerido, e com dinâmicas muito próprias, que é minuciosamente desfiado neste livro e na voz daqueles que, sem margem para dúvidas, foram e continuam a ser os seus protagonistas. Entre outros, cabem nesse grupo nomes Américo Soares, Gabriel Mondlane, José Cardoso, José Luís Cabaço, Licínio Azevedo, Lopes Barbosa, Luís Carlos Patraquim, Manuel Faria de Almeida, Pedro Pimenta, Ruy Guerra, Sol de Carvalho. Entre muitos outros! Todos eles fazedores de primeira linha do cinema moçambicano, desde as suas primeiras manifestações.

Por manifestações do cinema moçambicano, aqui, refere-se, numa clara apropriação da noção literária de António Cândido (1997, p. 24), o conjunto de trabalhos cinematográficos de valor que, tendo como origem o espaço moçambicano e, por força da inspiração individual ou de outros trabalhos similares, não constituindo, ainda, representações de um sistema cinematográfico como tal, são, ainda assim, o seu esboço em variados graus de isolamento e articulação. Em contrapartida, sistema cinematográfico, na esteira do mesmo António Cândido, diz respeito a esse fenómeno já numa fase mais adiantada, essencialmente marcada por uma continuidade de cineastas que, sucessivamente, numa espécie de passagem de testemunho, vão transmitindo padrões do seu fazer fílmico, os próprios filmes e contando já com um público estabelecido.

Como primeiro sinal dessas manifestações, no sentido já avançado, é apontado o filme documentário de ficção *Catembe*, de Manuel Faria de Almeida, que aborda o quotidiano de Lourenço Marques, na capital, hoje Maputo. Isso, em 1965. Feito embora com o apoio do então Fundo do Cinema Nacional, organismo criado em 1948 para, conforme essa designação, apoiar o “cinema nacional”, e observado o “o necessário ‘portuguesismo’ imposto legalmente para a obtenção do financiamento estatal” (como escreve Maria do Carmo Piçarra a propósito da conversa com Faria de Almeida, p. 48), esse primeiro sinal, por meio do qual se pretendia, tão simplesmente, mostrar como as pessoas viviam, pensavam e se divertiam na então colónia, e quais eram os seus problemas, acabou censurado e

proibido. Associado a isso, acabou mesmo por ficar na história da cinematografia moçambicana, e não só, como filme precursor de uma dupla censura institucional: da Comissão da Censura, que avaliou e determinou a sua proibição, e da Agência Geral do Ultramar, braço do Ministério do Ultramar que, por sua vez, censurou “questões relativas à linguagem — ao modo de designar o território fixado e seus habitantes —, como aos costumes” (como escreve Maria do Carmo Piçarra a propósito da conversa com Faria de Almeida, p. 48). Por fim, ganhou referência no *Guinness Book of Records* (Livro Guinness dos Recordes) como o filme com mais cortes de censura na história do cinema e com imposição da destruição da parte censurada. Dos seus 2.400 metros iniciais, do original, ficou apenas com a metade. E, definitivamente, não veio a público.

O segundo sinal, inclusive, já com recurso a uma língua nativa e respectivas linguagens, surge em 1972: *Deixem-me ao Menos Subir às Palmeiras...*, de Lopes Barbosa. Embora o título, à partida, remeta a Angola, pois se trata de um verso do bem conhecido poema angolano da autoria de António Jacinto, “Monangamba” (1961), esse filme é, de facto, inspirado no conto de Luís Bernardo Honwana, “Dina”, inserido no clássico *Nós Matámos o Cão Tinhoso!* (1964/2017). Falado em ronga, a língua da capital, e, muito em particular, dos seus subúrbios de caniço e de madeira e zinco, esse outro sinal procura retratar, na esteira do conto de Honwana, cenas do famigerado trabalho forçado nas plantações coloniais, destacando a humilhação e violência gratuitas praticadas pelos capatazes sobre os trabalhadores negro-africanos, mais precisamente, moçambicanos. Daí a sua relação com o poema angolano, ao apelar igual e metonimicamente para a revolta contra a desumanização dos povos africanos, quadro que é retomado e projectado de forma mais explícita no conto “A Raiva”, da colectânea *Os Molwenes* (1988), de Isaac Zita.

*Deixem-me ao Menos Subir às Palmeiras...* dava mostras, dessa perspectiva, do seu apego à terra — não apenas Moçambique, como também Angola — e à perversa realidade colonial, de um modo geral, estabelecendo, desde logo, uma forte relação com o espaço geopolítico à sua volta e respectivas dinâmicas. Por essa razão, entre outras,

também foi barrado pela ditadura salazarista. Censurado, primeiro, foi igualmente proibido de vir a público. Mas, para o gáudio dos cinéfilos da época, na então cidade de Lourenço Marques, ganhou uma estreia clandestina nos estúdios de Courinha Ramos, que o tinha produzido sem saber. Aliás, já assim fora, de certa maneira, com o livro que inspirara o seu surgimento, cujos exemplares, já nos postos de venda, foram recolhidos pelas autoridades coloniais e, o seu autor, preso. E o livro também circulou clandestinamente.

Desse ângulo, qualquer dúvida que exista, ou possa persistir, quanto à importância e influência dessa segunda manifestação na formação do sistema cinematográfico moçambicano, sobretudo no respeitante à sua relação com o meio à volta e suas vivências, tende a ceder espaço a uma verdade – válida também, por associação, para a colectânea *Nós Matámos o Cão Tinhoso!* – que é colocada por Pereira neste mesmo livro:

*Deixem-me ao menos subir às palmeiras...* foi provavelmente o primeiro filme feito em Moçambique a pensar nos moçambicanos negros como público, ( ...) para mostrar claramente a desumanização dos africanos perpetrada pelo colonialismo. O filme foi proibido pela censura até ao 25 de abril de 1974 e depois foi “esquecido” até 2015. (p. 31)

E, desse modo, começava a nascer, junto com outras produções fílmicas que, entretanto, foram surgindo – entre documentais e ficcionais –, o cinema moçambicano, vinculado à sua própria terra. O vínculo à própria terra e ao que nela ocorria, retratado naqueles dois filmes – cada um a seu modo, obviamente –, e considerado o momento histórico em que eles são produzidos, da dominação colonial, explica por que ambos, pese embora o seu lugar pioneiro, são censurados e proibidos.

Esse breve historial, em torno dessas duas referências cinematográficas, é parte de todo um conjunto de episódios que se apresentam neste livro, cobrindo uma parcela importante do percurso de formação da cinematografia moçambicana. Inclusive, com um breve



relance sobre os cineclubes que existiam, com frequentadores assíduos como Adrião Rodrigues, Eugénio Lisboa, José Craveirinha, Rui Baltazar, Rui Knopfli, entre outros, e Manuel Faria de Almeida, afinal, um dos fundadores, este último, do Cineclube de Lourenço Marques, em 1957. Trata-se de um percurso, como referido, narrado na primeira pessoa por quem esteve e está directamente envolvido na idealização dessa cinematografia, a partir de diversos ângulos, sua concretização e consolidação, passo a passo, também a partir de diversos pontos de vista e acções concretas.

E, assim, são aflorados nos seus detalhes, por vezes até com minúcia desconcertante, os altibaixos da história do cinema moçambicano, sobretudo no período subsequente às tentativas frustradas do seu início público. Aí vêm ao de cima, entre outros, episódios das perseguições sofridas por alguns dos principais protagonistas dessa fase, por parte das autoridades coloniais, e consequentes fugas. Tais perseguições e fugas, todavia, longe de retardarem a formação desse fenómeno cinematográfico, contribuíram grandemente para aguçar uma visão mais apurada do seu arranque decisivo, anos depois, levados em conta os contactos estabelecidos no exterior por alguns dos “fugitivos”, pois lhes possibilitaram certas formações e melhor afunilamento de ideias em torno desse fenómeno. E, por aí, ressaltam-se os diferentes caminhos que conduzem à formação da cinematografia moçambicana, muito em particular a partir dos primeiros anos do pós-independência, com a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC).

Impulsionado pelas mudanças trazidas pela revolução e suas aspirações, o processo de formação dessa cinematografia ganha efectivamente uma nova dinâmica com a criação do INC e com a participação directa de novos intervenientes, com destaque para o poder político e sua linha de orientação política e ideológica, além de parcerias diversas com cineastas brasileiros, chilenos, cubanos, franceses, ingleses, entre muitos outros. É nessa fase que ocorrem acções decisivas do enraizamento da cinematografia moçambicana no seu próprio espaço e o início de uma clara continuidade da passagem de testemunho entre os seus fazedores.

Núcleo central da formação da cinematografia moçambicana, rejeitada a possibilidade da criação de um Serviço Nacional de Cinema, o surgimento do INC sustentava-se nos desafios impostos pelas novas autoridades ao cinema e, em particular, à concepção de uma política de imagem diferente da propalada e estabelecida pelo sistema da dominação colonial. Daí que o ponto fulcral não poderia ser outro senão o INC, tendo em conta a sua dimensão e consequente abrangência nacional, e o papel a desempenhar na sociedade em construção, a nova sociedade. Dessa óptica, e a partir das conversas aqui retratadas, percebe-se melhor o lugar privilegiado reservado ao cinema pelas novas autoridades e o contributo decisivo dessa postura para o seu desenvolvimento. Nas palavras de José Luís Cabaço presentes neste livro, uma das figuras centrais dessa fase, a questão colocava-se na “problemática da ‘alfabetização’ na linguagem imagética introduzida nas áreas não-urbanizadas do país pelo recurso ao cinema (e, daí a pouco tempo, à televisão que estava na sua fase experimental), à fotografia e ao grafismo” (p. 304)<sup>1</sup>. E acrescenta:

a nova linguagem levantava problemas ao nível do diálogo entre cosmogonias diferentes, entre mundos simbólicos que não coincidiam, entre ordenamentos sintáticos desfasados. Tratava-se de uma linha de demarcação cultural que se traduzia, na opinião de alguns de nós debruçados sobre o problema, na questão essencial de *fazer da imagem uma arma de liberdade ou de alienação* [ênfase adicionada]. (p. 304)

Com regularidade quase religiosa, as novas autoridades do país visitavam o INC para, de perto, supervisionar e reforçar as linhas de orientação estabelecidas para as produções cinematográficas; para a sua aprovação e, mesmo, para a rejeição de uma e outra produção que fugisse às orientações e objectivos definidos. E, desse modo, também é abordada neste livro a relação do cinema, seu lugar e papel, com o poder político. Desde o esboço, aprofundamento e aprovação do diploma que cria o INC, passando pela idealização e concepção da sua estrutura em serviços administrativos, de produção

---

<sup>1</sup> José Luís Cabaço era, na época, o ministro da informação do governo. Como tal, estava à frente das políticas editoriais dos órgãos de comunicação social e, em particular, as respeitantes à imagem cinematográfica, televisiva, fotográfica e gráfica.

e exibição, até ao estabelecimento das suas principais infraestruturas: laboratórios, salas de montagem, de mistura de som, edição, estúdios e outras. Tudo isso descrito com minúcia numa série de entrevistas recolhidas por Ana Cristina Pereira, Diana Manhiça, Lurdes Macedo, Maria do Carmo Piçarra, Rosa Cabecinhas, Sheila Khan e Sílvia Vieira, numa espécie de sùmula da história do cinema moçambicano, dos primórdios à actualidade. E sùmula narrada com profundo envolvimento passional, e mesmo emocional, por parte dalguns dos seus principais protagonistas, revelando, num gesto reflexivo de olhar para trás para ver a frente, erros, conflitos profissionais e institucionais, e as inúmeras tentativas de corrigi-los, em autênticas lições de aprender com os próprios erros, tendo em vista a obtenção de melhores resultados para o crescimento robusto da cinematografia moçambicana.

Nos episódios narrados sobressai, como um dos momentos mais altos, senão mesmo o mais alto, o referente ao INC: a sua vinculação à revolução. Trata-se, certamente, de uma fase áurea, quando o cinema passa a ser visto e tomado como “instrumento ao serviço da criação do homem novo”. Desse ângulo, o INC impulsiona algumas das realizações mais marcantes desse fenómeno, cujos resultados se revertem, positivamente, para o seu processo de formação. Tal é o caso, por exemplo, do cinema móvel, introduzido com o apoio de Ruy Guerra. De grande préstimo para a criação de um público que passa a ter acesso ao cinema pela primeira vez — a população das zonas rurais —, acesso a uma imagem projectada na tela, foi-o também, simultaneamente, para a divulgação massiva da política e da ideologia das novas autoridades, tendo em vista o alcance das suas directrizes de governação. Nesse mesmo período é criado e entra em cena o *Kuxa Kanema*, um jornal de actualidades com nova roupagem, moçambicana, que, por sua vez, imprime uma nova dinâmica de trabalho ao INC e ao processo de formação da cinematografia moçambicana. Por um lado, devido à sua linguagem imagética, inovadora e consentânea, e, por outro, à transformação e configuração do próprio *Kuxa Kanema* no pólo central de formação de novos cineastas. Não, pois, por acaso, a expressão kuxa kanema carrega subjacente à sua significação, expressa numa das línguas bantu do sul de Moçambique, uma profunda simbologia: o nascimento do cinema.

Dado o seu lado de “jornal noticioso”, o *Kuxa Kanema* tinha de adotar uma linguagem acessível ao grande público, com uma semântica própria. Por isso mesmo, todo o trabalho da sua produção passa a ser moçambicano: as filmagens, as revelações, montagens... tudo! E feito em Moçambique, no INC, e por moçambicanos. Esse aspecto contribuiu grandemente para o enraizamento da cinematografia moçambicana no seu próprio espaço, na sua população nativa, suas práticas socioculturais e tradições, assim a libertando, à partida, de influências externas. Tratando-se, embora, de um “jornal de actualidades”, não tinha que ser – nem devia ser – uma cópia de outros jornais já conhecidos no mundo cinematográfico, como *O Mundo em Notícias*, por exemplo que, “falado em brasileiro”, não era mais do que uma tradução do francês *Pathé Magazine*, assente no modelo das actualidades francesas; ou outros, enraizados em actualidades portuguesas, sul-africanas e outras que nada tinham a ver com o momento histórico que se vivia em Moçambique. Impunha-se fugir ao modelo dos *Pathé Magazine*, *O Mundo em Notícias*, entre outros. Por outro lado, e porque funcionava como verdadeira escola, o Kuxa Kanema passa também a funcionar, na prática quotidiana, como privilegiado sector de formação, com a assistência de técnicos provenientes de várias partes do mundo do cinema, e não só, passando a constituir-se na porta de entrada para essa área. E, com tudo isso reunido, o terceiro passo era chegar às massas, ao grande público, com um dos principais focos do poder político como meta: a propaganda. E assim se procurava materializar o desígnio da criação do “homem novo”: literalmente, formando-o como profissional do cinema, um cinema moçambicano, e educando-o por via do cinema, enquanto espectador, como um indivíduo que, fazendo parte da população e encontrando-se em frente à tela, não só via o filme como também, exposto à propaganda do poder político, captava e absorvia as mensagens propositadamente preparadas para ele. E tudo numa estratégia cinematográfica concebida, precisamente, tendo em conta o cinema como “instrumento ao serviço da criação do homem novo”. E essa estratégia teve os seus resultados e significativa contribuição para a formação da cinematografia moçambicana.

Ainda da óptica da criação do “homem novo”, em particular do cinema, foi relevante a introdução de uma linha específica de formação

teórico-prática, voltada para as necessidades da época e assente no estabelecimento e “consolidação de uma nova possibilidade de vida” (como escreve Ana Cristina Pereira, a propósito da conversa com Gabriel Mondlane, p. 90). Alguns dos grandes nomes da cinematografia moçambicana actual, por exemplo, são resultado desse tipo de formação. Tais são os casos, a título ilustrativo, de Pedro Pimenta, um dos maiores produtores de cinema em Moçambique, ou de Gabriel Mondlane, por sua vez, um dos maiores sonoplastas de Moçambique. Este último narra com muita graça os pormenores do seu percurso de mero espectador para cineasta. Mais tarde, viria a ser um dos membros fundadores — e gestor até hoje — da Associação Moçambicana de Cineastas. Esta instituição nasce da vontade de reagrupar a gente do cinema (como assinala também aqui Ana Cristina Pereira) num momento de crise do cinema moçambicano, e propõe-se a despertar nas diversas comunidades moçambicanas o gosto pelo cinema.

Ou seja, se na época colonial os primeiros sinais de um cinema moçambicano visavam essencialmente a representação, por via do imaginário dos seus fazedores, do que estava à sua volta — vocação intrínseca a qualquer arte —, através da produção de filmes que retratassem, de certo modo, as realidades vivenciadas, nesta outra fase, pós-independência, o imaginário passa a representar o futuro, o que se almeja alcançar e viver e, não poucas vezes, por intermédio de uma séria visão crítica. Todavia, vicissitudes próprias da época — e das revoluções, de um modo geral —, de mistura com factos históricos, tornariam bastante efémero esse momento alto da configuração do cinema moçambicano. E, de certa maneira, o declínio das suas actividades, a partir de 1986, tornou-se num autêntico pesadelo. Coincidentemente, nesse ano morre Samora Machel, que apostava no cinema como instrumento ao serviço da criação do homem novo (como aqui refere Ana Cristina Pereira, a propósito da conversa com Gabriel Mondlane).

Algumas vozes, neste livro, entendem que pode ter havido alguma premeditação para esse declínio. E que o incêndio que destrói as instalações do INC e parte significativa dos seus arquivos, equipamentos e todos os seus estúdios, em 1991, pode também ter sido

premeditado e provocado para destruir arquivos – diga-se, materiais cinematográficos – comprometedores. Ainda assim, o declínio e colapso das actividades do INC não significaram o fim do cinema moçambicano nem da formação da sua cinematografia. Muito pelo contrário. A partir daí, como que por reacção positiva, surgem novas instituições apostadas no seu desenvolvimento, na sua grande maioria, dirigidas por aqueles que, transformados em verdadeiros protagonistas, abraçaram o cinema como sua principal causa. Além da Kanemo, considerada uma instituição do Estado, mas com uma orientação mais económica, surge a Coopimagem, impulsinada por José Cardoso. Primeira cooperativa cinematográfica de Moçambique, a Coopimagem reuniu pessoas ligadas ao cinema e outras artes, passando a produzir filmes temáticos e de publicidade. Na mesma época, reunindo nomes como José Luís Cabaço, Licínio Azevedo, Pedro Pimenta e Sol de Carvalho, surge a produtora Ébano Multimédia e, pouco depois, a Promarte, fundada, esta última, por Sol de Carvalho que, entretanto, saíra da Ébano. Todas elas não só apostam no cinema como produzem vários filmes, alguns dos quais já com significativas premiações. Mais tarde aparece a já citada Associação Moçambicana de Cineastas.

Ou seja, com os seus altibaixos, num percurso sinuoso, é aqui apresentada, em várias vozes, parte significativa da história da formação da cinematografia moçambicana, com ênfase sobre algumas das suas primeiras manifestações e sobre o que se pode considerar, de certa maneira, sua primeira fase, enquanto sistema, quando se estabelece uma continuidade entre as obras cinematográficas, seus autores e seu público. Contudo, para melhor entendimento desse percurso, das primeiras manifestações à actualidade, nada melhor do que um mergulho nas profundidades das conversas que aqui se oferecem e desfiar com minúcia esse precioso fio de memória do cinema moçambicano. Uma excelente e prazerosa leitura!

## Referências

Cândido, A. (1997). *Formação da literatura brasileira* (8.ª ed., Vol. I). Itatitaia.

# Introdução

## Conversas Sobre Cinema em Moçambique

<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.2>

Ana Cristina Pereira e Rosa Cabecinhas

Uma conversa pode e geralmente é entendida como um encontro, uma convergência, mas que pode ser - e as melhores conversas (que também são outro nome para colaborações) são - nada mais do que aquilo que acontece ali, naquele momento, sob essas circunstâncias, para esses fins particulares. Essa conversa, nossa convergência, não é tanto uma oferta, mas um convite ao leitor para participar e aprofundá-la. (Bradley & Silva, 2021, para. 2)

---

Ana Cristina Pereira, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal/Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal/Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias, Universidade Lusófona, Porto, Portugal <https://orcid.org/0000-0002-3698-0042> [kitty.furtado@gmail.com](mailto:kitty.furtado@gmail.com)

Rosa Cabecinhas, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal <https://orcid.org/0000-0002-1491-3420> [cabecinhas@ics.uminho.pt](mailto:cabecinhas@ics.uminho.pt)

*Como citar:* Pereira, A. C., & Cabecinhas, R. (2022). Introdução: Conversas sobre cinema em Moçambique. In A. C. Pereira & R. Cabecinhas (Eds.), *Abrir os gomos do tempo: Conversas sobre cinema em Moçambique* (pp. 21–25). UMinho Editora; Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.2>

A ideia deste livro nasceu depois de grande parte dos capítulos que o compõem estarem escritos. É um livro destinado essencialmente a quem gosta de ouvir contar histórias. São conversas com um forte pendor cinematográfico; não só porque o mote que as atravessa é o cinema em Moçambique, mas sobretudo porque a forma como são reveladas as memórias que habitam esse espaço é também ela, muitas vezes, formulada através de imagens que têm movimento. Aqui se revelam histórias de gente jovem contadas por quem as viveu — os autores são parte do livro, assim como os seus leitores também o serão, direta ou indiretamente. Este livro é também para aquelas pessoas que, como nós, ficam felizes ao ouvir de novo a frase, “um outro mundo é possível!” e tem, a nosso ver, a beleza e a força das palavras daqueles que acreditam em novas possibilidades de vida.

Por isso *Abrir os Gomos do Tempo* é dedicado a Joaquim Lopes Barbosa (1945–2021), o autor de *Deixem-me ao Menos Subir as Palmeiras...* (1972), que desapareceu da nossa companhia, vítima de COVID-19 e cuja entrevista abre o livro. Este conjunto de conversas é ainda uma sentida homenagem a todos os cineastas, que como Barbosa, tiveram a coragem de enfrentar a censura do Estado. Este gesto modesto pretende dar ânimo a todas as pessoas que ainda a enfrentam ou vão ter que a enfrentar, nas suas variadíssimas formas. Os ditadores morrem, os regimes passam e os filmes ficam.

O poema de Mia Couto que inspira este título, “Para Ti” em *Raiz de Orvalho e Outros Poemas* (Couto, 2014, p. 37), pode ser lido como uma declaração de amor a uma pessoa, contudo, também é verdade que podemos pensar que o poeta fala com uma ideia de literatura (a que tem dedicado boa parte da sua vida), com a pátria, a liberdade, ou mesmo com a utopia. De modos diferentes, todas as vozes que se fazem ouvir neste livro, pertencem a homens que generosamente mergulharam nessa viagem da memória que permite extrair dela histórias sumarentas, nem sempre doces, num processo nem sempre fácil.

Uma parte significativa das entrevistas aqui publicadas foram feitas no âmbito da pesquisa que veio a culminar na tese de doutoramento *Alteridade e Identidade na Ficção Cinematográfica em*



*Portugal e em Moçambique* de Ana Cristina Pereira (2019), orientada por Rosa Cabecinhas e Nataniel Ngomane. Em 2016, foram realizadas várias entrevistas a atores privilegiados da história do cinema em Moçambique, apenas com a referida tese de doutoramento em mente. Dessas publicamos aqui pela primeira vez as entrevistas a Joaquim Lopes Barbosa e Gabriel Mondlane. Republicamos a entrevista com Licínio Azevedo, que foi partilhada pela primeira vez com os leitores na revista *Estudos Ibero Americanos* com o título “‘Um País Sem Imagem É um País Sem Memória...’ – Entrevista Com Licínio Azevedo” (Pereira & Cabecinhas, 2016) e a entrevista publicada com o título “Cada um Caminha por Onde Pode, por Onde lhe É Possível Caminhar: Entrevista a João Ribeiro”, publicada originalmente na *Revista Lusófona de Estudos Culturais* (Pereira, 2017).

Mais tarde, em 2017, foi entrevistado Sol de Carvalho, no Porto, e Pedro Pimenta, em 2018, em Maputo. Na sequência da entrevista a Sol de Carvalho, o realizador partilhou textos inéditos que estariam no seu arquivo pessoal, desde a altura em que foram escritos, há cerca de 40 anos. Trata-se de uma entrevista que Sol de Carvalho fez a Jean-Luc Godard, para a Rádio de Moçambique, de uma entrevista a Ruy Guerra para a revista *Tempo* e de um discurso do então Ministro da Informação José Luís Cabaço, que o cineasta, na altura jornalista, tinha gravado e transcrito. E foi realmente Sol de Carvalho a primeira pessoa a falar numa publicação — o autor dar-nos-ia os documentos se nos comprometêssemos a torná-los públicos, ou seja, acessíveis a toda a gente que os quisesse ler e estudar. Dissemos-lhe que sim. Uma vez que o texto de José Luís Cabaço ia ser publicado tantos anos depois de ser escrito, pensámos que seria interessante pedir ao seu autor uma leitura atual sobre o mesmo, que aqui publicamos à laia de introdução do texto do então ministro. Os três documentos referidos constituem a Parte 2 deste livro.

Começámos a pensar na publicação, não só dos referidos documentos, mas também do conjunto de depoimentos que haviam sido recolhidos ao longo da pesquisa. É claro que nessa altura pensámos também em incluir entrevistas de outras investigadoras que trabalham na mesma área de interesse e que tinham conversado com

interlocutores do meio cinematográfico moçambicano, diferentes dos que tínhamos entrevistado. Foi assim que surgiu, neste trabalho, a entrevista de Maria do Carmo Piçarra a Faria de Almeida e a entrevista de Sílvia Vieira a José Cardoso, autor que, entretanto, tinha desaparecido. Mais tarde, soubemos que a cineasta Diana Manhiça tinha também entrevistado Américo Soares, o primeiro diretor do Instituto Nacional de Cinema, e o pedido para incluir essa conversa nesta coletânea foi prontamente aceite. Nesta altura, foi também com enorme alegria que percebemos que a nossa amiga e colega do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Lurdes Macedo, tinha uma conversa não publicada com Licínio Azevedo e Gabriel Mondlane. Finalmente, no contexto do projeto *Memories, Cultures and Identities: How the Past Weights on the Present-Day Intercultural Relations in Mozambique and Portugal?* (Memórias, Culturas e Identidades: O Passado e o Presente das Relações Interculturais em Moçambique e Portugal), realizámos já em 2021, juntamente com Sheila Khan, uma entrevista a Luís Carlos Patraquim, que, tendo sido um interlocutor importante desde o início do projeto doutoral já referido, não tinha ainda sido entrevistado.

Apesar da força e da importância das vozes que falam através deste livro, é evidente que são em muito maior número as vozes ausentes. Seria impossível reunir num só volume testemunhos de todas as pessoas que fizeram e fazem o cinema em Moçambique. Uma das falhas que os leitores certamente primeiro notarão é a ausência de entrevistas a mulheres. Se é verdade que o cinema é um meio patriarcal por excelência e que o cinema em Moçambique não é nem nunca foi exceção, também é verdade que algumas mulheres se destacaram, como atrizes, como críticas, em funções técnicas, mas também como realizadoras. Ficará para uma próxima oportunidade a divulgação dessas conversas juntamente com as vozes de uma geração mais jovem que aqui não se faz ouvir.

## Agradecimentos

Agradecemos a todas as pessoas e instituições que tornaram este livro possível, em particular, a todas as pessoas que nos abriram gomos do seu tempo e com quem tanto aprendemos.

Este trabalho foi realizado no contexto do projeto *Memories, Cultures and Identities: How the Past Weights on the Present-Day Intercultural Relations in Mozambique and Portugal?*, desenvolvido no âmbito da “Knowledge for Development Initiative”, pela Rede Aga Khan para o Desenvolvimento e pela FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia, IP (nº 333162622). Este trabalho é ainda financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020 (financiamento base) e UIDP/00736/2020 (financiamento programático).

## Referências

Bradley, R., & Silva, D. F. da. (2021). Four theses on aesthetics. *e-flux journal*, (120). <https://www.e-flux.com/journal/120/416146/four-theses-on-aesthetics/>

Couto, M. (2014). *Raiz de orvalho e outros poemas*. Caminho.

Pereira, A. C. (2017). Cada um caminha por onde pode, por onde lhe é possível caminhar: Entrevista a João Ribeiro. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 3(2), 363–372. <https://doi.org/10.21814/rlec.201>

Pereira, A. C. (2019). *Alteridade e identidade na ficção cinematográfica em Portugal e em Moçambique* [Tese de doutoramento, Universidade do Minho]. RepositóriUM. <http://hdl.handle.net/1822/65858>

Pereira, A. C., & Cabecinhas, R. (2016). “Um país sem imagem é um país sem memória...” – Entrevista com Licínio Azevedo. *Estudos Ibero-Americanos*, 42(3), 1026–1047. <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2016.3.22989>





# PARTE 1





# Filmar Para Exortar à Revolta

## Conversa com Lopes Barbosa

<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.3>

Ana Cristina Pereira  
Fundação Couto, Maputo, maio de 2016

Falado em ronga, *Deixem-me ao Menos Subir às Palmeiras...* (1972) de Lopes Barbosa tem início com um parto e finaliza com a morte de Madala, um trabalhador; compreende, deste modo, o ciclo de vida da população negra trabalhadora a quem só a revolta poderá ajudar.

O filme inspira-se no conto “Dina”, do livro *Nós Matámos o Cão Tinhoso*, do escritor moçambicano Luís Bernardo Honwana (1964/2017) e através da história de Madala, Maria, Djimo e o capataz do fazendeiro, retrata a exploração dos trabalhadores negros das fazendas de proprietários brancos, a humilhação e a violência a

---

Ana Cristina Pereira, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal/Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal/Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias, Universidade Lusófona, Porto, Portugal <https://orcid.org/0000-0002-3698-0042>  
kittyfurtado@gmail.com

*Como citar:* Pereira, A. C. (2022). Filmar para exortar à revolta: Conversa com Lopes Barbosa. In A. C. Pereira & R. Cabecinhas (Eds.), *Abrir os gomos do tempo: Conversas sobre cinema em Moçambique* (pp. 29–45). UMinho Editora; Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.3>

que estavam permanentemente sujeitos. O título é uma estrofe do poema “Monangambá”<sup>1</sup> do poeta angolano António Jacinto.

Naquela roça grande não tem chuva  
é o suor do meu rosto que rega as plantações:  
Naquela roça grande tem café maduro  
e aquele vermelho-cereja  
são gotas do meu sangue feitas seiva.  
O café vai ser torrado  
pisado, torturado,  
vai ficar negro, negro da cor do contratado.  
Negro da cor do contratado!  
Perguntem às aves que cantam,  
aos regatos de alegre serpentear  
e ao vento forte do sertão:  
Quem se levanta cedo? Quem vai à tonga?  
Quem traz pela estrada longa  
a tipóia ou o cacho de dendém?

Quem capina e em paga recebe desdém  
fuba podre, peixe podre,  
panos ruins, cinquenta angolares  
“porrada se refilares”?  
Quem?  
Quem faz o milho crescer  
e os laranjais florescer  
Quem?  
Quem dá dinheiro para o patrão comprar  
maquinas, carros, senhoras  
e cabeças de pretos para os motores?  
Quem faz o branco prosperar,  
ter barriga grande - ter dinheiro?  
Quem?  
E as aves que cantam,

---

1 Monangambá ou Monangambé – a palavra aparece escrita e pronunciada de ambas as formas. “Monangambá” segundo o dicionário de língua portuguesa Infopédia da Porto Editora (s.d.), tem origem no quimbundo *mona ngamba*, e significa carregador, moço de fretes, serviçal. Noutros lugares, é a formulação “monangambé” a escolhida, e aparece como significando simplesmente “o contratado” (Rádio e Televisão de Portugal, s.d.).



os regatos de alegre serpentear  
e o vento forte do sertão  
responderão:  
“Monangambééé...”  
Ah! Deixem-me ao menos subir às palmeiras  
Deixem-me beber maruvo, maruvo  
e esquecer diluído nas minhas bebedeiras  
“Monangambééé...” (Jacinto, 1961, pp. 32-33)

Deixem-me ao *Menos Subir às Palmeiras...* foi provavelmente o primeiro filme feito em Moçambique a pensar nos moçambicanos negros como público, e recorre a influências como a do cinema soviético ou cinema vérité (incluindo cenas que tinham sido filmadas para noticiários) para mostrar claramente a desumanização dos africanos perpetrada pelo colonialismo. O filme foi proibido pela censura até ao 25 de abril de 1974 e depois foi “esquecido” até 2015.

Lopes Barbosa nasceu e cresceu no Porto e chegou a Moçambique para trabalhar na produtora Somar Filmes de Courinha Ramos, no início da década de 1970, depois de viver alguns anos em Angola como crítico de cinema. O autor confessa algum orgulho pelo seu percurso na Somar Filmes, onde começou a trabalhar numa tarefa humilde e foi exercendo funções cada vez mais exigentes até chegar a realizador. Depois de *Deixem-me ao Menos Subir às Palmeiras...* Lopes Barbosa voltou a Portugal, e viu mais um filme proibido, mas nos anos 1990, regressou a Moçambique, o que para o autor equivalia a voltar às origens.

**Ana Cristina Pereira (ACP) – Como olha para *Deixem-me ao Menos Subir as Palmeiras...*, hoje?**

**Lopes Barbosa (LB) –** O meu filme é a primeira tentativa de cinema moçambicano que se faz antes da independência, e pelos vistos eu acertei na muito, porque adaptei uma obra moçambicana que, na altura, era uma obra literária que estava proibida; era *Nós Matámos o Cão Tinhoso* do Luís Bernardo Honwana e fiz o filme falado em ronga.

**ACP — Sim, essa questão da língua escolhida é importantíssima. Como é que aparece o texto em ronga?**

**LB —** Para mim, este filme só poderia ser feito numa língua africana. Primeiro, porque lhe dava maior autenticidade e depois, porque eu gostaria que fosse visto por africanos, o seu público principal. Eu queria exortar à revolta.

**ACP — Fantástico! E como é que chegou ao texto?**

**LB —** Eu tinha chegado em 70 vindo de Angola, estive lá desde 68 até 70. Eu estive sempre envolvido em cinema, mas em Angola eu era crítico de cinema de uma revista chamada *Noite e Dia*, e conhecia a poesia angolana e a literatura angolana, com referências anti-coloniais. Um dos autores que eu lia, na altura, era o António Jacinto, sobretudo esse poema que é o “Monangamba” era muito forte, quer dizer... e, na altura, quando eu cheguei a Lourenço Marques, vindo trabalhar para cá... a convite de um senhor moçambicano que tinha ido a Luanda fazer um filme, foi quando tomei conhecimento da obra do Luís Bernardo Honwana.

**ACP — E arriscou...**

**LB —** Achei que estavam reunidas as condições para fazer um filme anticolonial, até porque eu já tinha aquele poema do “Monangamba”, de onde tirei a frase “deixem-me ao menos subir às palmeiras”. Quando conheci a obra do Honwana, quando eu li o conto “Dina”... achei que aquele conto preenchia perfeitamente o que eu queria fazer em termos de adaptação ao cinema daquela problemática. Que era o trabalho forçado, semiescravo, das plantações... tanto em Angola como em Moçambique, realidades perfeitamente iguais, não é? Quando cheguei a Lourenço Marques, fiz toda uma aprendizagem de cinema profissional que não tinha. Comecei a trabalhar com câmaras de 35 mm, na empresa que me contratou, que era a Somar Filmes.

**ACP – Disse que foi convidado por um senhor que foi a Luanda fazer um filme...**

**LB** – Esse senhor chamava-se Eurico Ferreira. Foi a Luanda. A gente conheceu-se e ele era sócio do senhor Courinha Ramos, que era dono dessa empresa, Somar Filmes, aqui em Lourenço Marques... em 70 entrei na empresa dele. Fui assistente de câmara primeiro, depois fui câmara, depois montador, depois produtor, depois realizador... subi as escadas todas. Eu já tinha feito um filme em Luanda em super 8, com o apoio do Cineclube de Luanda – esse filme perdeu-se, chamava-se *O Regresso*. Era um filme sobre aqueles pintores artesanais, que se sediavam na ilha de Luanda, então trouxe esse filme comigo, mostrei esse filme e, portanto, eles achavam que eu tinha capacidade de realizar um filme. Então, quando disse, já em 72, que queria fazer um filme, que queria voltar a fazer outro filme, o senhor Courinha Ramos, que era o meu patrão, virou-se para mim e disse “muito bem!”. Porque eu já tinha mostrado a minha capacidade de trabalho. Eu trabalhei, enquanto estive a aprender, nas *Atualidades de Moçambique*, naqueles jornais filmados que se faziam na época... que davam notícias, nas primeiras partes das sessões de cinema. A televisão não existia ainda, era o que existia na altura, toda a informação noticiosa de imagem era feita em 35 mm e passava depois nos cinemas. Eu era cameraman dessas reportagens e foi aí que aprendi tudo. Esteticamente formei-me no Cineclube do Porto, onde eu cresci. Vi muito filme, na minha infância. Eu comecei a ir ao cinema com 12 anos, falsificava a cédula... naquela altura nem havia BI [bilhete de identidade], eram as cédulas, que a gente falsificava para entrarmos nos filmes de 18 [filmes classificados para maiores de 18 anos]. Eu vivia em Vila Nova de Gaia, ao lado do Porto. Na minha cidade, que era Coimbra, havia um cinema que era o Cine-Estrela, que era mesmo ao lado de minha casa, então, eu tudo o que era filme que passava no Cine-Estrela, eu ia... ou então no Parque das Camélias, no Porto. Eu fugia à escola, vendia revistas, na rua. Revistas de banda desenhada e depois, com o dinheiro que ganhava com as revistas, ia ao cinema. Cinema americano, cinema italiano, toda aquela fase neorrealista... vi tudo, cinema francês...

**ACP — E o seu filme *Deixem-me ao Menos Subir as Palmeiras...*, também faz várias aproximações diferentes ao cinema, dentro do próprio filme...**

**LB —** Sim, sim, é verdade. Eu era apaixonado por cinema, então achei que devia fazer uma série de experiências... aquelas que me tocavam mais no sentido da estética da imagem. Então recorri essencialmente à escola soviética, não é? Aqueles grandes planos, aquele preto e branco contrastado, tem muito a ver com o cinema soviético, a montagem também... e depois o cinema americano está lá... e também está cinema português, porque aquela sequência da violação da Maria, feita em fotografias... eu vi aquilo no Belarmino do Fernando Lopes. Acho que foi um filme conseguido, para a época, não é? Sofri muitas restrições, não de liberdade temática, nem de liberdade de movimentos, mas de vigilância da PIDE [Polícia Internacional e de Defesa do Estado]<sup>2</sup>, tanto assim que nós fomos chamados. Eu tinha um amigo, o Malangatana, que ele é que se encarregou de tudo o que era elenco africano, ele é que arranjou. Eu e o senhor Courinha Ramos fomos chamados à PIDE, eles tinham mirones, viram o que nós estávamos a fazer e então uma vez fomos chamados... eu como era empregado, funcionário do senhor Courinha Ramos, eu disse... estou a fazer com o senhor Courinha Ramos e era verdade [muitos risos]! Ele é que era o produtor do filme! Bom e não me incomodaram...

**ACP — Mas depois proibiram o filme, não foi?**

**LB —** A chatice depois começou quando o filme estava pronto e foi à censura... e a censura proibiu o filme. O senhor Courinha Ramos... na altura era um homem do regime, não é? Tudo o que ele fazia no cinema tinha, digamos, apoio financeiro do regime. Nós não fazíamos só jornais para cinema, fazíamos documentários... para o regime... só que ele não sabia que filme é que eu ia fazer... eu não lhe disse, ele confiou na minha ingenuidade ou no meu bom senso, sei lá! Ele não leu nada da história, não sabia as implicações que

---

<sup>2</sup> Foi a polícia política portuguesa entre 1945 e 1969, responsável pela repressão de todas as formas de oposição ao regime político vigente.

iria ter, então por isso é que nunca pôs entraves. Ele via as imagens, porque eu tinha que mostrar as imagens... bom o filme era do lado de lá... é que nós tínhamos tudo naquela empresa, nós éramos completos em termos de produção e de organização; além de termos câmaras, tínhamos laboratórios, ele revelava ali... vinha tudo de África do Sul, em termos de película virgem, nós processávamos tudo, negativo, positivo, som... salas de montagem de sonorização, tínhamos tudo. Éramos completos. Então ele via tudo, só que ele não ligava às coisas...

**ACP – Ele nunca imaginou que o Lopes Barbosa fosse tão longe...**

**LB –** Não. Nunca. Bom, ou então ele achava que era um filme... bom também filmava muitos negros nas reportagens, quer dizer... só que ele não estava a ver que o negro que eu estava a filmar passou a ter outro enquadramento na paisagem... e como nunca leu o argumento, não imaginou a narrativa. Então, quando o filme foi apresentado à censura, a censura entendeu logo que filme era aquele, que não era um filme passável, era um perigo naquela altura passar um filme daqueles! Desde aquela apologia de revolta, tão grande, à prepotência do capataz... o capataz é negro, mas representa o branco, eu só o mascarei, digamos para ver se passava, mas o que interessa é a figura em si, o que ele representa. O capataz sempre, sempre naquela situação colonial, era sempre branco, todos sabiam.

**ACP – Havia os assimilados...**

**LB –** Mas não tinham aquele perfil... porque aquele personagem, no conto do Honwana é branco. Só que eu mudei-o. E o próprio machambeiro [dono da quinta/machamba], eu formei-o como português, mas depois, já na altura da dobragem... isto não pode ser português pá... [elevando o tom de voz] porque eu queria que o filme passasse! Queria que fosse visto... quer dizer! Eu, eu, eu... [emociona-se – pausa]. Eu tentei anular aquilo que era mais previsível dar chumbo, que era o capataz branco, e o machambeiro português... então pus o capataz negro e o machambeiro a falar inglês... isto já na dobragem. Mas a história falava por si. A projeção

foi feita numa sala de cinema, estava eu, o senhor Courinha Ramos e dois censores, só. Quando o filme acaba, eles só me fizeram uma pergunta, “aqueles senhores que estão lá no fim do filme, aquele friso de pessoas brancas, estão lá a fazer o quê, aqueles senhores?”. Aí é que eu fui burro! Eu disse, “ah, eh... aquilo é mais só uns símbolos...”. Aí matei tudo! [pausa] Eu podia ter dito, raciocinei depois... passou-me ao lado... “estão a assistir ao enterro, você não viu?”. Os gajos chamaram o senhor Courinha Ramos à parte e depois foram conferenciar lá para uma sala eu fiquei sozinho na plateia.

### **ACP – À espera do veredito...**

**LB** – Só sei que o senhor Courinha Ramos veio ter comigo depois, com uma cara do caraças pá... entrámos no carro e fomos para a empresa. A primeira coisa que me disse, assim que chegámos à empresa, “pá, estás despedido!”. Eu vi logo, o que é que eu havia de dizer... “estou despedido, porque eu meti a pata na poça!”. Então despediu-me mesmo e ficou-me com o filme! [pausa] Depois o filme esteve desaparecido... despediu-me, não me pagou, ficou-me com o filme, o gajo estava tão furioso, tão furioso... porque, no fundo, o gajo tinha feito ali uma aposta...

### **ACP – Sentiu-se traído...**

**LB** – Uma aposta com dinheiro, digamos, aquilo era caro... foi barato na altura, mas... ele não fez nada, quer dizer... não pagamos nem um tostão a ninguém... eu só usei as máquinas dele, usei o material dele, tudo o mais... foi tudo de borla, tudo de borla. O filme foi feito com duas pessoas, duas pessoas, hoje quando eu vejo créditos pá... tanto técnico, atores, eu fico louco... louco... aquele filme todo foi feito com duas pessoas... por mim, que era cameraman e simultaneamente realizador, e pelo sobrinho dele, que é o Benito Ramos, que era meu assistente, era o gajo que empurrava o chariot e captava o som de referência, quando era preciso, punha os refletores de imagem e de luz, quando era preciso e ponto final... e os figurantes e os personagens tudo de borla, tudo! A equipa do senhor Courinha Ramos era tudo malta amiga, a equipa dos vários

papéis ocidentais... e depois, a malta africana foi o Malangatana que trouxe! Um filme baratíssimo, o mais barato da história possivelmente [pausa].

### **ACP – E depois?**

**LB** — Depois ele despediu-me e eu fiquei à rasca, sem dinheiro... comecei a sentir medo, comecei a sentir o espaço a fechar-se à minha volta. O senhor Courinha Ramos teve a atitude que teve, não me protegeu. Pensei que os gajos me iam apanhar e voltei para Lisboa, ainda pensei roubar o filme, pelo menos uma cópia. Mas... várias latas... 35 mm... sete latas... deixei o filme! Trabalhei na Telecine, depois de outubro de 73. Em abril de 74, dá-se o 25 de Abril... e o senhor Courinha Ramos telefona-me para Lisboa, não sei como, só sei que ele me apanhou... Então o que é que ele queria? Já tinha esquecido tudo. E disse-me, “eh pá, o filme já é passável... preciso que me dê uma ajuda, vou aí a Lisboa, fazer uma cópia boa, legendada”. Ele não sabia ronga, não conhecia. O gajo, passados uns dias, aparece em Lisboa, com os negativos. Então vamos para a Tobis, eu e ele. Eu, na Tobis, dou instruções todas para a legendagem, em termos de tradução para português. Passados 2 ou 3 dias o filme está pronto. Simultaneamente acabo também por fazer uma cópia em 16 mm, não legendada. Ele levou a legendada de 35 mm. Ele dizia, “ah... temos que nos encontrar, temos que nos encontrar...”. Eu disse, “como é que vou ter a Lourenço Marques? Preciso de um bilhete”. “Ó pá, eu não tenho aqui muito dinheiro, ó pá, mas eu vou te dar. Tenho que ir depressa para Lourenço Marques, não podemos perder esta oportunidade de passar o filme... vamo-nos encontrar lá”. “Então vai mostrar o filme sem a minha presença?”, “Não. Eu vou mostrar contigo, só contigo...”. O senhor Courinha arranca com a cópia, acho que os negativos ficam na Tobis. Ele arranca com a cópia de 35 mm legendada, eu fico com a de 16 mm. Fico com essa e faço sessões. Fiz no Cineclube do Porto, fiz na Faculdade de Belas Artes do Porto. Assim, em vários sítios. Ao microfone fazia as legendas, porque ninguém conhecia ronga, então havia uma espécie de explicação paralela...

**ACP – Isso ainda em 74, imagino, no calor da revolução...**

**LB** – Em 74 exatamente. Após abril... após abril... eu fiz as sessões, lá [em Portugal]! E então chega setembro, que foi quando eu arranjei dinheiro... quer dizer, dinheiro não, eu nunca consegui arranjar dinheiro... eu queria ir a Lourenço Marques e alguém me disse: “tu vais aos serviços de apoio ao colono – esse serviço estava a funcionar ainda – tu vais te inscrever como colono, e os gajos metem-te num avião para Lourenço Marques”. Então, eu fui-me inscrever como colono, em agosto de 74 [muitos risos]. Fui ao departamento e disse: “eh pá, eu quero ser colono! Eu quero ir para Lourenço Marques”. Estava a funcionar ainda. Os gajos deram-me um bilhete de avião e eu fui para Maputo!

**ACP – Deve ter sido o único a querer ser colono naquela altura...**

**LB** – Naquela... em agosto de 74 [muitos risos]. Em princípios de setembro, eu chego a Lourenço Marques, mas o senhor Courinha Ramos não tinha esperado por mim. Fez a estreia do filme, antes de eu chegar. Não esperou. E, então, por azar do gajo, quer dizer, na altura que o filme está em exibição, dá-se o 7 de Setembro<sup>3</sup>, o famoso 7 de Setembro, que é aquela revolta dos brancos. Eu chego depois. Não consegui vir ainda em agosto, sei que chego em setembro, mas depois do 7 de setembro. O filme estava em exibição, mas ele, com o 7 de setembro, com medo que o filme pudesse suscitar reação da malta branca, ele tira o filme de cartaz. Ou então, sei lá, alguém lhe caiu em cima... Estava a mostrar um filme que é uma apologia da libertação dos negros, e a malta branca estava a revoltar-se contra os negros... então...

**ACP – Ele andava ao sabor do momento...**

---

3 O “dia da vitória” ou 7 de Setembro é feriado nacional em Moçambique, porque foi neste dia que, em 1974, se assinaram os acordos de Lusaka com vista à independência de Moçambique, mas houve na capital movimentos contrários, de forças que queriam um plesbício popular para evitar que o poder fosse entregue à Frente de Libertação de Moçambique que, sustentavam estes movimentos, era uma força comunista minoritária. Segundo Clotilde Mesquitela (1977), houve um elevado número de mortos durante os 3 dias que duraram os protestos.



**LB** — Ele não queria correr o risco de ser apontado como apoiante da libertação. Então, quando eu chego a Lourenço Marques, o filme já tinha sido tirado de cartaz. Estávamos em cima de uma convulsão política e revolucionária, contrarrevolucionária! Só sei que fiquei um bocado à deriva, “o que é que eu vou fazer? O filme já não tem, já não existe, quer dizer”. Eu ainda tentei arranjar serviço noutras empresas paralelas da altura — Beija Filmes e também *Atualidades de Moçambique*... só que já estava tudo em debandada. Eu ainda fiz um pequeno trabalho, no *Jornal de Notícias*, como redator. Entretanto fiquei doente. Adoecei. Apanho uma depressão nervosa. Depressão nervosa que, na altura, sem médicos, sem medicação, sem estabilidade financeira, sem estabilidade emocional, sem estabilidade familiar... estava sozinho e... comecei a cair. Não dormia e depois medicamentos também não havia... a certa altura, estou mesmo em queda. Percebo que não posso ficar em Lourenço Marques. Os meus amigos, na altura, querem que eu fique. A malta está a regressar, o Patraquim veio da Suécia, etc., malta que tinha saído... está a regressar, para ficar, para apanhar o comboio da revolução. Querem que eu fique, eu até sou, na altura, apresentado à malta da Frelimo [Frente de Libertação de Moçambique] que está já no governo de transição, “este gajo fez o primeiro filme anticolonial!”. Os gajos queriam que eu ficasse, só que eu já não estava bem.

**ACP** — Ah, então está explicada, por razões privadas, a parte que eu nunca percebi. A minha grande questão era, porque é que uma pessoa que já vem da informação feita para cinema, que já fazia cinema, e que cinema, depois não ficou no INC [Instituto Nacional do Cinema]. Agora está explicado...

**LB** — Eu estava de rastos. A malta toda em debandada, mas eles já estavam todos a começar no cinema. Mas eu não tinha condições. Então, eu, em maio, a independência foi depois em 25 junho, mas eu, em maio, apanhei um avião e fui para Portugal. Deixei tudo. Deixei o filme, deixei o senhor Courinha Ramos. Perdi a noção de tudo. Voltei para Portugal e voltei para o Porto, para a minha cidade.

**ACP – Portugal também atravessava uma convulsão social e política grande, estávamos a entrar no chamado “Verão Quente”...**

**LB** – Sim, mas eu tentei estabilizar, com medicamentos... depois também faço um acordo com a televisão RTP [Rádio e Televisão de Portugal] e faço alguns filmes, na altura. Fiz um que era *Deslocados de Angola*, eram uns filmes que se faziam antes de uma mesa redonda que acontecia todas as semanas. Também foi proibido [risos], era um projeto do MPLA [Movimento Popular de Libertação de Angola], isto foi antes de novembro, antes da independência de Angola. Eu faço este serviço para a RTP como realizador externo em julho... Esse filme, conta a história do que aconteceu em Angola... É proibido também...

**ACP – Esse filme estará no arquivo da RTP?**

**LB** – Sim, está no arquivo. É proibido, é um filme de meia hora. É proibido porque eles achavam que era um filme tendencioso, para o lado do MPLA. Quando não era. No fundo contava a história da colonização. Só que contava a história que não era a história do Estado Novo. Então, eles achavam que o filme não era passável. Só que eu tinha uma cópia... na altura lá, na RTP funcionava-se com filme 16 mm reversível. Nós tínhamos câmaras, deixavam a película 16 mm reversível, nós filmávamos, deixavam as clagues, que eram fita perfurada magnética, também de 16 mm de som, e depois nós fazíamos tudo. Só que eu quando fiz a primeira versão do som, não ficou bem e foi preciso fazer a segunda, então, essa cópia que não tinha ficado bem, eu fiquei com ela. Entreguei tudo à RTP, mas fiquei com essa cópia de recordação. A nossa missão era entregar o produto final. Os desperdícios podíamos ficar com eles. Na hora em que o filme tinha que ir para o ar, antes da tal mesa redonda, os gajos vêm com aquela coisa escarrapachada: “motivos de última hora. Não é possível passar o filme”. Então, eu estava a assistir a essa mentira. Estava em Lisboa, na altura, eu tinha malta conhecida na rádio... não sei já dizer que rádio era...

**ACP – Rádio Clube Português?**

**LB** — Exato. Era a rádio do momento!

**ACP** — Sim.

**LB** — Eu fui à rádio e disse que os gajos estão a dizer uma mentira! O filme não desapareceu, o filme foi proibido. Está aqui a cópia do som, vamos ouvir o som. Então, os gajos puseram o som do filme a passar na rádio. Ao mesmo tempo que os gajos estão a debater. Não se vê a imagem, mas ouve-se o som...

**ACP** — **Que irreverente!**

**LB** — Então os gajos depois vieram-me processar, dizendo que eu roubei o som. Não roubei nada... Entreguei o filme que me comprometi entregar. Levaram-me a tribunal, passados 1 ou 2 anos da contenda — após o 25 de Abril tudo... nós estamos em cima do PREC [Processo Revolucionário em Curso] — passados 1 ano ou 2, chamam-me a tribunal. Só que eu provei que não roubei nada, eram refugos, era aquilo que se ia deitar ao lixo. Podíamos deitar ou não deitar, o que interessa é que nós devíamos entregar o produto final pronto e entreguei. Então, fui absolvido dessa história do roubo da claque.

**ACP** — **Considera que a censura prejudicou o seu crescimento como cineasta? Vejo que as memórias estão ainda emocionalmente muito presentes. Parece que aconteceu tudo hoje de manhã...**

**LB** — A minha trajetória tem sido um bocado essa. Remar um pouco contra a corrente. Essa foi a segunda vez que me prenderam um filme. Depois sou metido, digamos, naquela estrutura da telescopia. Arranjo um emprego na telescola como cameraman. Estive lá 1 ano, isto já no Porto. Passado 1 ano, estava no desemprego. Depois comecei a arranjar emprego nos jornais, como jornalista. Trabalhei nos suplementos de *O Jornal*... publicidade, jornalismo, suplementos de publicidade...

A certa altura fundei uma revista chamada *Empresário*. Na altura não havia revistas económicas. Havia só uma revista chamada *Negócios*. A revista *Empresário* aguentou durante 8 anos. Falávamos do empresariado que estava a nascer, em Portugal e com ligações a África. Tanto assim que em novembro de 91 – eu lancei essa revista em 85/86 – essa revista trouxe-me a Moçambique. Falava-se em regressar a África, mas como investidores. Então, eu vim aqui fazer um levantamento, saber as reais possibilidades que havia de voltarmos a Moçambique. Em 91 já se falava na mudança do regime, as negociações de paz foram em 92, em 94 as eleições.... Então, a malta em 91 queria que eu ficasse outra vez, em Maputo. Eu disse, não, mas hei de voltar. Ainda andei a fazer Maputo-Lisboa, por causa da revista. Em 95 regressei a Maputo, de vez. Tive um convite da TVM [Televisão de Moçambique] para fazer uma parceria com eles. Fiquei como colaborador da TVM e ainda passei por um jornal chamado *A Savana*. Em 98 formei uma empresa minha, que faz televisão, cinema, faz informação de natureza vária, gráfica publicitária, e é o que tenho feito até hoje.

Em Portugal, estive lá 20 anos, de 75 a 95, mas o que acontece comigo é que eu pensava que nunca mais ia voltar a Portugal. É que eu vim para África em 68, estive em Luanda 3 anos, estive em Lourenço Marques mais 4 ou 5 e quando regresso a Portugal, em 75, há ali um desfasamento, qualquer coisa que não está bem. Claro, eu estava doente, mas esta fixação de África, manteve-se durante 20 anos. Então, quando eu regresso a Maputo, eu, parece que estava a regressar às origens. Porque tudo o que fiz de vital foi feito em África. Tanto em Angola, como em Moçambique. E é onde estou neste momento.

### **ACP – Acompanhou a história do cinema em Moçambique pós-independência?**

**LB** – À distância, quer dizer, a malta do meu tempo, o Camilo de Sousa, o Patraquim... A doença que me levou para Portugal, impossibilitou-me essa ligação à revolução moçambicana. Eu perdi isso. Eu fui vítima.

**ACP – Quando volta a Maputo em 91... foi na altura do incêndio do INC...**

**LB** – Sim. Essa tal cópia que eu tenho de 16 mm, essa cópia levei quando fiz, em 75, o meu regresso. Em 75 ou 76 ou 77, estava eu no Porto, vai daqui alguém de Maputo, que é o senhor Pedro Pimenta que estava na altura ligado ao INC, vai à minha procura no Porto. Queria uma cópia. E vai à minha casa, inclusive. Eu nem o conhecia. Ah... antes disso, o Camilo de Sousa ao telefone, permanentemente: “ó pá regressa, pá! Eu mando-te um contrato como cooperante e tu vens!”. Mas eu não estava bom para voltar... Ainda não tinha feito o tratamento psicoterapêutico profundo, para pôr a minha cabeça a funcionar perfeitamente. Então, em 76 ou 77 vai o Pedro Pimenta, ao Porto, e quer comprar uma cópia do filme. Eu disse: “eh pá, não tenho, não tenho. Nem sei onde é que deve estar. Os negativos devem estar na Tobis. Não tenho acesso a isso, o dono disso é o senhor Courinha Ramos. Nem sei onde está o negativo. Deve estar na Tobis. A cópia de 35 mm, deve estar na Tobis, mas eu estou no Porto! A única coisa que eu posso fazer é dar-te a minha cópia. Tenho uma cópia de 16 mm que é minha. É a única que tenho, dou-ta, levás”. E dei-lhe a cópia, em película de 16 mm e ele trouxe. E depois eles exibiram aqui. E é assim que o filme fica a ser visto, no sítio onde foi feito, para a malta toda que nunca tinha visto o filme. Essa cópia entra no arquivo do INC, que depois arde. E desaparece. Então, eu perdi tudo o que era do filme. O filme desapareceu. O senhor Courinha Ramos morreu, passado um tempo, eu nunca mais o vi... Só sei que estou eu aqui em Maputo, isto há uns 4 ou 5 anos, liga alguém de Portugal, uma senhora chamada Maria do Carmo Piçarra, que eu não conhecia, e diz: “Lopes Barbosa?”, “sim, sim...”, “daqui fala Maria do Carmo Piçarra, eu conheço o seu filme. Eu queria ter acesso ao seu filme, mas não me deixam. Na Cinemateca, pago um balúrdio para ver bocadinhos do filme... eu fiquei espantada quando conheci o seu filme, e ninguém conhece o filme, está aqui... eu quero ter acesso ao filme, você tem que me autorizar”. E eu: “mas o filme existe?” [muitos risos]. “Existe!”, “eh pá, eu nem sabia que esse filme existia!”. Então o que é que aconteceu? O senhor Courinha Ramos, antes de morrer, acho que doou o filme, que estava na Tobis. Teve um rebate de consciência.

**ACP – Fez uma coisa bem, o homem, pronto...**

**LB** – Pois, teve um rebate de consciência, pegou no negativo e doou à Cinemateca. Fizeram uma cópia, mas estava arquivada. A Carmo Piçarra redescobriu. A partir daí é que o filme começa a ser visto, renascido, depois mandam-me uma cópia também em DVD para mim.

**ACP – Não lamenta nada, apesar das mágoas...**

**LB** – Lamento não ter conseguido ficar. A malta que estive cá depois da independência, foi malta privilegiada. Eu só tenho pena de não ter sido um deles. Quem ficou cá para ver nascer um país... Eu sou do passado, mas para quem ficou cá, o país é outro. Não tem nada a ver com a história do país colonial que Portugal montou. Nasce um país novo, com outras coordenadas, outros valores. Aparece malta nova e também malta do meu tempo fica cá. Uma vez o Samora foi às caves do vinho do Porto, eu estava a filmar para a televisão, e encontro lá malta minha amiga da altura, antes de eu ir, e estavam lá também a fazer câmara. Portanto, essa malta está cá, fica cá. Após 75 e são eles, no fundo, os obreiros do cinema que vai nascer.

**ACP – Portanto o cinema pós-independência é feito parcialmente, pelo menos, com a mesma mão de obra do cinema colonial?**

**LB** – A mesma. A estrutura do *Kuxa Kanema* é a mesma estrutura dos jornais de atualidades. Na altura, nós filmávamos uns atores, personagens, e depois com o *Kuxa Kanema*, filmavam-se outros personagens, mas a estrutura é a mesma. Muito parecida. Nessa altura do *Kuxa Kanema*, o que havia era muito mais pedagogia, era preciso explicar uma série de coisas às pessoas, então o *Kuxa Kanema* fazia-se e ia ser projetado em vários sítios para as pessoas verem o que era cinema, e o que era a revolução, o que era Moçambique, etc. É o jornal de atualidades da revolução, mas há continuidades formais.

**ACP – Eram assim tão diferentes, os conteúdos? Não eram também propaganda política?**

**LB** – Sim, mas quer dizer... [risos] eu chamo-lhe pedagogia política. No fundo, também não deixa de ser propaganda.

## Agradecimentos

Esta entrevista foi realizada no âmbito da tese de doutoramento *Alteridade e Identidade na Ficção Cinematográfica em Portugal e em Moçambique*, financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) através da concessão de uma bolsa de doutoramento (SFRH/BD/110044/2015) com fundos nacionais do MCTES - Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior e pelo Fundo Social Europeu, através do POCH – Programa Operacional de Capital Humano. Este trabalho é ainda apoiado pela unidade de acolhimento da investigadora, o Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020 (financiamento base) e UIDP/00736/2020 (financiamento programático).

## Referências

Honwana, L. B. (2017). *Nós matámos o cão tinhoso*. Kapulana. (Trabalho original publicado em 1964)

Jacinto, A. (1961) *Poemas*. Lumiar.

Mesquitela, C. (1977). *Moçambique 7 de setembro: Memórias da revolução por Clotilde Mesquitela*. A Rua.

Porto Editora (s.d.). *Dicionário infopédia da língua portuguesa*. Retirado a 24 de março de 2022 de <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/monangamba>

Rádio e Televisão de Portugal. (s.d.). *Canções de guerra*. Retirado a 24 de março de 2022 de <https://media.rtp.pt/cancoesdaguerra/artigos/monangambe/>





# **Catembe – O Filme Como Corpo de Delito**

Conversa com Faria de Almeida

<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.4>

Maria do Carmo Piçarra  
Novembro de 2010

Na verdade eu sabia que a ideia que em Portugal se fazia de Moçambique era a dos pretos com bandeiras na mão, em alas, deixando passar o Presidente da República vestido de branco, brindado por papelinhos multicolores atirados das varandas. Ninguém sabia como as pessoas ali viviam, que pessoas, como pensavam elas, como se divertiam e quais os seus problemas. Era isto que eu queria mostrar, e pensava que as entidades oficiais tinham percebido a intenção. (Almeida, 2010, como citado em Piçarra, 2015, p. 222)

Filmado em 1965 em situação colonial, *Catembe* é um documentário de ficção sobre o quotidiano de Lourenço Marques (atual

---

Maria do Carmo Piçarra, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal <https://orcid.org/0000-0002-7875-9629> [carmoramos@gmail.com](mailto:carmoramos@gmail.com)

*Como citar:* Piçarra, M. C. (2022). *Catembe – O filme como corpo de delito: Conversa com Faria de Almeida*. In A. C. Pereira & R. Cabecinhas (Eds.), *Abrir os gomos do tempo: Conversas sobre cinema em Moçambique* (pp. 47–58). UMinho Editora; Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.4>

Maputo) realizado por Manuel Faria de Almeida. Nascido em 1934, em Lourenço Marques, o realizador foi, em 1957, um dos fundadores do cineclubes desta cidade. A paixão pelo cinema não se realizou apenas com a atividade cineclubista. A visita de um amigo da então metrópole deu início ao processo através do qual Faria de Almeida ganhou um apoio do Fundo de Cinema Nacional (FCN) para estudar cinema na London School of Film Technique. As curtas-metragens de curso que fez — *Streets of Early Sorrow* (Caminhos Para a Angústia), com que ganhou o primeiro prémio no Festival Cinestud de Amesterdão, para onde a escola o enviou e em que fez parte dos 68 filmes a concurso em representação de escolas de cinema de 18 países, e *Viviana* — auspiciaram-lhe um futuro promissor como cineasta. A par disso, e como a imprensa portuguesa da época divulgou, teve a mais alta classificação obtida até então por algum aluno naquela escola. Os convites de colaboração não se fizeram esperar, nomeadamente do cineasta Tony Richardson e do serviço de cinema das Nações Unidas. Não os pôde aceitar porque as bolsas do FCN tinham como contrapartida que, findo o usufruto das mesmas, os beneficiários regressassem a Portugal por um período de 3 anos.

O jovem realizador estava a estagiar no Institut des Hautes Études Cinématographiques, em Paris, quando, de Lisboa, António da Cunha Telles — já com as Produções Cunha Telles (1962–67) no ativo — lhe enviou um telegrama: “mil parabéns. Ganhamos *Catembe*”.

Apesar de ter obtido apoio à realização do FCN, criado em 1948 por António Ferro, tendo que observar, portanto, o necessário “portuguesismo” imposto legalmente para a obtenção do financiamento estatal, o filme acabou por ser censurado e, por fim, proibido.

A história do processo da censura, os cortes impostos e mesmo a proibição, avaliados hoje em articulação com o visionamento de *Catembe* são quase surpreendentes dado que o filme não é particularmente explícito no seu anticolonialismo. O caso foi “precursor” ao, pela primeira vez, viabilizar a instauração de dupla censura institucional. Antes ainda da Comissão da Censura ser chamada a fazer a sua avaliação — que determinou a proibição do filme —,

procedimento regular durante a ditadura do Estado Novo, pela primeira vez, porém, o Ministério do Ultramar, através da Agência Geral do Ultramar, foi chamado a dar o seu parecer sobre a obra. Tal abriu um precedente que se tornou regra quanto a todos os filmes filmados nas então colónias ou sobre elas. Inesperadamente, o agente geral das colónias, que era, à data, Pedro Banha da Silva, avaliou tanto questões relativas à linguagem — ao modo de designar o território fixado e seus habitantes —, como aos costumes, fazendo censura moral, e imiscuiu-se mesmo em questões cinematográficas.

Certo é que o transgressor da obra foi ter sido a primeira interpretação filmada crítica da realidade colonial portuguesa. Após a censura da obra original — com 103 cortes e imposição da destruição da parte censurada<sup>1</sup> — a segunda versão, com 48 minutos, foi proibida. Dos seus 2.400 metros originais restou metade pelo que figurou no *Guinness Book of Records* (Livro Guinness dos Recordes) como o filme alvo de mais cortes por um organismo da censura na história do cinema. Filme inexistente durante décadas no memorial fílmico do colonialismo português, foi projetado duas vezes após o fim da ditadura, e até ao século XXI, antes de ser resgatado através de estudos académicos de Rodrigo Candeias, durante a licenciatura, e o meu próprio, durante o doutoramento (Piçarra, 2015).

**Maria do Carmo Piçarra (MCP) — Como é que um realizador promissor lida com uma experiência de censura brutal, como foi o caso de *Catembe*?**

**Faria de Almeida (FA)** — Uma pessoa fica desmoralizada, azeda. Se o filme tivesse saído naturalmente, depois teria agarrado outro filme e mais e tinha continuado. Como não foi assim, acabou-se em termos de cinema de fundo.

---

1 O negativo das sequências cortadas foi obrigatoriamente destruído. Foi possível, à data da realização desta entrevista, em novembro de 2010, e nos contactos subsequentes com o realizador, apurar que este guardou 11 minutos de película impressionada que estão hoje depositados no Arquivo Nacional da Imagem em Movimento e permitem estudar os critérios da censura feita. É impossível reconstituir o filme originalmente filmado e Faria de Almeida tão pouco o deseja. Creio, aliás, que a sua existência tal como está permite não apagar a memória da censura cinematográfica em Portugal, assim como estudar o modo como as representações do colonialismo português foram visadas.

**MCP — É a morte do autor antes da revelação plena?**

**FA** — Com o tempo fiz documentários. Fui vivendo disso.

**MCP — Fale-me um pouco do Faria de Almeida cineclubista e depois estudante de cinema. Como surgiu a ideia de ir estudar para fora? Que condições lhe foram colocadas pelo Fundo do Cinema?**

**FA** — Fui um dos sócios fundadores do cineclube de Lourenço Marques. Tínhamos a sorte de a censura em Lourenço Marques ser muito boa... Nós passámos *O Couraçado Potemkine*, *A Mãe*, todas essas fitas, em pleno Salazarismo. Em 1958, 1959. Entretanto, também gostava de fazer filmes, lia muita coisa, estudava o mais possível os livros que havia. Eu recebia o boletim da Livraria Portugal e sabia o que ia saindo de novo, em português e não só. Comecei a fazer uns filmes de amor e, às tantas, a gente quer saber se aquilo vale alguma coisa ou não. Tinha três ou quatro filmes e enviei-os para festivais em Portugal. Salvo erro para Rio Maior, Santarém, Sintra... E, espantosamente, os filmes ganhavam o primeiro prémio, o segundo prémio...

**MCP — Eram filmes documentais?**

**FA** — *O Sonho de uma Cor* era um filme abstrato. A música ilustrada com efeitos de cor, todo com prismas. Um, que foi a Toulon também, era *O Mar e os Poetas*. Teve uma menção honrosa em Toulon. Eram vários... documentais, sim. Entretanto, foi a Lourenço Marques um grande amigo e entusiasmou-se com a minha vontade de ser alguma coisa mais do que só amador. Em Portugal mexeu-se para ver se conseguia que eu tivesse uma bolsa de estudos para estudar e fazer cinema.

**MCP — Estamos em que altura? Final dos anos 50?**

**FA** — Estamos em 1960, 1961.

**MCP — Já o César Moreira Baptista estava à frente do Secretariado Nacional da Informação e iniciara a política de dar bolsas para formar...**

**FA —** Para formar gente nova. Tinham dado ao Fernando Lopes. Fui viver para a casa onde o Fernando Lopes tinha vivido, em Bayswater. Entretanto, o SNI [Secretariado Nacional da Informação] levou muito tempo a dizer “sim, damos a bolsa”. Mas não podia dar viagens, nada. Só a bolsa para estudar aqui, ou em França ou em Inglaterra, ou na Itália, na escola de cinema que me admitisse ou que eu escolhesse. Escrevi ao governador para saber se podia ir num avião da Força Aérea, assim como a minha mulher e a minha filha. Eu tinha umas mobílias e um automóvel, vendi tudo e fiz 70 contos. Era o que eu tinha. Também vim num avião da Força Aérea, porque o SNI não pagava as viagens de Inglaterra para Lisboa. A escola de Londres aceitou-me. Fui a seguir ao Fernando Lopes, de quem eles tinham gostado bastante. Éramos três portugueses no curso. Um não tinha apoio de ninguém e outro tinha apoio da Gulbenkian. Eu tinha a bolsa do SNI...

**MCP — Que tinha condições...**

**FA —** Tinha de estar pelo menos 3 anos em Portugal, depois da bolsa...

**MCP — Quanto tempo demorou a formação em Inglaterra?**

**FA —** 2 anos.

**MCP — Fez duas curtas metragens...**

**FA —** O *Streets of Early Sorrow*, que nunca mostrei à censura, porque senão era banido... Era sobre um preto sul-africano e as matanças em Sharpeville<sup>2</sup>, durante o apartheid. Foi o tal que a escola mandou

---

<sup>2</sup> O massacre de Sharpeville aconteceu em 21 de março de 1960, quando a polícia sul-africana disparou, matando 69 pessoas e ferindo quase duas centenas, contra uma multidão de negros em protesto contra a Lei do Passe; um dos principais instrumentos do regime do

para Amesterdão, onde ganhou. Depois, no 2.º ano, fiz um que se chama *Viviana* e também tinha a música do “Angola É Nossa”. Refiz aquilo e perdeu a alma, completamente<sup>3</sup>.

### **MCP – Também uma curta-metragem?**

**FA** – Mas com história. Estupidamente pedi para me enviarem o negativo e remontei aquilo para ver se lhe tirava uma coisa com um padre, uma coisa do “Angola É Nossa”... Refiz aquilo e perdeu a alma. Apesar disso ainda tentei que passasse. Foi à censura e a censura proibiu-o.

**MCP – É corrente a ideia de que não houve em Portugal um cinema de resistência assumida, ideologicamente, ao Estado Novo, mas, tal como sucedeu com o Faria de Almeida, que outros autores terão guardados filmes que não foram vistos? O cinema só se cumpre quando se projeta. Quantas obras estão guardadas sem terem sido projetadas?**

**FA** – Eu fui completamente contra o regime... O Lopes Ribeiro, a dada altura, queria fazer uma série de filmes sobre os 40 anos da União Nacional. Queria fazer não sei quantos documentários... Talvez uns 10. E na altura pagava muito bem. Pagava 50 contos ao bolso. Eu não fiz. Não me lembro já o que me tinha proposto, mas eu não fiz. Houve colegas meus que fizeram. Eram 50 contos.

**MCP – Na sequência do curso – e sei que teve a melhor nota que até então se obtivera naquele curso...**

**FA** – Naquela altura, sim. Fomos os três portugueses, a ter as melhores notas. A minha era a mais alta e a seguir eram os outros. O Manuel Teixeira, que era diretor de fotografia, e o Eduardo Correia Guedes, que em Portugal ainda fez um ou dois filmes, e morreu, novo, com 50 e tal anos.

---

apartheid, obrigava os cidadãos negros a serem portadores de uma caderneta, em que eram inscritas as autorizações obrigatórias para deslocações a qualquer lugar.

<sup>3</sup> Quando esta entrevista foi feita, originalmente, em 2010, os filmes estavam guardados pelo realizador em sua casa. Atualmente, encontram-se depositados no Arquivo Nacional das Imagens em Movimento.

**MCP – O Faria de Almeida, na sequência do curso, teve um convite para ir trabalhar para os Estados Unidos da América?**

**FA –** Não, foi para trabalhar com o Tony Richardson, em Inglaterra. Ah, e foi para trabalhar para as Nações Unidas.

**MCP – Não pôde aceitar porque tinha de cumprir a obrigação com o SNI...**

**FA –** De estar 3 anos em Portugal.

**MCP – Ainda estagiou em França...**

**FA –** No IDHEC [Institut des Hautes Études Cinématographiques]. Estavam lá o Alfredo Tropa e a Teresa Olga; ele no curso de realizador e ela, no de anotadora. Estavam no último ano e eu estive nos últimos 6 meses desse curso. O meu interesse era trabalhar na cinemateca para mexer nos filmes, nas fichas e também aprender mais alguma coisa. Era o Museu de Arte Moderna, para frequentar um curso, de que já não me lembro o nome. Era um curso sobre a pintura e os pintores nos últimos séculos até à atualidade de então. Enfim, era também para ouvir música, para aprender, para ir à Cinemateca [francesa], para me cultivar. Porque em África ainda era pior. Enfim, eu tinha boas relações, com gente culta, mas era diferente de poder estar, ouvir... era diferente.

**MCP – O Faria de Almeida faz esta mudança de vida já com uma família constituída. Como é que a sua família sente esta grande mudança?**

**FA –** Eu era administrativo. A minha filha tinha 1 ano... Quando fui para a Inglaterra, a minha mulher e a minha filha ficaram em casa da minha sogra e, depois de mais ou menos estabilizar, a minha mulher foi lá ter. Foi difícil obter... Não imagina! Teve de se pedir ao general não sei quantos! Eu nunca fui ver a minha ficha da PIDE [Polícia Internacional e de Defesa do Estado]<sup>4</sup>, mas devia ter uma

---

<sup>4</sup> Foi a polícia política portuguesa entre 1945 e 1969, responsável pela repressão de todas as formas de oposição ao regime político vigente.

coisa horrível. Mas como é que a gente vai fugir tendo a filha cá, em Portugal! Não vamos fugir. Eu até tirei uma fotografia com a papelada que foi preciso. A minha mulher foi e esteve lá 6 meses. Depois eu vim cá pelo Natal, enfim... Em França, não, estive sozinho. Estive em Paris com o meu grande amigo Hermano Neves, que depois se suicidou em Portugal, e com a Maria Lamas. Foi um tempo muito enriquecedor.

**MCP — Enquanto esteve em França, o António da Cunha Telles diligenciou no sentido de conseguir o apoio do Fundo do Cinema ao *Catembe*. Como e quando lhe surgiu a ideia para o filme? E o que o inspirou quanto ao uso do cinema direto?**

**FA —** Nesse tempo, em Inglaterra, o cinema direto aparecia e via-se o Dziga Vertov. O Fernando Lopes acaba por fazer o *Belarmine* em cinema direto. Não sei... Eu gostava muito do Alain Resnais, do Chris Marker e da Agnès Varda. O *Cléo de 5 às 7*, contra a guerra da Argélia.

**MCP — E o *Catembe*, como vai tomando forma? É em Paris?**

**FA —** Talvez, não tenho ideia. A primeira ideia do *Catembe* surgiu com o Courinha Ramos. Fazer um documentário, com um fiozinho de ficção, do *Catembe*. E ainda filmámos coisas, para aí 10 minutos.

**MCP — Nesse período, o SNI estimula a realização de filmes que promovam as “províncias ultramarinas” na metrópole...**

**FA —** Aí é importante o Cunha Telles, que tinha ocupado um lugar de chefia na Mocidade Portuguesa... Inspirava uma certa confiança ao regime. Se era ele a propor um filme sobre Lourenço Marques, por um realizador de Lourenço Marques e que tinha sido bolseiro do fundo, parecia tudo muito bem.

**MCP — Entretanto, o apoio é aprovado. Há o telegrama do Cunha Telles para si em Paris, dando-lhe os parabéns. Quando o recebe, vem para Portugal ou vai logo para Lourenço Marques?**

**FA —** Venho para Portugal.



**MCP — E quando depois segue para Lourenço Marques, já vai com um pouco de dinheiro avançado pelo fundo...**

**FA —** Eu vou sem dinheiro. O Cunha Telles é que comprava o filme, pagava às pessoas e queria as viagens de graça, pagas por não sei quem... Por não conseguir logo esse apoio é que demorou um certo tempo — uns 15 dias — a equipa a ir reunir-se comigo.

**MCP — Entretanto o Faria de Almeida está em Lourenço Marques...**

**FA —** A ver se consigo arranjar apoios. Há um hotel que dá alojamento para o [Augusto] Cabrita e para o [Alfredo] Tropa. Era o Avis. E eu fiquei em casa dos meus pais.

**MCP — A rodagem do *Catembe* dura quanto tempo?**

**FA —** 15 dias, 3 semanas.

**MCP — Já tinha o filme na sua cabeça?**

**FA —** Tinha.

**MCP — Uma coisa que notei no seu filme é que quando filma a comunidade branca, é sempre com planos mais gerais, em que as pessoas são filmadas na praia... Isso para além das entrevistas, claro. Quando aparecem africanos negros, há imensos grandes planos. Têm uma relação muito forte com a câmara...**

**FA —** Faz-se sem pensar, sem consciência.

**MCP — Quando estava a filmar *Catembe* sentia que aquilo ia correr tudo bem? Estava entusiasmado?**

**FA —** Entusiasmado estava e acho que estava a correr bem. Havia pouco dinheiro, foi tudo feito com o mínimo dispêndio. Não se repete coisa nenhuma.

**MCP — Porque optou por montar fotografias e sons quando filma o almoço e a sesta dos brancos, no primeiro domingo?**

**FA —** Penso que foi por uma questão económica. Não tenho a certeza. Ouve-se o homem a comer e, depois do caril, a soneca.

**MCP — Catembe é a outra margem de Maputo. No filme original também era uma rapariga. Na versão censurada, ela quase desaparece. Surge em três ou quatro sequências desarticuladas entre si, sem sentido claro no filme. A história ficcional, da Catembe, foi completamente cortada...**

**FA —** Completamente. Os bares — o Luso — isso foi tudo cortado...

**MCP — O que é a Catembe significava para si?**

**FA —** Essa é boa. Que pergunta levada da breca... Não sei.

**MCP — Tinha um lado inocente, a Catembe?**

**FA —** Tinha, era bonita e simultaneamente provocadora, mas gostava do seu rapaz.

**MCP — A Catembe era mestiça?**

**FA —** Teoricamente. Mas a atriz que faz o papel é branca. Estava maquilhada.

**MCP — Em que altura fica ciente de que o filme não vai mesmo poder ser visto?**

**FA —** É quando chega o segundo papel da censura a dizer que não convém a sua exibição. Acabou. Peguei no filme e mandei-o para a Cinemateca [então, nacional].

**MCP – O Faria de Almeida continuou a filmar documentários esporadicamente?**

**FA** – Depois houve um período bom em que fui trabalhar para a Telecine. Aí fiz alguns documentários. O *Portugal Desconhecido*, por exemplo, que foi o meu terceiro filme a ganhar o Prémio Paz dos Reis. Fiz, na Telecine, o filme da vida e obra do Ferreira de Castro. Foi um período bom, de trabalho, de que eu gostei... Depois houve um período em que havia um homem rico lá em Lourenço Marques que queria fazer em Portugal uma série de cinemas pequenos. Nessa altura, em Portugal, os cinemas pequenos eram muito bons. Era o Estúdio, do Império; era o Satélite, do Monumental, onde se podiam exhibir filmes de maior qualidade e tinha frequentadores jovens. Comecei a trabalhar para fazer um cinema que é o cine-bolso. Depois, foi o 25 de Abril e o homem de Moçambique, que era o capitalista, fugiu de lá. Não tinha dinheiro para pagar, uma complicação, e acabou por vender a uns indianos que puseram lá uns filmes pornográficos. E acabou-se.

**MCP – E com os ciclos da Cinemateca, em que as pessoas fazem fila para ver os clássicos que foram censurados...**

**FA** – Estes cinemas pequenos deixam de ter razão para existir. Entretanto, fui para a presidência do Instituto Português de Cinema e, logo depois, para a televisão. Gostei bastante de trabalhar na televisão porque fiz muita coisa.

**MCP – Para o catálogo do ciclo sobre Cinema Novo que a Cinemateca organizou, nos anos 80, pediu-se aos cineastas do movimento que escolhessem os 10 filmes portugueses mais importantes. Colocou o *Catembe* na sua lista. Por causa do significado simbólico?**

**FA** – Talvez. Já não me lembro dessa lista, mas acho que sim. É importante não esquecer.

**MCP – O *Catembe* deve ser visto?**

**FA** — Esta versão, apesar de ser curta, ainda tem muito interesse. Quando o doutor Félix Ribeiro estava à frente da Cinemateca exibiu o *Catembe*. No telejornal do dia anterior, o Carlos Pinto Coelho perguntou-lhe qualquer coisa sobre o *Catembe* e, como as pessoas ficaram a saber que o filme ia ser mostrado, a Cinemateca...

### **MCP — Encheu?**

**FA** — Completamente. O doutor Félix Ribeiro deixou as pessoas entrar para as coxias, ficou tudo sentado no chão.

### **MCP — No final da sessão houve alguma conversa?**

**FA** — Estava lá para isso. Mas não puxei pela conversa. Fiquei não sei como, por ver o filme, por sentir que as pessoas gostaram. Tanta gente, tanta gente... Fiquei assim um bocado aparvalhado. Não puxei eu pela conversa. Estava cá atrás...

### **MCP — Sentiu que as pessoas gostaram?**

**FA** — Sim, e mais. Quando estava em Macau, na RTP [Rádio e Televisão de Portugal], soube que o doutor Félix Ribeiro tinha passado outra vez o filme na Cinemateca e a minha filha, que estava cá a acabar o curso de agronomia, foi e disse-me que tinha corrido bem. Foi em 1984.

### **MCP — Sente que por causa desta história acabou por não desabrochar como autor de cinema de ficção?**

**FA** — É capaz de ter sido. Não se sabe.

## **Referências**

Piçarra, M. C. (2015). *Azuis ultramarinos. Propaganda e censura colonial no cinema do Estado Novo*. Edições 70.

# A Descolonização dos Ecrãs

## Conversa com Américo Soares

<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.5>

Diana Manhiça

Mar Shopping, Vila Nova de Gaia, julho de 2017

Numa entrevista rara, um dos obreiros do projeto do Instituto Nacional de Cinema (INC) e que foi o seu primeiro diretor, Américo Soares (1952 – 2021), partilha as memórias da sua juventude na então Lourenço Marques, a sua aproximação ao cinema e os anos revolucionários em que fez parte do movimento político e social que instituiu o cinema como um instrumento ao serviço da criação do “homem novo”, em Moçambique. Esta conversa, cheia de parêntesis emocionados, pode ser lida como uma crónica sobre a criação de infraestruturas de cinema no pós-independência de Moçambique, o plano estratégico para o cinema, os jogos de inteligência com o poder e a desilusão. A leitura do testemunho que aqui se publica é imprescindível para todos os que quiserem compreender a história do cinema em Moçambique e aponta inclusivamente perguntas que estudos futuros devem fazer. Américo Soares viveu em Portugal a última fase da sua vida, onde foi entrevistado, por Diana Manhiça.

---

Diana Manhiça, Museu do Cinema em Moçambique, Maputo, Moçambique <https://orcid.org/0000-0003-4640-5233> [diana.manhica.27@gmail.com](mailto:diana.manhica.27@gmail.com)

*Como citar:* Manhiça, D. (2022). A descolonização dos ecrãs: Conversa com Américo Soares. In A. C. Pereira & R. Cabecinhas (Eds.), *Abrir os gomos do tempo: Conversas sobre cinema em Moçambique* (pp. 59–88). UMinho Editora; Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.5>

**Américo Soares (AS)** — Eu nasci na antiga Lourenço Marques, no ano de 1952. Tive poliomielite. Na altura que não havia vacinas, ainda hoje sou vítima dessa mesma situação. Não reclamei da vida, como ainda hoje não reclamo. A situação é esta, vivo e luto para sobreviver.

Desde pequeno que aprendi, muito rapidamente, na vivência da rua, quando menino, que havia vários tipos de pessoas. Havia os brancos de primeira, havia os brancos de segunda e havia os outros, que a sociedade colonial metia no mesmo saco, porém, em gavetas diferentes; desde o negro ao indiano, com o chinês no topo. Isto nos anos 50. Nos anos 60, a história repete-se. Começa a Guerra Colonial e começa lentamente a despertar algum sentido de questionar porque é que havia tropa, numa cidade que era pacata, que era em tudo sossegada. Dá-se realmente um desenvolvimento económico inusitado, como forma de travar o avanço da guerrilha. Na altura, a Frelimo [Frente de Libertação de Moçambique] dominava completamente a situação ao norte do país. Nas populações do sul, nomeadamente na capital da província do Estado, da colónia — chamem-lhe como quiserem, aquilo teve vários nomes — houve, nessa altura, uma certa ideia de questionar a situação; havia as notícias, quando a guerra começou. Já nos anos 70, a guerra foi tomando proporções que era impossível ignorar que ela existia, até porque nós assistíamos à chegada de batalhões de tropas que vinham de Portugal, para as frentes de combate. Esse período obviamente gerou uma clivagem entre aqueles que eram curiosos e os da situação [alinhados com o regime colonial].

Dentro dessa classe de brancos de primeira e brancos de segunda, os brancos de Moçambique, os que nasceram lá, não queriam mesmo ir à guerra, não entendiam que a guerra fosse sequer necessária e os coitados que não tinham nascido lá e que iam de Portugal não tinham a mínima noção do que iam fazer. Era uma guerra de cúpulas, era uma guerra de interesses, em que o povo de um lado e do outro não tinha nada a ver com nada. Embora saibamos que a opressão do colono era uma evidência, quer dizer, não vamos branquear esta situação, e que havia a revolta íntima e intrínseca dessa situação.

Eu, com os meus 17, 18 anos, o meu triciclo motorizado, à frente do antigo café Pigale, na 24 de Julho, salvo o erro, estava a tomar

um café, e vi a Associação dos Naturais de Moçambique. Na altura, eu tinha moletas e aparelhos ortopédicos, subi as escadas e procurei saber o que era aquilo. A história começa um bocado aí. Frequentava também o Cineclube de Lourenço Marques, e, portanto, já estava com o viciozinho do cinema. Um cinema muito rebuscado do Ingmar Bergman, enfim, cinema...

### **Diana Manhiça (DM) – Intelectualizado...**

**AS** – Intelectualizado. Fui bater à porta da Associação dos Naturais de Moçambique, e lá, por acaso, encontrei uma senhora que estava a trabalhar, a dona Idalina, e eu na conversa tentei saber com quem poderia falar, para saber se poderia ser útil em alguma coisa. O meu objetivo era arranjar qualquer coisa para me entreter e realmente isso aconteceu. Ela deu-me o contacto e apareci, numa das segundas-feiras de reunião, a uma das reuniões da Associação dos Naturais de Moçambique, os naturais brancos, convenhamos, porque havia a Associação dos Africanos, já no fundo da Pinheiro de Chagas, hoje 24 de Julho.

Nessa altura, eles tinham, na Associação dos Naturais de Moçambique, um jornal que saía de vez enquanto. Era um semanário que saía de vez em quanto. Feito por carolas, o Adriel Rodrigues, o Engenheiro Homero Branco, o Eugénio Lisboa, a Maria de Lourdes Torcato... reuniam às segundas-feiras, para ver quais os artigos que cada um ia trazer, trocar opiniões, e também para alegremente ir cavaqueando sobre isso e para trocar notícias sobre a voz da revolução. Ou seja, lá ouvia-se a rádio da revolução, a Voz da Frelimo.

### **DM – Escondidinhos...**

**AS** – Escondidinhos, como é óbvio... Atrevido, perguntei se eu podia ajudar em alguma coisa e eles atrevidamente disseram-me: “porque não?”. Passei a frequentar a associação, com carácter regular. Havia lá um suplemento de jovens, faziam ali a maquetização e escreviam. Eram jovens, mas com uma outra filosofia de interpretação do mundo totalmente diferente daquela que eu trazia. Eu e o amigo

Gilberto Van, que faleceu. Eles ainda estavam na história do Lopes Arando, enfim do misticismo e eu fui para lá com marxismo, quer dizer, não tinha nada a ver uma coisa com a outra. Deu-se uma primeira revolução ali dentro, e eu tomei conta do poder, digamos assim. Portanto, a minha corrente, mais materialista, mais objetiva, acabou por vencer. Eu lembro deste episódio engraçado: os dois primeiros artigos que eu mandei para censura foram chumbados, o meu pai orgulhava-se muito disso. Com o carimbo: “censurado”. É o meu maior orgulho, sinceramente. Um deles – o Almirante Rosa Coutinho, na altura vivia lá e tinha patrocinado, no Clube Naval, a compra de um barco, do “Adamastor”, um barco de catamaran. Eu escrevi que aquilo era um desperdício de dinheiros, porque era preferível comprar uns barcos pequenos, para a escola de vela, para educar as pessoas na vela, nós que éramos um povo de navegantes. Pomba... chumbado. E eu disse, “eh pá, eu estou tramado, como é que vou escrever?” [voltando à história sobre o percurso na Associação dos Naturais de Moçambique]. Eu tratei de ser o chato que provocou reuniões periódicas e mais organizadas do grupo que escrevia, às segundas feiras, e passava a vida a telefonar a pedir o jornal. Porque eu tinha como meta criar regularidade, tornar o jornal semanário. Fiz ali uma marosca de marketing que deu um resultado interessante. Desculpa não tem nada a ver com o cinema, mas é onde as coisas nascem, nascem desta massa, desta cultura.

### **DM – Claro...**

**AS** – O que fiz? Perguntei aos colegas da redação do jornal se tinham familiares, de preferência loirinhos, para irem vender o jornal. Eram os ardinhas brancos. E quem é que não achava graça, naquele Scala, quem é que não achava graça, no Continental, nas grandes esplanadas do Princesa, enfim... a comprar um jornal a um loirinho de olhos azuis, a um branquinho da costa? Todos compravam o jornal [risos]. Portanto, aquilo teve um efeito, de marketing engraçado. O jornal passou a ter alguma regularidade e obviamente o Engenheiro Homero Branco, que era o diretor da associação, achou a coisa interessantíssima, porque começou a ver algum dinheiro. Eu sou muito prático, quer dizer, há dinheiro e as coisas aparecem, não há dinheiro e a gente fica a chorar. Não há hipótese, sem dinheiro



não se faz coisa alguma. A forma como se usa é que é diferente. Bom, num famoso dia 10 de junho, do ano da graça de 1973...

### **DM — Isso é uma data mesmo...**

**AS** — 10 de junho, era o dia da raça. Na altura do colonialismo, era consagrado ao dia da raça, depois mudaram-lhe o nome. E então, entretanto tinha sido pomposamente nomeado chefe de redação, ora eu mal sabia escrever, ainda hoje sei escrever mal. Sei escrever pouco, mas pronto, no fundo eu era o *office boy* [rapaz do escritório] deles. Chegámos a entrevistar o Mário da Graça Machungo, numa mesa redonda, sobre a economia e — isso deve existir nos arquivos da *Voz de Moçambique* — fizemos coisas interessantes. Nesse dia 10 de junho, nós viemos para as bancas, com uma fotografia, na primeira página toda do jornal, com todos os miúdos perfilados na posição de saudação nazi. Eu usei o hino da mocidade portuguesa que era: “lá vamos cantando e rindo levados, levados, sim, pela voz do som tremendo, das tubas”... só que eu fiz isto: “lá vamos cantando e rindo levados, levados, sim, reticências”. Aquilo caiu nas garras da PIDE [Polícia Internacional e de Defesa do Estado]<sup>1</sup>. O diretor [da associação] deu-me uma cobertura fantástica, homem extraordinário o Homero Branco. Aguentou-se à bala, questionado pelo governo, foi chamado ao governador, que na altura era, ou julgo que era, não sei, o Baltasar Rebelo de Sousa, que era o pai do atual presidente da República Portuguesa. Era o governador geral em Moçambique, e aquilo foi mais um puxão de orelhas e ficou por isso mesmo. Comecei a ver que naquele espaço eu não queria ficar, tinha que sair. Comigo estava um grupo de alguns indivíduos, com quem trabalhava, daquele grupo que vinha do misticismo, que se converteu ao marxismo, ao materialismo histórico e dialético. Estudámos *O Que Fazer* de Lenine e *O Capital* de Carl Marx.

### **DM — Estudaram e fizeram...**

---

<sup>1</sup> Foi a polícia política portuguesa entre 1945 e 1969, responsável pela repressão de todas as formas de oposição ao regime político vigente.

**AS** — E fizemos. Nós decidimos que eles não queriam ir à tropa e eu não queria ficar lá, então reunimos com a família, cada um com a sua... Vamos embora para Portugal, depois daí para Suécia. E isso aconteceu, foi uma situação caricata, muito caricata. O barco esteve parado 4 horas. Nós tínhamos roubado alguns livros de história colonial de Moçambique, da associação. Porque achávamos que era interessante entregar à Frelimo. Livros sobre diplomas legais, despachos, coisas de muito interesse histórico. Nada de valor, não havia valor nenhum a não ser histórico, para quem tivesse interesse naquele material para estudar. Que era o nosso objetivo, estudar o colonialismo português em Moçambique. E aquilo estava tudo encapado, eram livros muito bonitos. Ou estávamos a ser vigiados por causa da Voz da Frelimo, ou por qualquer outra razão, nós quando entrámos [no barco], já estávamos a ser observados pela PIDE. Quando eu entro, fui o último a subir as escadas, na cadeira de rodas, para o navio, nós não saímos mais. Rebuscaram o camarote, o barco esteve parado muito tempo, só com o telefone ligado. E o rebocador à espera.

Dizia um amigo do meu pai, que me arranjou a passagem por um preço mais em conta: “eh pá... o que o teu filho fez, terroristas a bordo, não sei... vai dar um prejuízo enorme... porque a companhia vem sobre mim”. Era a última viagem do navio Império. E nós quando libertaram o navio, fomos para o nosso camarote, na 3.<sup>a</sup> B, a mais barata que havia, já ficávamos abaixo do nível do mar. Chegou a hora da refeição, estás a ver aquele ruído de refeitório, dos talheres? Quando nós aparecemos ficou um silêncio; éramos uns terroristas.

**DM** — Mas eram todos uns miúdos...

**AS** — Éramos uns miúdos, tínhamos 17, 18, 19 anos! Nenhum de nós tinha 20. Éramos uns miúdos, mas éramos terroristas, levávamos armas a bordo. Não levávamos nada! Levávamos um caixote de livros, que ficou lá.

Vimos para Portugal e daqui começámos a preparar a retirada — e estou agora a ultrapassar várias fases — e tentámos sair por Vilar Formoso, de comboio. Chegámos a Vilar Formoso e eu fiquei na

carruagem, o Gilberto Van, o Luís Patraquim, e o Mário Fernandes, saíram para tomar um café na estação de Vilar Formoso. Quando entram, eu lembro disso como se fosse hoje, os altifalantes da estação, o funcionário da estação: “o comboio com destino a..., parte às 09h27” — o último a entrar foi o Mário, e entra atrás dele um fulano vestido de branco, com um emblema no peito. O Mário está a fechar a porta, que era de correr, e ele está a abrir: “os senhores Américo Soares da Silva Leite, Luís Carlos Patraquim, Mário José Fernandes..., lamento imenso, mas não podem abandonar o país”. Estava no nosso camarote um emigrante económico em França, que disse: “oiça, mas estes só têm uma cadeira de rodas lá no furgão”, “o comboio espera o tempo que for preciso. Se você fala muito ainda fica também”. O tipo tirou o bilhete e nunca mais o vimos. Ficámos na estação e o comboio seguiu para França.

#### **DM — Mas não houve tensão nenhuma? Vocês apenas ficaram...**

**AS** — Não, não, eles não sabiam o que iam fazer connosco, eles não tinham provas e precisavam de ficar à espera e apanhar alguma coisa. Quando nós ficámos na pensão fomos abordados por várias pessoas para ver se nós pagávamos para dar o salto. Eu tive uma reunião com o Patraquim e com o Mário, e disse: “isto é uma emboscada”; na hora que nós cometermos algo ilícito, eles prendem-nos e aí têm toda razão, toda a razão entre aspas, têm um motivo. Também não era um Estado de direito, mas a coisa funcionava mais ou menos assim...

Voltámos a Lisboa e esgotámos mais recursos, que nós conseguimos através da venda de artesanato moçambicano na zona de Cascais. Vínhamos cheios de artesanato — timbilas, tambores... Acho que fomos os primeiros vendedores do mundo, dos muitos que há por aí agora. Fomos os primeiros, com a diferença que éramos brancos. Vendemos logo o nosso stock, fizemos logo um dinheirinho, que deu para a viagem. Mais tarde, semanas ou meses depois, segunda tentativa. Eu fiquei em Lisboa; disse, “eu, por Vilar Formoso não vou tentar nada”. E eles apreenderam os passaportes a quem foi. Depois deram-lhes de volta, na António Maria Cardoso, que era a sede da PIDE. Depois fizemos um plano de passar por Barrancos. Mandámos um indivíduo que era mais novo, que hoje é médico, na Suécia. Esse

não regressou, ficou lá, que era o Jorge Patraquim. Ele foi incumbido, por nós, de tirar fotografias à zona fronteira de Barrancos. Para evitar que nós fôssemos lá. Ele foi. Tirou e verificámos pelas fotografias que Barrancos era, na altura, uma fronteira desativada, portanto, não tinha posto fronteiro, mas havia fronteira. Havia uma pontezita e depois dava entrada em Espanha. Decidimos em conjunto que era por lá que passávamos. Eles saltando a fronteira e eu iria tentar passar pela estrada. Bom, aquilo tem uma descida, Barrancos fica no morro, tem uma descida até ao riozinho que circula ali, eu desliguei a moto, o triciclo motorizado, e fui em inércia até à ponte, sem barulho, mas naquela altura a sensação é que tu ouves tudo, tudo, tudo... Os teus sentidos estão todos para ver o que é que se passa... O problema não foi na fronteira portuguesa, porque ali se me apanhassem, apanhavam. Foi na fronteira espanhola, que ficava em cima da tal pontezita. O posto fronteiro e o emblema de não passar estava amarrado numa corda de ferro, daquelas correntes... que estava, por sua vez, atada com arame, na ponta. Eu tive que ir para o chão desembulhar aquilo, porque a mota não passava; a parte de trás da mota, do encosto, ficava mais alta do que a curvatura da corrente. Eu aí fiz um esforço danado, mas consegui passar, liguei a mota e pus-me a andar. A localidade a seguir fica longe, a estrada hoje é alcatrão, naquela altura era areia. Do lado português ainda era saibro, mas do lado espanhol usava-se areia, eles eram mais pobres do que os portugueses, nessa altura. E aquilo foi o cabo das tormentas para chegar lá acima. Depois, fui parar a Málaga, ou seja, passei por Sevilha, fiz 800 e tal quilómetros, coisa maluca, sozinho.

#### **DM – Os outros não estavam contigo...**

**AS** – Não, porque os outros iam à boleia. Saltaram a fronteira, andaram perdidos completamente. Marcámos o encontro em Barcelona, na Praça da Catalunha. Coisa linda, coisa linda mesmo. De Málaga ainda vim um bocadinho para trás e fui dormir a Torremolinos, na praia, saco-cama na praia, e aquilo não era areia, são calhaus. O que é verdade é que depois dali, fui aos bocados, fui para Alicante, Valência... Cobri essas cidadezinhas todas, já andava 200 quilómetros por dia, porque aquela esticada foi muito... Até

chegar a Barcelona, à Praia da Rosa, parei para encontrar-me com eles na Praça da Catalunha. Lembro-me de estar no meio da Praça da Catalunha a lubrificar – tirar a sujeira do carburador, do motor, da minha motoreta – e vinha um polícia “não pode estar aqui”, um espanhol, um catalão. Eu ok, dava mais uma volta e voltava a parar. Porque eu não me encontrava com eles...

**DM – Pois, tinhas que ir sempre ao local combinado...**

**AS** – Durante a viagem, eles foram mais rápidos e perdemo-nos. E agora o que fazer? Numa atitude já de desespero... sete grandes avenidas que vão ali bater naquela rotunda... eu pego numa à toa, já estava desesperado e quando pego uma das sete, encontro duas figuras com casacos... Eu chamo-lhe “duas albardas”, dois casacos alentejanos, muito feios... Bom, conseguimos naquela altura dos hippies, não passar despercebidos. Chamávamos a atenção, mesmo a atenção. E aquilo foi uma alegria, não tem explicação. O encontro. O reencontro. E isso na Praça da Catalunha, em Barcelona. Pronto e dali fomos galgando no terreno, dormindo em estações de serviço. Eles à boleia, sempre à boleia e eu de motoreta.

Eu tenho um certo respeito, eu tenho muito respeito e rancor aos alemães. E isto começou não por causa da guerra, porque eu não sou desse tempo, mas porque quando eu quero passar para Dinamarca, para fazer ligação para Suécia, entro um pouco no território, um enclave, dos alemães e na fronteira não me deixaram passar. Eu vou para lá, eu vou para a Dinamarca, não tenho culpa que a Alemanha esteja aqui no meu caminho; aquilo deu conversa e conversa, eu ia pela autoestrada vinha a polícia mandavam-me parar – isso é lógico, eu não podia andar em autoestrada porque era um triciclo – mas incomodavam-me. Até que há um deles, que vem patenteado, que eu vi pelas divisas, para explicar num inglês foleiro, pior que o meu, que eu tinha que passar a outra fronteira que dava ligação à Dinamarca, e de lá eles tinham que telefonar para ele.

**DM – Para confirmar que não ficavas na Alemanha.**

**AS** — Nunca por razões políticas. Foi por causa da emigração económica, como é óbvio. Pronto e eu passei, eu queria era chegar à Suécia. E assim foi. Na Suécia, deram-nos asilo político, em 6 dias.

**DM — O período que ficaram na Suécia, foi mais ou menos de quanto tempo?**

**AS** — Foram quase 2 anos. Porque, entretanto, dá-se o golpe de estado. Arranjaram-me emprego, deram-me a preparação para as primeiras palavras de sueco, numa escola fabulosa que ficava a alguns quilómetros de Estocolmo. Eu ali tive o primeiro contacto com o mundo a que eu aspirava, porém, da literatura que eu lia e daquilo que eu seguia, eu disse “o comunismo não é propriamente isto”, mas se nós lermos com atenção — isto é o que eu defendo — Karl Marx nunca disse que o salto seria de uma sociedade, de um modo de produção camponês para o modo de produção comunista. Tínhamos que esgotar todo o modo capitalista, porque aí é que tu terias as condições para depois poder fazer a distribuição da riqueza. Coisa que, de algum modo, aconteceu na Suécia. Quer dizer, a Suécia já tinha uma produção de riqueza de tal modo excedentária que dava para distribuir bem e mal. Isso é já outra história. Ora, sem riqueza, não distribuis. Primeiro tens de criar a riqueza e depois tens de saber a forma justa e equitativa de a distribuir.

**DM — Como é que era a vossa vida na Suécia?**

**AS** — Era uma vida bacana. De estudo. De autoestudo. Eu e o Patraquim éramos membros do cineclube de Estocolmo, éramos muito assíduos. Ficava perto da Rádio Suécia. Nós tínhamos proteção, porque tínhamos casa paga pela assistência social sueca, a gente chamava-lhe a “mãezinha sueca”. E ao mesmo tempo arranjavam-nos local para trabalhar. Trabalhei na Ericsson, numa linha de montagem. Por acaso, o departamento da emissão em língua portuguesa da Rádio Sueca, achou por bem introduzir um elemento com uma pronúncia mais portuguesa do que a dos brasileiros que lá estavam, porque era, emissão em língua portuguesa para África. Fui trabalhar para a rádio. Um dia vi um telex relativo a Portugal — “golpe em Portugal” — tentei ver o que se passava, reuni com a malta toda. Não parámos mais.

Eu fui para a Suécia de triciclo e voltei a Moçambique de Volvo. Sem pagar um tostão. A diretora da escola onde eu aprendia sueco, perguntou-me se eu gostaria de tirar a carta de condução. E eu disse que sim, claro, porque haveria de dizer que não? Então fui para um sítio paradisíaco, a norte de Estocolmo 200 quilómetros. Foi dos momentos mais agradáveis da minha vida. Passei o exame e depois fui para uma reunião, com o diretor da escola, à volta de uma mesa, sem ostentação nenhuma; eu admiro aquele povo, admiro e estou-lhes grato, como é óbvio. Eles entregaram-me a chave de um Volvo, último modelo, na altura. Depois, foi-me autorizado sair, com aquele carro, vindo com a malta toda; estrada fora, outra vez, a fazer o percurso ao contrário, até Portugal. Depois, mandei-o de barco para Moçambique. Tinha um carro igual ao do governo. Porque o governo sueco deu, na altura da independência, uma frota de Volvos brancos, ao governo moçambicano. Bonitos, carros bonitos. Então, para o povo, eu fazia parte da estrutura, porque me deslocava num veículo idêntico, porém de cor verde. Por isso é que eu entrei e assisti ao arrear da bandeira portuguesa e ao hastear da bandeira moçambicana, no estádio da Machava. Ninguém se meteu comigo, por causa do Volvo. Assisti em primeiro plano. Lembro-me desse dia perfeitamente, com muito orgulho, como não podia deixar de ser. Era o sonho dos sonhos. Criação do “homem novo”. Se tu pegas nisto e juntas com a teoria marxista, tu começa a ver que a tua vida tem razão de ser. Tu tens que ajudar a criar o “homem novo”. Eu não sabia como. O José Luís Cabaço telefona-me...

### **DM — Isso foi quando, 75?**

**AS** — Já estamos depois de 75... Não, estamos ainda no governo de transição. Estamos ainda no governo de transição da Frelimo, já tinham sido feitos os acordos de Lusaka, e o José Luís Cabaço telefona-me, estava eu no café Djambo, bebendo café e conversando com os amigos, e chamaram-me para ir ao telefone. E o José Luís Cabaço perguntou-me, “oh Necas” — era assim que me tratavam — “tu não queres trabalhar, não queres fazer nada?”. Eu disse “claro que quero e fazer o quê, o que eu vou fazer?”, “vem ter comigo aqui ao Ministério da Informação”. E ele meteu-me no Gabinete de Estudos do Ministério da Informação. E numa reunião — as coisas são o que

são, esta é que é a verdade, eu tanto poderia ter ido parar ao livro ou ao disco... à publicidade não porque era o José Freire que era um designer, era mais de desenho, e então sobrava o cinema. Portanto, era das competências do ministério, por determinação do governo, tratar do livro, do disco e do cinema, da propaganda e publicidade. E numa reunião do conselho consultivo do ministério perguntaram quem é que queria ficar com o cinema e eu ofereci-me logo. Já tinha aquela história do cineclube, mais o cineclube em Estocolmo. Pronto está decidido, “tu ficas com o cinema”, isto no governo de transição, “vais começando a estudar legislação, o que é que se deve fazer e apresentas-me o relatório quando eu te pedir”. “E tu vais ficar com o livro e o disco”, que era o Matola, “e tu vais ficar com...”.

**DM – Então, o Matola esteve primeiro no livro e o disco?**

**AS –** Sim, o Ismael Matola que me sucedeu [no INC], primeiro passou pelo livro e o disco. Qual era a estrutura que existia no cinema de Moçambique no período colonial e no governo de transição? Era o Centro de Informação e Turismo – havia um gabinete, uma sub-sessão, que pura e simplesmente existia para ter lá um funcionário, porque a política do cinema vinha toda da metrópole. Ali era um registo, para certificar os boletins do registo de importação, os BRI [boletins do registo de importação]. O que é que eu faço? Começo a reunir documentação das diferentes embaixadas, a legislação de cada país, para ver aquela que nós poderíamos seguir; a portuguesa, brasileira, francesa... Só não fui para a chinesa porque não sabia ler e também não estava para aí virado, mas destes países, sim, comecei a ler. E optei por uma estratégia – um gravador como estes – e convoquei os homens que trabalhavam na distribuição e na exibição, o Manuel Rodrigues, que tinha os cinemas Manuel Rodrigues, um representante da Kinoecorque que só apareceu uma vez, um representante dos cinemas Dicca, o Courinha Ramos, o Eurico Ferreira... Nessas reuniões, eu disse: “agora falemos do cinema, que eu estou incumbido de criar aqui alguma coisa para que o governo entenda o que deve fazer com o cinema”. Deixei-os falar e falaram, falaram, falaram. O que eles queriam era os BRI aprovados com mais facilidade. Eu achei aquilo, uma graça dos diabos, prometi-lhes mundos e fundos que era para eles falarem mais...



Falaram, falaram, falaram... E depois expurguei aquilo tudo, comecei a mandar datilografar ao ministério; daí o meu conhecimento com a Florença, que depois foi minha secretária já no Instituto de Cinema. Foi uma excelente funcionária, ela conhecia-me desde esse tempo do Centro de Informação e Turismo. O Patraquim na altura estava a trabalhar, ele regressou comigo, ficou a trabalhar, como colunista na *Tribuna* e publicou uma pequena coisa – porque eu estava em ligação com ele, era fonte de informação para ele. Ele publica uma pequena notícia e eu tenho a primeira bronca com o ministro. Aí ele já não me tratou por Necas: “Américo, ouve, nós somos um governo em transição, nós ainda não mandamos nada, não vais falar do futuro coisa nenhuma, eu mandei-te estudar, estudar só, tu não vais fazer Instituto de Cinema nenhum, isso é depois”. Foi mais ou menos isto, as palavras não terão sido estas, mas sei que foram neste sentido. “Não é para divulgar agora, não falas com o Patraquim e nem com ninguém, isso é depois”. E eu bati a bola baixo, pois... Não foi por intenção, não era um ato...

### **DM – Subversivo...**

AS – Nem subversivo, nem coisa parecida, mas pronto... Fui advertido, de que não podia falar sobre o futuro, só e só do presente. Então, continuei a recolher informação de como é que se fazia, como não se fazia, como era a produção, os pequenos núcleos e dos pequenos produtores, desde a Telecine, ao Eurico Ferreira, ao Courinha Ramos. Comecei a ver o que tinha, mais ou menos, porque eu não tinha ideia nenhuma concreta. Comecei a tê-la. O diretor de informação, na altura, era um excelente elemento, era o Fernando Magalhães, era diretor de informação, eu estava diretamente dependente dele, não do ministro. Então, comecei a falar com ele, no CIT [Centro de Informação e Turismo], cá em baixo, por cima do Cine Teatro Avenida, em cima havia um gabinete do Centro Informação e Turismo.

### **DM – E o Courinha Ramos era também aí que...**

AS – Exatamente. Era tudo ali perto. Comecei a fazer o organigrama do futuro Instituto de Cinema e eu comecei a copiar muito a legislação que me pareceu mais concisa, que era até por sinal a legislação

portuguesa, especialmente nas fontes de financiamento, do próprio Instituto, que era o adicional ao preço do bilhete. Portanto, havia um adicional, que já não me recordo a percentagem, que o público pagava para que se pudesse fazer cinema, que ia diretamente para a produção. A minha ideia era criar cooperativas de produtores, isso não cheguei a concretizar, eram individualizados, eram financiados...

**DM – A Kanemo foi depois uma coisa parecida...**

**AS** – A Kanemo foi uma coisa assim, mas gastou-me muito dinheiro. E eu aí zanguiei-me com o Ruy Guerra. A Kanemo...

**DM – Então voltemos atrás a outras coisas primeiro.**

**AS** – No princípio foi planeado assim, há o adicional provavelmente vamos desnatar aqui umas verbas do orçamento geral do Estado, se calhar, se não calhar temos a economia financeira. Portanto, vamos fazer aquilo que pudermos com o dinheiro resultante deste adicional ao preço do bilhete, pelo menos para garantir o *Jornal de Atualidades*.

**DM – Os bilhetes subiam o preço, para poder financiar a produção?**

**AS** – Subiram ligeiramente.

**DM – E houve reclamações do público?**

**AS** – Não, não. Até porque o bilhete, nessa altura... Ir ao cinema era uma coisa que estava no sangue das pessoas. Era como, sei lá, ver televisão hoje. Ir ao cinema era um ato cultural, um ato de amizade.

**DM – E qual foi o impacto dessa medida?**

**AS** – Não era muito caro, só que estamos a falar de alguns milhões espectadores ano, que com grão a grão somados deu a alavanca-gem financeira capaz de aguentar com a montagem da estrutura de produção que o Instituto veio a ser.

Nós poderíamos ser uma escola de formação, na altura, para formar cooperativas ou não, mas de produtores independentes que quisessem fazer cinema, ou então, teríamos que fazer nós, e foi o que aconteceu.

Montámos laboratório, montámos salas de montagem, de edição, montámos o estúdio, fraquito, mas montámos. Não tínhamos a ideia de fazer nenhum cinema hollywoodesco, nada contra, mas o investimento não dava para tanto. Quando a Kanemo abriu, compraram uma grua, que eu fui contra, uma grua em Moçambique era demasiado, era um investimento muito pesado, mas nessa altura já não estava no Instituto, estava por fora... Dedicava-me à pesca, porque fui expurgado, fui saneado, do Instituto de Cinema posteriormente... Já passavam alguns anos e eu agora estou a misturar...

**DM — Não vamos saltar isto tudo, porque ainda falta todo o trabalho que fizeste lá.**

**AS —** Então, ajuda-me. Onde é que eu ia?

**DM — Fizeste a pesquisa das políticas e depois em que momento é que se cria o Instituto, propriamente?**

**AS —** Aí já é o Ministro Jorge Rebelo, era diretor do Departamento de Trabalho Ideológico da Frelimo e foi nomeado ministro. O Cabaço estava na ausência dele, era o ministro substituto, não sei se era vice-ministro, porque não havia essa figura, mas de qualquer modo era a pessoa que substituiu o Jorge Rebelo quando este estava ausente, por razões de partido ou fosse o que fosse.

Nessa altura, quando o Instituto nasce, nasce de um facto, nasce de um episódio absolutamente maravilhoso. Eu tinha feito o decreto-lei, a introdução, aqueles: “considerando que, considerando que, considerando que, determina-se que...” Eu fiz aquele patois todo, aquilo era nota introdutória, porque o cinema era realmente um veículo de comunicação fundamental para a criação do “homem novo”. Aquela conversa toda, que era necessária...

**DM – Sim...**

**AS** – Era necessário o enquadramento ideológico da legislação, que aprovava a criação de Instituto Nacional de Cinema com autonomia administrativa e financeira. Este documento previamente tinha sido analisado ao nível do Conselho de Ministros, pelo menos foi dado parecer; porque eu, na altura, pensava no Serviço Nacional de Cinema – e o Óscar Monteiro, homem de letras, mandou um despacho e foi-me dado conhecimento pelo Ministro Jorge Rebelo, mais ou menos com este teor: “dada a dimensão e a importância que o cinema pode vir a ter na sociedade futura não podemos dar”, opinião dele, “o Estatuto do Serviço, mas sim do Instituto”. E é a partir deste parecer, do Óscar Monteiro, que foi aceite pelo governo, na altura já governo, a criação do Instituto Nacional de Cinema.

**DM – Esse é um documento interessante. Deve estar nos serviços de documentação da Frelimo.**

**AS** – Deve estar, a Frelimo deve ter. Este parecer foi o que determinou a abertura, digamos, do meu ministério para aceitar que aquele era um documento bom e bastante, com as coordenadas que eu determinava e, ao mesmo tempo, criada a portaria que determina o adicional ao preço do bilhete, como forma de financiamento desta mesma instituição, mas o Instituto já estava a andar na Casa das Beiras. Subversivamente...

**DM – Quer dizer, vocês já tinham ocupado o espaço antes desse...**

**AS** – Sim, já. Antes de ser nacionalizado, por abandono.

**DM – Eu tenho curiosidade e creio que muitas pessoas terão. Porque é que foi aquele espaço, a Casa das Beiras?**

**AS** – O cinema indiretamente acabou por provocar um decreto-lei, ou lei, que nacionalizou todas as casas regionais portuguesas, em Moçambique.

**DM – Não foi ao contrário?**

**AS** – Não. Porque nós ocupámos a Casa das Beiras, porque eu achava que aquela é que tinha mais interesse – estava abandonada, a sua direção tinha ido para Portugal. Estava à deriva, e se estava à deriva, o que se esperava? Falei com arquiteto [José] Forjaz. E havia lá um construtor português que fazia pequenas obras e foi assim que começou o Instituto. E ele dizia-me assim: “há dinheiro, há obra”, textualmente disso, disso eu não me esqueço. O arquiteto Forjaz: “se não há dinheiro, eu não te posso fazer a obra”. Que era dividir aquilo tudo, um espaço que estava feito para uma outra atividade, para dividir aquilo por gabinetes. Partindo de um espaço que tinha sido criado para outras funções, eu estruturei o Instituto Nacional de Cinema em três grandes serviços: serviços administrativos, serviços de produção e serviços de exibição. E cada um deles com um chefe de serviço. E porquê? Porque os cinemas iam caindo, os cinemas físicos, as salas de cinema. A produção teria que começar a investir em máquinas e a administração tinha que mostrar essa porcaria toda. Este barco todo do Rovuma ao Maputo, mais o cinema móvel, que depois teve também o estatuto de serviço, embora não tinha sido por decreto; não tinha sido legislado assim, mas era tratado como isso.

O cinema móvel pela importância que tinha, porque era realmente fabuloso, era o serviço que eu mais gostava, em que nas minhas possíveis fugas, metia-me num carro e ia projetar o cinema para o povo.

**DM – O edifício Casa das Beiras?...**

**AS** – Nós ocupámos por abandono de terceiros. Quer dizer os que eram legítimos proprietários...

**DM** – Mas tinham ficado alguns funcionários? E ouvi dizer que algumas pessoas que ficaram no INC eram antigos funcionários da Casa das Beiras?

**AS** — Nós não íamos mandar as pessoas embora. Ficaram, mas não foram cineastas. Eram pessoas que trabalhavam lá. Eram contínuos, sei lá... Era pessoal que não iria ser, de certeza, o futuro do cinema em Moçambique, mas também não ias mandá-los embora. E quando cai o adicional... Ah, o Adriano Rodrigues, vice-governador do Banco de Moçambique, ainda o decreto-lei não tinha sido colocado, ousou emprestar 4.000 contos, não sei se era muito... Devia ser muito...

**DM** — Devia ser muito, na altura...

**AS** — Devia ser muito... É com isso que se começa a obra. [pausa] Foi no ministério, na sala de reuniões do ministério, que eu tive o primeiro contacto com Santiago Álvarez, cineasta cubano, o mestre do documentário. Ele deu-me uma orientação terrível: começa o cinema — na altura, era Serviço Nacional de Cinema, não formal, não escrito em diploma, mas era Serviço Nacional de Cinema —, ele disse-me: “não faças documentário, documenta a história do teu povo” [pausa — emocionada].

**DM** — Queres interromper?

**AS** — Não. Eu gosto deste sentimento. São momentos vividos, com tal intensidade, eu sou um felizardo!

**DM** — Marcaram muitíssimas pessoas. Não te marcaram só a ti.

**AS** — Marcaram-me e como consequência marcaram muita gente. Eu lembro-me perfeitamente de ter visto documentários dele, um deles, particularmente, era a minha fonte de inspiração para o cinema móvel. Que eles também tinham em Cuba. E há uma senhora, uma cubana, uma velhota, numa projecção de um Charlot, numa sala qualquer — eu adoro Charlot, o Chaplin para mim é o mestre dos mestres — a palpar o ecrã, essa imagem ficou-me retida.

Muitas vezes, quando ia para o meio do mato, no meu carro que a Suécia deu, porque os soviéticos, entretanto ofereceram uma data de carros de cinema móvel, só que aquilo estava preparado para a

Sibéria, quando apanhavam aquele calor africano, rebentavam todos. Vinham da RDA [República Democrática Alemã], não eram maus, a cavalo dado não se olha o dente. Aproveitei as máquinas todas porque os carros vinham equipados com as máquinas de projetar, aquilo eram máquinas maravilhosas. Os carros rebentavam, mas ainda fizeram muitos quilómetros. A gente ia para o meio do mato, sabes como é que a gente contava as pessoas? Primeiro era uma festa, porque naquele tempo não havia telemóvel, mas alguém longe da comunidade via-nos no cinema móvel e ia à aldeia e muito rapidamente a aldeia preparava a nossa receção, como um dia de festa.

E, então, eu pedi para eles contarem, para termos uma ideia de quantas pessoas eram, pedi para cortarem uma folhinha e pôr dentro de um cesto. Depois, nas horas vagas, íamos contar. Era a estatística [rindo], na altura a gente não tinha eletrónico, era uma estatística para saber quantas pessoas frequentavam o cinema móvel. Era o dinheiro mais bem investido, que eu fazia no INC. Não só pelo aproveitamento, como pela quantidade de pessoas que afetava. Assim como quando eu saía ao domingo, e via a cidade ser invadida por aqueles miúdos todos do Caniço para ir ver cinema no Scala... Há coisas que não tem... a alegria... só vendo... só vivendo... Eles desciam a Avenida Samora Machel, desciam ali na Câmara Municipal... no Conselho Municipal, desciam por ali, em bandos, bandos de pardais mesmo. Entravam no Scala... queriam era ver cinema! Oh pá... depois aturava o pessoal, porque eles faziam xixi... claro, eram crianças! Dava-me um gozo os domingos, o que eu fazia aos domingos era ver, ver a cidade totalmente invadida pelas crianças, totalmente invadida, os cinemas eram invadidos pelas crianças.

**DM — Aí já estamos nos anos 80?**

**AS —** Sim, sim, sim... Já estava o Instituto formado, consolidado, já era uma referência não só nacional, como internacional.

**DM — Isso é um facto importante. É que de repente Moçambique virou uma referência...**

**AS** — Transformou-se numa referência...

**DM** — Ainda há mais histórias. Fala um pouco do Simon...

**AS** — Simon Hartog. Isto é o que aconteceu. Um elemento a quem eu devo agradecer, e Moçambique deve-lhe muito na área do cinema, como é óbvio. Ele era cineasta, não realizador, era um homem do cinema. Sindicalista e estava ligado à agência... Eu não sei qual é o nome, agência de apoio britânica... Uma associação que apoiava os movimentos de libertação, particularmente o da Frelimo, porque havia qualquer relação entre a mulher de Eduardo Mondlane com uma britânica, deve ter sido por aí. Não sei essa história...

**DM** — Alguém terá que a investigar...

**AS** — Sim. Mas essa associação foi muito importante, em várias áreas e arranjou um elemento a quem eu devo muito, que é o Simon Hartog, que me ajudou muito na gestão do Instituto. Eu acho que sem ele, o Instituto não seria o que foi.

**DM** — Foi logo no princípio?

**AS** — Foi logo no princípio. Eu lembro-me de ver um homem com cabelo desarrumado, com a barba malfeita.

**DM** — Um hippie...

**AS** — Um hippie, um verdadeiro hippie. Desinteressado de coisas materiais, mas muito respeitador. Ele entrava no meu gabinete e dizia: “posso entrar, *my führer*?” [risos] na brincadeira. Era brincadeira, porque na verdade, eu trocava muitas confidências com ele... dos meus medos, meus receios com ele. Porque ele foi realmente muito angular, ele foi quem me mandou acautelar, isto durante uma visita, em trabalho, ele aconselhou-me a ter cuidado com a Polly Gaster. Eu estou a fazer uma declaração, vale o que vale, Polly Gaster está viva.



**DM – É para censurar, ou não?**

**AS** – Não, não, não. Eu sou livre, vivo num país livre, tenho a consciência tranquila.

**DM – Qual era o papel dela?**

**AS** – Ela era amiga da Pamela Rebelo, casada com Jorge Rebelo. Elas eram amigas. Trabalhavam na associação – nessa associação que não sei nome, era em Londres –, o Simon era amigo naturalmente, era britânico. Eram amigos pela afinidade, pelo mesmo país, era amigo da Polly. A Polly era muito amiga do Samora Machel, tinha muito poder escondido. Era muito amiga do aparelho, superestrutural.

**DM – Pois, porque essas pessoas da associação vieram apoiar a formação. Certo?**

**AS** – Exatamente, também. O Simon era mais da parte, digamos, de apoio e orientação à administração do próprio Instituto, teve um papel muito importante na escolha do formato, na escolha 35 mm ou 16 mm. Chegaremos lá, se o tempo der para isso... Absolutamente angular, importantíssimo para a história do cinema em Moçambique, naquela altura. Tive lá o Godard, com ideias que, na altura, eram totalmente revolucionárias, mas inadequadas, porque não havia meios ainda, eram muito caros, que eram o vídeo. Não é que ele não tivesse razão histórica, mas na altura não era viável. Eu não ia mudar as cabines de projeção que estavam montadas, não tinha como, e em todo país de norte a sul, eram muitas salas, não era um brinquedo. Todas elas a pingar, aquilo era muito dinheiro também. Era muito apetecível. Foi muito apetecível para muita gente. Mas seguraram-me até um certo ponto. Nunca ninguém me tentou subornar ou pedir alguma benesse. Foi é o financiador – isto é um orgulho meu, e aqui deixo registado, meu e dos contabilistas que eu tive de apoio; Dinis, que está aqui em Leiria, veio depois de acabar o contrato de cooperante, regressou a Portugal, e o Eduardo, que era moçambicano e que não sei qual é o paradeiro dele, que também era contabilista –,

nós fomos o primeiro Instituto, a primeira instituição governamental que fez relatório de contas, e que pagou os impostos ao Ministério das Finanças da República Popular de Moçambique.

**DM – Isso é mesmo motivo de um grande orgulho...**

**AS** – É. Tinha as coisas organizadas e tinha plano estratégico, isso é a minha mais valia, e o meu plano estratégico passava pela minha total independência das distribuidoras portuguesas, em relação àquilo que nós mostrávamos nas salas de espetáculos que foram sendo abandonadas e ocupadas pelo Instituto Nacional de Cinema. Contrariamente à corrente de alguns que queriam que governo nacionalizasse. Eu disse, “não, não, não façam isso...”

**DM – Como é que foi esse processo?**

**AS** – Esse processo não foi complicado. Porque foi logo percebido que eu tinha razão, porque conforme nós avançávamos, demasiado lentos, mas avançávamos no período revolucionário, foram feitas várias tentativas de reconversão industrial, reativação do aparelho produtivo do país, mas não ocorria o start-up, não ocorria, por razões... Ora não eram boicotes, mas também, não era a Renamo [Resistência Nacional Moçambicana], mas também, quer dizer, nada era favorável, era um conjunto de fatores, que sempre aconteceram. E, então, eu disse: “não se vai mexer no cinema”; eles acabam por ir embora, e nós temos que tomar conta, porque eles não levam os prédios, eles não levam as máquinas. A gente já tinha minado todos trabalhadores no sentido de ver se havia danificações. Os donos que detinham os cinemas pura e simplesmente apanhavam o avião e iam embora. Portanto, se iam embora, não prestavam contas, a sala ficava. Se a sala ficava, tinha que se tomar conta, porque se não era um problema. E eu ocupava. Por tanto, nunca houve a possibilidade de reclamarem posteriormente a indemnização por uma nacionalização. Não nacionalizamos nada. Foi por abandono. A Kinoecor foi a primeira. Caiu-me na mão o Scala. O Scala não vai existir? Não vai projetar filmes? Caiu-me na mão o filme dos Popovitch, dos irmãos Popovitch, acho que eram irmãos, jugoslavos, *Do Rovuma ao Maputo*, que é a entrada de Samora para a declaração

da independência. É nessa altura que me cai a primeira fonte de financiamento do cinema. Eram sessões contínuas, o filme parava. Entravam outros, continuávamos, continuávamos, não sei quantas sessões se faziam diariamente. E a bilheteira sempre a chover, chover, chover.... As pessoas queriam ver quem era Samora Machel, o povão, o povão da cidade, o povão do caniço, o povão da cidade cimento, o cooperante, o colono que queria saber o que se passava, ele não tinha televisão, ele não conhecia o aparelho, ele não conhecia a Frelimo, não conhecia o Samora! E é engraçado quantos sentimentos antagónicos aquele homem criou, de amor e ódio. Só os grandes é que conseguem isso! É amor ou ódio.

E *Do Rovuma ao Maputo*, o filme do jugoslavo caiu-me nas mãos, eu digo vamos projetar isto no cinema. Foi um fenómeno. Caiu tanto dinheiro, tanto dinheiro naquela bilheteira, foi o maior *blockbuster* de Moçambique, até hoje, foi o Samora. Aquele filme depois correu o cinema móvel, mas quando o presidente já era conhecido, o filme já não tinha mais nada, quer dizer, ficou só documento. Como filme não vale nada, é uma reportagem; somente havia curiosidade de saber quem era a pessoa, um ajudante de enfermeiro que era presidente da república, na altura ainda não era presidente, vinha a caminho, de Maputo, ele veio a percorrer todas as capitais de distrito.

**DM — Na altura era ainda só presidente da Frelimo?**

**AS —** Na altura era só presidente da Frelimo, precisamente.

**DM — A história do cinema foi feita com muitos contributos distintos...**

**AS —** Sim. O Santiago Alvarez, e muitos outros, os brasileiros Amorins, o homem que eu mandei para o meio do mato recolher contos, contos orais, e dei-lhe cobertura para o que ele ganhava, portanto, repara, o cinema era isso. Era o falecido Fernando Silva que fez as primeiras imagens dos *Kuxa Kanema*. O *Kuxa Kanema* nasce de uma cooperação entre a Universidade Eduardo Mondlane e nós. Porque nós tínhamos que arranjar um nome para o documentário, para o

jornal da atualidade... Porque havia os jornais de atualidades que já vinham do tempo colonial, assim como os bonecos animados, havia aquela tradição e depois havia um intervalinho e depois passava o filme. Como não havia televisão, estávamos sempre atualizados.

Ah, mas acho que dei um salto... Depois cortas e colas... O Instituto... Como foi a história do diploma que cria oficialmente o Instituto Nacional de Cinema; acho que devo contar, pelo caricato, pela graça e pelo quanto de revolucionário tem, quer dizer, pelo modo de ver revolucionário. A mim dão o diploma como aprovado pelo Ministro Jorge Rebelo, mas era preciso publicá-lo no Diário da República. Para que ele tivesse força de lei, tinha que ser assinado e tinha de ir pelos canais próprios... Mas era preciso recolher a assinatura do presidente, que estava na sala VIP do aeroporto à espera do voo que o levava a Moscovo, e eu consegui, através de um telefonema – não sei qual foi o mecanismo que usei, entre o Jorge Rebelo e alguém do gabinete do presidente –, a autorização para eu levar o diploma lá e ele assinar. No outro dia, era constituído o Instituto de Cinema, e o adicional ao preço do bilhete e tudo. E eu acho graça é que quando o Jorge Rebelo, vai ver o Instituto, ele já existia. Ele disse, “mas já existe, só faltava o documento!”. Foi um bocado revolucionário, portanto, nós fomos fazendo, conforme o arquiteto dizia: ficava bem assim, ficava mal assado e o técnico Eurico Ferreira a orientar a construção do laboratório, a sala de mistura de som...

**DM – Esse material foi todo adquirido, ou veio das empresas que havia?**

**AS –** Não, não. Foi todo adquirido já com a orientação do Simon Hartog, que fez os contactos. O Instituto de Cinema andou mais depressa que a revolução. No sentido de que aproveitou o que tinha, acrescentou, comprou e apareceu, nasceu antes de tempo.

**DM – Mas não foi precipitado?**

**AS –** Não, pelo contrário, eu queria era recuperar... O tempo para mim era a coisa mais importante. Era, e hoje ainda é. O tempo é uma

coisa que tu não podes mesmo voltar a trás. Ou é logo, ou é agora, ou nunca. Aproveita cada momento, porque não voltas a repeti-lo, quer dizer, isto é, um princípio básico que toda a gente se esquece a todo o momento. Por isso é que o Instituto nasceu, formou-se, foi fazendo a sua caminhada passo a passo, mas foi andando sempre. E foi andando, foi formando pessoas que depois, por uma razão ou por outra... Fazer análise já não tenho capacidade, porque, entretanto, saí de lá em 1981. Saí de Moçambique e regressei a Portugal, porque já não tinha condições para poder ficar. Foi algo, numa reunião perfeitamente inusitada, juntaram lá os trabalhadores do Instituto e o ministro resolveu que eu deveria ser saneado. E fui.

### **DM – Não foi dada nenhuma explicação?**

**AS** – Absolutamente nenhuma. Absolutamente nenhuma. Até hoje. Aliás, uma ocasião, em visita posterior que fiz a Moçambique, o meu amigo Luís Clemente, meu amigo de infância, levou-me a visitar o até então administrador do prédio 33 andares, que era o Jorge Rebelo, o ministro que me saneou. E ele recebeu-me, mas não falou do assunto, não falou de cinema, na sala dele do prédio de 33 andares, e eu falei com o Jorge Rebelo, mas não tocámos no assunto, nem eu perguntei, nem ele manifestou interesse. Ele não percebeu absolutamente nada, ou porque não quis, ou porque não tem capacidade para isso, ou porque não lhe convinha. Mas o que é facto é que ele me saneou numa forma que não se faz. Não se faz, não se faz, e quem não se sente não é de boa gente! Eu não fiz nada para merecer aquele trato, nunca aquele homem me tratou por camarada. É verdade que eu não andei aos tiros na Guerra Colonial, nem de um lado nem do outro...

### **DM – Se calhar havia alguma diferenciação...**

**AS** – Não faço a mínima ideia. Ainda hoje não sei – também já não me interessa com a idade que tenho –, mas o que é facto é que eu fui saneado injustamente sem saber o porquê, depois de ter feito esse trajeto todo. Ah... eu não andei aos tiros, não andei a lutar pela dependência do lado da Frelimo, mas andei a lutar pela Independência com inteligência.

E agora vou te contar a história de MPAA [Motion Pictures Association of America], que só eu e o Simon sabemos. O Simon já faleceu, portanto não vais lhe perguntar nada. Vale o que eu digo e alguns que saibam, que estarão vivos, por ventura. A história da independência dos cinemas em Moçambique, independência dos ecrãs como eu lhe chamava, o controle das exibições nas salas de cinema em Moçambique, passa primeiro pela criação de um sector que se chamava “Sector de Documentação e Informação de Cinema”. Quem liderava esse departamento era a Maria de Lourdes Torcato. E ela tinha por missão colecionar a informação que aparecia nas revistas, nos jornais ou no documentário, de documentos históricos, sobre as mais variadas coisas ligadas com o cinema.

Há dois momentos absolutamente importantes. O primeiro é que numa revista que agora não me recordo o nome... – eu também só tinha o recorte, ela dava-me isso todas as semanas, dava-me o recorte do que ela entendia por bem eu saber –, ela apresentou-me um pequeno artigo em que mencionava que o preço médio que o *royalty* que as distribuidoras portuguesas pagavam às produtoras ou detentoras dos direitos de exibição para os cinemas em Portugal era de 3.750 dólares. Preço médio, fora as cópias.

Bom, eu fixei-me nesse número. Era óbvio que, o que se passava em Moçambique, ou em Angola, ou na Guiné, ou em São Tomé, ou Cabo Verde por aí fora, não era, digamos, do domínio público das distribuidoras. Havia aquele contrato que era para Portugal, era para Portugal e o espaço ultramarino e, portanto, ficou assim, estava incluído. Bom, e foi com isso que eu quis começar a mexer. Aí, comecei a mexer com coisas sérias de muito dinheiro. Eu vim a Portugal, numa tentativa de aproximação, com o Tenente Coronel Luís Silva, o dono do grupo Lusomundo, distribuidor de filmes por tudo quanto é canto, detentor das melhores marcas, das melhores produtoras europeias e americanas; pessoa com muita capacidade intelectual e económica, com uma visão do negócio absolutamente incrível. Havia outros que pensavam que Moçambique ainda era uma província ultramarina, de faz de conta, que não tínhamos nada que dividir direitos e tal... O Tenente Coronel Luís Silva pura e simplesmente recebeu-me e disse-me: “vamos tentar não empolar os

preços com uma compra direta, mas uma compra em que eu vos garanto contrapartidas, nomeadamente cópias já legendadas a custo zero". Eh pá, ouve, foi realmente muito importante.

Lembro-me agora do caso — estou a fazer outro parêntesis — de um do animatógrafo do famoso homem do cinema português Cunha Telles, que me vendeu os direitos para Moçambique, de uma série de filmes do Cinema Novo Brasileiro, vários nomes e muitos filmes, e foi o que alimentou o Scala durante muito tempo. Os filmes vieram, tudo tranquilo, a transferência foi feita, dos primeiros 4.000 contos que o banco de Moçambique emprestou ao Ministério da Informação, ao SNC [Serviço Nacional de Cinema] que não existia ainda sob o ponto de vista legal. Mas mais tarde isso acabava, as pessoas já estavam fartas de ver os mesmos filmes. Era preciso alimentar as salas. E, então, eu pretendia a descolonização das telas.

Bom, mas como a gente chega ao *mister* Gronnig, um velhote que deve estar morto, pela idade que eu tenho hoje e pela idade que tinha quando eu falei com ele, no Hotel Carlton em Cannes, eu e o Simon Hartog. Foi a primeira vez que vi topless na minha vida, na praia de Cannes [risos].

### **DM — Vocês iam ao festival, ou iam para o encontro?**

**AS** — Não, não. Nós aproveitámos o encontro. Fizemos uma estratégia. Foi tentar dar uma ideia de honestidade, de transparência, de rigor, no sentido de comunicar uma rusga, que se fez às diferentes distribuidoras pela própria polícia política, chefiada por um elemento do SNASP [Serviço Nacional de Segurança Popular]<sup>2</sup> para ver se detetávamos cópias de filmes, e depois perguntar às instituições dos diferentes países, se tinham sido adquiridos os direitos para território nacional daqueles filmes.

Depois dessa rusga, detetámos, nessa recolha dos filmes que existiam, um filme colocado por nós — de propósito, batota, mas

---

<sup>2</sup> Foi um serviço paramilitar e de inteligência do governo de Moçambique, desde a independência, em 1975, até 1991, quando foi substituído pelo Serviço de Informações e Segurança do Estado.

na revolução vale tudo –, que era o *Jaws* (O Tubarão) de Steven Spielberg, bestseller da altura, em 16 milímetros, vinha da África do Sul. E era o distribuidor, disse “oh pá, foi apanhado tudo e mandámos”. O Simon manda um telex para a MPAA, atenção que eles têm muito poder, nesse mesmo telex que é toda documentação e informação de cinema – aquela notícia dos 3.750 dólares, preço médio de *royalties*, havia uma outra que a Maria de Lourdes me enviou, que era o seguinte: “começou-se a falar na altura do desbloqueio económico a Cuba”, e a MPAA veio logo dizer – “atenção, quando vocês fizerem o desbloqueio, nós vamos apresentar a conta dos filmes que pirateiam, que andam a piratear para as salas de cinema de Havana, e não só, para Cuba”. Aquilo chamou-me a atenção. Combinei com o Simon e fizemos a operação. Mandámos um telex, para a MPAA, e para o Impex, e para a Índia também, a dizer: “temos estes filmes, porque tinham muitas cópias, sem direitos”. Não mandámos para Hong Kong porque nem sabíamos do mercado do kung fu, muito, muito, muito do agrado das populações, mas aquele telex foi para a MPAA e caiu como uma bomba... “Temos estes títulos, queríamos saber se isto tem direitos para exibição”. Da América mandam-nos um telex de resposta, com um louvor imenso, um agradecimento imenso, a dizerem “por favor destruam as cópias, porque nós confiamos em vocês, o que precisarem de nós, digam”. Não sei o texto exato, não sei se está arquivado, se não está arquivado, mas esse documento existe. Pelo menos existiu. E estava bem arquivado. Marcámos um encontro no Festival de Cannes, onde deveria estar um representante, o vice-presidente da MPAA, o tal senhor Gronnig. E eu vou para a reunião, no Hotel Carlton, eu era um putozito, caladito, o Simon falava inglês e tal, apresentava, explicava que nós precisávamos de ter direitos de cinema americano, e ele não levantava os olhos da secretária dele, o velhote. Porque aquilo realmente não valia nada, para eles, aquilo não pagava os charutos que ele gastava num ano... Aquilo para ele não tinha interesse. O Simon estava a dar a coisa como perdida, aí falei eu – aí desculpa lá, não é vaidade, é mesmo verdade, não é vaidade, é verdade – as palavras não vou lembrar de certeza. Mas a ideia do que eu disse é esta: “eu estou a ser invadido pelo cinema indiano e cinema feito em Hong Kong, quero equilibrar isto com o cinema feito pelo resto do mundo, especialmente o americano e europeu, agora diga-me o que é que eu posso fazer?” Aquele homem levantou os olhos,



porque ouviu algo diferente e à velha maneira americana, disse: “vamos ter negócio”... A partir daí acabou a reunião, para o americano é assim um, dois, três, já está; ele percebeu onde eu queria chegar. Para ti não conta nada porque é mais dólar menos dólar, e o Gronnig disse, “esse gajo tem razão, vamos arranjar aqui uma forma de equilibrar isto”, porque é na costa do Índico, atenção é do outro lado do mundo, vamos lá ter uns cinemazitos nossos. Através destes senhores vamos vender mais umas Levis e mais umas Coca-colas, que é essa a ideia vender publicidade gratuita, ainda por cima, pagam pela publicidade, porreiro! E deu ordens para desbloquear, então passou a vender-nos direitos diretamente para Moçambique, através da Lusomundo. Ou seja, nós tínhamos feito um acordo no João Padeiro em Cascais – eu, Samuel Matola, o Tenente Coronel Luís Silva, e o Zé Fonseca e Costa, o cineasta de Kilas [O Mau da Fita], éramos testemunhas dessa reunião, em que eu pretendia, que os filmes viessem de Portugal legendados, nos aviões da TAP [Transportes Aéreos Portugueses], que era para me poupar a mim ter que legendá-los. Com cópias que tiravam para exibição aqui em Lisboa, Porto e por aí fora, a cópia que vinha para nós era novinha e ficava lá. Esta brincadeira não custou nada, só custou inteligência... É por isso que eu digo, eu não andei aos tiros, primeiro, porque me ofereci para ir incorporar os quadros da Frelimo, atravesssei a Europa – isto é um bocado de raiva – e fui recebido por um elemento que me disse literalmente, não me disse com frieza, mas disse “eh pá, nós não temos lugar para ti”. Conosco ia a Amélia, hoje casada com Luís Souto, também minha amiga de infância, foi incorporada e foi para Nachingueia para o treino político-militar, e nós ficamos até que se deu o golpe de Estado, mas eu fui lá para me incorporar na Frelimo.

**DM – Mas essa reação foi puramente por razões físicas?**

**AS –** Por razões físicas.

**DM – Então, mas há mais trabalho a fazer...**

**AS –** Mas isso... O que interessava naquela altura era gente para dar tiros. E eu dei tiros à minha maneira, não sou menos revolucionário

do que qualquer um daqueles revolucionários que pegaram nas kalashnikovs e andaram a disparar tiros. Eu fiz o meu papel na revolução e por isso tenho a minha cabeça em cima dos ombros, bem firme e consciente do que fiz, com consciência de que fiz um bom trabalho, que me honro de ter feito, e que deixei muitas pessoas amigas e merecedoras. Não devo nada a ninguém e nem à minha própria consciência. Só não pude continuar porque lamentavelmente já não tinha condições. Aí o Jorge Rebelo convida-me para voltar para a rádio. Eu disse: “oh, chega, não faz sentido, só porque eu já fui locutor na Rádio Suécia, porque você não conseguiu me segurar aqui, nem sei qual foi a razão, nem me interessa, agora vou voltar para ler noticiários? Não. Eu vou me dedicar à pesca e à atividade desportiva”.

Estou cá, estou vivo, com muita força de continuar a trabalhar, a fazer muitas coisas. Cinema nunca quis fazer, mas respeito quem faz. Só quis fazer cinema quando era jovem adolescente, e tenho uma imagem – essa deixa-me falar dela – que é, eu próprio, sentado no banco de jardim, a virar-me para o encosto do banco e encontrar-me no plano muito aproximado a cara da minha amada. Nunca consegui passar isso a celuloide.

## Agradecimentos

Eu, Diana, agradeço ao próprio (Américo Soares, 1952–2021), o facto de ter partilhado connosco este pedaço de história.

# Então Começámos a Viver Cinema. Aí a Minha Vida Começa

Conversa com Gabriel Mondlane

<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.6>

Ana Cristina Pereira  
Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema, Maputo,  
abril de 2016

O secretário geral da Associação dos Cineastas Moçambicanos, Gabriel Mondlane é, a meu ver, além de um reputado sonoplasta, uma figura incontornável do cinema moçambicano. Pela forma como chega ao cinema e depois pelo percurso que faz, talvez não seja exagero dizer que ele é o “homem novo” que o cinema produziu. A voz de Gabriel Mondlane tem sido escutada por quem produz,

---

Ana Cristina Pereira, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal/Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal/Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias, Universidade Lusófona, Porto, Portugal <https://orcid.org/0000-0002-3698-0042>  
[kittyfurtado@gmail.com](mailto:kittyfurtado@gmail.com)

*Como citar:* Pereira, A. C. (2022). Então começámos a viver cinema. Aí a minha vida começa: Conversa com Gabriel Mondlane. In A. C. Pereira & R. Cabecinhas (Eds.), *Abrir os gomos do tempo: Conversas sobre cinema em Moçambique* (pp. 89–102). UMinho Editora; Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.6>

hoje, discurso sobre a história do cinema em Moçambique, no período pós-independência. No entanto, curiosamente, o contributo do sonoplasta, é pouco visível na formulação final dos discursos. Esta conversa com Gabriel Mondlane permite perceber, entre outras coisas, a forma como aqueles que não faziam parte das elites políticas, culturais ou económicas foram governados no pós-independência, em Moçambique. Refiro-me ao autoritarismo do poder, mas também ao esforço gigante que foi feito para a formação de quadros e para a consolidação de uma nova possibilidade de vida.

**Ana Cristina Pereira (ACP) – Obrigada por aceitar conversar comigo.**

**Gabriel Mondlane (GM)** – É uma entrevista que vai durar um pouco, porque só a idade já diz muito... E a minha vida esteve sempre ligada a essas coisas do audiovisual, são muitas histórias juntas. Eu carrego todos os amigos, todos os colegas, todos os cineastas que passaram por aqui, e que, portanto, passaram por mim.

**ACP – O Gabriel nasceu aqui, em Maputo?**

**GM** – Na verdade, eu nasci em Pafuri. Dista mais ou menos 500 quilómetros daqui. Um pouco lá para o norte de Gaza. Junto ao rio Limpopo... Lá perto do Zimbabué. Depois da instrução primária, eu fui estudar para Chókwe. Quando estava no Chókwe nunca pensei em ser cineasta. Eu estava a pensar que seria um bom agricultor. Porque pela zona que a gente estava toda a criança almejava ser agricultor... Alguns, aqueles que não tinham pais com poder [económico] ou com certa visão, sempre almejaram ir para África do Sul, trabalhar nas minas. Porque é perto da África do Sul, só atravessas o rio Limpopo já estás lá. Então, a maior parte dos meus amigos, gente que cresceu comigo, muitos deles foram para as minas. Alguns tiveram essa chance de trabalhar em diferentes áreas. Eu vim trabalhar para o audiovisual, mas não foi exatamente por escolha própria. Não. Foi uma situação que veio a calhar. Quer dizer, nem é bem calhar... Eu fui conduzido para trabalhar nesta área. Tem a ver com a história. No momento em que eu apareço aqui, era um momento em que o país estava a atravessar uma situação política e

militar complicada e ligada aos assuntos também socioeconómicos. Estava muito complicado. Estou a falar dos anos logo depois da independência, 1977.... Havia aquela agitação toda; muitos técnicos nas diferentes áreas económicas já tinham saído para Portugal e inclusive no cinema. Os realizadores que estavam aqui antes, já tinham ido embora, os operadores de todas as áreas do audiovisual... E ficou praticamente o audiovisual paralisado. Restavam pequenos estúdios que estavam aqui... E, na base disso, o novo governo que acabara de se instalar viu que era importante reinstalar essa vertente audiovisual. De certa maneira, nessa altura, a visão era ter esses meios audiovisuais como um veículo para transmitir mensagens que fossem do interesse do próprio poder.

Então, foi também a altura em que começaram essas cooperações com os países de leste, onde alguns jovens iam para a Alemanha Democrática, outros iam para Cuba, etc. Era o sonho de qualquer jovem, ir para esses sítios. Era a primeira vez que a gente ouvia falar de Alemanha, da Rússia, por aí adiante. E alguém que tivesse chance de ir para esses sítios, era uma coisa grande.

Então, havia aqueles movimentos que faziam nas escolas, verificar... Porque o país estava a sofrer agressão... Era preciso jovens para ir à guerra, e ao mesmo tempo era preciso jovens para poder segurar a economia do país, era preciso os mesmos jovens para dirigir diferentes sectores... Então, foi um pouco complicado. Nas escolas, nessa altura, se tu tivesses notas não boas, tu podias correr um grande risco. Podias... Se chumbasses duas vezes, podias ir para a tropa. Se fosses brilhante podias ser selecionado para ir para um determinado curso, ou para o estrangeiro, ou para outro canto qualquer. É assim que nasceu o grupo de jovens que foi conhecido como “8 de março”<sup>1</sup>. O governo os colocava no trabalho de forma obrigatória.

---

1 Em resultado da saída de aproximadamente 200.000 portugueses do país e na sequência do “I Congresso do Partido Frelimo” (“III Congresso da Frelimo”) – que acontecera no mês anterior – a 8 de março de 1977, no Pavilhão do Maxaquene, o Presidente Samora Machel reuniu com alunos que deveriam prosseguir os estudos, para a 10.ª e 11.ª classes. Este grupo foi trabalhar em vários sectores da economia do país e ficou conhecido como “geração 8 de março”. Foram colocados como professores, médicos, enfermeiros, militares, nos diversos ramos das então Forças Populares de Libertação de Moçambique e outros como funcionários nos mais diversificados órgãos das Forças de Defesa e Segurança, na administração pública, nas empresas estatais, na justiça, entre outros lugares (Khan, 2016).

**ACP – Falta de incentivo para estudar, não tinham... [risos].**

**GM** – Nós acabávamos de realizar um teste lá na escola que não corraera muito bem para a turma... E calhou nesse período que apareceu aquela comissão que vinha visitar as salas de aulas. Eu, hoje, penso que era uma comissão multidisciplinar, porque era composta por militares, civis e algumas senhoras. Eles chegaram ali e verificaram os livros de ponto... E mandaram levantar alguns alunos. Eu também fui um dos indicados. O ambiente era de desconfiança pois pensávamos que a seleção seria para nos levar à tropa. De pouca hipótese seria ir para Cuba, RDA [República Democrática Alemã] ou qualquer coisa assim. A probabilidade era... Pensávamos que seria para ir para a tropa, que é coisa que os jovens não gostam muito. Então, passado mais 1 semana, 1 semana e alguns dias, voltaram a aparecer. E voltaram a chamar as mesmas pessoas. Então levantámo-nos e disseram-nos: “amanhã vocês não vêm aqui. Levem uma caneta e vão lá no departamento de serviço de emprego”. Então eu pensava, se calhar vamos ter um empregozinho... Mas não era de confiar porque a gente nunca podia saber.

Naquela altura se falava muito pouco. As pessoas não podiam contrapor nada ao que os outros [o poder] decidiam fazer ou orientar. Nós fomos, mas alguns colegas que não foram, fugiram. Pensaram logo que o assunto era a tropa e desapareceram. Não foram ao local onde fizemos o teste psicotécnico. Naquele lugar encontramos mais gente que não conhecíamos, mas dava para perceber que se tratavam de alunos provenientes de outras escolas ou outras turmas da minha escola.

Numa sala onde nos sentámos em carteiras separadas, depois de se proceder à chamada para conferir as presenças, uma senhora que orientava o processo iniciou a distribuição de papéis que ostentavam algumas figuras estranhas. Foi a primeira vez que eu fiz provas psicotécnicas. Eu nunca tinha visto como é que era, mas eles explicaram... Orientaram como é que devíamos fazer. E lá fizemos, mas sem saber para que finalidade. A boa coisa foi que logo no dia seguinte chegaram os resultados. Quando vi, disse: “eh pá, eu fiquei

aprovado passei!...”, então, o ter ficado aprovado me dizia alguma coisa, mesmo que o objetivo fosse nos levar à tropa. Talvez conseguisse melhor escalão no exército. Me motivou um bocadinho ter ficado aprovado. Eu nem sabia o que era, para quê, mas o que interessava é que havia sido aprovado. Então, eles mandaram embora todo o pessoal que não passou. Dois ou 3 dias depois tínhamos que voltar a fazer outra prova, mas não ali, num outro sítio. Fomos fazer, outra vez, outra prova, do mesmo género, mas diferente na configuração. Ainda éramos um número grande e consegui passar outra vez. Mandaram uns embora e ficámos poucos. Quando fomos ver os resultados, depois tivemos uma reunião, foi quando nos falaram que “você vão trabalhar para o cinema”.

Mas para mim o cinema não era isto que eu estou a viver hoje. Nessa altura, tinha muitos cinemas aqui, eu vivia numa zona periférica, ali na zona do aeroporto. Ia sempre ao cinema assistir filmes, a pé. E aquilo que eu não gostava no cinema era aquele senhor que ficava a fiscalizar as idades das pessoas, quando ainda éramos miúdos, se tu não apresentasses um documento para conferir a idade, um bilhete de identidade, ele te mandava embora. Então era uma guerra, quando eu era miúdo... Eu nunca gostei dele. Então, o trabalho que eu conhecia no cinema era o dessas pessoas, que fazem a fiscalização das idades e os que orientavam as pessoas no interior da sala, os arrumadores que se auxiliavam de pequenas lanterninhas para mostrar os lugares aos espectadores. Eram essas as pessoas que eu conhecia. Para mim, serviço de cinema era aquilo. Então fiquei um pouco... “será que vamos trabalhar nessa coisa de arrumar pessoas?”. Isso aí... Não gostei, e não gostei porque pensei: “se calhar vou ter que andar a correr atrás dos miúdos” [risos].

Então marcaram um encontro e depois fomos levados para o Instituto Nacional de Cinema, aqui. Fomos recebidos pela senhora Polly Gaster, então diretora de produção. Ela recebeu-nos e em seguida nos fez uns pequenos questionários. Eram entrevistas que, quando penso nisso, me dão vergonha, porque ela fazia perguntas e eu julgava que estava a responder bem [risos]. Quando lembro isso... Foi realmente uma vergonha. Porque ela perguntou se eu

conhecia alguma coisa de cinema. E eu enchia a boca julgando que conhecia, só porque assistia aos filmes indianos de karaté kung fu. Conhecia quase todos os atores [muitos risos]...

Para mim, conhecer cinema era isso. Mas o que ela estava a perguntar, na verdade, não era aquilo, mas é claro, para mim, cinema era aquilo só. Mas pronto, ela se ria... Eu contava as coisas, ela ria-se... Depois fomos de novo selecionados. Já não me lembro, acho que éramos 27. Éramos 28, mas nesse processo ficou uma pessoa ou duas pessoas, uma delas era uma miúda. Ficámos 27 jovens, e pronto. Começaram a dividir-nos pelos sectores. E eu calhei, calhei... para a área do som. Aquilo foi arbitrário: [gesto com o indicador, apontando pessoas imaginárias no ar] “tu, tu, tu, tu... vão para não sei onde...”. Nós não sabíamos o que era aquilo...

Fomos levados para o curso, o meu professor chamava-se Glenn Hodging, era um canadiano. Quando foram nos mostrar o estúdio, tinha ali aquelas consuletes cheias de botões, cheios de cores, *my God* [meu Deus], eu disse: “eu não sou capaz de saber isso aqui. Disseram-nos que vínhamos para o cinema, isso aqui não é cinema, isso é outra coisa que não sabemos o que é que é isso”. Fui andando no curso, foi bom porque o professor, de uma certa maneira, começou a gostar de mim, e eu comecei a pouco e pouco a gostar da coisa e a perceber que o que estávamos a fazer também tinha a ver com o tal cinema, que eu costumava assistir. Afinal o cinema é feito, há pessoas que se envolvem nisto... Comecei a perceber isso no curso. Comecei a perceber que afinal o homem intervém nessa imagem fictícia que acontece na tela. Depois assistíamos e discutíamos sobre uma grande variedade de filmes. Então começámos a viver cinema. E é aí onde a minha vida começa.

Comecei a fazer a operação do som, a trabalhar junto dos grandes responsáveis [políticos]. Fomos dois jovens que ficámos apurados como melhores para fazer trabalhos de grande responsabilidade... Fui eu e um outro meu colega, chamava-se Valente Dimande, que fomos indicados para realizar trabalhos na presidência e outros trabalhos de grande responsabilidade. Os nossos colegas tinham que ganhar um pouco mais de experiência, por isso, faziam coisas mais



sociais. Faziam trabalhos nos hospitais, ou nos mercados, para ganharem um pouco mais de prática. Por isso é que em 79, ou finais de 78, se não estou em erro, fui enviado para trabalhar com as forças armadas, na guerra entre Tanzânia e Uganda, que culminou com a expulsão do Presidente Ide Amin. Fui lá com o exército, acompanhei os combates. Foi um momento difícil, mas, como ainda era jovem, tudo parecia normal e encantador. Vi coisas que implicavam a vida, a guerra. Mas fui ganhando experiência e assim passei a gostar de conviver com os militares. Habituei-me a conviver com explosivos e nem ficava traumatizado com os disparos. Ganhei gosto de aprender a manusear as armas também, etc., aquelas coisas todas.

Entretanto volto para aqui. O que era mais bonito eram as histórias que cada um contava. Porque eu podia contar a minha história, outro que foi fazer o mercado também podia contar a sua história... Eram muitas histórias numa época em que no nosso país havia falta de quase tudo. Era um momento em que não havia nada. Havia dificuldades de tudo. As lojas não tinham nada e, às vezes, os meus colegas quando iam fazer uma reportagem nos armazéns conseguiam trazer dois ou três pacotes de arroz, ou açúcar... Isso sempre foi uma mais-valia.

Eu volto para aqui em 79, porque já estava considerado como alguém que tinha experiência. Através daquilo que eu contava, através daquele meu à-vontade sobre essas coisas de armas. Então, fui enviado para trabalhar com os guerrilheiros da ZANU-PF [União Nacional Africana do Zimbabwe – Frente Patriótica] no Zimbabué até independência daquele país, em abril de 1980. Nós trabalhamos no mato com os guerrilheiros e mais tarde nas cidades da Rodésia. É uma história muito complicada que pode levar muito tempo a contar.

O meu percurso começou assim... Depois foi um trabalho rotineiro, nós fizemos montes de trabalhos, na região, com outros realizadores da região. Nós trabalhámos muito também com os tanzanianos. Os tanzanianos eram pouco desenvolvidos na área de audiovisual, ou de cinema. Então, vinham aqui, com os seus materiais para nós

editarmos. Tivemos também aqui alguns alunos que vinham de São Tomé. O governo santomense resolveu trazer alguns alunos aqui para aprenderem connosco. E ficaram aqui muito tempo. Recebíamos muitas pessoas ligadas ao cinema, tais como Jean Rouch, Jean-Luc Godard, Ruy Guerra, o Rodrigo Gonçalves que era um chileno... Quer dizer, nós começámos a conhecer o mundo. Porque nós tínhamos todas essas cabeças à volta do cinema. Nós fazíamos seminários quase todas as semanas. Víamos os filmes e discutíamos com diferentes realizadores, diferentes filmes. Recebíamos gente conhecedora de cinema, tínhamos sempre uma palestra. Isso foi muito bom para a criação de mentalidade cinematográfica. Foi muito bom para nós; então, nós estávamos aqui com chilenos, estávamos com franceses, estávamos com ingleses, estávamos com cubanos, estávamos com brasileiros... Eram muitas nações aqui juntas...

Foi um momento muito bom, muito, muito bom porque produzíamos também o *Kuxa Kanema*... o jornal de atualidade. Foi uma escola enorme aqui para a minha classe. Foi um aprendizado a forma como o *Kuxa Kanema* era produzido imprimia muita dinâmica... O país é tão extenso. Para a gente ter material de Cabo Delgado, de Sofala e mesmo do Sul, com uma equipa técnica reduzida, era complicado. Lembro que às vezes, havia momentos que eu voltava de Cabo Delgado e chegava a Maputo, já tinha que voltar para o aeroporto, voltar para Manica... E às vezes lá em Manica recebia outra missão que me obrigava voltar a Cabo Delgado – para Nampula. Das gravações que realizávamos empacotávamos depois enviávamos de avião a Maputo para os trabalhos de sincronização e transferência sonora, etc.

Estávamos todos engrenados na máquina. Nessa altura já participávamos em grandes festivais, participávamos em grandes fóruns sobre cinema e a instituição já se sentia mais confortável com o nosso desempenho. Éramos enviados também a seminários sobre cinema.

O Instituto de Cinema nasce dentro de uma política traçada no governo de Samora Machel. Ele era um homem que gostava muito de cinema... Vinha sempre aqui. Não ficava 2 meses sem aparecer aqui.

Ele vinha para assistir aos filmes antes de os lançarmos ao público. Tomava certas decisões sobre a conduta política dos filmes que eram levados ao público... Também tinha razão porque...

Nós editávamos filmes quando ainda éramos tão *naïves* [ingênuos]. Muitas vezes engraçávamo-nos pelas imagens bonitas sem que fizéssemos a devida filtragem política do que diziam os entrevistados. E, às quintas feiras, vinha aqui alguém do trabalho ideológico, para conferir as obras, do ponto de vista político. Era naquele momento que, por vezes, levávamos porrada porque tínhamos editado coisas completamente erradas, ou desalinhadas das políticas aceites no país. Por vezes, nos mandavam desmanchar as peças. E, porque nós éramos um grupo muito unido, juntávamo-nos e reparávamos os erros de acordo com a percepção de cada um. E no dia seguinte estava ali o chefe, outra vez. Sentado. Nós todos com medo. Com os coraçõezinhos tum, tum, tum... adivinhando, “o que é que vai dar?”. O dirigente assistia o filme em silêncio... e às vezes ele se levantava e dizia: “parabéns” e se ia embora. Estou a falar de Jorge Rebelo. Às vezes se levantava e dizia: “olha... vocês estão a brincar... é isto que vocês me chamaram para ver?”. Ninguém respondia, claro! Então, nós não dormíamos. Está a ver o que é desmanchar o filme? Tínhamos que revelar os novos pedaços de filme, outros materiais... Ir para o laboratório e verificar as provas sensitométricas dos filmes e tal. Ninguém podia dormir. O nosso laboratório tinha que trabalhar 24 sobre 24... Trabalhava em turnos. Então, muitas vezes nós dormíamos aqui... Já estávamos tão habituados.

Então, morre Samora Machel em 86. O país passa a ser liderado pelo Presidente Joaquim Chissano que muda toda a conduta política traçada pelo Samora Machel. Aí o cinema deixou de ser prioridade, *Kuxa Kanema* parou... para se repensar sobre aquela vertente cultural/informativa... e sobre os documentários e filmes de ficção que se produziam no país.

Depois surgiu uma nova instituição de cinema que se chamou Kanemo, uma produtora virada para produção de filmes com vínculo económico, até que no ano 91 o INC [Instituto Nacional de

Cinema] é deflagrado por um incêndio que calcinou por completo todo equipamento de produção, foi um momento... [pausa] foi mesmo uma situação muito triste para todos... porque nós já não nos estávamos a ver desvinculados disto. Porque já estávamos dentro do sistema. Apesar desses grandes debates que estavam à volta da economia, à volta do cinema, à volta de parar ou não o *Kuxa Kanema*, nós sempre tínhamos alguma esperança de que alguma coisa iria acontecer. Porque nós já tínhamos muita ligação com o mundo, e tínhamos muitas pessoas que nos ajudavam. Por exemplo, os suecos usavam a fita magnética uma vez e depois mandavam para nós... Tudo aquilo que os outros não queriam mandavam para nós. Então, quando o INC pega fogo já não fazia sentido eles mandarem nada para aqui. Porque nós havíamos perdido todos os equipamentos, os estúdios todos foram embora... Quer dizer, tudo o que era o espaço de produção morreu.... Então, já não fazia sentido que nos mandassem nada....

Nós trabalhamos muito com material inglês, francês e sueco. Do Brasil não tivemos equipamentos, somente trabalhamos com técnicos e cineastas brasileiros. Eles estavam mais na área de formação. Nós tínhamos formação permanente. Sempre que houvesse oportunidade para uma capacitação, estávamos sempre lá. Isso é que foi a grande sorte.

Quando o Instituto de Cinema não estava a dar sinal de reabilitação... as pessoas entraram no desespero. Aí foi um momento em que eu tive sorte de ser selecionado para voltar a estudar. Fui estudar para o Zimbabué. O Zimbabué ainda estava bom, ainda tinha grandes financiamentos. Eu estudei com a bolsa da Unesco. Quando regresssei percebi que o nosso INC nunca mais se erguera. Sempre com esperança de que um dia... Mas essa esperança, nunca mais se concretizou.

### **ACP – Como foi essa nova experiência, no Zimbabué?**

**GM** – Na verdade, quando cheguei ao Zimbabué, eu contava fazer uma continuação da área de som, que era o que eu sabia. Porque tinha um colega que ia lá para fazer produção. Eu pensei: “vou fazer som”.

E lá começamos a estudar, foi uma batalha grande porque nessa altura eu não era fluente em inglês... Foi uma guerra. Tinha lá vários professores, tínhamos professores que vinham da escola de cinema da Dinamarca, e da Inglaterra e de outros países que já não me lembro. Eu participei na aula de som, talvez umas 2 semanas. Eu tinha passado pelas mãos de um dos melhores sonoplastas do mundo, [Antoine] Bonfantine... Eu conhecia muita coisa, até hoje eu me sinto honrado por ter sido aluno de Bonfantine. Então, ali [no Zimbabué], nós tínhamos o professor de som, que depois de algumas intervenções que eu fiz, me perguntou: “mas tu... como é que tu sabes isso?”. Eu disse: “eu já trabalho nessa área. Eu já fiz este curso todo”. Por isso, as perguntas que os outros estavam a fazer, para mim, eram tão básicas... Não faziam sentido. Então, me chamaram na direção e disseram-me: “olha, nós queremos te fazer uma nova proposta. Tu ali, naquela turma, a opinião é que tu poderias passar a ensinar... porque os alunos acham que tu deverias ser professor, daquela disciplina”. Mas eu disse, “eu não vim aqui para ensinar. Eu vim aqui como aluno”. Não ficava bem tirar o lugar daquele professor que estava ali. Então eles me fizeram uma nova proposta. Então, comecei a fazer *script writing and directing* [escrita de guião e realização]... E foi uma experiência boa... Nós éramos poucos e foi muito efetivo. Nós tivemos também muitos bons professores ali... Uns que vinham só fazer uns pequenos seminários sobre diferentes assuntos, tudo à volta da história do cinema mundial... Por aí fora...

Antes de eu voltar... fui contratado pela Agência Reuters para fazer um trabalho de correspondência. Foi uma coisa que me motivou, uma outra dinâmica. Quando volto aqui, não se estava a fazer nada. Estava mesmo tudo parado, alguns dos meus colegas já não estavam a trabalhar aqui, já estavam a trabalhar nas televisões.

Quando acabou a guerra, em 92, alguns dos meus colegas já estavam a trabalhar nas televisões. Aqui [instalações do INC] só restava o pessoal dos serviços administrativos. Eu só passava aqui, de vez em quando, a cumprimentar, mas estava ocupado com a agência de informação, estava a fazer um trabalho que me ocupava, então mandaram para aqui uma outra pessoa que trabalhou comigo.

Uns anos depois passei para a Society Press. Também foi o mesmo trabalho. Também foi uma proposta que tive através da África do Sul. Foi bom. Só não consegui continuar lá porque aqui as notícias já não eram de guerra e esses que vendem a informação, começaram a avaliar... Já estava tudo linear. Estava tudo cool. Já era difícil conseguir informações bombásticas. Então, fizeram-me uma proposta: “porque não passa para o Burundi?”. A minha família achou que não funcionava. Então, não fui. Fiquei, mas estamos ligados. Se há uma coisa qualquer na região, me chamam...

### **ACP – Como nasce a Amocine [Associação dos Cineastas Moçambicanos]?**

**GM** – Em 2003, começámos a repensar na nossa vida, nos colegas e no cinema. Então, nos juntámos e começámos a fazer debates: como é que a gente poderia se reagrupar? Começámos a debater, então chegámos à conclusão que era bom criar uma organização, ou um espaço onde nós pudéssemos discutir a nossa coisa e que também fosse um interlocutor que pudesse ser importante para continuar a fazer link com os nossos amigos do exterior. Para o cinema continuar a falar fora, porque praticamente já não se falava mais de cinema, estava fora de questão. Não se falava mais. Era como se nunca tivesse havido cinema aqui. E havia dificuldade em fazer com que as pessoas viessem aqui para saber sobre cinema, nós estávamos todos espalhados, e não tínhamos nenhum interlocutor. Alguém que fale de nós. Então é quando a gente cria a Associação Moçambicana de Cineastas.

Eu tenho a dizer que a Associação Moçambicana de Cineastas, entre muitas dificuldades que teve e tem, tem tentado chamar as pessoas para criar gosto pelo cinema. Apesar das muitas dificuldades que o país está a atravessar, sobretudo no que diz respeito aos alicerces fundamentais que são os fundos – os financiamentos para o cinema que não existem, praticamente. Só para dizer que esta associação que estás a ver aqui, está a fazer um *self run* [auto-execução], não temos fundos, o estado não mete dinheiro nenhum... Nós só sobrevivemos à nossa maneira. Sobrevivemos porque nós somos profissionais,

nós arranjamos forma de viver através de entrega do nosso trabalho. Mas o que vale muito é que as pessoas, ou pelo menos, os jovens, acreditam em nós. Por isso, esse barulho que estás a ouvir. São jovens e nós formamos jovens, apesar de termos a consciência de que não têm mercado e não há espaço para esses jovens estarem inseridos a não ser nas televisões e até também as televisões são poucas para o número de jovens que nós estamos a formar. Mas porque eles acreditam, e querem, eles estão aqui. Nós estamos a formar jovens e as instituições que estão a trabalhar na área de audiovisual têm vindo aqui para solicitar profissionais, porque sabem que os jovens daqui são mais aptos para trabalhar em diferentes áreas do audiovisual. Isso é que nos deixa um pouco mais satisfeitos e confiantes que amanhã um ou outro jovem vai ter oportunidade de trazer mais outros temas cinematográficos para a nossa sociedade.

### **ACP – É muito difícil fazer cinema sem dinheiro...**

**GM** – Continua a se produzir, mesmo que seja a meio gás. Porque é uma produção que depende muito dos indivíduos. Eu estava a dizer, a falta de financiamentos; a dificuldade de aceder aos fundos faz com que algumas pessoas entrem na frustração e acabem por desistir. Nós somos persistentes, estamos aqui, continuamos a dar o nosso esforço e continuamos a providenciar aquele pouco que a gente tem. Guardamos alguns filmes dos nossos colegas e fazemos alguns programas anuais para a divulgação do cinema moçambicano. Fazemos essas pequenas mostras de cinema periodicamente e também temos aqui uma unidade que se chama o Cinemarena, destinado a mostrar cinema nas comunidades. É uma vertente muito importante, sobretudo para aqueles que enveredam pela educação e sensibilização das comunidades para diferentes coisas. Para questões de saúde, de higiene... HIV [vírus da imunodeficiência humana], etc. Então, nós estamos sempre a participar nessas coisas, mas é claro que para conseguirmos essas coisas temos que trabalhar. Temos que desenhar os projetos, temos que vender os projetos, e, se nós conseguirmos, é com esse dinheiro que nós conseguimos fazer outras coisas, por exemplo, comprar uns computadores para ficarmos um pouco mais fortificados a nível do espaço de trabalho.

Hoje somos, na verdade, uma associação que sobrevive do zero, mas em que as pessoas têm pelo menos um sorriso..., porque sinto que as pessoas gostam do que estão a fazer.

## Agradecimentos

Esta entrevista foi realizada no âmbito da tese de doutoramento *Alteridade e Identidade na Ficção Cinematográfica em Portugal e em Moçambique*, financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) através da concessão de uma bolsa de doutoramento (SFRH/BD/110044/2015) com fundos nacionais do MCTES - Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior e pelo Fundo Social Europeu, através do POCH – Programa Operacional de Capital Humano. Este trabalho é ainda apoiado pela unidade de acolhimento da investigadora, o Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020 (financiamento base) e UIDP/00736/2020 (financiamento programático).

## Referências

Khan, S. (2016). Moçambique 41 anos depois: “Crónica” de uma imaturidade política. *Estudos Ibero-Americanos*, 42(3), 944–960. <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2016.3.25257>



# Para Bom Entendedor Meia Palavra Basta

Conversa com José Cardoso

<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.7>

Sílvia Vieira

Casa de José Cardoso, Maputo, abril de 2010

José Cardoso (1930–2013) nasce em Portugal e vai viver para Moçambique com 8 anos de idade. Na cidade da Beira, ainda durante o período colonial, filma três curtas metragens *O Anúncio* (1966), *Raízes* (1968) e *O Pesadelo* (1969). Em 1976, vai trabalhar para o Instituto Nacional de Cinema (INC), com a prioridade de abrir uma delegação na Beira, onde cria uma unidade de cinema móvel. Já em 1978 vai para Maputo e participa na produção do jornal cinematográfico *Kuxa Kanema*. É autor dos documentários *Que Venham* (1981), *Canta Meu Irmão... Ajuda-me Cantar* (1982), *Búzi, As Duas Margens de um Rio* (1983) e a *Batalha Económica* (1983), assim como dos filmes de ficção *O Papagaio* (1982), *Frutos da Nossa Colheita* (1984) e *10 Passos Para o Futuro* (1985). Em 1986, realiza a sua primeira longa

---

Sílvia Vieira, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Universidade do Algarve, Faro, Portugal [sivieira.vieira@gmail.com](mailto:sivieira.vieira@gmail.com)

*Como citar:* Vieira, S. (2022). Para bom entendedor meia palavra basta: Conversa com José Cardoso. In A. C. Pereira & R. Cabecinhas (Eds.), *Abrir os gomos do tempo: Conversas sobre cinema em Moçambique* (pp. 103–106). UMinho Editora; Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.7>

metragem de ficção, *O Vento Sopra do Norte*, com o INC. Juntamente com Camilo de Sousa, Isabel Noronha, Leite de Vasconcelos, Paulo de Sousa, e o jornalista José Quatorze, forma a Coopimagem onde realiza os documentários *Mais Largo e Mais Fundo* (1990), *Os Sinais* (1992), *O Nosso Ambiente* (1998), e as ficções *A Mosca do Vizinho*, *A Carta*, e *O Madeireiro* (2000). Pouco depois, desiludido com a política para o cinema em Moçambique, José Cardoso retira-se. Esta entrevista exploratória reflete esse desencantamento.

**Sílvia Vieira (SV) – José, em que ano foi convidado para ingressar no Instituto Nacional de Cinema?**

**José Cardoso (JC)** – Ingressei no Instituto Nacional de Cinema em 1976, a convite do então diretor, Américo Soares.

**SV – Quando aceitou esse desafio, quais eram os seus principais objetivos para o INC?**

**JC** – Para o instituto, ajudar a consolidá-lo e a crescer na produção cinematográfica. Para mim, pessoalmente, a oportunidade de crescer com ele, e trabalhar como profissional.

**SV – A partir de 1986 considera-se que o INC entrou num período de “decadência”. Concorda com essa afirmação? Em linhas gerais, o que mudou no instituto?**

**JC** – Concordo. Entrou numa decadência provocada pelo poder político que tudo fez, segundo a minha opinião, para acabar com ele. O próprio incêndio, que acelerou o processo da sua morte anunciada, veio muito a propósito e a falta de inquérito sobre o que o teria motivado, é motivo suficiente para se especular sobre outras razões menos transparentes.

**SV – Antes do incêndio do INC, em 1991, alguns profissionais de cinema já tinham saído do Instituto para abraçar outros projetos, alguns formaram as suas próprias produtoras, outros foram trabalhar**

**para a televisão ou como *freelancers*. Porque é que isso aconteceu? Já não constituía um desafio trabalhar no INC?**

**JC** — Como para bom entendedor meia palavra basta... Neste caso específico, os meios termos ou indícios foram suficientes para nos alertar do desinteresse do poder político para continuar a apoiar um projeto que lhes fugia ao controle; porque nele trabalhavam pessoas com visões mais abrangentes sobre o que devia ser o papel do cinema no país, e com forte sentimento de independência e de liberdade intelectual. Esta é a minha opinião reforçada pelo diretor que nomearam para ficar à frente da instituição que, além de nada entender sobre o assunto, tinha sido antes agente superior da SNASP [Serviço Nacional de Segurança Popular]<sup>1</sup>. Fomo-nos apercebendo de que o projeto “cinema” deixara de ser um desafio para quem nele trabalhava e... estrebuchava.

**SV — Como, quando e porque é que o José saiu do Instituto Nacional de Cinema?**

**JC** — Pelos motivos que mencionei atrás, tomei a iniciativa, a primeira no país, de reunir alguns colegas e amigos ligados ao cinema e outras artes, e propor-lhes a constituição de uma cooperativa para a produção de filmes temáticos e de publicidade. Além de mim, fizeram parte dessa cooperativa como sócios, a que demos o nome de Coopimagem, os meus filhos, o Camilo de Sousa e o irmão Paulo, a Isabel Noronha, o Leite de Vasconcelos, o José Quatorze e o Eduardo Gujara, estes últimos na qualidade de jornalista e contabilista. Tivemos que esperar cerca de 1 ano para que o projeto fosse aprovado e autorizado o seu licenciamento.

**SV — Quando fez *O Vento Sopra do Norte*, produzido pelo INC, foram-lhe feitas sugestões quanto ao tema? Sentiu-se condicionado ao longo do seu trabalho?**

---

<sup>1</sup> Foi um serviço paramilitar e de inteligência do governo de Moçambique, desde a independência em 1975, até 1991, quando foi substituído pelo Serviço de Informações e Segurança do Estado.

**JC** — Não. O tema marca uma época que vivi e que me marcou. O avanço da luta armada e a fuga precipitada dos colonos para Portugal e para a África do Sul, sem razão que a justificasse. Da minha família que vivia distribuída por Lourenço Marques e Beira e que era numerosa, só nós ficamos: eu, a minha mulher e os meus três filhos, que nasceram todos cá.

**SV** — **Considera que o Ruy Guerra teve influência na forma como se filma em Moçambique? O que retiraram os moçambicanos da sua passagem e do seu trabalho no INC?**

**JC** — Não considero que o Ruy Guerra tenha tido alguma influência na cinematografia moçambicana. Ele, pelo que me apercebi, apresentava-se como conselheiro dos altos dirigentes da área, o ministério da informação e da própria direção do instituto relativamente à organização da produção.

**SV** — **E quanto a Jean-Luc Godard e a Jean Rouch, o que pensa da presença deles em Moçambique, numa época em que acaba de nascer o cinema moçambicano? Deixaram algum tipo de marca?**

**JC** — Se deixaram, dela pouco me apercebi. As suas passagens foram meteóricas.

**SV** — **Como é que o José olha para o cinema de ficção hoje?**

**JC** — Subordinado aos temas da educação e da saúde, que são as áreas que dispõem de dinheiro, através de organizações não governamentais. Ainda não existe um cinema moçambicano verdadeiramente livre, criativo.

# O Nascimento do Cinema e Essas Coisas Todas

Conversa com Luís Carlos Patraquim

<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.8>

Ana Cristina Pereira, Rosa Cabecinhas e Sheila Khan  
Via Zoom, janeiro de 2021

Luís Carlos Patraquim (1953) nasceu em Lourenço Marques, atual Maputo. É poeta, jornalista, dramaturgo e guionista. Fundou e coordenou a “Gazeta de Artes e Letras” da revista *Tempo*, entre 1984 e 1986. É como poeta que se tornou mais conhecido, tendo publicado,

---

Ana Cristina Pereira, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal/Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal/Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias, Universidade Lusófona, Porto, Portugal <https://orcid.org/0000-0002-3698-0042>  
kitty.furtado@gmail.com

Rosa Cabecinhas, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal <https://orcid.org/0000-0002-1491-3420>  
cabecinhas@ics.uminho.pt

Sheila Khan, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal/Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, Portugal <https://orcid.org/0000-0002-8391-8671> sheilakhan31@gmail.com

*Como citar:* Pereira, A. C., Cabecinhas, R., & Khan, S. (2022). O nascimento do cinema e essas coisas todas: Conversa com Luís Carlos Patraquim. In A. C. Pereira & R. Cabecinhas (Eds.), *Abrir os gomos do tempo: Conversas sobre cinema em Moçambique* (pp. 107–146). UMinho Editora; Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.8>

entre outras, obras como *Monção* (1980), *A Inadiável Viagem* (1985), *Vinte e Tal Novas Formulações* (1992), *Lidemburgo Blues* (1997), *O Osso Côncavo e Outros Poemas* (2005), *Pneuma* (2009) ou *O Cão na Margem* (2017). Também escreveu para teatro — *Karingana*, *Vim-te Buscar*, *D'Abalada*, *Tremores Íntimos Anónimos*, esta última com António Cabrita. Entrevistámo-lo na sua condição de cineasta — pessoa que faz/participa na produção de cinema. Luís Carlos Patraquim é o guionista mais querido e respeitado do cinema moçambicano e acompanhou a sua evolução desde o apogeu dos cineclubes, ainda em contexto colonial, até aos dias de hoje. Irreverente e delicado, conversar com Luís Carlos Patraquim ajuda-nos a dissolver dicotomias e a complexificar o mapa da nossa memória coletiva. Infelizmente, a crise sanitária provocada pela pandemia da COVID-19 obrigou-nos a realizar esta entrevista online.

**Ana Cristina Pereira (ACP) — Eu começava por lhe perguntar como é que chegou ao jornalismo. Sei que isso acontece ainda antes da independência de Moçambique e talvez associado a uma fuga ou uma viagem para a Suécia, não é?**

**Luís Carlos Patraquim (LCP) —** Sim. Que eu me lembre há duas crónicas sobre isso e está naquele livro que saiu pela Antígona, *Manual Para Incendiários e Outras Crónicas*, onde eu conto alguns pormenores sobre essa história toda. Isso tem a ver com o quê? Havia um ambiente cineclubista muito grande, tanto na antiga Lourenço Marques como na Beira, havia também em Nampula, mas os [cineclubes] mais importantes eram os da Beira e de Lourenço Marques, que inclusive publicavam revistas, e à volta do cinema havia um movimento cultural de vária ordem, também literário e político, meio às escondidas como é óbvio, eram os tempos. Eu era muito miúdo, comecei a gostar de escrever não sei porquê... Não se chega a lado nenhum, mesmo a pergunta “como chega”, eu ainda não cheguei a lado nenhum e acho que nem quero. Bom, vai-se andando, como dizia o outro.

Nesse ambiente que havia na altura, começa a haver a percepção por parte da juventude, à qual eu pertenci, que alguma coisa estava mal, era visível, todos os dias, na rua e nas relações das pessoas.

Havia uns que eram mais pessoas do que outros, que eram menos pessoas. Eu vivia no bairro Alto Maé, que é uma espécie de bairro miscelânea de várias componentes sociais da cidade; os brancos mais pobres, os mulatos, alguns indianos, poucos negros assimilados, era assim na altura. Fazia fronteira com o subúrbio, com o Alto Maé, com o Xipamanine, andava-se mais um bocadinho e estava-se no Chamanculo, no bairro Fajardo. Aos 6 anos é que fui para o Alto Maé, mas antes disso tinha vivido na Rua de Edimburgo, que é uma das saídas da cidade e que é das velhas estradas de Edimburgo, das migrações e das exportações Boers... No tempo ainda mais lá para trás, fazia a ligação entre os Boers e o porto de Lourenço Marques e depois ficou só um bocadinho dessa estrada; porque a ignorância de quem faz a toponímia da cidade acabou por rasurar esse passado. Agora tem o nome de um herói nacional, cujo nome não me quero recordar, como diria o Cervantes, para falar do lugar da Mancha, onde o D. Quixote parece que andou. Não tenho nada contra os heróis, se forem heróis, mas enfim... Não é uma coisa que goste muito. Até aos 6 anos, o contacto foi na Rua de Edimburgo com a miudagem daí, que era mais heterotópica e ainda mais misturada de gente de toda a ordem e feitio. No Alto Maé também, mas um bocadinho menos. Mas esta ligação entre o fim da cidade de cimento, como a Tribuna a classificou, quando surgiu em meados da década de 60, e o caniço ou a madeira e o zinco foi sempre uma componente que esteve muito presente nas minhas vivências. Em casa lia-se muito, sobretudo a minha mãe lia muito e tinha essas curiosidades todas. Começa aí.

Começo a interessar-me pelo cinema por causa da importância do cineclube Lourenço Marques e por causa do cinema, que mesmo censurado, não deixava de passar nas salas de cinema da cidade. Havia muitas salas de cinema, para o tamanho que a cidade tinha. Gostava do cinema como ainda era vivido na altura, como um grande acontecimento das matinés e ambiente social inclusive e até afirmação de grupos sociais. As matinés eram uma coisa, a sessão de cinema à sexta-feira à noite no antigo Manuel Rodrigues, atual Cinema África, que parece que está em total decadência, já era outra; já era para a gente mais fina, para os casais que depois saíam

dali e iam para as boates na baixa, no Zambí, no Hotel Cardoso, no Hotel Polana, enfim, era toda uma cultura à volta disso. A outra componente era a rádio, ainda eram os tempos da rádio.

Onde eu me safava bem, sendo sempre um estudante baldas, era nas aulas de português, com um pormenor que, uma vez, me deixou intrigado. Pediram para escrever uma redação em casa e quando mostrei no dia seguinte à professora, ela perguntou “foste tu que escreveste isto?” e eu disse “fui, stora” — era assim que a gente a tratava. Andava no 1.º ano de liceu. Ela disse: “estás a mentir, tu não podes ter escrito isto” e eu fiquei assim meio parvo, porque estava a ser verdadeiro, “fui eu que escrevi”. Ela julgou que eu estivesse a mentir e a partir daí fiquei intrigado. Fiz a minha introspeção, não no sentido de perceber que aquilo foi um elogio, mas no sentido de me aperceber de que havia uma ligação qualquer entre mim e a escrita e isso começou a desenvolver-se. Passei pela fase das borbulhas, dos sonetos com borbulhas... Andei por aí, ainda hoje de vez em quando saem uns sonetos com borbulhas... [risos].

Começo o convívio com a malta toda, a malta que ia também aos cineclubes. Já era de homenzinho poder ir ao cineclube, tirar o cartão, ir ao prédio Paulino dos Santos Gil, no 5.º andar onde estava o Rui Baltazar, que ainda está vivo felizmente, o Adrião Rodrigues, Rui Knopfli, o José Craveirinha, o Eugénio Lisboa, o Pereira Leite, o Jorge Pais... Não passávamos de uns garotos, mas ter aquele cartão a dizer que éramos sócios do cineclube era *quelque chose* [qualquer coisa]. Não era o cartão em si, era o pagar as quotas e aos sábados à tarde ir às sessões. Eles distribuíam sempre uma folhinha na sala com o filme, a ficha técnica, as críticas que havia. O cineclube, para a altura, tinha uma excelente biblioteca com os *Cahiers du Cinema* todos e as revistas inglesas, americanas e os livros. Podíamos requisitar, podíamos ler e, acima de tudo, podíamos conviver entre nós. Isto para dizer, que no capítulo do cinema, pertencemos a uma geração que se forma via cineclubes e com uma mania de cinefilia muito grande.

No campo da literatura, há um livro que me bate na cabeça, que alguém me ofereceu quando fiz 12 anos, os *Sonetos* de Antero de



Quental. Fui logo a seguir para o Miramar, para a praia, fui jogar futebol, depois fui roubar frutos não sei para que quintal, mas aqueles sonetos bateram-me forte [risos]. Esses não tinham borbulhas nenhuma. Na altura, o que é que eu percebi? Percebi que me bateram forte e fiquei com essa memória. Mais tarde, comecei a perceber alguma coisa, quais eram as angústias do Quental, o que era a poesia de Antero de Quental e aqueles sonetos em particular. Portanto, estas coisas começam a mesclar-se assim, depois começam as conversas entre as pessoas, a influência de alguns professores, inclusive de Alberto Azevedo, professor de português. Também sempre com a mesma questão, eu tirava sempre “muito bom” nas redações. Nas aulas de história, chateava-me ler os manuais escolares, que eram todos muito esquemáticos, alguns até relativamente bem feitos; agora nem estou a falar de ideologias, nem de expansões de impérios, nem nada disso. O que é que eu fazia? Lia todos os livros que podia, os que tinha em casa; e os que não tinha, ia para as livrarias com o meu amigo Mário, com o Jorge e com o Gilberto, que é sobrinho do Ricardo Rangel, e tínhamos uma grande especialidade, que eu vi mais tarde num filme do Nagisa Oshima que é o ladrão de livros [*Diário de um Ladrão*, 1968]. Nós fomos especialistas a roubar livros das livrarias, da Académica, da Spanos, da Livraria Progresso. Por acaso, é engraçado que muito anos mais tarde, como diria o [Gabriel] García Márquez, já em Lisboa, estou com a Ana Barradas e ao lado dela está um velhote que ela me disse que tinha sido o seu sogro, que era o dono da Académica, que foi uma excelente livraria em Lourenço Marques. E eu viro-me para ele e digo “o senhor vai-me desculpar, não chame agora a polícia, mas quando eu era garoto, roubei, surripi, desviei” — não me lembro que termo usei — “muitos livros lá da sua livraria” e ele virou-se para mim e disse “e leu?” e eu disse “li, li”, e ele “então, ainda bem”, foi a resposta dele [risos].

Portanto, estas coisas vão se encadeando, com as interrogações que vão acontecendo, com os acontecimentos políticos, com o cerco a formar-se, com a consciência e a percepção e a objetividade de um cerco, para quem já começava a ter consciência do que estava a acontecer, e o que era aquela realidade absolutamente maniqueísta, complicada, com os seus espaços de fuga, que sempre teve.

Nunca se pode ver... Eu não consigo ver nada, em termos absolutamente lineares; uma coisa é o sistema, outra coisa são pessoas em concreto e, portanto, há pessoas de todos os géneros, há pessoas excelentes, há pessoas terríveis, enfim, há de tudo desde que humanidade é humanidade. E fui-me apercebendo dessas coisas, no antigo Liceu António Enes, atual Francisco Manyanga — e estou a dizer estas coisas de propósito com esta atualização de nomes —, que foi um liceu que a burguesia da Polana chegou a chamar “liceu da capulana”. Eu por acaso pertenço à geração que inaugura o edifício, que aliás era excelente dentro da arquitetura da época, foi no ano letivo de 1963/1964 e ficava ali para as bandas do antigo quartel, por trás da Escola Paiva Manso, quase junto às barreiras, na antiga 5 de Outubro, atual Josina Machel [risos]. A burguesia da Polana tinha o Liceu de Salazar, atual Josina Machel, como referência. Começou a chamar àquele liceu “liceu da capulana” depois das reformas possíveis, cosméticas umas, outras não, enfim, tudo o que Adriano Moreira fez, acabando com o estatuto da assimilação e todas aquelas outras coisas... A burguesia da Polana ficou um bocado enxofrada com aquilo e chamou-lhe o “liceu da capulana”, porque já havia para lá uma “mulatagem”, uma “monhezada”, era assim que se falava, desculpem os termos, mas eram os patchiças, uns termos interessantíssimos, por acaso acho que as novas gerações já não usam esse termo. Aí criou-se um ambiente excelente, onde estava o Manuel Saraiva Barreto, que não era propriamente da situação, onde estava o Adalberto de Azevedo, que não era da situação, e onde nas aulas de português, eu e o João Bernardo, o irmão do Luís Bernardo Honwana, éramos sempre os melhores da turma nas redações e nas interpretações. Entre mim e o João criou-se uma cumplicidade muito interessante, porque chegou-me aos ouvidos que tinham sido presos uns “terroristas” e um deles, fiquei a saber, era o Luís Bernardo Honwana, outro era o José Craveirinha, outro o Malagatana e outros que tais... E como o João estava mesmo ali à mão perguntei-lhe “o que é que se passa?” e ele lá me contou meio atrapalhado, dentro do esquema da idade, 11, 12 anos. Havia um café na antiga Pinheiro Chagas, que é agora a Eduardo Mondlane, que se chamava o “Nosso Café”, onde a malta, já armados em homenzinhos, quando tínhamos 2\$500 íamos beber um café, fumar um cigarro e levar uns livros debaixo do braço, armados em

doutores, para estar ali a conversar sobre os problemas do mundo e outras coisas que tais. De uma dessas vezes, o João leva o original que ele tinha de *Nós Matámos o Cão Tinhoso* e eu li aquilo de uma assentada e comecei a aperceber-me — para além da vivência, que eu próprio já tinha —, comecei a aperceber-me de uma série de coisas, de uma realidade cultural, de um conjunto de anseios e das injustiças que havia. Foi uma forma muito importante de conhecer mais, de aprofundar — porque às vezes estamos diante das coisas e vemos, mas não conseguimos formular opiniões, a não ser por uma espécie de mediação, seja ela estética ou de outra ordem qualquer. A mediação informativa não existia, porque era tudo censurado ou passava nas entrelinhas e tínhamos de ter esses códigos.

Portanto, o espaço da literatura passa a ser esse também, comecei a ler tudo o que saía, de toda a ordem e feitio. Depois também começa a abertura, a chamada “primavera marcelista”, começam a aparecer os primeiros livros da Editorial Estampa... Até o Lenine saiu, não sei se se enganaram ou não, talvez não, ao Lenine chamaram Lianov. A gente comprava aquilo tudo, ou surripiava... não havia problema, porque tínhamos sempre acesso às coisas e lá fomos andando.

No Liceu António Mendes, eu e mais um grupo de amigos, resolvemos criar um jornal depois de termos participado numa página que havia que se chamava “Nova Geração”. Era uma tradição do jornalismo moçambicano, pelo menos desde a década de 50, [quando] no *Jornal de Notícias* tinha aparecido a página “Diálogo”, onde se estrearam o próprio Luís Bernardo Honwana, miúdo, a Ana Barradas e outros. O *Notícias da Beira* também tinha a sua página cultural para jovens e a página cultural mais tradicional, digamos. E a “Nova Geração” era uma página para a nova geração, como o título diz, e onde eu e outros começamos a escrever umas coisas, que hoje olhando para aquilo é uma ingenuidade tão grande que nem passa pela cabeça, mas enfim lá ia saindo. Tudo isso compõe uma espécie de ramalhete para começar a estar nesta espécie de mundo que leva a que tenhamos tido a pretensão de querer fazer um jornal no liceu, um jornal de estudantes que se chamaria *Progresso* e que ainda chegou às tipografias, ainda vi o jornal na rotativa, até que

chegou uma ordem do general da altura – que ou era o [Eduardo de] Arantes e Oliveira, que era uma figura enfezada, muito triste, ou o [Manuel] Pimentel dos Santos, que foi o último governador. Aquilo foi tudo proibido. Perceberam que aquilo poderia ser perigoso, porque nós queríamos ter colaboradores e correspondentes... Pomposamente chamávamos “correspondentes”, e tínhamos feito esses contactos com jornais, com miudagem, de Angola, Cabo-Verde, Guiné-Bissau, Brasil e todo o mundo de língua portuguesa, digamos assim, foi um precedente da CPLP [Comunidade dos Países de Língua Portuguesa; risos]. A Mocidade Portuguesa<sup>1</sup> quis logo meter-se no assunto, nós recusamos, ainda fomos chamados ao secretário provincial para a educação e cultura, que nos tentou comprar; a perguntar se não queríamos fazer uns cursos de jornalismo em Portugal, que Marcelo Caetano tinha aberto, mostrava muita iniciativa e não sei quê, nós recusamos com tanta autenticidade e tanta ingenuidade que o próprio secretário provincial se começou a rir, a olhar para nós, com a nossa recusa que foi dita assim sem nenhuma espécie de diplomacia, “nós não queremos isso, porque assim vamos ser controlados e não queremos ser controlados” e ele riu-se, vá lá que teve esse bom senso... Não pertencia ao grupo dos mais radicais.

Ao querer fazer esse tal *Progresso* aquilo deu para o torto, foi proibido, fomos corridos do liceu, apanhámos uma suspensão, aquela suspensão que dava direito depois a chumbar o ano, porque era mais de 8 dias, porque tivemos o atrevimento de escrever uma carta à reitoria a criticar a proibição da saída do jornal. Isso teve uma

---

1 A Organização Nacional Mocidade Portuguesa, vulgarmente conhecida como Mocidade Portuguesa, foi uma organização juvenil do Estado Novo, criada pelo Decreto-Lei n.º 26:611, de 19 de maio de 1936, em cumprimento do disposto na Base XI da Lei n.º 1:941, de 19 de abril de 1936. Pretendia abranger toda a juventude e destinava-se a “estimular o desenvolvimento integral da sua capacidade física, a formação do carácter e a devoção à Pátria, no sentimento da ordem, no gosto da disciplina e no culto do dever militar” (Decreto-Lei n.º 26:611, 1936, Art. 40.º). Pelo Decreto n.º 29:453, de 17 de fevereiro de 1939, a organização foi alargada “à Mocidade Portuguesa das colónias, de origem europeia, e à juventude indígena assimilada” a quem é “dada (...) uma organização nacional e pré-militar que estimule a sua devoção à Pátria, o desenvolvimento integral da sua capacidade física e a formação de carácter, e que, incutindo-lhes o sentimento da ordem, o gosto pela disciplina e o culto do dever militar, as coloque em condições de concorrer eficazmente para a defesa da Nação” (Decreto n.º 29:453, 1939, Art. 1.º).

grande repercussão na cidade, na altura, e, partir daí, vou parar à *Voz de Moçambique* que era o único sítio que ainda funcionava no sentido de ter malta interessante e ligada, não à situação, mas a outras preocupações e outras formas de ser e de estar, porque o *Brado Africano*, infelizmente, nessa altura, já estava dominado pela PIDE [Polícia Internacional e de Defesa do Estado]<sup>2</sup>, que era o inimigo principal e foi na *Voz de Moçambique* que aprofundei ainda mais os contactos com malta, que na altura tinha 30, 40, 50 anos, que eram os nomes todos que vocês sabem como Carlos Adrião Rodrigues, Eugénio Lisboa, João Fonseca Amaral, José Craveirinha, Rui Knopfli, António Quadros, Homero Branco e por aí fora...

Aí vai ser, o que eu digo sempre, uma espécie de universidade ambulante e a consciência política sempre a crescer, a perceber as coisas... Até à recusa de querer obedecer ao senhor General Kaúlza de Arriaga e fazer a Guerra Colonial, não estava para aí virado, nem pouco mais ou menos. Então, organizámos tudo para dar o salto, coisa que fizemos em Lisboa, já em Portugal, com aventuras no porto de Lourenço Marques, isso está na tal crónica, com o assalto, a rusga da PIDE ao navio, meia hora antes do navio zarpar, connosco no porão. Foi a última viagem do navio Império e até isto é engraçado, foi a última viagem desse navio.

**ACP – Vocês foram acusados de ter armas no navio, não é?**

**LCP –** Éramos “terroristas” [risos]!

**ACP – Mas antes de irmos para fora, eu queria fazer uma pergunta, por curiosidade. O Patraquim teve, antes de sair de Moçambique, alguma ligação àquela malta que já fazia cinema anticolonial ainda durante o colonialismo? Eram outros e eram mais velhos?**

**LCP –** Eram mais velhos, era o Faria de Almeida... quer dizer, eu era o adolescente que andava por ali, eles já tinham feito cinema

---

<sup>2</sup> Foi a polícia política portuguesa entre 1945 e 1969, responsável pela repressão de todas as formas de oposição ao regime político vigente.

antes, já tinham levado as suas porradas, passo o termo. O Faria de Almeida já tinha tido o filme mais censurado da história, o José Cardoso estava na Beira a fazer parceria, quando calhava, com o Zeca Afonso, o Ruy Guerra já tinha partido para Paris e depois para o Brasil. Quem ainda lá estava, continuava com esse tipo de preocupações, mas o cinema já não se fazia.

**ACP – E o Lopes Barbosa?**

**LCP –** Com ele colaborei, até andamos juntos a filmar na antiga Avenida de Angola para testemunho futuro.

**ACP – E quando ele fez o *Deixem-me ao Menos Subir as Palmeiras...* o Patraquim já não estava lá?**

**LCP –** Estava, assisti à estreia clandestina nos estúdios Courinha Ramos, que era na antiga Latino Coelho. A meio caminho, digamos entre a zona de Malhangalene e o Alto Maé, a Latino Coelho acho que agora é Emília Daússe. Foi uma sessão clandestina mesmo, durante a noite com as coisas todas estilo resistência francesa [risos] e vimos logo que aquilo não ia passar, como é óbvio, como não passou. Mas era realmente um filme de referência. Nesta altura já eu me dava muito com o Lopes Barbosa e com 50.000 roteiros possíveis naquela cabeça, que ele pedia para eu escrever e eu tentava escrever com ele... Uma data de aventuras, mas nunca nenhuma realizada. O que ele conseguiu fazer foi esse filme, tendo o Fernando Almeida Silva também, como operador de câmara, ele como realizador e roteirista e, pronto, conhece a história toda, baseada no livro do Luís Bernardo Honwana e no verso de António Jacinto. Esse filme marca sem dúvida um momento, porque sai totalmente daquilo que se estava a fazer lá na altura, pelo próprio Courinha Ramos e o Eurico Ferreira que fez o filme, como é que se chamava?

**ACP – Era *O Zé do Burro...***

**LCP —** *O Zé do Burro!* Uma vez estou no Continental com a tertúlia da altura e entra o António Quadros, depois até escreveu isso no jornal, e disse que tinha visto o filme e que o melhor ator era o burro [risos], coisa que deixou o Eurico Ferreira totalmente possesso [risos].

Essa altura, no plano literário, é mais ou menos concomitante com a publicação da revista *Caliban*, que vai ter a sua importância, tanta que até só tem quatro números e o último até duplo, porque depois a PIDE manda fechar aquilo.

**ACP —** Depois nessa altura já contou que como não queriam ir para a guerra, vieram para a Europa.

**LCP —** Não é não querer ir para a guerra, é querer ir para a guerra do outro lado. Ainda bem que não fui, porque não tenho jeito para guerrilheiro. Mas quando já estava em Estocolmo, antes do 25 de Abril, escrevi uma carta para a Frelimo [Frente de Libertação de Moçambique] a oferecer-me. Se o Instituto Moçambicano, que era assim que se chamava e existia na altura em Dar es Salem, se não queimaram aquilo tudo, se tiver o arquivo organizado, há de lá constar a carta de um desgraçado que estava em Estocolmo, que sou eu, a oferecer-se para ir para a luta armada. Aí já tinha a perfeita consciência política de que lado é que queria estar, isto não significa nenhuma espécie de maniqueísmo contra ninguém, não tem nada a ver com isso.

**ACP —** Quando saíram já tinham essa consciência política? Eram tão novos, eram miúdos que não tinham ainda 20 anos.

**LCP —** Eu tinha 19 anos. Sim, levávamos contactos para a Frelimo. A nossa sorte é que essa papelada e inclusive alguns documentos estavam com o Américo Soares, que como era paralítico, tinha escondido aquilo por dentro da cinta, o que não ocorreu à PIDE quando fez a rusga. Como era incómodo para as suas excelências pegar nele, com a cadeira, e descer aquelas escadinhas estreitas para ir para o porão do navio, ele ficou no deque do navio, enquanto nós os três, eu, o Mário

e o João, descemos lá para baixo para eles verem as malas que nós levávamos, os livros e não sei mais o quê. Nunca mais me esqueço de um pormenor, que é uma ingenuidade parva, mas fizemos, nós fomos tirar uma série de anuários que havia na biblioteca da Associação de Naturais de Moçambique que era para depois entregar à Frelimo, para o Gabinete de Estudos da Frelimo [risos]. A PIDE quis depois usar isso, metendo na Polícia Judiciária, como roubo. Não nos pegou por outros motivos, porque não encontrou nada, mas queria pegar por ali. E está claro, nem Homero Branco, nem Adrião Rodrigues, nem ninguém se lembrou de dizer uma coisa dessas. Tinham desaparecido [os livros]. Sabe-se lá quem foi...

Em relação a esses papéis, para dizer que nós tínhamos plena consciência do que queríamos fazer; era o Américo que os tinha, alguns deles tinham sido entregues pelo José Luís Cabaço, que, apesar de não nos ter dito diretamente, nós percebemos que ele estava alinhado com os terroristas<sup>3</sup> [risos]. Se a PIDE tivesse apanhado aquilo já nem saíamos, íamos logo para a Vila Algarve. Só depois de 4 horas de rusga é que a PIDE deu ordem para o navio sair. Entretanto, o que aconteceu ao Américo Soares foi uma coisa giríssima; ele contou-nos que tinha ficado rodeado de pides, e que por cima do deque em que estava ficava o comando do navio e ele só ouvia os berros do comandante do navio, a dizer todos impropérios que podem imaginar “isto só me acontece a mim, mais uma vez estes fdp...” e qual era mesmo a indignação dele? Ele tinha sido o imediato do Santa Maria, que tinha levado com um tiro na nádega. E, pela segunda vez, confrontava-se com supostos terroristas [risos]. Não passavam de uns garotos que estavam para ali numas aventuras, enfim. Mas depois no navio criou-se uma grande solidariedade... Nós depois só víamos pides por todo o lado, aliás, as pessoas, os casais, as famílias, aquelas pessoas das férias graciosas, aquele mundo da altura, passavam por nós e desviavam-se, pegavam nos filhos pelas mãos e desviavam-se de nós nos corredores do navio, como se tivéssemos peste. Depois, outros começavam a aproximar-se e a nossa reação era: quem se aproxima é PIDE a fingir que

---

<sup>3</sup> Terroristas ou “turras” era a expressão usada para designar as pessoas que se opunham ao jugo colonial português e que lutavam pela independência das então colónias africanas.



não é, até que começamos a perceber quem era quem. Na altura era assim. E aí começamos a ter histórias muito interessantes. Uma que nunca mais me esqueço... À noite a malta ficava na ré do navio, aquelas belas noites de luar no oceano Índico a fumar, a conversar e com teorias da conspiração sobre o que nos ia acontecer em Lisboa, como é que saltamos, o que iríamos fazer, enfim... E havia um senhor, que poderia ser nosso pai, que passava por ali, sorria, fumava um cigarro, aproximava-se, afastava-se. Ao fim de 1 semana de viagem, depois da Cidade do Cabo, em pleno oceano, ele aproxima-se mesmo e diz, nunca me vou esquecer dessas palavras, “eu peço imensa desculpa, em primeiro lugar porque vão pensar que eu sou da PIDE porque me estou a aproximar de vocês, depois, peço desculpa pelo meu nome”. E nós, meios atrapalhados, “mas desculpa de quê?”. E ele “é que eu chamo-me Tomás António Caetano”<sup>4</sup> [risos]. E depois foi o nosso melhor aliado dentro do navio. Tinha sido operário no Barreiro, participou numas greves, tinha sido corrido, tinha estado preso, depois tinha virado embarcação porque não tinha outra hipótese e trabalhava no navio, na sala das máquinas, o que era excelente para nós, porque à meia-noite podíamos descer até à sala das máquinas para comer aquelas sopas que alimentam até um elefante. As sopas da meia-noite da malta da casa das máquinas e depois as conversas e as histórias que eles contavam eram muito interessantes. Um deles, o camareiro, era do Casal Ventoso e dizia, não vou utilizar os palavrões que ele dizia, “tudo o que tiverem aí, dêem-me que deito tudo ao mar”. Depois deu para perceber que ele era mesmo camareiro e lá lhe demos alguns papéis mais comprometedores, quando tivemos confiança nele. Nós estávamos na terceira classe do porão, na parte da frente do navio, que eram os preços mais baratos dos bilhetes, um cheiro a ranço que deveria vir desde o tempo do Pedro Álvares Cabral e do Vasco da Gama... E ele depois a contar quando servia na primeira classe e como é que era. Isto mostra bem as diferenças da vida e as ironias, as raivas, as revoltas e a forma de estar. Dizia ele que na primeira classe havia sempre umas tipas chatas “oh rapaz, este bife não está muito bom”.

---

4 O nome Tomás António Caetano contém, por associação, a tríade mais poderosa do regime ditatorial – associa-se Tomás a Américo Tomás (presidente da república entre 1958 e 1974); António a António Oliveira Salazar (presidente do conselho de ministros entre 1932 e 1968) e Caetano a Marcelo Caetano (presidente do conselho de ministros entre 1968 e 1974).

E ele dizia “com certeza”; pegava naquilo, levava para a cozinha, punha o bife no chão, batia com os sapatos no bife, voltava a pôr no prato e dizia “madame, está aqui o bife”. E eles diziam “está muito tenrinho” [risos]. Um bom exemplo da luta de classes!

**ACP – Depois de várias tribulações para chegarem à Suécia, finalmente chegam lá e trabalhou na rádio, não foi?**

**LCP** – A ideia era essa, mas acabei por não trabalhar. Porque ofereceram-me a possibilidade de ir estudar para a universidade. Eu e os outros tivemos logo todos asilo, 1 semana depois já estávamos todos autorizados a residir na Suécia, com todos os direitos, era o tempo da verdadeira social-democracia, do Olof Palme<sup>5</sup>... Mas quis fazer como o Antero de Quental, quando foi para Paris, e armar-me em tipógrafo: “não, nós vamos é trabalhar para uma fábrica e estar com os operários”. E, então, fomos trabalhar para uma fábrica que se chama Gustavsberg Fabric, que fica a meia hora de Estocolmo, num dos subúrbios de Estocolmo. Tudo muito organizado, muito limpo e era uma fábrica de cerâmica, com várias áreas de produção de cerâmica. Eu cheguei em janeiro de 1975, a Maputo outra vez, e a minha mãe contou que ia ter com a mãe do Mário, para saber notícias, e ele uma vez escreveu à mãe a dizer que já tínhamos arranjado trabalho numa fábrica. E a resposta da minha mãe, que tinha um grande sentido de humor e que estava sempre na brincadeira, foi: “só podem estar a fazer retretes”. E era a absoluta verdade. Sou um especialista em retretes, sanitas, e dá trabalho [risos]. Depois daí também andei por outros empregos. Não tínhamos responsabilidade familiar. Depois veio o 25 de Abril e começámos a pensar nos planos de volta.

**ACP – Nunca esteve lá em nenhum cineclube?**

**LCP** – Sim, até tenho um cartão. Havia um cineclube em Flen, onde ficava o centro de refugiados, que eu passei a frequentar. Tirei o

---

5 Sven Olof Joachim Palme (1927–1986) foi membro do Partido Operário Social-Democrata da Suécia, foi primeiro-ministro da Suécia entre 1969 e 1976 e de novo entre 1982 e 1986, ano em que foi assassinado, à saída de um cinema em Estocolmo. Enquanto líder da oposição, atuou como mediador especial da Organização das Nações Unidas na guerra Irão-Iraque e foi presidente do Conselho Nórdico em 1979.

cartão do cineclube. Mas onde estava praticamente todos os dias era na excelente cinemateca de Estocolmo, onde tive o privilégio de falar com muita boa gente, inclusive um grupo de excelente malta, desertores americanos da guerra do Vietname, onde ouvi muitas discussões e das mais interessantes análises sobre a literatura americana, o cinema americano, o jazz.... Era gente de alto gabarito que estava lá refugiada. Eu tive o privilégio de ver, considero para mim um privilégio, várias vezes o Ingmar Bergman a entrar na cinemateca com a sua loiraça e outros realizadores também. Ainda assisti a uma sessão de cinema muito interessante que foi um filme de 12 horas, num ciclo dedicado ao Dziga Vertov, onde ainda esteve presente a viúva.

Ainda lá, mas já na transição, já tinha havido o 25 de Abril, contacto com o Lopes Barbosa e organizámos. A cinemateca aceita 1 mês de programação. Sugerimos e eles aceitaram, 1 mês de programação com filmes de países de língua portuguesa, um deles *Deixem-me ao Menos Subir às Palmeiras...* de Lopes Barbosa. Quem for investigar as folhas de programação da cinemateca de Estocolmo, irá constatar que está lá, já não sei para que mês, programado para dia tal o visionamento do filme do Lopes Barbosa. Depois não deu, porque ele, entretanto, ficou doente e houve umas complicações, aquelas coisas que acontecem. Por acaso, foi uma oportunidade para ele, perdeu-a. Não teve culpa, mas aconteceu. Ele ficou muito doente em Maputo, na altura.

Nós, lá no centro de refugiados onde estávamos, em Flen, que era uma excelente casa com todas as condições e onde havia refugiados de vários sítios, falávamos muito com um dos responsáveis, que era um tipo curioso e queria saber coisas de Moçambique. E quando nós contámos a história do Américo [Soares], que tinha feito a Europa inteira numa mota de 50 centímetros cúbicos, com três rodas, tinha feito 4.000 quilómetros na estrada, tirando uns pedaços de comboio connosco, ele terá contactado com um jornalista de um jornal, cujo título em português é *Diário de Notícias*, que foi a Flen entrevistar o Américo para contar esta história espantosa, de uma pessoa paralítica jovem, que faz esta viagem toda de Lisboa até Estocolmo. Basta olhar para o mapa e ver a distância. E aquilo

quando sai, o título é este, isto antes do 25 de Abril, “Portugal: Até os Paralíticos Fogem do País” [risos]. Acho que deu uma bronca muito grande, na altura.

É lá que encontro um miúdo também, como nós, de Moçambique. Chamava-se João, era de Pemba, era o filho de Glória de Santana, o João Andrade. Encontrei lá também um colega do liceu, uma data de histórias. Depois havia a malta do *Grito do Povo*, onde estava o Paulo Inácio e companhia. Uma vez estávamos lá no café e quando a malta falava português, íamos logo para sabermos coisas, brasileiros refugiados da ditadura, portugueses, angolanos, guineenses, etc. Uma vez ouço esta conversa: “estamos a organizar uma coisa para ir pôr plásticos a Portugal”. E eu “plásticos?”. Era para pôr bombas. Eu disse que não; mesmo aí tínhamos de ter cuidado porque havia infiltrados em todo o lado, havia sempre um pidesco qualquer. Mas isto são pormenores, uma pequena história.

#### **ACP – Depois quando regressou a Maputo? Como foi?**

**LCP** – Foi uma grande festa e 4 dias depois estou a trabalhar na *Tribuna*, era diretor o Rui Knopfli, estava o Fernando Magalhães, estava o Mia Couto, o Ricardo Santos, o Kazembe, o Faduco e uma série de malta, o velho Waddington, que é uma figura da história do jornalismo moçambicano e da vida cultural da cidade. Tentamos fazer ali um jornal, mais ou menos interessante, e já em combinação com o José Luís Cabaço, estando o Américo Soares a trabalhar no Centro de Informação e Turismo, combinámos uma estratégia, que foi falar de cinema. O Cabaço era da Frelimo e chegou a substituir, no governo de transição, o Óscar Monteiro como ministro da informação, quando ele estava doente. Qual era a estratégia? Manter sempre a presença do cinema nos jornais, fosse através da crítica, fosse através de entrevistas. Como se dizia na altura, “reaças ou não reaças”<sup>6</sup>. Queríamos saber como era a estrutura de produção, que histórias é que havia. O tema cinema estava sempre na *Tribuna* e essa presença contou para que depois o [José Luís] Cabaço, o Américo Soares e nós neste papel

6 “Reaças” refere-se aos “reacionários”; indivíduos que teriam ligações ao cinema feito e mostrado durante o regime colonial e que estariam contra o processo revolucionário.

levássemos a que o Jorge Rebelo e outros percebessem que era preciso fazer alguma coisa. Ainda dentro das leis que estavam em vigor, porque não ia contra a constituição criada pela Frelimo, havia a lei dos serviços autónomos e é criado o Serviço Nacional de Cinema, como serviço autónomo, com verbas próprias... No caso do cinema, veio depois através da nacionalização dos cinemas, das receitas das bilheteiras e foi assim que depois, final de 76 para 77, passa para Instituto Nacional de Cinema e eu sou um dos que participou nesse processo todo, com o Américo [Soares], que tinha uma visão mais política e era mais organizado do que nós.

**ACP – O edifício do Instituto do Cinema surge antes da lei. Quando sai a lei aquilo já está tudo montadinho?**

**LCP** – Na altura havia a proibição das casas regionais, havia a Casa do Algarve, a Casa das Beiras, etc. A estupidez de acabar com as coisas, a Associação Africana ou Associação dos Naturais de Moçambique, não fazia muito sentido, mas pronto. Que acabassem com a Casa do Minho ainda vá lá, mas coisas da terra... Não é para me armar em nacionalista. Mas ainda era Serviço Nacional de Cinema, e o Américo e outros mexeram-se e conseguimos ficar com a antiga Casa das Beiras, na Avenida Agostinho Neto. O Américo fala com o José Forjaz, arquiteto, que começa logo a fazer o projeto para a remodelação daquilo e, portanto, quando passa de serviço a instituto, em princípios de 1977, aquilo já está tudo organizado, toda a estrutura montada, os contactos feitos para o exterior e a própria equipa. O próprio governo, o Jorge Rebelo, que no fundo era ele o principal chefe, apercebem-se que o cinema era importante e que seria um instrumento de propaganda. Nós queríamos que fosse um bocadinho mais que isso, mas foi importante de alguma maneira, pelo menos há um registo histórico daquele tempo.

**ACP – Depois o Patraquim fica numa posição. Mais do que jornalista, passa a ter uma função de escrever para cinema, não é?**

**LCP** – Isso vai acontecendo aos poucos. Começo a fazer aquilo tradicional das antigas *news reels* [notícias reais]. Não havia televisão,

e no fundo o *Kuxa Kanema* serviu de escola para quem estava ali a fazer cinema. Seguiu o modelo das atualidades francesas, dos noticiários cinematográficos que havia e que antecederiam as sessões de cinema. Na altura era assim, pelo menos em Moçambique e naquele espaço, as atualidades portuguesas, ou francesas ou sul-africanas. As sul-africanas deixaram de passar obviamente por causa do apartheid. Nós criamos o *Kuxa Kanema*, já tínhamos a ideia na cabeça e demos o nome...

**ACP — Eu acho que foi uma pessoa chamada Luís Carlos Patraquim que teve essa ideia. “Kuxa kanema”, que é uma palavra que junta duas palavras de diferentes línguas moçambicanas. Isto é muito bonito, porque corresponde a uma construção da nação moçambicana da época, de todos serem um só.**

**LCP —** Sim, o nascimento do cinema e essas coisas todas. Não vamos entrar agora nessas filosofias que não vale a pena.

**ACP — Mas é interessante olhar hoje para isso e é interessante a sua formulação poética. Eu, por acaso, gostava de o ouvir falar um bocadinho sobre isso. Como é que vem assim à cabeça “kuxa kanema”?**

**LCP —** Fizemos um inquérito. Foi o Juarez da Maia, que estava no Gabinete de Comunicação Social, que tentou fazer um exercício, uma espécie de primeiro inquérito e foi filmado. Se as bobinas não se estragaram no incêndio ainda por lá estarão. Fomos entrevistar várias pessoas na cidade — uma espécie de inquérito mesmo, uma quase sondagem, numa maneira muito primitiva — e tínhamos listado vários nomes. Um deles era o “kuxa kanema”, que não foi sequer o mais votado, mas fui eu o encarregado de fazer o relatório para o ministro, a propor que mesmo não sendo o mais votado pelas pessoas que ouviram... Um era “canela cinema”... Eu achei que “kuxa kanema” pegava bem, até mesmo depois graficamente. “Kuxa kanema” era mais adequado, porque tinha essa ideia do nascimento do cinema e fiz essa argumentação toda e o Jorge Rebelo concordou. E foi assim que ficou; nesse sentido é verdade, fui culpado disso.

**ACP – la contar como começou progressivamente a escrever guiões.**

**LCP** – Há uma primeira fase do *Kuxa Kanema*; cada produção tinha cerca de 20 minutos. Era um jornal noticioso, mas era onde nós já tentávamos exercitar coisas e, enfim, cinema, dentro daquele espírito da lusofonia. Sobretudo o Fernando Silva, que era o verdadeiro cineasta e metia as mãos na massa, era operador de câmara, sabia fazer montagem, pegar nas luzes, enfim... Tudo muito artesanal e tínhamos uma ideia meia sonhadora, que era tentar criar um tempo africano, um tempo mais lento, num ritmo de montagem que íamos dando às coisas. Coisa que numa determinada altura correu mal, porque fomos filmar um comício com o General Sebastião Marcos Mabote, uma figura particularmente pouco abonada do ponto de vista físico, e o Fernando Silva decidiu fazer um plano quase fixo durante uma data de tempo, com ele a declamar aquelas coisas todas. E qual foi a reação da sala? Uma risada geral! E isso chegou aos ouvidos do Jorge Rebelo que ficou passado e pensou inclusive que nós tínhamos feito de propósito. Não era bem isso. Passava por aí, havia um bocado de malandrice, não posso negar. Pronto, ficou passado e tivemos de fazer mais planos de corte, uma coisa mais ritmada. Outras coisas foram muito bonitas. Quando foi a nacionalização das grandes açucareiras, esse diálogo está lá e é de uma oralidade bonita. Era eu que fazia as entrevistas e era uma entrevista com um trabalhador já velhote. Não me lembro do seu nome. Ele começou a falar e nós decidimos incluir aquela ideia de tempo, de palavra e de narrativa, da forma estar da pessoa entrevistada, do espírito moçambicano. Era ele a contar que tinha começado como trabalhador e depois dizia “e trabalhei, trabalhei, trabalhei e passei a ganhar 1 escudo”. Depois dizia “trabalhei, trabalhei, trabalhei e casei e passei a ganhar 1 e 500”. “Trabalhei, trabalhei, trabalhei passei para 2 escudos... quando cortei mais cana, trabalhei, trabalhei, trabalhei e passei para 2 e 500, agora que já chegou a independência, já estou bem”. E isto ficou tudo assim. Uns 5 ou 6 minutos, que qualquer realizador mandaria logo cortar, porque não tinha dinâmica. Faltava planos de corte de sei lá o quê e nós fizemos de propósito para ficar assim. É um testemunho até de falar português. Nos textos que fazia, ensaiei algumas pequenas variações, que foram absolutamente censuradas

pelo Jorge Rebelo, porque ele queria que se utilizasse o português padrão e a variante europeia. Para ele o que eu estava a fazer eram “moçambicanices”<sup>7</sup> e achava que não podia ser assim, porque o povo tinha de ser educado a ouvir o português padrão, de Lisboa.

**ACP – O Jorge Rebelo metia muito o nariz? Ia lá muito e era uma pessoa muito fechada na ideologia, não era?**

**LCP –** Era e é, mas tem uma coisa a seu favor. Realmente naquela desgraça que se anda lá a viver agora, pode-se acusar Jorge Rebelo de tudo, mas de corrupto não. Zero, não lhe podem apontar absolutamente nada.

**ACP – Nem corrupto, nem incoerente.**

**LCP –** Exatamente, isso das incoerências, tem dias, noutro sentido. Mas é verdade, mantém a posição dele e em certas coisas era muito rígido, era uma personalidade muito fechada.

**ACP – Depois chegámos à ficção, porque o Patraquim também esteve, juntamente com o Licínio de Azevedo, logo no script do primeiro filme de ficção, não é?**

**LCP –** Sim, aí há umas controvérsias de uns nacionalismos bacocos. Mas, no fundo, é a primeira ficção no sentido laudatório da independência, porque já havia o *Deixa-me ao Menos Subir às Palmeiras...*, é uma primeira ficção.

**ACP – Sim, mas eu estava a falar no pós-independência.**

**LCP –** É, é. Logo seguido pelo filme do José Cardoso, *O Vento Sopra do Norte*.

---

<sup>7</sup> A expressão falar “pretuguês” era comum para desqualificar o uso de modos de expressão verbal ou escrita que não seguiam rigorosamente o português “padrão” da metrópole. De referir que, em 2021, no âmbito das comemorações do Dia Internacional da Língua Portuguesa, foi anunciada a criação do primeiro dicionário de Português moçambicano.



**ACP – Vamos com um filme de cada vez. O *Tempo dos Leopardos* era baseado num livro do Licínio Azevedo, *Os Relatos do Povo Armado*. Era suposto fazerem um filme a partir desse livro, mas...**

**LCP –** O que era suposto era outra coisa. O que era suposto era um filme anterior. Assim que é criado o Instituto Nacional de Cinema há logo uma cooperação com a Tanzânia, para se fazer um filme de ficção sobre – enfim, passava por interesses políticos também – a amizade entre Moçambique e a Tanzânia. Um filme que se chamaria *Crossing the River* [Atravessar o Rio] e que seria sobre a luta armada. Obviamente, não se podia fugir disso. Seria uma coprodução entre Moçambique e a Tanzânia. Veio um roteirista tanzaniano trabalhar comigo, para Maputo. Não me lembro do primeiro nome. O apelido era Chambulikazi. Ficou absolutamente pasmado quando olhou para a cidade de Maputo; não conseguia acreditar naquilo que estava a ver e ficou admiradíssimo de ver um branco à frente dele [risos] pronto a colaborar na escrita comum do roteiro. O Chambulikazi era um tipo impecável, tinha andado nos seminários. Eu lembro-me de estar em casa com ele e pôr-lhe música. Ele emocionou-se com uma música clássica que já não ouvia há muito tempo, portanto tinha essa cultura. Esse filme acabou por não ir para a frente. Ainda fizemos umas páginas, depois aquilo não andou, porque a Tanzânia desistiu por dificuldades financeiras, nem me lembro dos pormenores. Depois com o Camilo de Sousa, há também uma tentativa de fazer um filme que também não anda para a frente, através de conversas com o Gabriel Mondlane, que era engenheiro de som e as suas histórias no tempo da guerra entre a Rodésia, ainda era a Rodésia, e Moçambique...

**ACP – Mas essas histórias são mais tardias...**

**LCP –** Sim, a história com o Gabriel é depois do *Tempo dos Leopardos*. O *Tempo dos Leopardos* é uma combinação entre o Marechal Tito e o Marechal Samora, quando o Samora visita a Jugoslávia e depois criaram-se as condições, obviamente, ao mais alto nível, e vem uma equipa de produção para Maputo. Na altura, eu estava afastado do Instituto de Cinema por causa da “operação produção” – recusei-me

a escrever sobre a “operação produção”, coisa que o José Luís Cabaço percebeu perfeitamente, percebeu e também duvido que ele estivesse de acordo com uma coisa daquelas. Naquela altura ainda nos podíamos dar a esse luxo, ir para casa e continuar a receber o salário, portanto, aí não me posso queixar. O José Luís Cabaço convidou-me para trabalhar com o Licínio [Azevedo]. A inspiração parte do *Relatos do Povo Armado* do Licínio, mas não é nenhuma adaptação específica, de nenhuma daquelas narrativas. É uma construção própria que eu e ele fizemos, entre Maputo e Belgrado, com uma contraproposta de uma malta jugoslava, que era uma coisa de cair para o lado. O Licínio conta muito isso, que metia guerrilheiros a andar de helicóptero e um comando português junto a um rio, depois de um massacre, a dizer que amava uma mulher negra que estava lá. Uma coisa absolutamente maluca. Deu discussões que nunca mais acabavam e depois acabou por ser aquele filme, daquela maneira, por imposições várias: tinha de ser uma obra para comemorar os 10 anos da independência. Eu recusei-me a assinar o filme como roteirista. Isto era engraçado também, apesar de tudo, era outro tempo, porque mesmo dentro destes autoritarismos todos, ainda era outro tempo. A Graça Machel, por interposta pessoa, pede que o meu nome conste, porque oficialmente era o único moçambicano na ficha técnica. Era um bocado chato ter um filme para glorificar 10 anos de independência e não ter nem um roteirista moçambicano, então, em nome da pátria amada, lá aceitei que ficasse o nome. O Licínio chateou-se, eu também, mas pronto, foi mais ou menos isso. É uma história rocambolesca.

**ACP – Não tem só a ver com poder. Também tem a ver com muita ignorância da parte deles, do que seria uma guerra de guerrilha, não é? E do que seria aquele contexto. Não podiam simplesmente adaptar coisas da guerrilha jugoslava da Segunda Guerra Mundial.**

**LCP –** Mas estou a falar da parte do poder moçambicano, porque a nossa história, apesar de tudo, era outra. E o realizador jugoslavo até estava a fim de fazer isso connosco, só que depois tivemos de obedecer aos mais altos poderes. Eu ainda escrevi uma espécie de carta de protesto, metade cifrada, porque a antestreia do filme

foi no Cinema África, antigo Manuel Rodrigues, com a presença do Samora, no dia 23 ou 24 de junho de 1985, e a Ana Magaia aceitou ler o texto que eu escrevi, que poucos devem ter percebido e foi o que me salvou de ter problemas. Mas era um texto a contestar de alguma maneira.

**ACP – O Patraquim não guardou o texto?**

**LCP** – Não guardei. Não me ocorreu meter um papel químico, não havia nada destas coisas de computadores. Dei-lhe o texto e pronto, ela ficou com ele. Não sei se o guardou ou não, mas ela aceitou lê-lo, o que foi um gesto muito bonito. Depois nessa noite eles não perceberam nada, viu-se o filme, eles gostaram muito. Numa altura em que só havia carapau e arroz branco e havia uma grande receção no Hotel Rovuma com muito copo, com muita comida, graças a Deus, e fomos todos para a festa e aí esquecemos as amarguras da vida.

**ACP – Depois, mais à frente, quando foi *O Vento Sopra do Norte*? Essa produção também foi um bocadinho difícil de conseguir e de levar adiante.**

**LCP** – Foi, mas aí o José Cardoso tinha a generosidade de fornecer umas águas ardentes que ele tinha lá muito boas e a conversa fluía: “eh pá, isto está muito formatado, muito maniqueísta”. O Cardoso inspira-se numa reportagem que o Areosa Pena tinha feito lá para trás, passada no Xai Xai no tempo da outra senhora. O filme do José Cardoso é uma referência de um determinado tempo histórico. A Lucrecia Paco, grande atriz, estreia-se nessa produção.

**ACP – O Patraquim acompanhou as filmagens e o trabalho de campo?**

**LCP** – Não. Estive na Inhaca para acompanhar a produção do filme *Tempo dos Leopardos*, porque às vezes era necessário mudar uma cena ou outra. Aquelas coisas que às vezes se tem de fazer, ou porque o ator enguiça com uma palavra ou porque o realizador acha

que é preciso mudar uma cena. Há sempre esse tipo de coisas. Foi um bocado esse o meu trabalho, meu e da equipa toda que estivemos lá cerca de 2 meses e tal.

**ACP – *O Vento Sopra do Norte* foi mais fácil do que *o Tempo dos Leopardos*?**

**LCP –** Eu não acompanhei as filmagens do filme do José Cardoso, fui ouvindo histórias e conversando com ele quando surgia a oportunidade. Foi um tempo de grandes debates, tertúlias informais. *O Vento Sopra do Norte* foi feito com meios internos, até a revelação. O filme é a preto e branco, revelado em Moçambique, o outro é a cores e foi revelado na Jugoslávia, depois teve cenas que tiveram de ser filmadas lá. O José Cardoso fez questão... Era o tempo da moçambicanidade exacerbada. Não retiro valor à história do filme, até como documento. O José Cardoso era um verdadeiro cineasta. Eu considero *O Tempo dos Leopardos* uma coisa enfim... Não fico muito entusiasmado a olhar para aquilo. Escrevi um texto e analisava aquilo de outra maneira, sobre os laivos quase crísticos que havia no meio daquilo. Havia ali uma religiosidade qualquer que enfim... Para além do maniqueísmo que nunca gostei, mas pronto foi o que conseguimos arranjar a nível de roteiro, o Licínio e eu.

**ACP – Até podia ser mais maniqueísta, dadas as circunstâncias históricas. Até acho muito equilibrado.**

**LCP –** Sim, sim, até podia ter sido mais, é verdade. O Cabaço tinha de agradar a dois senhores, digamos assim, a um verdadeiro senhor que era a conjuntura histórica, os poderes, e tinha que nos aturar a nós, tinha de fazer ali umas concessões, sem propriamente impor. Ele estava numa posição difícil, reconheço. Não foi nenhum censor absoluto, não nos impôs nada, não nos ameaçou de nada, era um amigo. É preciso a malta pôr-se na época para perceber como aquilo funcionava.

**ACP – Há muitos filmes ou alguns filmes – alguns há de certeza – que nós continuamos hoje a não saber que existiam em Moçambique?**

**LCP** — Eu acho que é possível, sim. O *Catembe* começou a ser resgatado, fizeram-se alguns filmes no cineclube da Beira, porque tinha uma área de produção em super oito, não estou a falar de produção mais industrial, digamos. Há muita película perdida não sei onde.

**ACP** — Li uma vez um pequeno texto seu, que vinha com um desses filmes do pós-independência que foi restaurado. Julgo eu em colaboração com a Alemanha. E o seu texto fazia referência a um filme concreto, como um exemplo de filmes que continuam a ser apagados.

**LCP** — Acho eu que é *Madrugada Suburbana* do José Batista, que era um verdadeiro talento de cinema, para além de que sendo novíssimo já tinha uma agilidade e uma capacidade intelectual, uma inteligência, um talento, enormíssimos. Faz um filme que se chama *Madrugada Suburbana* que o Jorge Rebelo manda simplesmente pôr na gaveta, porque já mostrava a verdadeira realidade do que estava a acontecer no país e que era absolutamente contrária a toda a propaganda oficial que ia saindo e às utopias em vigor. Esse filme é um filme excelente e espero que não se tenha perdido. Ele depois sai de Moçambique e sei que conseguiu fazer carreira em França, porque já vi o nome dele em fichas técnicas de várias produções francesas. A Inês Nogueira, nascida em Moçambique e com vivência de muitos anos em Londres, muito saudada pelo Knopfli, que faz um filme à volta dos fascismos, mas uma coisa muito bem-feita da qual eu só vi partes. É um filme que também devia ser integrado na cinematografia moçambicana, e não estou a dizer isto com patriotismo bacoco. Devia ser conhecido pelo menos e também não se fala. Nasceu em Moçambique, fez formação em África do Sul e depois em Londres, e depois vai a Moçambique fazer um filme excelente à volta das ditaduras e dos fascismos e também não passa lá, não se conhece.

**ACP** — Mas esse filme de José Batista, se existir, está no arquivo, não é?

**LCP** — Espero que esteja. Quem pode saber disso é o Camilo de Sousa, ou quem tenha estudado aqueles arquivos. Espero que haja,

porque esse filme eu vi e percebemos logo que aquilo não ia passar, não ia ser autorizado. Mas é um excelente filme, com um ritmo e com um olhar. Mas é absolutamente lúcido sobre o que estava a acontecer realmente e que caminho é que as coisas poderiam levar e, infelizmente, tomaram, diga-se de passagem.

**ACP — Nunca mais se consegue entrar no arquivo a sério, ver o que está lá.**

**LCP —** Não estou a pôr culpas em ninguém, mas a colaboração com a cinemateca portuguesa... A Amocine [Associação Moçambicana de Cineastas] também tem 50.000 dificuldades e algumas obediências. Apesar de tudo, aquilo continua a ser um país de partido único, a fingir que é pluripartidário e ninguém está interessado em pegar naquilo, porque se quiserem pegar naquilo e fazer um arremedo de cinemateca, uma coisinha que se possa começar a chamar “cinemateca”, está lá muita coisa que compromete muita gente. Muita gente que era marxista/leninista há 30 anos e que se transformaram naquilo que sabemos.

**ACP — E são os mesmos, o governo mudou sem substituição das pessoas, é impressionante.**

**LCP —** Eles são aquilo que nós chamávamos a geração dos 10 *years*, dos 10 anos de luta armada. Vamos ter de aturar essa malta até Deus nosso senhor tratar do assunto, aliás, tratará de todos. Estamos debaixo dessa férula, não há dúvida e ainda há agora uma geração intermédia que vai obedecer a isso, mas há depois umas dinâmicas muito interessantes a acontecerem... Em termos teóricos, o próprio Achille Mbembe fala disso. Mas isso no caso moçambicano está um bocado comprometido, havendo essa gente toda, que é pouca comparando com o que é o país e os interesses instalados e por aí fora. É tudo muito difícil, mas há gente já com outra cabeça, isso sem dúvida nenhuma, uma geração urbana que pensa de uma maneira completamente diferente e que regressa a uma tradição cosmopolita, que pelo menos a nível urbano sempre houve, tirando alguns casos de bairrismos que até tinham muito a ver com

grupos específicos da colonização portuguesa. Agora aquela malta está muito mais aberta. Eu vou a Moçambique sempre que posso, aliás, a minha cabeça está sempre lá, e falo com um jovem poeta, pergunto-lhe, em modo provocação: “qual é a tua referência ou as tuas influências literárias? Porque aquilo que escreveste é porreiro”. E ele diz-me “é o Francis Ponge”. E eu penso “eh lá, isto há uns anos atrás ia parar a um campo de reeducação”, no mínimo! Portanto, o paradigma mudou, o que não quer dizer que possam ganhar esta batalha para já, não é uma batalha com frente única, são muitas formas de ser e de estar.

**ACP — No caso da nova geração de cineastas — estamos a saltar aquela parte toda depois da morte de Samora, da decadência do instituto, da formação das cooperativas —, há uma nova geração de cineastas, que está a ir buscar temas que são outros, que não são da geração anterior. E também, como é normal, vai muitas vezes buscar uma memória colonial e questionar essas continuidades, que é uma coisa que não deve ser muito confortável, digo eu, para a geração do pós-independência.**

**LCP —** Para alguns, digamos, os mais ortodoxos, para quem sempre teve um olhar mais aberto sobre as coisas, não vejo o problema, aliás, até acho interessante. O que eu acho interessante é que estejam a resgatar várias coisas, umas no sentido de repensá-las, outras no sentido de trazê-las para uma memória que é acervo daquilo que é constitutivo, de qualquer coisa que consideram que é moçambicano, ou que é de vivências da malta de lá. Essa procura acho interessante, porque houve um tempo de rasura total e agora está-se a resgatar essas coisas todas. Depois há outros experiencialismos e as tecnologias hoje são outras, o que dá azo a que se possa fazer isso tudo. Vê-se isso até na fotografia. A fotografia moçambicana durante muito tempo foi fotojornalismo, hoje já há outras elaborações... O Mauro Pinto e outros já fazem outro tipo de narrativas e de olhares. No cinema é sempre mais difícil, é mais caro mesmo com as novas tecnologias, que tornam tudo mais barato, só o facto de não ter de se comprar película é uma poupança que nunca mais acaba e há outras maneiras de estar, como o streaming, por exemplo.

Eu acho que o que falta é uma coisa mais de fundo, no sentido da própria cultura cinematográfica, um tipo de referencialidade maior do que aquela que alguns terão, que será mais pela rama, uma visualidade consumista que as novas redes proporcionaram e não um olhar apurado, pensado, ir aos clássicos do cinema, neste caso revisitar os alicerces mais fundos da cinematografia de outros países. Não estou a falar só da Europa e Estados Unidos, há tanta cinematografia interessantíssima por este mundo fora que acaba por não ser devidamente vivida, devidamente pensada. Há pequenos grupos a funcionarem nos *facebooks*, mas já não há, não tem de haver, o cineclube no sentido clássico que havia obviamente, mas falta ainda qualquer coisa mais lá para baixo.

**ACP – Quando o Estado não tem nenhum investimento na educação do povo, e menos ainda na formação do olhar, é muito complicado. Além disso, não há salas de cinema, não há uma cinemateca a funcionar. Como é que os miúdos adquirem esse tipo de cultura? Não adquirem.**

**LCP –** Exato, hoje nenhum jornal tem uma crítica de um filme, nem online. Há discussões online, mas são em grupos muito restritos e pronto é por aí, falta essa coisa toda e isso, para mim, é fundamental.

**Rosa Cabecinhas (RC) –** Ultimamente, neste contexto de alterações climáticas, pandemias globais, etc., tem-se falado muito de que é preciso educar para o futuro e não tanto olhar para o passado. Há toda uma nova corrente segundo a qual recordar o passado é fundamental para se poder imaginar um futuro, que possa ser inclusivo, que possa ser justo, que possa ser sustentável. E estas literaturas têm sido muito pouco relacionadas umas com as outras. Por um lado, as pessoas que se dedicam a estudar o passado e, por outro lado, as pessoas que se dedicam a imaginar futuros. Se tivesse de imaginar uma escola futura com filmes e onde as crianças pudessem refletir e recordar o passado e, a partir daí, também construir o futuro, com memória crítica sobre o passado, que filmes é que selecionaria?



**LCP** — Eu vou fazer uma provocação. Para terem uma ideia do que é a história do cinema, selecionaria *O Nascimento de uma Nação* do Griffith, que é o mais racista dos filmes. Dá para fazer comparações sobre o que foi o racismo em Moçambique, dá para perceber como começa a linguagem cinematográfica, dá para contextualizar para presentes e para outros futuros, com outros desafios tecnológicos. Para pensarem no que é o tempo cinematográfico, mostrava o último filme do Ingmar Bergman, o *Saraband*, que é a súplica da sua obra, ao fim ao cabo, e onde ele faz a homologia entre o tempo cinematográfico e o tempo dramático, de uma maneira absolutamente genial. Aquilo que alguns podem considerar que é uma espécie de porcelana ou coisas circenses, como às vezes se diz do Fellini, é muito mais que isso obviamente. É muito importante e é esta parafernália toda que é preciso ter e não só três ou quatro ideias, que não deixam de alguma maneira de ser teológicas: que o futuro vai ser assim ou assado. O futuro, a gente sabe lá o que é o futuro, é o algoritmo, é depois do algoritmo. Há uma constante em nós desde lá para trás, basta ler as estruturas narrativas, os enredos, os 36 enredos da estrutura narrativa, depois há contextos, há histórias, há filosofias, há política, há tradições, há correntes literárias, estéticas. É por aí que se deve ir, aqueles versos do Eliot, acho que é dos quatro quartetos, “o tempo passado está no tempo futuro e o tempo futuro está no tempo passado”. É esta junção, penso eu, que é preciso fazer, mas é uma mera opinião.

Faz-me confusão intelectual uma espécie de presente que não é agradável e que impõe como fuga uma ditadura do futuro. E isso parece-me que é uma armadilha, como já houve outras, uma armadilha que não estou a dizer que é intencional ou conspirativa, são armadilhas de formas de pensar. Vai acontecendo o que vai acontecendo, mas é preciso fazer um enquadramento, em grande angular, isto para falar em termos de cinema, fazer a grande angular destas coisas todas e a profundidade de campo disto tudo. Digamos que temos essa riqueza no cinema do Orson Welles, quando ele cria aquela profundidade de campo, digamos que o passado será na profundidade de campo, o último plano do enquadramento do plano, o presente será o intermédio e o futuro talvez seja o close-up de um

rosto dramático, em conflito com alguma coisa, que terá a ver com aquilo que é a história que se está a contar. Eu estou a pôr em termos puramente cinematográficos, essa questão do futuro, uma ditadura presente de futuro. O passado está connosco, o passado não é o passado, o passado é uma narrativa do presente, nos presentes em que foi narrada. Estou de acordo com todos os experiencialismos.

**RC — Que filmes é que acha poderiam ajudar-nos a complexificar e a ter uma visão, digamos, menos quadrada do passado? Porque nós falamos dos desafios do futuro, mas quando aconteceram as decisões que se tomaram e os percursos que se fizeram também foram muito complexos e para mostrar, por exemplo, em escolas moçambicanas, filmes moçambicanos ou coproduções, mas também outros filmes em língua portuguesa... Há bocadinho falou da lusofonia...**

**LCP —** Um termo de que eu não gosto muito, mas como não se inventou outro é deixar andar.

**RC — Exatamente, era isso que estava a dizer. Portanto, dentro deste quadro de filmes em língua portuguesa, o que pensaria à partida?**

**LCP —** Não tenho grande competência para isso, mas num sentido de provocação. Eu não sou professor de coisa nenhuma, não percebo nada de pedagogias, mas, numa espécie de análise comparativa para analisar determinados tipos de conteúdos e as retóricas desses conteúdos e formas de abordagem, por exemplo, mostrar umas atualidades portuguesas sobre o começo da colonização do vale do Limpopo com toda a retórica e com todos aqueles textos empolgados com a construção da barragem do Chokwé, do Engenheiro Trigo de Moraes, e contrapor com o *Kuxa Kanema*, que fala do projeto Kaiur, que é herdeiro dessa cena onde tudo falhou, desde lá para trás até depois. Isto num plano muito direto de questões, num plano mais amplo, relacionando agora com Portugal, escolher um conjunto de filmes onde se pudesse perceber constantes e ruturas a todos os níveis, de situações, de linguagens, até de décor, de reatização, seja do que for entre alguns filmes de cinema portugueses,

de cinema brasileiro, dos cinemas africanos, os poucos que há, perceber linhas, algumas homologias ou não, e que ruturas é que há, o que é que está em causa, que olhares são esses, que enquadramentos, que realidade é que se construiu. Porque a realidade é sempre uma construção, então a nível do cinema é mesmo uma construção e passa pela escolha de um enquadramento e isso poderia ser interessante. Que filmes portugueses, por exemplo, pensaram com mais profundidade, digamos assim, a questão da aventura colonial portuguesa ou a Guerra Colonial? Mais especificamente, o outro lado, como é que se viu a si próprio? Fazer este jogo de espelhos para que as pessoas pudessem ir comparando coisas e há pessoas lá que estão interessadas nisso também e que estão a ir à chamada “literatura colonial”, desde o Henrique Galvão a outros, para tentar ver que situações é que há. Por exemplo, o Francisco Noel é da opinião que a chamada “literatura moçambicana de língua portuguesa” não deixa de ser reativa aos estereótipos do que foi a literatura colonial, do Carlos Selvagem, do Henrique Galvão, até do Guilherme de Melo. Há tanta coisa que se pode ir buscar e tanta história para contar. Há aquele romance, a Zambesiana, escrito por um oficial do exército português, muito interessante, sobre o que são as relações sociais na Zambézia. Enfim, há tanta coisa para analisar, porque a realidade mais recente é, absolutamente, de narrativa única e essa sim é que é disruptiva para si própria, para o seu projeto de construção, está a começar a ser disruptiva.

**RC — Mas, simultaneamente, pelo menos aquilo que aparece nos manuais escolares moçambicanos, é que a diversidade cultural foi recuperada com o multipartidarismo.**

**LCP —** Isso é propaganda.

**RC — Sim, nós sabemos, mas as crianças, no fundo, estão a contactar com uma história que está a ser contada de que de facto houve uma época em que pela necessidade de criar união, se apagou, digamos, a diversidade cultural ou não se lhe deu a devida atenção, mas que tudo isto teria sido resolvido após o fim do sistema de partido único.**

**LCP** — Não, quanto a mim, não se resolveu nada e mantêm-se os mesmos equívocos ou as mesmas intencionalidades e essas são um bocado complicadas, porque podem ser contraditórias em si, inclusive. Porque há uma imanência que é de matriz banto, obviamente, diversa, já miscigenada, que quanto a mim reproduz aquilo que foi um conceito da colonização francesa que é *l'Afrique noir* [a África negra], que teve como reação a *Negritude* do Aimé Césaire, Senghor, e companhia limitada, uns mais radicais, outros menos. Em Moçambique, quando surge um Craveirinha — porque Moçambique não pensou na negritude nos mesmos termos, também a colonização não foi exatamente a mesma, mas muito parecida com a francesa no sentido das assimilações e essas coisas —, nunca pensou a negritude como foi pensada na África colonizada pelos franceses e então à primeira poesia do Craveirinha chamou-se um “mulatismo”, que no fundo tentava reivindicar também alguma negritude, “os meus belos cabelos crespos” e não sei quê, porque a pele é profundidade, como dizia o Roland Barthes. Isso significava uma divisão que implicava uma culpa. Porque a parte mais autêntica e genuína seria a parte negra e por baixo dela estava o que ainda está, que é o ressentimento. Que é compreensível que possa estar, mas que não deve servir de instrumento político, nem construção de narrativas de poder. Qualquer história que se baseie no ressentimento não vai a lado nenhum. Faz falta um afro-cosmopolitismo que tem de acontecer, abarcando tudo, porque se há continente que se espalhou pelo mundo inteiro, que foi obrigado a isso pelas situações todas que sabemos, é o continente africano. O continente africano molda uma música nos Estados Unidos que se chama blues, que se chama jazz, molda pintura, molda o que os surrealistas vão fazer, já a simultaneidade acontecia no pensamento mágico — chamemos “mágico”, não me quero armar em antropólogo — e o que se está a assistir hoje, sob a capa de uma narrativa oficial, que é vista como autêntica, é uma espécie de neonativismo.

É preciso pensar no futuro obviamente, mas o futuro hoje, quanto a mim, se há uma agenda política não há como sair disto. Não estou a pôr esta instância do político, no sentido partidário. A agenda do político é perceber que estratégias, que discursos, que imagens e

que narrativas, que iconografias estão a construir o não político, para que um determinado grupo hegemónico seja dominante no país, nos interesses económicos, esses sim ligados a todas as globalizações, sendo os parentes menores os que levam com as sobras e o povo, esse, então nem leva nada.

Eu vejo assim as coisas, há muitas armadilhas no meio disto. E também é preciso abandonar um olhar complacente, como uma espécie de culpa escondida do lado de quem foi colonizador. Porque a exigência que se tem em relação a alguma coisa que acontece na Alemanha, em Portugal ou no Brasil, por exemplo, deve ser a mesma exigência com que deve ser olhada em Moçambique, no sentido de ser apoiada ou de ser condenada. Não é dizer que ali há umas particularidades, tem que se tentar perceber porque há essas particularidades, mas se é para condenar ou se é para apoiar é com o mesmo nível de exigência com que se faz em qualquer outra situação, com qualquer outro país. Eu sei que me vão dizer que há uns que não consideram os direitos humanos tão universais assim, que há culturas assim e assado.

E este lado é que é difícil, é esse lado hegemónico, estou a ser um bocado Gramsciano, deste ressentimento, desta narrativa do sofrimento de cuja libertação foi conseguida pelos heróis que estão agora no poder do país, que é feita a chamada “narrativa oficial” contra a qual os jovens se estão a revelar, alguns jovens. Como se diz lá, “está a desenrascar a vida como pode”. A realidade é mesmo essa: está a desenrascar a vida como pode. Porque são realidades muito difíceis, muito difíceis mesmo. Um grande documentário era acompanhar o quotidiano de um daqueles miúdos que saem lá do bairro e que vão vender badgias na 24 de Julho; que vidas são aquelas, o que é que eles têm para contar, que imaginários é que têm e por aí fora... Que sabedorias e artimanhas também têm. Uma vez estava em Marracuene e pediram-me dinheiro para comprar cadernos e canetas para irem estudar. Nem era para comer, era para estudar. Se eu quiser armar-me em poeta posso dizer “é tão bonito, pessoas em situações precárias e quando pedem 10 ou 20 meticais, que é uma ninharia, dizem que é para comprar cadernos”, mas não

interessa o julgamento do que seja, o que interessa é que linguagens são estas, o que está aqui em causa, porque muita gente está a viver lá em função de uma agenda, que é também a agenda do milénio, que é a agenda que serve a gestão, digamos, do subdesenvolvimento em que o país está, e em que os grandes interesses querem que esteja. O ciclo é o ciclo da indústria extrativa, da exploração daquilo tudo com a cumplicidade de quem está lá dentro e tem o poder e fica com uma percentagem disso e desde que administre bem, no sentido de não haver grandes convulsões sociais, os poderes de fora aceitam, portanto, estão todos uns para os outros, são todos comparsas e stakeholders do mesmo negócio.

**ACP — E é só por isso que a crítica não é feita com assertividade, não é por causa de alguma culpa colonial, é porque têm interesses em que as coisas se mantenham como estão.**

**LCP —** As relações sociais entre negros de classes diferentes, não é tão diferente assim do que era no tempo colonial, só que em vez de ser a patroa branca, chata, mais racista ou menos racista, agora é o preto a quem chamam “mulungo”, que era o termo usado para chamar os brancos, mas mulungo também é o ser que é considerado superior, que participa numa esfera não digo do sagrado, mas uma hierarquia intermédia de seres com alguma superioridade. Portanto, há aqui toda uma mistura, está tudo a mover-se ainda, internamente, e destrinçar tudo isto é muito complicado. Alguma análise sociológica e antropológica pode analisar isto muito bem, a arte e a literatura têm um papel fundamental em ir desmontando estas coisas. A arte é fundamental porque diz o que talvez uma análise muito académica, que sendo absolutamente fundamental que exista, não diz daquela maneira, diz de outra maneira. Um bom romance chega mais às pessoas, obviamente, do que se for só um conjunto de denúncias. É não dizer o óbvio, já chega de dizer o óbvio, “que fomos explorados e depois chegaram os libertadores e agora estamos todos contentes, temos algumas dificuldades, mas nós não somos culpados delas porque estamos no bom caminho”, isto é para caricaturar.

**RC – Nessa narrativa oficial, praticamente não há mulheres. Se tivesse que resgatar o nome de uma mulher, ao nível do trabalho na arte e no cinema, em particular em Moçambique, quais são os nomes que acha que foram esquecidos ou rasurados?**

**LCP** — Devia-se falar mais, num sentido mais amplo, da Noémia de Sousa, não só porque é mulher, mas também porque é mulher, obviamente, devia-se falar mais. E há de se falar lá mais para a frente, não quero que ela morra, da Manuela Soeiro, que ficará no teatro moçambicano, sem dúvida. Há outros nomes, a Maria de Lurdes Cortês que amou Moçambique, a Glória de Sant'Anna... Gente de toda a ordem e feitio, não estou a pôr só moçambicanas. Há muita gente, a Margot Dias, a mulher do Jorge Dias, que fez filmes que, enfim, temos de pôr na época, mas têm a sua importância. Não estou a desvalorizar aqueles nomes que surgem, a Deolinda Guezimane, a Josina Machel, com o devido respeito; aliás, a minha irmã andou com ela na escola comercial em Lourenço Marques e já era uma miúda revoltada e muito lúcida. É preciso perceber estes contextos, o que é a família Muthemba, que é uma família que passa pelas missões protestantes, que sabe trazer o seu legado de família Muthemba, que sabe trazer legado do seu grupo, para não chamar clã, da sua realidade para o espaço urbano, sabe lidar com isso, sabe contestar. Tem às vezes de colaborar numas coisas, a Josina [Machel] faz a rutura, por exemplo, e vai para a luta armada, Sansão Muthemba, enfim, tudo isto tem de ser contado, repensado, estudado para se perceber. E já existem alguns estudos. Sem desprimor por outros nomes, refiro o historiador António Sopa. No norte de Moçambique também deve haver outros nomes, mas como se diz lá “a nação é Maputo, o resto é paisagem” e essa expressão vem desde lá de trás, do tempo de Samora. Estava eu em Pemba, “onde vais?”, “vou para Maputo”, “ah! Vais à nação”. É uma gramática que é toda ela em aberto para se fazer, muito sinceramente e se formos a ver algumas das propostas da malta mais nova, eles tentam passar esses recados, tentam passar essas visões, do incómodo, da denúncia, do que está a acontecer e as dimensões são todas, do imaginário, são filosóficas, metafísicas porque também pode haver muita metafísica nisto, para quem está para aí virado. Não é só para

os brancos que há metafísica, ou ontologia [risos]. Mas felizmente há gente a pensar nisso, só que não pode ter repercussão nenhuma, é um estado capturado por aqueles interesses. Eu tenho uma visão, absolutamente intuitiva, mas Moçambique tem agora outra espécie de neocolonização, endógena dos poderes do interior da terra, são os impérios, derivados do império Zulu, os semi-impérios do norte, que não foram bem impérios, das repúblicas da Maganja da Costa, que apesar de tudo são outra coisa, diferente de todo um espaço litorâneo que é outra coisa, esse sim é mais aberto, fez as sacanagens todas porque também colaborou no escravagismo, mas todos colaboraram. E estes impérios do interior da terra são aqueles, digamos, mais camponeses, mais com os pés ali assentes e isso é complicado, porque a realidade é mais do que isso, é muito rica e vai até às Indonésias, até ao Índico. Este interior da terra não pensa o mar, o mar não existe.

**RC — Esse aspeto que está a mencionar é muito interessante, porque o Índico está muito esquecido na nossa história e esse esquecimento não é casual. Todo o foco da memória, mesmo da memória em termos globais, é do Atlântico. Não é só um fenómeno em Moçambique. Portanto, de certa forma, é também preciso resgatar a memória do Índico e, portanto, essa complexidade que se vive em Moçambique não está estudada. Todas essas tensões de memória...**

**LCP —** O dispositivo mental foi um bocado este: a colonização veio do mar e os escravos foi dali que partiram, daquela costa. Portanto, o mal vem daí e o interior da terra é que é bom, era no interior da terra que estava a resistência e no mar estava, digamos, uma espécie de colaboração. Se formos ver a história, ouve-se tudo isso e mais alguma coisa, mas Moçambique só é Moçambique porque tem isto tudo, porque tem este mar à volta. Há uma coisa que chamo — erradamente porque sei que não é um termo, nem uma noção, quanto mais um conceito — que é o “facto colonial”, aconteceu, e ao dizer isto, sou logo acusado de ser a favor do colonialismo. Ou, então, não se aceita porque pode significar uma derrota, porque antes disso era uma África adâmica e pura que foi conspurcada por esse facto colonial e depois agora retomou com a sua pureza, digamos



assim, da estaca zero, é uma coisa impressionante. E a construção do “homem novo” e essas histórias todas. E é tudo isso que tem de começar a ser desarmado e, às vezes, é até através do humor que se consegue, mais do que por grandes exaltações. E pela arte. Isto não vai resolver decisivamente o que está em causa, Moçambique neste momento está numa trajetória geopolítica das mais importantes do mundo e não tem gente à altura para jogar este grande jogo. Não tem. Aquilo já está subjugado, vai ser subjugado, de alguma maneira voltaram as companhias majestáticas, do tempo de Salazar e antes dele, desde a primeira República. Voltaram de outra maneira, que é a total, são as regiões demarcadas que agora há lá – o gás natural –, só não vão emitir moeda, porque enfim, não é preciso. Primeiro, era a libra esterlina que funcionava e depois eles emitiam uma moeda particular para os seus trabalhadores e para aquela gente, até que Salazar acabou com isso com o Acto Colonial em 1933... E a história está-se a repetir como farsa, mas tudo isto com um grande nacionalismo pelo meio. E quem critica é traidor à pátria ou está a pensar mal, ou é maluco, ou é exótico, porque apesar de tudo havia uma intolerância maior do que há agora por parte das pessoas na aceitação de quem faz determinado tipo de críticas. Realmente isso mudou um bocado e ainda bem, aceita-se mais uma pluralidade de coisas, mas, como diz o brasileiro, se formos pegar a onça com a vara curta, estamos feitos ao bife, porque aquilo funciona a sério.

Eu vejo Moçambique, neste momento, numa encruzilhada – se não há juízo, eu espero que haja – a caminho de ser um Estado falhado. Tendo lá dentro tanta criatividade e tanta gente a querer fazer coisas boas. Agora estou convencido de que a tal geração dos 10 *years*, Deus, nosso senhor, se encarregará de os retirar, isto não será automático, porque ficarão os sucessores que ainda vão manter determinado tipo de interesse, há uma encruzilhada de compromissos e de complexidades que estão no terreno. Os poderes no exterior também não vão deixar que mudem de qualquer maneira, mas também não estão interessados numa coisa absolutamente enrodiçada, desde que tenham os lucros que pensam que vão ter, até são rapazes para abrir um bocadinho os cordões à bolsa.

**ACP — Será que quando passar essa geração dos libertadores, há uma elite política?**

**LCP —** Ainda não, infelizmente ainda não.

**ACP — Há muitos filhos deles, que até estudam no estrangeiro, mas depois não regressam, ou não se interessam...**

**LCP —** Muitos deles quando regressam ou são capturados pelos outros ou têm de ficar calados se percebem que já não estão bem naquela onda, porque há sempre a coisa do retorno à pátria, até existe isso em Portugal, os chamados “estrangeirados”, isso existe em todo o lado. Nunca será automático; se a coisa for resistindo, a próxima geração, parte dela, ainda continuará um pouco nessa trajetória, mas as dinâmicas poderão levar a outra visão. Estou a ser otimista.

**ACP — Temos de ser otimistas, mas o pior está sempre para vir.**

**LCP —** Agrada-me saber que há esse resgatar descomplexado. Não é resgatar no sentido saudosista, mas sim no sentido de pegar nos elementos e pensar “o que é que isto ainda tem a ver ou não tem e porquê, o que é connosco, o que não é”. Se há democracia, que também tem os defeitos que sabemos, tem de ser uma coisa normal como respirar.

**RC — E todos temos direito a respirar, é um direito universal.**

**LCP —** O George Floyd sabe disso muito bem. Por acaso aconteceu, pelas piores razões, uma metáfora trágica disso tudo. É um pouco por aí, entre passados, presentes e futuros é preciso juntar isto tudo. As pessoas têm de conhecer, não só através da tradição oral, que é fundamental, que é o alimento de base de uma cultura, sem dúvida, na maior parte dos casos a população é ágrafa. Mas quem anda pelas artes e com essas coisas tem de ir ler as outras histórias políticas e culturais, do que aconteceu e deixou de acontecer, porque caem os impérios, o que é a solidão de um ditador, são tudo

clichés, mas as pessoas às vezes... Quem é que pensou nisto e em termos, em que formulações estéticas, seja no cinema, na literatura, por aí fora. Esse background maior vai acontecendo, mas falta muito por causa dos condicionalismos que sabemos; as pessoas não têm dinheiro, agora a net ajuda um bocadinho, as livrarias têm alguns livros, mas muita coisa falta, quem é que sabe ler, quem é que pode trocar duas refeições por um livro, enfim que discussões é que há? No fundo, ao nível urbano, as sociedades são quase arquipelágicas, cada uma vive na sua ilha, depois há pequenos laços de ligação com outros grupos, mas vão funcionando todos mais ou menos em espaços fechados. Depois há uma intriga que nunca mais acaba, que existe em todo o lado, diga-se de passagem. Há solidões muito grandes ali a funcionar que têm a ver com as distopias, que quem for mais atento percebe que estão a acontecer no país, mesmo quando tenta dar a volta e apresentar propostas mais ousadas, mais inteligentes, esteticamente conseguidas, porque em termos políticos, utilizando a expressão política de lá, “não vale a pena”, porque o poder como está construído é um verdadeiro eucalipto que mata tudo à volta e instrumentaliza a guerra para falar da paz e a paz para falar da guerra e no meio disto há os negócios todos, e vão se apropriando de tudo o que lá está. O pior é quando se começam a apropriar da própria mente das pessoas de alguma maneira, com as intenções aparentemente mais nobres, como o orgulho pátrio, da independência conquistada, enfim, e essas coisas todas, que não estão em causa em si mesmas, como é óbvio, mas que foram totalmente adulteradas. Olhem, não passem isto para o Nyusi, senão quero entrar em Moçambique e já não me deixam. Sou logo preso à entrada [risos]!

## Agradecimentos

Este trabalho foi realizado no contexto do projeto *Memories, cultures and identities: How the past weights on the present-day inter-cultural relations in Mozambique and Portugal?*, desenvolvido no âmbito da “Knowledge for Development Initiative”, pela Rede Aga Khan para o Desenvolvimento e pela FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia, IP (nº 333162622). Este trabalho é ainda financiado

por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020 (financiamento base) e UIDP/00736/2020 (financiamento programático).

## Referências

Decreto n.º 29:453, de 17 de Fevereiro, Diário do Governo n.º 40/1939, Série I de 1939-02-17 (1939). <https://dre.tretas.org/dre/2378730/decreto-29453-de-17-de-fevereiro>

Decreto-Lei n.º 26:611, de 19 de Maio, Diário do Governo n.º 116/1936, Série I de 1936-05-19 (1936). <https://dre.tretas.org/dre/13672/decreto-lei-26611-de-19-de-maio>

Lei n.º 1:941, de 11 de Abril, Diário do Governo n.º 84/1936, Série I de 1936-04-11 (1936). <https://dre.tretas.org/dre/34109/lei-1941-de-11-de-abril>

# O Poder ao Centro – Um Modo de Ver Moçambicano

Conversa com Sol de Carvalho

<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.9>

Ana Cristina Pereira  
Casa de Sol de Carvalho, Porto, maio de 2017

Nascido em 1953 em Moçambique, Sol de Carvalho cresceu em Inhambane. Estudou cinema em Portugal entre 1972 a 1974. Na sequência do 25 de Abril, regressou a Moçambique para se juntar ao projeto independentista da Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo). Depois da independência do país foi destacado como chefe do Serviço Nacional da Rádio Moçambique, onde permaneceu até ser transferido para a revista *Tempo*, em 1979. Em 1984, fez, como terceiro assistente, a primeira longa-metragem moçambicana coproduzida por Moçambique e a Jugoslávia e depois, segundo o próprio, 52 edições do jornal cinematográfico *Kuxa Kanema*. Foi

---

Ana Cristina Pereira, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal/Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal/Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias, Universidade Lusófona, Porto, Portugal <https://orcid.org/0000-0002-3698-0042> [kittyfurtado@gmail.com](mailto:kittyfurtado@gmail.com)

*Como citar:* Pereira, A. C. (2022). O poder ao centro – Um modo de ver moçambicano: Conversa com Sol de Carvalho. In A. C. Pereira & R. Cabecinhas (Eds.), *Abrir os gomos do tempo: Conversas sobre cinema em Moçambique* (pp. 147–184). UMinho Editora; Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.9>

um dos sócios fundadores da produtora Ébano, da qual se desligou posteriormente, para fundar a Promarte. É um dos autores mais profícuos e também mais premiados do cinema feito em Moçambique, e revela durante a conversa que aqui publicamos algumas das suas ambições e questões artísticas, a par de uma análise (auto)crítica do seu percurso e da circulação de poder no meio cinematográfico.

**Ana Cristina Pereira (ACP) – Para começar no começo, sei que nasceste na Beira, mas estudaste cinema em Portugal...**

**Sol de Carvalho (SC)** – Sim... sim... Estudei com o primeiro grupo que abriu o conservatório [Escola Superior de Teatro e Cinema]. Portanto, na altura, com o Seixas Santos, com o Mário Barradas que era o diretor geral... Os meus professores eram o Cunha Telles, o Seixas Santos, o Fernando Lopes, o Paulo Rocha, essa geração...

**ACP – Sim... Foste aluno do poeta, do António Reis?**

**SC** – Não me lembro de nenhum poeta, nosso professor... Lembro-me do Eduardo Prado Coelho, do Alexandre Gonçalves, lembro-me do Rui, que era professor de imagem... Eu não me lembro porque no 2.º ano – entretanto, foi o 25 de Abril a malta andou ali... na política –, eu já não entrei no 2.º ano, fui lá ao conservatório 2 ou 3 dias, mas fui logo para Moçambique.

**ACP – Foste juntar-te à Frelimo...**

**SC** – Mais ou menos... [sorriso, baixa ligeiramente o tom de voz].

**ACP – Então?**

**SC** – Cada pessoa tem o direito a cometer os seus erros... [ri].

**ACP – Não sei porque é que é erro. Não percebo bem porque é que dizes que é erro...**

**SC** — Bom... Na verdade, pensando bem, também acho que não. Na verdade, apesar das desilusões posteriores, foram tempos incríveis. Estamos a fazer um documentário, que é parte do levantamento desse período, a chamada “geração escondida”... Eu pertenço a essa geração escondida...

### **ACP — Escondida?...**

**SC** — Porque em Moçambique fez-se o 8 de março<sup>1</sup>... E ficou a ideia de que o pessoal da geração do 8 de março é que foi a geração sacrificada e não é verdade. Porque até ao 8 de março, que foi em 77, aqueles 2 anos, houve muita gente que desistiu de estudar, que... teve que tomar decisões muito fortes, e, hoje em dia, quando eu estou a fazer este processo [entrevistas para documentário], vamos percebendo que, naquele período, houve uma mudança muito grande, em que malta muito jovem, com 20 anos, foi chamada a responsabilidades para as quais não tinha experiência, não tinha capacidade... Mas que deu o seu melhor... E essa geração não foi muito reconhecida, até hoje. Talvez porque era muito mulata e branca, se calhar um bocado isso...

### **ACP — E depois foste para a revista *Tempo*?**

**SC** — Eu fiquei na Rádio Moçambique até 79; o meu é um dos exemplos: eu fiquei chefe da redação nacional da Rádio Moçambique, imagina... com 20 anos. Eu determinava — entre aspas, porque havia ali algum um controle —, mas eu determinava, o que é que saía e o que é que não saía nos noticiários, estás a ver? E tinha 20 anos, não tinha a experiência, nem a capacidade para fazer aquilo, mas fiz!

---

<sup>1</sup> Em resultado da saída de aproximadamente 200.000 portugueses do país e na sequência do “I Congresso do Partido Frelimo” (“III Congresso da Frelimo”) — que acontecera no mês anterior — a 8 de março de 1977, no Pavilhão do Maxaquene, o Presidente Samora Machel reuniu com alunos que deveriam prosseguir os estudos, para a 10.ª e 11.ª classes. Este grupo foi trabalhar em vários sectores da economia do país e ficou conhecido como “geração 8 de março”. Foram colocados como professores, médicos, enfermeiros, militares, nos diversos ramos das então Forças Populares de Libertação de Moçambique e outros como funcionários nos mais diversificados órgãos das Forças de Defesa e Segurança, na administração pública, nas empresas estatais, na justiça, entre outros lugares (Khan, 2016).

**ACP – Não havia muito por onde escolher...**

**SC** – Foi isso. Depois, pedi na Rádio de Moçambique... para ir para o cinema, mas acabei por ir parar à revista *Tempo*, com o Mia Couto, para tapar um buraco devido a um escândalo de umas fotografias que a revista publicou. Eu fui e disse: “olha Mia, fico mais 1 ano e depois vou para o cinema”. Ele aceitou. Fiquei esse ano na revista *Tempo*, foi também 1 ano muito, muito feliz para mim. E... então fui chamado pelo Ruy Guerra e pela direção do ministério para fazer o projeto do *Kuxa Kanema*. Para fazer o projeto, ok? Que não é o *Kuxa Kanema* que foi depois, nem o que foi antes. O *Kuxa Kanema* nos primeiros anos era uma espécie de documentário de notícias nacionais, sem periodicidade estabelecida. Depois existe o projeto e depois o *Kuxa Kanema* como conhecemos que estreou para o público... creio que a 1 de maio. E eu fiz o projeto e fiz 13 números, fiz o número zero, que foi discutido, amplamente discutido, e fiz 13 pequeninos filmes, alguns dos quais foram utilizados depois. Então, depois, fui punido. Fui castigado por uma pessoa que é muito minha amiga, que é o José Luís Cabaço [risos], então, tive que voltar à revista *Tempo*. Fiquei na revista *Tempo* mais ou menos em travessia do deserto até 84. Em 84 fui chamado para *O Tempo dos Leopardos*, para ser assistente de realização. Era a primeira longa-metragem de ficção a cores, e no fim, o mesmo José Luís Cabaço disse-me: “pronto ok, agora já podes voltar para o cinema, mas como não fizeste os *Kuxa Kanema* tens que fazer pelo menos 1 ano de *Kuxa Kanema*, antes de começares a trabalhar”.

**ACP – Porque o *Kuxa Kanema* funcionava como uma espécie de escola?**

**SC** – Porque era uma condição para todos, embora nem todos a tivessem cumprido. Eu fiz 1 ano direitinho de *Kuxa Kanema*, 1 ano certinho. Foram 52 semanas, foram 52 *Kuxa Kanemas* e quando acabou eu pedi para sair do instituto. Saí do Instituto [Nacional de Cinema], fiquei freelancer. Depois fiquei fazendo coisas, mas sempre ligadas ao cinema, já estava a começar a trabalhar, pronto... E então em 86 já sou profissional de cinema outra vez... Até hoje. Aí tens o resumo da minha vida...



**ACP — Essa história do *Kuxa Kanema* e das sanções? Podes falar um bocadinho disso?**

**SC** — O que é que eu te posso dizer? Tem tudo a ver com o processo, com o processo criativo em relação ao que era o noticiário. Eu, como miúdo que entrou nas notícias em película, obviamente que o meu grande interesse era saber se haveria uma maneira nova de fazer notícias, que não fosse aquela maneira do lide do costume. Estás-te a lembrar do período pós-Guerra Mundial? Tens *O Mundo em Notícias*, que era falado em brasileiro, que era uma tradução/variação do jornal *Pathé Magazine*, de França, que por sua vez já tinha tido influências dos jornais de atualidades dos nazis, da Leni Riefenstahl... e os ingleses também faziam, e que curiosamente são quase todos inspirados nesse génio do cinema que foi o Sergei Eisenstein.

Como Moçambique não tinha televisão, eles formaram este conceito de notícias — era o Ruy Guerra o líder. E como também não havia escola de cinema em Moçambique, nós passaríamos a fazer três coisas básicas, muito importantes. Uma: tudo tinha que ser produzido em Moçambique, tudo! Nós tínhamos que filmar, revelar, montar, copiar, fazer som, *grading*, cópias de 16 mm e cópias de 35 mm. Tudo! Tínhamos que fazer nós. Montaram o laboratório, compraram as câmaras... E, depois, era uma equipe nossa que fazia. Segunda coisa: tinha que ser a escola... como tu estás a acabar de dizer. Portanto, toda a gente que entrava para o cinema tinha que entrar por ali. Por quê? Estás a imaginar o que é fazer 11 minutos todas as semanas? Em película, a preto e branco, com laboratórios, com 16 cópias de 35 e três cópias de 16, que depois iam ser passadas no cinema móvel, estás a imaginar o que era a loucura... Cheguei a trabalhar fins-de-semana seguidos... 14, 15 horas por dia... Uma loucura. A terceira parte: encontrar uma forma que fosse mais rápida — aqui estamos a falar de política, estamos a falar das coisas que nunca foram devidamente discutidas, abertamente e com profundidade —, a forma que fosse mais rápida para a Frelimo chegar junto das massas. Quando, em 75, a Frelimo fez a conferência de Macomia... estás a gravar?

**ACP – Sim.**

**SC** – Então... Eu estava lá na conferência de Macomia, e a conferência – que era a conferência de trabalho ideológico do partido Frelimo – decide que a rádio era o primeiro e o cinema seria o segundo, digamos...

**ACP – Veículo...**

**SC** – Na prioridade... E porquê? Porque a rádio atingia toda a gente, com as línguas nacionais e tal... E o cinema tinha o visual e podia fazer... Porque ainda não havia televisão, portanto, fazia muito sentido que a Frelimo procurasse um órgão de comunicação, que pudesse fazer essa transposição da mensagem que antigamente era feita pelo discurso direto nos comícios. E obviamente... é difícil, para governar um país tão grande, com a liderança da FRELMO agora no sul, tudo isso. Essa negociação é feita, não em termos de negociação formal, é feita em termos de ordem: “faça-se assim!”. Mas eu penso que o Ruy Guerra, o Godard e outra gente pensam: “ok, temos que o fazer”. E eu também pensei, nessa altura, e depois mais tarde quando refleti sobre o assunto... Era legítimo que a Frelimo quisesse fazer aquilo. Era completamente legítimo e a nosso papel enquanto cineastas seria de fazer uma certa negociação com isso, para garantir que a arte cinematográfica não iria desaparecer na propaganda.

**ACP – E foram conseguindo fazer essa negociação?**

**SC** – O Ruy... eu acho, entendeu que primeiro era preciso organizar o sistema de produção. A produção até aos anos 80 estava um bocado desorganizada... Ele traz um grupo de quatro pessoas: o Alberto Graça, produtor executivo e realizador; o António Luís Francisco, diretor de fotografia; o Labi Mendonça diretor de som; e a Vera Zaverucha, diretora de produção. O objetivo maior era preparar uma nova estratégia para o cinema em Moçambique. Eles vêm fazer um curso de produção de cinema, para explicar como é que se faz isso

tudo. É o Alberto Graça que faz esse curso de produção e quem faz depois os documentos de apoio que acabam por ficar num livro que passou a ser a bíblia da produção de Moçambique... fui eu até que escrevi, sob orientação do Alberto Graça.

### **ACP — Existe esse livro?**

**SC** — Sim, existe, estou até a trabalhar numa nova edição, atualizada. Então, eu sou chamado da revista *Tempo* para ir para o instituto, juntar-me aos outros cineastas todos e começo a participar nessa discussão que era feita ao fim da tarde, para se discutir qual era a estratégia da imagem para Moçambique. Nessa estratégia de imagem para Moçambique, o que é que havia? A televisão estava a começar e as pessoas da televisão estavam lá, nesse debate, o cinema ia tomar conta da televisão — o que quer isto dizer em termos práticos? O cinema ia fazer essa escola de formação, ia ser o veículo da mensagem política e a produção ia organizar-se como devia ser. De facto, os anos seguintes foram os grandes anos de produção dos documentários em Moçambique. São os anos de 80 até 84. É aquele período em que de facto já tem que se fazer um plano, já tem que fazer um orçamento, já tens que te começar a organizar em termos de produção.

Eu sou nomeado para o *Kuxa Kanema*, e começo a fazer a experiências para tentar encontrar um modelo — e aí entra um conflito que, até hoje, ainda não está sanado completamente. Eu era rápido, de repente, eu tinha todas as máquinas comigo, todas as mesas de montagem, tinha tudo e, principalmente, eu sou o elemento que “vem de fora”, que é chamado a fazer uma discussão estratégica e depois é posto numa posição de poder e os meus colegas sentiram-se um pouco, posso dizer, desprezados, por não terem, por não terem participado nesse processo, numa posição de poder como a que eu tinha, na altura. Aliado a isso e ao meu jeito, o meu estilo... creio que ali se criaram algumas tensões que demoraram muitos anos a resolver.

Porquê? Porque de facto o Ruy dizia-me — e isso foi a razão do meu castigo — que eu não tinha direito a usar nenhuma das câmaras novas do Instituto. Portanto, eu devia ficar com a Bolex, que é uma

máquina antiga que é carregada com manivela. Esta discussão não era uma simples discussão técnica. Era uma discussão de princípio... Havia as Arriflex, havia lentes bestiais... A ideia era a de que todas as pessoas deviam sentir que para chegar à possibilidade de dizer: “eu quero uma Zoom 800, igual à que o Kubrick filmou” – tínhamos uma – eu tenho que ter moral, tenho que ter dado provas, com o meu trabalho, para chegar lá. Hoje em dia, eu estou totalmente de acordo com isto. Na altura não estava. Ou seja, na altura estava teoricamente, mas não estava na prática [risos].

### ACP – Claro...

**SC** – O que eu queria era fazer coisas, fazer filmes e ir para a frente, ir para a luta. “Deem-me câmaras que eu filmo”. Como aquilo era coisa nova, caiu mal ali... Ainda apor cima ocupava o laboratório, ocupava as mesas, ocupava tudo. Aquilo foi muito complicado. Inclusive com a Vera [Zaverucha] foi muito difícil gerir em termos de laboratório: hoje é o dia do *Kuxa Kanema*, amanhã é o dia do documentário. Eu comecei a dizer: atenção, que se o *Kuxa Kanema* é um jornal político e uma escola de produção, essa escola também tem que ter capacidade para chegar à câmara principal, até para eu poder ensinar às pessoas que têm que ter cuidado e conseguir o direito a chegar essa câmara.

Depois há um segundo conflito que, eu próprio só venho a perceber mais tarde, tem a ver com a Frelimo – isto é um problema político. Nós todos estávamos de acordo com a teoria e com os objetivos da Frelimo, na altura, mas não estávamos de acordo com certos métodos. E muito menos estaríamos completamente confortáveis com a ideia de fazer apenas um cinema de propaganda; nenhum de nós estava confortável com isso, obviamente. Tínhamos que fazer. Mas devíamos ter tido a capacidade de negociar: “contentemos a Frelimo e arranjemos aqui um espaço para a gente fazer as nossas coisas”. Eu achava que era melhor a gente enfrentar e dizer que arte é arte e nós temos que fazer arte, onde quer que seja, até nas notícias! O primeiro *Kuxa Kanema* experimental que eu fiz, fiz uma notícia sem voz nenhuma, só com música e imagem. Lembro-me, muito

bem, era uma peça sobre as Honduras.... onde houve uma guerrilha igual à dos sandinistas... E parecida com a da Frelimo. Nós recebemos um pacote de imagens a preto e branco, dos guerrilheiros... E eu pus aquilo com música de um famoso guitarrista latino americano, o Atahualpa Yupanqui a tocar... Para mim, aquilo funcionava como notícia, eu dizia: “olhem, isto no noticiário internacional, em termos de cinema... para criar uma emoção sobre guerrilheiros. Eu não preciso de explicar às pessoas, em Moçambique, qual é a força da guerrilha, é a história deste país. O que é preciso é dizer que eles existem e que é bonito que haja outros a fazer o mesmo que se fez em Moçambique”. Mas eles contra-argumentavam: “não! Onde é que está a notícia? Onde é que são as Honduras? O que é que se faz? Quem são os guerrilheiros?”. Ou seja, eu tentava de uma forma atabalhoada — é preciso ver que eu só refleti nisto mais tarde — fugir ao modelo do *Pathé Magazine*, ou do *Mundo em Notícias*. O clássico era ter a câmara parada, vem o dirigente de carro, o carro pára e ele sai, ali do lado esquerdo tens uma manifestação cultural, o câmara, eventualmente, se tiver tempo, troca a lente ou faz o zoom para trás, para abrir o espaço e o dirigente vê as pessoas a dançar... Antigamente eram os chopos a cantar o hino nacional português e passado não sei quanto tempo passou a ser o grupo coral a cantar o hino nacional moçambicano. Mas estamos no mesmo formato.

#### **ACP — Sim.**

**SC** — Completamente no mesmo formato... Depois o dirigente entra; descerra a placa e a câmara vai atrás. Como não tem tripé, tem que seguir com a câmara ao ombro. Hoje em dia segue com a *steadycam*, mas não há diferenças do ponto de vista da conceção. Aí o dirigente faz a inauguração, depois faz o discurso, faz uma visita à fábrica — câmara, aqui, câmara ali... mais ou menos três ou quatro movimentos de câmara de acompanhamento que são típicos, finalmente outra vez o zoom e lá vai o dirigente embora e as populações que dizem adeus. Acontecia uma diferença: antes era o governador colonial e agora era o governador moçambicano.

#### **ACP — Alguma coisa mudou para ficar tudo na mesma...**

**SC** – Eu não gosto de usar esse termo porque estamos numa entrevista, não é bonito...

**ACP** – Fui eu que disse... [risos].

**SC** – E não é que o poder fosse igual, porque eu não acho que o poder fosse igual... Tanto que eu estava de acordo com esse novo poder, portanto não era igual. O que eu achava é que as representações do poder no cinema tinham que mudar. Mas eu não fazia o raciocínio como faço agora. Naquela altura era tudo muito emocional, muito sentido, muito mais numa de que “temos que fazer uma coisa nova... temos que tentar melhorar”, eu não sabia exatamente o que é que estava a procurar e até hoje não tenho uma solução no bolso. Sabia que aquele modelo não estava certo. E sabia que aquele modelo ia realmente fazer mudar apenas a cor... E eu achava que era preciso tentar encontrar outra coisa. Aliás, eu socorria-me de um discurso de Samora Machel em que ele dizia precisamente que “não lutámos pela independência para mudarmos a cor dos exploradores”. Devo dizer que salvo algumas pequenas exceções, eu nunca consegui resolver esta questão. Acho que nem nos noticiários que eu vejo hoje se consegue resolver isso. Acontece, de vez em quando, mais um ou outro modelo, uma novidade na maneira como se filma, uma novidade na maneira como se apresenta, mas o modelo é o mesmo. Agora com algumas variações das três câmaras, mas acaba por ser sempre a mesma coisa e isso é um modelo de representação do poder... Obviamente temos de reconhecer que os países mais democráticos, com uma comunicação social mais livre, têm procurado outras formas e outras hierarquias; uma essencial é “o que é mais importante e que, portanto, deve abrir a comunicação?”, mas continua, na essência, um jogo de manipulação de quem decide. E a única pessoa que pôs em questão esse modelo de representação do poder e que me fez ficar a pensar nisso foi o Jean-Luc Godard, numa entrevista que eu lhe fiz antes mesmo de ter começado o *Kuxa Kanema*. Godard levanta uma questão muito mais importante, para mim – muito embora depois também, na minha opinião, falhe na execução do projeto em Moçambique –, mas levanta a questão de como é que os moçambicanos olham para a imagem e diz algo como “você não

podem fazer cinema antes de estudarem como é que os moçambicanos olham para a imagem...”. Eu vou-te dar um exemplo muito concreto, que anda sempre comigo, na minha cabeça: muitos anos mais tarde, eu vim a fazer um projeto com miúdos da rua, para os ensinar a usar uma câmara para fazer filmes... E percebi que cada vez que eu lhes pedia para filmarem pessoas, eles filmavam as pessoas sempre com a figura principal no meio do quadro. Portanto, as nossas teorias de “herdeiros do Da Vinci”, da divisão do quadro em três partes na vertical e na horizontal... que são os pontos fortes de intersecção... é muito questionável. É verdade aquilo que ele diz, mas não é a única maneira de olhar para as coisas, é isso o que eu posso dizer. E nós durante anos, séculos, até hoje continuamos a usar esse enquadramento. Depois o 16/9 alterou um bocadinho essa configuração do retângulo, e agora há novos formatos que tornaram a alterar ainda mais isso — mas na verdade, nós estamos sempre à procura de uma zona de conforto em que o poder central da imagem não está no centro, mas na intersecção das linhas de força. Quando estudamos composição em fotografia também vamos encontrar essas teorias e esses modelos. Até que Rudolf Arnheim escreveu o *Poder do Centro*, onde explica matematicamente, cientificamente, de uma maneira brilhante que há outras formas de enquadrar a imagem e que vem dar força teórica àquilo que eu tinha conhecido na prática com os meninos do meu país: é que os moçambicanos e os ocidentais não olham da mesma maneira para as coisas.

Tu tens que colocar para ti, não sei se há uma solução para isto, mas tens de colocar para ti, uma discussão: “se eu sou moçambicano e quero fazer uma obra artística, o que é uma estética moçambicana?”. Então, se calhar, uma estética moçambicana é uma estética em que o quadro — se considerarmos que o enquadramento é mais ou menos o arroz do almoço, digamos que é a base de tudo —, na verdade, tinha que ser composto de uma maneira completamente diferente da que todos nós já fizemos até hoje... E se calhar temos de tentar encontrar novas formas de fazer isso.

Neste último filme, por exemplo, por causa de uma série chamada *Mr. Robot*... em que se percebe que quando as personagens não

estão a comunicar, não olham um para o outro. Não há campo/ contra-campo direto, tradicional. Então, eu tentei usar isso para ver se haveria essa percepção no espectador. São pequenas experiências que eu gosto de fazer quase sem que se note. Devo dizer que não sou muito a favor dos filmes com novas propostas estéticas, o que é bom, mas que estão sempre a “piscar o olho” ao espectador para lhe dizer, “olha, estou a experimentar, eu sou um artista”.

São todas estas reflexões que, como moçambicano e africano, sinto que tenho a fazer com a imagem e o Godard, como é obviamente um homem da imagem, pensou muito nisto, não é? E colocou essa questão quando veio a Moçambique.

Eu não conseguia perceber qual era a razão da minha conflitualidade com o processo, naquela altura. Acho que havia da parte do Ruy Guerra e da parte do José Luís Cabaço uma liberdade para fazer este tipo de pesquisas ao mesmo tempo que cumpriríamos a nossa obrigação. Mas houve um conflito estúpido de desacordo do meu lado: “então, fica lá aí... eu vou fazer a arte”. Isto foi estúpido. Hoje, acho que era exatamente essa comunhão, entre as condições concretas e a criação, que podia transformar, criar-se uma coisa nova. E foi pena que, posteriormente, essa procura estética tenha desaparecido e ficado circunscrita ao documentário.

O *Kuxa Kanema* foi sempre olhado com desprezo, do ponto de vista criativo, na minha opinião. Com desprezo do ponto de vista estético. Não estou a falar com desprezo pelas pessoas. Os colegas da altura politicamente aceitaram o *Kuxa Kanema* como uma obrigação. Pensava-se: vou ter que ir cumprir o *Kuxa Kanema* como uma obrigação. Vou ter que ficar lá 3 ou 4 meses. Senão, não posso ser outra coisa. Eu acho que isso matou o projeto do *Kuxa Kanema*, da maneira como eu o entendi. Ou seja, já não havia o estímulo inicial para olharmos aquilo como algo nosso e colocarmos lá os nossos esforços criativos. Mesmo quando regresssei e fiquei 1 ano a fazer *Kuxa Kanema*, a minha procura estética centrava-se nos especiais e ainda hoje são esses filmes que eu conto como os do início do meu curriculum cinematográfico.



Mas é preciso dizer que o *Kuxa Kanema* tem muito mérito, nós produzimos em 35 mm que passavam em todos os cinemas e cópias com 16 mm que andavam pelas comunidades a ser discutidas, tudo feito em Moçambique. Nós fizemos o *Kuxa Kanema* seguido, durante quase 8 anos. E esse trabalho é uma coisa que poucos países do mundo tiveram e honra Moçambique por ter feito... nesse aspeto honra também a mim – apesar de ter sido um divergente [risos] –, de ter participado no projeto *Kuxa Kanema* e ter feito 52 edições.

Mas, como disse, para mim, não era esse o projeto ideal. O projeto era fazer este casamento da mensagem com a forma, de uma maneira que fosse realmente criativa, que fosse nova. No princípio, não elaborei a questão desta maneira. Elaborei mais tarde, quando percebi que o *Kuxa Kanema* começou a ser apresentado porque “tinha que se fazer”, porque o partido assim queria. Tinha que se fazer, mas a malta gostava era dos outros filmes que íamos fazer depois. É claro que foi perdendo terreno e a determinada altura acabou. Mas não foi tanto uma proposta estética do período revolucionário quanto a gente desejava que fosse. Porque, para mim, o interesse de estar num país socialista crescente, ou nascente, era precisamente o facto de tudo ser livro branco. Portanto, tu tens que escrever tudo de novo e podes balançar isso. Obviamente hoje em dia, mais velho, claro que compreendo melhor que ninguém me ia dar um instrumento para a mão que custava um monte de dinheiro se eu não tivesse que “pagar” alguma coisa por ele. Não há coisas de borla, não é? De modo que a solução certa teria sido fazer esse casamento, que nós, infelizmente, não fizemos.

**ACP – Para conseguirem fazer isso, seria preciso mais experiência. Como já disseste, eram todos muito jovens...**

**SC –** Agora aí tem a ver com outras coisas. Nós, nesse período, tivemos o Jean Rouch, tivemos o Godard, tivemos uma série realizadores famosos que nos visitavam e discutiam connosco e havia alguma abertura no poder para fazer essa discussão. Mas essa abertura não existiu no seio dos cineastas... nem mesmo depois, em 86 quando fomos para o privado e hoje também não existe. Talvez

porque as questões pessoais e guerras intestinais se sobrepuseram. Hoje quase ninguém discute estéticas de cinema africano, ninguém discute isso em Moçambique, nem com os meus colegas, eu não consigo... Não se consegue discutir isso... O mais simples e subentendido é que o cinema africano e o cinema moçambicano é o que é feito por negros e com negros, o que acho importante, mas muito redutor. O Jean Rouch, os brasileiros, o Med Hondo, o Ruy Guerra e o Godard foram ouvidos. O Godard perde a aplicação da sua ideia e perde, em minha opinião, por causa de uma frase que ele próprio diz nessa entrevista: “a televisão exerce sobre o poder o mesmo poder que exerce sobre as crianças”. É preciso perceber isso. E, por isso, eu acho que o projeto do Godard falhou. Sabes o que é, não é? Basicamente o projeto da televisão pública...

#### **ACP – Uma televisão para o povo, feita pelo povo.**

**SC** – Era um projeto superinteressante se tivesse conseguido ser manipulado num outro contexto de partilha da imagem de todas as pessoas. O erro está aí: não era aquele contexto porque a partir do momento em que “eu sou poder, eu preciso de ter a minha televisão”, se houvesse verdadeiramente o poder popular, que se pretendia teoricamente que havia, talvez esse processo tivesse sido diferente. Se era possível ter um processo popular não sei... É outra discussão, historicamente mais complicada. Mas acho que o Godard sonha isso. Muita gente fala do que ele fez e propunha, mas os analistas têm a tendência de colocar do lado de um governo de tendência centralizadora e vertical, as causas do falhanço, mas eu acho que houve um erro de percepção de base na própria proposta. Ou o Godard foi bastante enganado com pessoas a dizer-lhe que havia abertura e vontade, o que acho que também aconteceu, ou ele próprio não teve em linha de conta o contexto concreto da realidade do poder em Moçambique na altura. Embora, na minha opinião, já tivesse a percepção – dada a sua grande sensibilidade e inteligência emocional – de que a ideia estava condenada...

O Ruy Guerra penso que é um processo diferente. Eu acho que o Ruy Guerra não quis deixar de ser o cineasta com a liberdade que tinha

e com a autonomia que tinha. Um parêntesis: ele agora, recentemente, diz que não sabe se é português, se é brasileiro, se é moçambicano, ainda bem... Eu acho que sim, que ele deve ser um cidadão do mundo e um cineasta do mundo. Devo-lhe muito neste último filme *Mabata Bata*, devo dizer... É uma pessoa que mantém uma lucidez cinematográfica fantástica e ele está ligado a Moçambique e quer continuar a ser conselheiro, mas é cada vez mais uma figura desconhecida até do meio do cinema, em Moçambique.

Mas, continuando: durante os primeiros anos de independência e nessa altura da grande reestruturação e início do *Kuxa Kanema*, ele é um conselheiro fundamental, até dada a sua amizade com o José Luís Cabaço, que é o ministro da informação, na altura. E tanto ele como o Cabaço têm a percepção de que deve haver uma negociação, uma espécie de *win win* [vantagem para as duas partes] entre o poder político e o cinema. Depois da reestruturação o Ruy Guerra entra em conflito com o poder dentro do INC [Instituto Nacional de Cinema], que ele próprio tinha aconselhado a ser nomeado. Eu vou dizer isto assim para não entrar em detalhes com nomes, porque prefiro guardar isso... Ele entra em alguma conflitualidade e afasta-se e então nós ficámos um pouco sozinhos... Nós deixámos de ter aquele elemento de fora, inspirador. Que vem para provocar a discussão e para fazer o debate, etc.

Por volta de 84/85/86, o Patraquim — que, na verdade, foi das pessoas que a mais produziu os conteúdos que o poder pretendia — entra também um pouco em rutura com o país... O Licínio começa a procurar os seus caminhos, fazer os seus filmes... O Cardoso faz *O Vento Sopra do Norte*, já sem responsabilidades administrativas, muitos dos realizadores acomodaram-se à TV, que assumia cada vez mais força, enfim... Toda a gente começa a procurar outros caminhos. A Kanemo, como produtora privada, embora controlada pelo Estado, ganha espaço. Depois há aqueles que vêm de Cuba, ainda se formam o João Ribeiro, ainda formam mais alguns, mas é esta geração que fica... Outra malta vai-se embora de modo que naquele período, quando há o incêndio no Instituto Nacional de Cinema, também há da parte dos cineastas uma desistência de manter o sonho inicial...

Espera, não estou a ser justo! É preciso ver o contexto e lembrar que a TV passa a estar estabelecida em Moçambique, mas principalmente que o país tem uma inflexão política radical, que corresponde ao abandono oficial do marxismo, a entrada do FMI [Fundo Monetário Internacional]. Esse é o contexto geral que explica em grande parte o nosso comportamento. Não é uma desistência, é uma procura direta para as produtoras privadas. Tanto que a primeira produtora privada é uma cooperativa [a Coopimagem], onde está o Camilo [de Sousa] e onde está o Leite Vasconcelos, que é uma cooperativa de muitas coisas, de cinema, de noticiário, de tudo à mistura. Depois é que se vai formar a Ébano.

**ACP – Foste tu, o Licínio...**

**SC –** Sim, aí entra, de novo, o Cabaço...

**ACP – O José Luís Cabaço... o Licínio Azevedo e o Pedro Pimenta.**

**SC –** A gente forma a Ébano. Também queres saber disso...

**ACP – Sim, claro... já chegámos aos anos 90, não é...**

**SC –** Quase. Na Ébano, o produtor é o Pedro. O Cabaço é um nome, não é? Pronto. O produtor é o Pedro e a aposta do produtor é o Licínio. Da mesma maneira que o Fernando Silva – o cineasta que morreu e que é o autor dos primeiros Kuxa Kanema, quando ainda não eram semanais, naquele período de 75 até 80 – foi sempre o homem do Ruy Guerra, até que se autonomizou.

Enfim, ou ia ficar o eterno número dois, ou ia tratar do meu caminho. E acho que foi isso que se passou comigo na Ébano. Portanto, a partir de um momento ficava sempre a produção com o Pedro e o filme com o Licínio... estamos a falar dos primeiros filmes do Licínio, eu ficava entre os institucionais e algumas obras de produção que eu quisesse fazer. Realmente, nessa altura, fiz um dos que eu considero meus melhores filmes, que foi o *Labirintos da Alma*, que é sobre os

murais Malangatana. Mas eu comecei a ficar perturbado. Comecei a ficar perturbado e a perturbar... nunca fui uma pessoa muito calma, mas o fundo desse conflito foi que eu não estava a sentir o espaço que eu desejava ali... então, reuni outras pessoas e saímos e fizemos a Promarte. Portanto, nós somos a terceira empresa da ordem, vamos dizer assim, porque a primeira é a Coopimagem depois a Ébano e depois a Promarte. Lá estamos até agora...

### **ACP – E a Promarte, foi com quem?**

**SC** – Foi feita com o Chico Carneiro, que também continua cineasta. Tinha sido trazido pelo Ruy Guerra. Trabalhou muito tempo na Kanemo – que foi uma solução que se encontrou a partir duma ideia do Ruy para criar um outro espaço de produção e que tinha bastante equipamento, a primeira grua moçambicana é deles. Foi feita com o Carlos Vieira, grande amigo, que está em Portugal como câmara e com o Luís Zambujo que era um engenheiro da eletrotécnica e que era um homem do *free jazz*, vamos dizer assim, era um homem da área musical e que trabalhou connosco... Ele era meu amigo desde a infância, tinha sido também da oposição dos primeiros anos, aquela coisa dos estudantes, em Moçambique, na era colonial... Ele era gestor, hoje continua engenheiro, mas tinha esse lado da música com ele, portanto era uma chamada da música. O Carlos Vieira, que era o câmara, e o João Vieira, que era o gestor e que estava a dar os primeiros passos como escultor e era marido da Fátima Fernandes, que já era uma pintora famosa, que está agora também em Portugal. Eram pessoas muito ligadas à arte e ao cinema. Acontece que nesse período eu estava a fazer cinema ligado aos artistas. Eu fiz uma série para a televisão de cinco artistas plásticos, dois escultores e três pintores e tinha feito esse filme sobre os murais do Malangatana, e já anteriormente tinha feito um trabalho sobre o Malangatana que eu tinha achado absolutamente fantástico, que era a desconstrução de um quadro dele, que se chamava *O Rio*. Tirei 360 fotografias do mesmo quadro. Tu mudavas o ponto de vista e o enquadramento e aquilo passava a ter um novo significado, depois experimentavas outra composição e por aí fora... Eu achei que a pintura dava, no vídeo, no cinema, uma dimensão nova

porque criava uma nova relação com o espaço e essencialmente com o significado. Um detalhe no quadro amplificado fortemente ou uma parte do quadro em tamanho muito mais reduzido mudava as emoções e até a percepção temática e sensorial. Eu achava essa relação das artes plásticas com o cinema algo maravilhoso, então na escultura melhor ainda, porque era em volume, era em três dimensões... Tinha muito a ver com os movimentos de cinema e eu interessava-me muito buscar isso, em experimentar. E essas pessoas da Promarte inicial eram pessoas que estavam ligadas a essa ideia: como casar o enquadramento, o movimento e o som com o interior da própria imagem. Na verdade, o início da Promarte é [ri-se] uma noite em que nós os cinco, que somos fundadores, resolvemos assistir uma pintora a completar um quadro e decidimos filmar a sua desconstrução, enquanto o Zambujo improvisava na sua viola. Chama-se *África Renascida*, um quadro que era um tríptico, um quadro enorme, 6 metros por 3, e que era a África tradicional, África atual e a África do futuro, que ia para a bienal do Japão. E nós filmámos aquilo para mandar o filme para apoiar a candidatura.

### **ACP – De quem era o quadro?**

**SC** – O quadro era da Fátima Fernandes. Fomos todos – isto agora é um *fait divers* –, mandámos vir umas pizzas e começamos a filmar... Nós a filmarmos e o Zambujo ali a fazer a música no momento: “faz um zoom, eh pá uma pan sincronizada com a música!”. E a Fátima chegava e avançava, portanto, dava mais um toquezinho no quadro. Muito em residência... Foi uma coisa muito, muito feita em residência, muito bonita e no fim, eram umas três da manhã, ou quatro da manhã, disse: “e se a malta fizesse uma empresa para fazer estas coisas?”. E toda a malta concordou e assim foi... Assim, começámos. O quadro ainda hoje está no Scala [a alegria é muito visível ao lembrar estas coisas].

Portanto, nós começámos muito ligados a estas ideias, por isso, é que é chamado Promarte, porque era “promo arte”, e era ao mesmo tempo “pró marte” e promoção da arte [risos]... A parte louca e interplanetária da coisa, que se mantém até hoje. Um dos grandes

objetivos da Promarte foi o de criar um espaço onde pudéssemos desenvolver capacidades artísticas com base no cinema, mas incluindo todas as outras disciplinas. E foi por isso que, durante anos e anos, andámos a pagar o cine-teatro Scala [que foi inaugurado em 1938 e é um dos ícones culturais de Moçambique] e que agora é um centro cultural [risos]. Acabámos no Scala em Maputo, mas fomos descendo pela costa de Moçambique, tanto que nosso primeiro projeto de promoção da arte era fazer um centro cultural na ilha do Ibo, bem no Norte, a 2.000 quilómetros. Imagina, naquela altura... Os primeiros filmes que fomos fazer foram no Ibo... sobre os artesãos de prata. Depois estivemos na Ilha de Moçambique, depois ainda na Beira, descemos para Inhambane, conseguimos algo mais concreto e onde mantemos também um centro, a partir do Cinema Tofo que é o meu “Cinema Paradiso” e isto sempre garantindo o Scala na capital.

Antes disso, aconteceu uma coisa importante na minha vida que eu preciso contar, que é a criação da Alpha. Eu sou membro fundador da Alpha, que foi a primeira cooperativa de fotografia de Moçambique. E é aí que eu faço esse diaporama do Malangatana! E faço também um outro diaporama, ou slide show, que eu gosto muito chamado *As Mãos Reeducadas*, que eram fotografias do Luís Souto [que era outro membro fundador] de mãos de pessoas que tinham acabado de ser libertadas de um campo de reeducação. E, depois, acabei por fazer uma exposição que incluía um poema e depois desconstruía e reconstruía as fotografias. Lá fiz também os meus primeiros cinco filmes em vídeo, que eram projetos educativos para a agricultura, especialmente para o algodão. Depois, a Alpha, infelizmente, montou um negócio de clicar num botão para fazer as fotografias; ganharam muito dinheiro e inclusive me deram algum dinheiro a mim, mas nessa altura eu disse: “isto aqui não é exatamente o que eu quero, portanto eu vou sair”. Nessa altura, eu faço um filme que é importante na minha carreira, não sei se tu conheces, que é um filme que eu faço com o Albie Sachs depois da explosão do carro dele, quando o regime do apartheid o tentou matar. Eles armadilharam o carro. Eu estava para ir com ele para a praia, nesse dia. Mas não fui porque estava precisamente a carregar nos botões, porque era a minha parte do turno e tinha que ir

trabalhar. Eu disse-lhe, “olha, vai, que eu depois vou lá ter contigo à praia para discutirmos a parte final do filme”. Era um filme sobre como é que a guerra influenciava a arte em Moçambique. A bomba no carro, onde eu era também suposto estar, explode, ele salva-se miraculosamente, perde o braço e uma vista e vai para Londres para recuperar. Escrevi-lhe e disse-lhe: “o que eu acho é que tu és o exemplo perfeito do que está a acontecer... do que nós queremos falar no nosso filme, então eu quero-te filmar a ti e a tua história”. Nós somos grandes amigos até hoje. E ele, com grande esforço, chama-me para a Inglaterra e nós acabámos o filme com ele como ator naquela condição. Chamamos-lhe *The Deeper Image* e em português ficou *A Imagem Interior*. E é ele que conduz o filme, é ele a escrever, muito mal com o braço esquerdo porque anteriormente era destro, uma carta a um amigo a dizer que tinha sido atacado... É um filme premiado, eu recebi três ou quatro prémios com esse filme. É um filme muito importante, como autor, na minha carreira. Talvez, o primeiro filme em que eu tive total controlo sobre a história.

Depois a Promarte... Aí começa uma mistura entre fazer e ganhar dinheiro e sustentar uma empresa e fazer os filmes de autor. O que eu te posso dizer é que nós tomámos uma decisão nesse primeiro dia, que qualquer um de nós podia ter direito a fazer um filme com todo o equipamento, com todo o apoio dos outros. Cada um de nós tinha direito a fazer um projeto por ano, seu. E o resto trabalharia para a empresa, para sobreviver, para poder sobreviver e para poder ajudar os outros a fazer os seus projetos. De facto, o Chico, por causa da sua ligação ao Brasil, faz, já mais tarde, três projetos no Brasil. Leva o equipamento, filma no Brasil e acaba depois em Moçambique.

### **ACP – O Chico Carneiro?**

**SC** – O Chico Carneiro. Porque o João Vieira depois é chamado pelos caminhos-de-ferro e volta a trabalhar nos caminhos-de-ferro na direção económica... Até morrer, no ano passado. Mas ele sai, o Carlos Vieira sai também porque vem para Portugal, e fica o Zambujo, o Chico e eu. O Zambujo teve sempre um papel marginal e de colaboração, mas a empresa é sustentada e desenvolvida pelo Chico e por



mim até que, há uns anos, finalmente, nos separamos. Em 93/94, eu sou chamado à Cooperação Suíça. Do ponto de vista histórico, é muito importante o papel da Cooperação Suíça no cinema moçambicano. A Cooperação Suíça diz-nos, a nós e à Ébano, que podíamos dispor de um montante considerável de dinheiro — devo-te dizer que era mesmo considerável para a altura — para podermos fazer alguns filmes que nós quiséssemos, durante 2 anos, desde que os temas abordassem as questões que eles estavam a ajudar o país a enfrentar. Perfeitamente aceitável, porque eram os temas que nós abordávamos de qualquer maneira. Nós tínhamos acabado de fazer um trabalho para eles, que eu tinha feito, sobre o processo de desmobilização dos soldados na sequência do Acordo de Paz de Roma, chamado *O Coração da Paz*. O Licínio já estava com alguns filmes com impacto nacional e internacional... Chamaram-nos e disseram “tomem lá este dinheiro e façam lá os filmes, durante 2 anos” [ri-se]. No nosso caso — eu não sei qual foi o acordo com a Ébano —, o acordo era que esse dinheiro era para fazer pelo menos quatro. Começa aí a minha aventura pelas longas-metragens de ficção, que vai depois desembocar no *O Jardim do Outro Homem*...

Nós decidimos internamente que o Chico e eu iríamos fazer dois, o terceiro... via-se se chamaríamos alguém de fora para fazer e na verdade acabámos por chamar a Karen Boswell para fazer um filme sobre os desmobilizados, chamado *Batalhas da Vida*. Primeiro, eu faço um documentário chamado *Maria, a Empregada*, sobre as empregadas domésticas, o Chico faz um documentário sobre a venda de produtos básicos, pelas mulheres, na calçada da rua, chamado *À Porta da Minha Casa*. Esses três documentários inauguram, na Promarte, uma nova época no documentário, que passei a utilizar quase sempre na minha carreira posterior, que é a total ausência de um narrador. Hoje isso é muito comum, mas naquela altura em Moçambique, só o Licínio é que o tinha feito. Depois, eu decido virar-me para a ficção e eu faço a *Herança da Viúva*, que é o meu primeiro filme de ficção e vou fazer a Inhambane, que é a cidade onde eu nasci para o cinema, onde eu quis um dia fazer cinema.

### **ACP — Ainda na infância, certo?**

**SC** – Sobre isso, tenho uma “anedota” para te contar... Eu vomitava no intervalo dos filmes... Eu vivia no aeroporto, o cinema era o Cinema Tofo de Inhambane, eu almoçava – tinha 1 hora mais ou menos –, e depois corria para ir ver o filme que começava, às 2 e meia e a minha digestão parava. Eu só percebi mais tarde que a minha digestão parava, porque eu entrava na tela, eu entrava e ficava tão preso na tela... Sinceramente, não há outra explicação porque, mais tarde, isso deixou de me acontecer... No intervalo, tinha que vomitar... Mas voltava outra vez e continuava a assistir ao filme. Eu acho que havia uma atração que o cinema exercia sobre mim que era uma coisa assim absolutamente fantástica... Eu acho que foi aí que eu nasci para o cinema...

A outra história é a do meu pai estar a assistir à televisão, da Swazilândia, que mal se apanhava em Moçambique, e a imagem no ecrã estava cheia de píxels sem quase se perceber o que acontecia... E eu perguntava ao meu pai porque é que ele estava a ver aquilo e ele encolhia os ombros e dizia “é a imagem”... Então eu acho que a minha atração pelo cinema deve ser genética [risos]...

Continuando. Fui fazer esse primeiro filme que se chama *Herança da Viúva*, que já era escrito com a metodologia da pesquisa versus história, que depois no *Jardim* [*O Jardim do Outro Homem*] venho a repetir: eu recebo a informação de que viúvas eram deixadas debaixo do cajueiro em Inhambane. Como é na minha terra, está num sítio que conheço tão bem, disse, “a gente vai um destes dias à praia e vamos lá tentar falar com os jornalistas para saber o que é isso”. Fomos e eles começaram a contar o que acontecia com as viúvas. Eu tinha conhecido a Joana Smith e ela disse que queria escrever e queria trabalhar no cinema e eu disse-lhe “vamos até Massinga, até esse centro de viúvas em Inhambane”. É um centro de pessoas recolhidas, viúvas que tinham sido deixadas literalmente debaixo do cajueiro... Era um centro completamente surrealista.

Entrevistámos uma senhora que acreditava que o pénis do marido crescia dentro da barriga dela. E outra que acreditava que não

podia passar de uma determinada linha que demarcava a casa, porque se passasse essa linha, havia sempre uma pessoa da família que morria. E isso tudo causado pelos espíritos. Portanto, estamos a falar de pessoas cujos maridos morreram e que tinham ficado abandonadas, e depois o Estado tinha-as posto numa espécie de pequeno centro, onde elas sobreviviam em condições miseráveis. Tu comesças a tentar perceber porque é que isto acontece e vais descobrir um problema básico na história que não tem nada a ver com espíritos. Trata-se de um problema de conflito de terras, de conflito de poder, em que as viúvas são expulsas e é usada toda esta “espiritualidade” para, na verdade, se tomar posse da terra que essas mulheres tinham, porque, sendo viúvas, passavam a ser delas. Nós fizemos 16 ou 17 entrevistas a essas senhoras, e a Joana escreveu a história a partir desses elementos que nós tínhamos e das pequenas histórias que ouvimos, contadas por elas.

### **ACP – Estas a falar na questão de poder...**

**SC** – Vejamos; morre o homem da casa. De acordo com a lei, a viúva herda. Mas de acordo com a tradição, a mulher não herda. Ela foi “lobolada”<sup>2</sup> e, então, ela “pertence” à família do marido e se pertence à família do marido, a terra pertence à família do marido. Mas como isso não se pode revindicar legalmente, começa toda uma confusão que tem a ver com cerimónias tradicionais, até que a viúva é acusada de estar a criar um profundo mal-estar na aldeia, geralmente, é até acusada de ser a causadora das doenças e mortes subsequentes na família, o que cria as condições para ela ser posta debaixo do cajueiro. Entrevistámos casos em que elas foram mesmo fisicamente forçadas a abandonar a casa.

A Joana construiu a história a partir disto. O que conta aqui é o método; em vez de estarmos a inventar histórias dentro de quatro paredes, vamos à realidade, porque a realidade tem milhões de histórias surpreendentes e interessantes para a gente contar. Vamos à

---

<sup>2</sup> O lobolo é um costume cultivado até hoje no sul de Moçambique. Segundo esta tradição, a família da noiva recebe dinheiro pela perda que representa o seu casamento e a ida para outra casa. Depois de lobolada, a mulher passa a pertencer à família do homem com quem casa.

realidade, apanhámos a história e, depois, não há aqui um exercício de reportagem ou de documentário, nós criamos em cima dessa história o que quisermos. Pegamos um bocadinho numa história, um bocadinho noutra – muitas vezes é uma das histórias que fica o tronco principal – e acabamos por construir a história do filme, mantendo essa ligação com a realidade. E foi assim que ela escreveu o guião.

Então esse é o método. Eu prometi que esse devia ser o método para todo o resto da minha vida. Não foi infelizmente, mas foi quase. É um método muito bom, porque há muitos elementos, que inclusivamente do ponto de vista da criação, são muito interessantes de usar. No *Jardim [do Outro Homem]* há um conjunto de frases que foram incluídas a partir das histórias das meninas vítimas de abuso sexual e que as viveram com os professores. Eu e o guionista, o Gonçalo Teles, tivemos encontros com as meninas que foram sexualmente chantageadas e dormiram com os professores e algumas das frases e situações que nos foram ditas nos encontros foram colocadas no filme.

**ACP – Recuando um pouco, o financiamento de *O Jardim do Outro Homem* depois veio de várias fontes...**

**SC** – Eu peço à Cooperação Suíça para fazer um filme grande e escrevemos a história, não é? E assim de repente mandamos a história para Amiens em França e o festival dá-me financiamento; então já temos a história e já temos 50.000 dólares da Cooperação Suíça. Nesse entretanto, recebemos o apoio do que na altura se chamava o Fond de Images de Afrique, de França. E, em Amiens, encontramos o pessoal da Comissão Europeia que nos disse: “o concurso da Comissão Europeia termina daqui a um mês, vocês não querem entrar?”. Claro que queríamos. Eu nem sabia, nem tinha produtor internacional, nem nada, conversei ali mesmo com um produtor que depois veio a trabalhar comigo no filme. Entretanto, o João Ribeiro tinha falado com a Fado. A Fado entra e foi assim. Quando eu recebi o dinheiro do ICA [Instituto do Cinema e Audiovisual], eu já tinha 300.000 euros. De facto, foi muito, muito rápido e todos os concursos onde a gente entrava, a gente ganhava, quase todos. O filme foi feito tranquilo do ponto de vista financeiro.

Mas o método para o guião original foi o mesmo. A Joana disse-me: “olha, eu sou professora e o problema principal que está a acontecer em Moçambique é que as meninas estão a fazer sexo com os professores, isto é gravíssimo!”. E ela começou a entrevistar as miúdas, depois eu entrevistei as miúdas também, depois veio o roteirista, falámos outra vez com as miúdas, fomos andando sempre com esse processo de procurar os factos em acontecimentos reais. Portanto, a história que nós construímos é evidentemente escrita por um roteirista que nem sequer conhecia Moçambique, foi chamado para cá, passou um tempo connosco, visitámos as escolas, falámos com as pessoas, pusemos as meninas a falar com ele, isso tudo ajudou muito a construir a história final.

**ACP – De todos os cineastas moçambicanos, o teu discurso fílmico parece-me o mais crítico em relação à cultura tradicional e às suas consequências na vida das pessoas. Estou enganada?**

**SC –** Não sei, acho que o termo “crítico” não é correto. Agora que sou muito sensível, isso sim, e que a cultura tradicional é essencial nos meus filmes, isso sim. Ser sensível não quer dizer apoiar. A cultura tradicional moçambicana é muito machista. Eu sou contra corrente e dei conta, depois de alguns anos, que tinha feito seis filmes sobre o que hoje se chama “questões de género”. Não me perguntes porquê. Há só um filme que eu tenho em que o protagonista é um homem, que é este agora [Mabata Bata]; um homem ou um jovem, mas todos os outros sempre são mulheres. E a questão tradicional é muito forte porque eu acho que as mulheres são... Vamos lá a ver, todos os seres humanos quando olhados por dentro são sempre muito bonitos. Eu olho para o outro sexo e confronta-me muito a educação que eu tive em relação à mulher e aquilo que eu tenho que fazer em relação a ela. Isto demorou muitos anos, inclusive na minha própria vida, a ultrapassar. Não há essa história de que ou somos machistas ou não somos machistas, há sempre gestos machistas que nos perseguem até ao final da vida e às vezes também feministas, ou se quiseses, gestos “machistas” nas mulheres... Perseguem-nos durante toda a vida. Porque nós não somos pessoas que nasceram numa época de igualdade e especialmente de igualdade de género. E porque

também o mundo não é preto e branco. Nós somos pessoas que crescemos numa geração em que nós, homens, éramos “comandantes”. Essa ideia foi-me inculcada em criança, incluindo pelas freiras católicas do liceu onde estudei. O que importa é qual é que é, atualmente, a comandante: se eu sou machista e de vez em quando tenho um gesto de solidariedade com a mulher, então aí, eu sou machista. Se eu sou uma pessoa que consigo dominar os meus impulsos machistas e consigo tentar ser solidário e justo, então, eu não sou machista. Mas não quer dizer que eu não possa ter gestos machistas e muitas vezes o problema é precisamente que as coisas são colocadas com enorme radicalismo e isso não ajuda nada ao diálogo entre sexos, que eu considero cada vez mais importante.

Depois, além disso, eu nasci e cresci numa sociedade africana onde este processo é muito mais grave, por muitos motivos. E essa sociedade africana está espiritualizada, tem um mundo mágico fortíssimo que sustenta essa relação do poder machista. E o mundo mágico não é só consequência do nosso mundo material. É, mas não é só. No caso africano, o mundo mágico comanda muito, comanda muito o comportamento da economia. Comanda muito. Eu fui descobrindo isto aos poucos. Além disso, fui educado 9 anos num colégio de freiras, portanto, 9 anos a dizerem-me que há um outro mundo para além deste. E eu entrei muito novo em rutura com essa coisa toda, mas houve coisas em que nem me apercebi que a rutura não tinha sido completa. Essa existência de um grande ser completo, ajuda-nos muito a aceitar um poder muito centralizado. Não é por acaso que a minha primeira rutura social foi com a minha ida para a extrema esquerda, onde os poderes são muito centralizados. Claro, estou a falar nesse período, mais novo, porque na verdade nós estávamos a tentar substituir esse conceito de Deus que nos tinha sido inculcado em criança. Então, eu, quando olho para as mulheres, e vejo essas histórias com as mulheres africanas, eu tenho quase uma atração natural em fazer filmes sobre esses temas... Não gosto de procurar o excecional, não vou pôr um personagem com quatro pernas porque toda a gente vai ver o filme. Não é isso. Sou contra isso. Mas, no mundo feminino, eu encontro ali uma riqueza emocional, espiritual e histórica, que é muito forte para eu refletir cinematograficamente e que gosto muito de explorar; explorar no sentido de conhecer.

**ACP – Mas também questionas isso...**

**SC** – Ah, obviamente, obviamente, não é simples. Uma coisa é perceber a origem das coisas e isso me interessa muito. Outra coisa é o nosso posicionamento sobre isso. Acho que se deve conhecer a fundo para se poder elaborar sobre um assunto. Na última fase do trabalho institucional da empresa, nós trabalhámos muito com [o] HIV [vírus da imunodeficiência humana] e eu percebi claramente que toda a estratégia do HIV era uma estratégia assente em pilares errados. Não no sentido de ser premeditada, mas porque era uma estratégia que não resolveu e não resolveu porque precisamente não tratava com profundidade necessária da questão da cultura. Era e continua a ser apresentada como uma questão de saúde e eu acho que o problema tem uma origem anterior. Estamos a falar de identidade, de cultura. E, especialmente, estamos a falar de uma cultura típica sobre o comportamento sexual que tem a ver com rituais de iniciação, casamentos prematuros, etc. Ou seja, estamos a falar de identidade e não especificamente do nosso posicionamento sobre ela. E a identidade é essencial para a nossa sobrevivência enquanto seres humanos e enquanto país que afinal é mais novo do que eu. Agora, quando fui chamado para discutir a Lei do Cinema, no parlamento, não vi uma coisa muito simples de dizer que era: o cinema é importante para a identidade dos moçambicanos! Como a estrada que vai do norte ao sul é uma estrada que une os moçambicanos, o cinema pode ser isso. Mas isso não está protegido por lei. E um dos elementos mais fortes que une, de facto, Moçambique, é essa relação com o mundo espiritual. Para conseguires compreender a guerra da Renamo [Resistência Nacional Moçambicana], tens de perceber o mundo espiritual que está lá, o que aconteceu no passado, estão lá muitas coisas que explicam o que está a acontecer agora. E se nós não conseguirmos fazer isso, nós nunca vamos perceber o mundo onde nós estamos. E eu não consigo questionar um mundo que eu não entendo. Se eu entro no assunto e tento perceber as suas dinâmicas, então posso fazer melhor filmes. Já me aconteceu no *Jardim* ir a um festival e uma mulher chegou ao pé de mim – “ah, você é branco e homem! Eu pensei que era uma mulher e pensei que era africana”.

**ACP – Pois, porque o nome Sol...**

**SC** – Sol podia ser nome de mulher, mas ela pensou que fosse mulher e africana!

**ACP** – **Que grande elogio... Mas era brasileira...**

**SC** – Exatamente. Então, eu me sinto completamente tranquilo...

**ACP** – **Os teus pais eram portugueses.**

**SC** – Eram portugueses... E eu tenho cultura portuguesa, sou multicultural, não tenho cá discussões dessas... Mas este é um mundo que me atrai muito, não posso dizer mais nada, atrai, acho que é complexo, forte, bonito. E eu tenho muita vontade de o conhecer, porque tenho muita vontade de explicar muitas coisas que as pessoas não conseguem explicar sem conhecer as suas dinâmicas, o que faz até criar uma reação de desprezo, “são subdesenvolvidos, coitados” e sentimentos de superioridade que são ridículos vistos pelos “olhos do sul”.

Mas voltando à importância do mundo mágico, um bom exemplo foi o processo de reintegração dos soldados. As Nações Unidas fizeram montes de projetos para a reintegração dos combatentes, mas na verdade o que funcionou foram os rituais de reintegração, foram as cerimónias tradicionais que conseguiram juntar as pessoas.

Acho que no dia em que nós conseguirmos compreender isto – voltando à questão da cultura –, entendermos este elemento como elemento identitário, nós também podemos procurar a forma estética que nos pode “identificar”. Porque aí é que nós começamos a descobrir se há um cinema africano ou não. A mim interessa-me procurar as cores, procurar as volumetrias, interessa-me procurar essas coisas e tentar... Tentar criar um diálogo entre elas e esse mundo mágico.

**ACP** – **A moçambicanidade...**



**SC** — Por exemplo, o Licínio, eu tenho que ser completamente justo, tenta fazer uma coisa que tem a ver com a sua formação jornalística e chegar aquilo a que tu poderias chamar uma “estética africana” do documentário, em Moçambique. Ou, se quiseses, uma estética do docudrama, em Moçambique. Ele faz, tem uma obra, está ali, chapéu! Parabéns. Obrigado! Se podemos procurar em África alguns elementos identitários estéticos, sobre o que é que nós podemos fazer, eu acho que Moçambique tem muito que se orgulhar com aquilo que o Licínio fez. Cinematograficamente, tem muito que se orgulhar com aquilo. Foi um caminho, uma bela proposta, que infelizmente o Licínio abandonou para entrar na ficção pura, o que é uma pena.

Eu fiz um filme em que trabalhei um bocadinho sobre isso, em que separei mesmo o documentário da ficção, mas tentando incluir a história. Não sei se caí no outro tipo de formalismo que existe muito nas televisões. Já me aconteceu, fiz um pequeno filme de ficção e alguém do júri escolheu o filme para um projeto de documentário — “você tem uma maneira de fazer documentários muito estranha”, eu disse “não é documentário... é uma ficção”.

Esse é um debate forte em África e em Moçambique, até como resultado na nossa história cinematográfica que foi muito baseada no documentário. Eu digo que faço ficção porque eu transformo o real, eu bebo no real, mas não tenho que ficar lá. Especialmente quando tenho um mundo imaginário e mágico tão forte para explorar.

### **ACP — O que distingue o teu trabalho, enquanto criador?**

**SC** — Eu acho que o meu trabalho enquanto criador é precisamente o de mergulhar nesse universo e olhar em volta. Um exemplo: tenho tentado trabalhar sobre as volumetrias. No *Jardim do Outro Homem*, quando a protagonista está no subúrbio, os planos são todos redondos, quando ela entra na cidade, os planos começam a ser todos em linhas. Porque se comparares o visual entre a cidade moderna da capital e o campo tradicional vais ver que a primeira é marcada por linhas retas e o segundo por linhas curvas e volumes redondos. É uma tentativa de reflexão. Funcionou? Não funcionou tão bem. Mas foi uma tentativa. Andei a discutir como é que

podíamos fazer. Depois quando tu chegas aos modos de produção, de repente... Não dá para meter a calha redonda... Começam aquelas confusões...E não consegues executar a tua ideia.

Outro exemplo: no *Mabata Bata*, tentei fazer uma náutilus, que é uma concha moçambicana que faz 360 graus sobre si mesmo. Tentei fazer um plano assim. Não consegui fazer o plano todo, mas tentei pelo menos fazer metade. Mas por quê? Porque se a natureza consegue produzir aquelas formas, então, a utilização de quadro e de movimentos de câmaras a partir dessas formas poderia passar a ser o elemento identitário dos nossos filmes. Porque não tentar, no cinema, fazer uma curva daquelas que possa dar um significado próprio a um plano de um filme moçambicano? Outro exemplo ainda: a capulana, que é muito identitária do traje africano, é marcada por ser multicolorida e com cores cheias, muitas vezes primárias. Como é que tu consegues, como é que tu vestes as pessoas num filme, não é?

A minha tentação é sempre fazer filmes procurando descobrir esses momentos que têm a ver com uma estética e um visual que podem ser identitários, [o] que tem a ver com aquilo que o Godard me disse há não sei quantos anos: “tentem ver o modo como as pessoas te olham, para tu poderes devolver esse olhar no cinema”. E isto nós nunca conseguimos fazer bem, é uma deficiência até hoje. Não conseguimos, ainda. Toda a gente gosta muito de falar do Godard, e o Godard é fantástico, mas ninguém fez o que ele disse. Disse isso e disse outra coisa super importante: “que uma cozinheira pode ser presidente de um país e é isso que eu gosto no Samora Machel”. E por quê? Porque a cozinheira é a pessoa que tem a habilidade de juntar todos os ingredientes para fazer uma coisa que acontece e que é saborosa. Então, a pessoa que consegue mexer nisto tudo, tem que ter essa habilidade, não é preciso que a pessoa seja formada, é preciso que “seja uma boa cozinheira”. As pessoas dizem, “ah, pronto, é um maluco, é um artista a falar”, mas na verdade tinha e tem muita razão.

Eu tento fazer isso, tento procurar coisas, mas sinto que é um combate muito isolado, porque quando tu estás na produção, quando tu estás no trabalho, com toda a pressão externa, digamos “administrativa”, tu não consegues fazer tudo o que concebes. Porque em

geral, os produtores europeus, e os portugueses incluídos, desconfiam dos realizadores africanos e, então, o desafio não é o de “libertar a criatividade”, mas sim o de cumprir os prazos, salvar o dinheiro, e mostrar que se “consegue fazer filmes em África”. Salvo neste meu último filme — tenho que dizer isto porque é mesmo importante —, a equipe que eu levei de Portugal estava sempre a trabalhar para o filme. Esse plano da roda “náutilos” que referi, eles mataram-se para tentar dar-me o plano, e no fim fui eu que disse “pronto, não dá, não temos hipóteses de conseguir fazer isso... não dá, não fazemos, pronto! Mas obrigado, porque vocês tentaram”. Porque tentaram perceber que fazer aquilo tinha alguma função. Não era a função de eu ser o diretor e estar-me ali a armar, a querer fazer uma coisa especial; tinha a ver com uma procura estética que eu estou a fazer. Na maioria dos casos, ficam preocupados se estás a cumprir o plano de rodagem, se já filmaste os minutos todos, se a equipe está a cumprir os horários, etc. Claro que isso é importante e fundamental, mas escamoteia a essência do que estamos a fazer. Em que é que esse rigor administrativo é diferente de o de um banco? Em nada.

A meu ver, a grande dificuldade do cinema moçambicano é que nós não temos equipes e gente para pensar coletivamente a criação, para colocarmos as experiências que fazemos no confronto com os outros como fazíamos nos primeiros anos, porque o objetivo era fazer o melhor para o cinema, em vez de ser apenas um exercício individualista, altamente competitivo e tornando-se cada vez mais uma máquina industrial em vez de um momento de arte.

**ACP — Acabou o Kuxa Kanema, acabou a formação... Ainda houve mais alguma feita em Cuba, como já referiste, mas parece muito pouco...**

**SC —** Sim, essa formação anterior tinha a ver com uma cultura de cinema, com a autoria e num ambiente em que discutíamos os trabalhos. Mas depois ficou um hiato e fomos fazendo formações internacionais em workshops e outros eventos. Depois chegou Bolonha e esse sistema que, no caso de Moçambique, tinha o objetivo, claro e direto, de criar técnicos e, de preferência, “doutores” o mais rápido possível, sem ter em conta que a qualidade do ensino tinha caído já drasticamente. Então, começam a aparecer, como cogumelos, as

universidades por todo o país e acabamos por ter a nossa Faculdade de Cinema. Mas a qualidade dos alunos que chegam é baixíssima. Eu dei aulas no 1.º ano e numa turma de quase 30 alunos, apenas dois tinham visto cinema com projeção em sala e muito poucos sabiam quem era o Charlie Chaplin. Mas, rapidamente discutiam todos os detalhes sobre o último modelo da câmara digital que acabara de sair. Ou seja, formou-se um exército de técnicos cuja única solução é mesmo saírem do mercado de cinema ou irem para as televisões. O ensino das narrativas dramáticas, do processo criativo, da procura estética, da identidade cinematográfica ficou completamente aleado dos *curricula* universitários....

A formação de cinema em Moçambique, eu já o disse publicamente muitas vezes e já fui acusado de não respeitar – ainda agora fui insultado –, deixa muito a desejar! Não sei como é que vamos fazer.

#### **ACP – E a relação dos filmes com os espectadores? E a exibição?**

**SC** – Nós gostamos dessa ideia do cinema móvel, do cinema nas comunidades que fez aquelas projeções todas. Existe um circuito informal de exibição de cinema nos bairros que ultrapassa de longe o circuito comercial. Eu com o *Jardim [do Outro Homem]*, andei a passear o filme por todo o país.

#### **ACP – Que era o Cinema Arena.**

**SC** – Sim, foi aí que o *Jardim* andou por todo o país e tive milhares de espectadores. Fiz, de novo, com o *Teias de Aranha*, com 400 exibições nas comunidades e onde usámos mais essa rede dos chamados “cinemas de bairro”. Era dentro de um programa de usar o filme como ferramenta educacional. E alguns dos dinamizadores do filme nas comunidades tinham trabalhado como técnicos ou atores no próprio filme. A relação é fantástica! Quer dizer: quando tu vês uma pessoa, que não é maldosa, a falar sobre sexo seguro, a dizer assim: “mas essa camisinha que vocês estão a mandar para cá, já tem os bichinhos lá dentro! Os bichinhos que nos vão matar já estão lá dentro”. Isso aconteceu, dizia-se que era a Europa a tentar matar

os africanos. Sabes o que é que nós fizemos? Fomos comprar água e óleo. À frente das pessoas todas, pusemos um copo de água e despejamos um bocadinho de óleo e mostrámos – “estão a ver, não se mistura”. É nesses momentos em que percebemos a distância que vai entre a nossa percepção ocidentalizada das coisas e a das pessoas... E eu acho que o cinema não deve quebrar essa relação com as pessoas, como muitos cineastas infelizmente fizeram, para se entrincheirar num nicho em círculo fechado.

**ACP – Com as pessoas que te financiam, que te produzem, como é que é essa relação de poder/poderes? Dá-te prazer?**

**SC –** Dá-me muito prazer. Partilhar o poder é, para mim, um grande desafio. Alguns colegas meus não são tão... Deixam as coisas nas mãos dos outros e não estou a falar apenas de Moçambique. Eu gostava de encontrar essa forma de partilhar as decisões todas, mas não tenho a certeza de que essa forma dê certo. Atenção, não tenho a certeza. Quero experimentá-la e fazer um filme, que até já está escrito. É um filme sobre identidades moçambicanas, mas que eu quero fazer com uma equipe toda em residência, em que vamos discutir os planos, o texto, a montagem, o quadro, a música, tudo, todos juntos. O montador tem uma opinião a dar sobre a música e o músico tem uma opinião a dar sobre a fotografia.

**ACP – Estava a pensar nos poderes políticos e de quem paga...**

**SC –** Quem paga, mete o bedelho, claro! O modelo europeu de financiamento dos filmes dá uma aparente liberdade às pessoas, na verdade, é mesmo aparente. Mas eu sei que, neste momento, para fazer um filme que possa ter sucesso, eu preciso de fazer um filme sobre refugiados. Filmes feitos por negros, temáticas gays e lésbicas estão super na moda. Neste momento, para África, é os refugiados. Um filme bom, sobre o terceiro mundo com o primeiro mundo tem de ter uma pitada de guerra e de terrorismo. Portanto, apesar de tudo, e de uma forma um bocado indireta, as agendas são sempre determinadas. E a pequena diferença que podes fazer está na maneira como jogas ou não jogas com essa agenda. O miúdo que

agora está a trabalhar comigo diz que quer fazer um filme sobre as crianças-soldado. Eu não sei onde é que ele vai buscar dinheiro. Nem sei se o vai conseguir fazer, porque essas crianças-soldado não existiram oficialmente. Uma coisa é eu em Moçambique fazer um filme sobre as crianças-soldado estando em Moçambique e assumindo a denúncia, outra coisa é quando é a SIC chega lá 4 dias a apanhar as entrevistas com as crianças-soldado, e depois vem-se embora e mostra na SIC. A única represália que pode acontecer é a Isabel dos Santos dizer que a SIC não passa mais em Angola ou em Moçambique. Mas eu, ou esse jovem, podemos ter provavelmente de explicar coisas e podemos sofrer consequências indiretas. É uma coisa que muito poucos dos nossos colegas entendem...

### **ACP – No cinema, o circuito de poder é bastante complexo...**

**SC** – A questão dos poderes também tem a ver com a maneira como tu jogas... Porque o produtor vai-te dizer, por exemplo, que hoje está na berra o Ângelo Torres, mas eu quero trabalhar com o Gravato, e por aí fora. Tu vais discutir tudo. Às vezes é uma simples correção que corresponde a um ato de afirmação pessoal e não do melhoramento do filme. Eu sinto que também faço isso com as outras pessoas, quando eu sou o produtor. Portanto, há um lado perverso, muito perverso que tem a ver com esta guerra, porque se o gajo é teu produtor, se está a trabalhar para o teu filme e se criou condições para a sua existência, tu também não podes estar todo o tempo a dizer “não”. Tens que criar pontes de entendimento. Apesar de que, excetuando os produtores de cinema dos países de grande produção, a maior parte dos produtores o que faz é apenas gerir o dinheiro que o subsídio público lhes deu... Pessoalmente arriscam muito pouco.

### **ACP – Como são as relações com Portugal?**

**SC** – Portugal viabiliza a produção de toda a nossa gente. Isso é notável e temos de estar agradecidos. Há pouco tempo conseguimos reunir todos os realizadores que já tinham tido apoio do ICA e fizemos uma carta para o ministro da cultura, agradecendo

e solicitando algumas mudanças. De uma forma simpática e sem qualquer agressividade. Recebemos uma resposta do chefe de gabinete a dizer que o assunto iria merecer a atenção das autoridades competentes, mas o resultado foi zero... O silêncio.

Repara numa coisa, os franceses têm 2.300.000 € para dar ao terceiro mundo, eles dão 150.000 € a cada um, portanto, isto dá o nome dos franceses em 20 filmes. Os portugueses tinham 500.000 e davam a um filme apenas. Eu sempre defendi, até às vezes contra os meus colegas, que se desse menos, mas a mais filmes. E a malta faria mais filmes por ano. Mas, enfim, são eles que têm o dinheiro e assim sendo, são eles que decidem. Já do nosso lado, não temos competência institucional para poder chegar a fazer valer algumas das nossas necessidades e dos nossos pontos de vista.

**ACP – Depois há filmes portugueses feitos em Moçambique que dão trabalho a pessoas...**

**SC** – Com o José Carlos Oliveira, houve uma perversão das relações todas. Não na Margarida Cardoso, nem no Miguel Gomes, embora também no Miguel Gomes em termos de produção tivesse havido aí uma história...

Há coisas muito questionáveis que acontecem muito em Moçambique, de repente tu tens grupos de teatro a serem coprodutores de cinema... Porque não há uma regulamentação interna a dizer que se o teu trabalho é fazer teatro, não é produzir cinema! Em Moçambique, como em Portugal também, tu podes criar uma empresa que faz teatro, promoção de arte e pastéis de bacalhau, e dão-te autorização, portanto, depende das oportunidades que tiveres...

O problema é que os produtores portugueses olharam para isso sempre do ponto de vista de mais uma chance que eles têm. Portanto, eles têm vários concursos por ano, aquele é um concurso dos PALOP [Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa]; como produtor português se me aparece um filme com alguma potencialidade no

concurso, o filme vai ganhar 500, ou 600 ou 700, deste dinheiro, 20% ou 25% são para mim. É evidente que uma certa percentagem que tem a ver com o pagamento dos funcionários e mais algum extra é uma tranquilidade, que dá para sobreviver, portanto, eles não se preocuparam muito em funcionar num cinema luso-africano, podes citar: é mesmo uma mentira que alguém pensou em fazer cinema luso-africano. Se a proposta do financiamento era para esse objetivo da interculturalidade, é treta! Porque a motivação principal não é uma motivação cultural, é uma motivação financeira!

Uma segunda coisa é que nós, os africanos, éramos todos muito inocentes nesta brincadeira. E, portanto, quando nos diziam “é assim”, íamos fazendo... Entende-me bem, há filmes que foram feitos sem que os realizadores africanos e os correspondentes produtores africanos soubessem quanto do dinheiro que tinha sido dado foi gasto na produção do filme. Isso é verdade. O cinema produzido nas ex-colónias portuguesas era objetivamente um bom aperitivo para as produtoras que ganhassem se ajudarem a sustentar. Até aqui, nada a dizer, porque do nosso lado também era uma oportunidade de poder chegar a fazer esses filmes, portanto, até aqui há uma relação de troca que podia ser muito mais saudável e não ter sido como foi...

### **ACP – Como foi?**

**SC** – Eu posso-te dizer que conheço um produtor que não gastou em Moçambique nem 30% do orçamento que ele tem... Ou seja, vai viver nos próximos 3 anos de um dinheiro que ganhou para fazer um filme em África... O que é mais grave é que toda a gente vai condenar e toda a gente quando tiver oportunidade vai fazer igual. Atenção, existem boas e honrosas exceções e pelo menos já conseguimos chegar a trabalhar com transparência, o que é muito bom e louvável.

### **ACP – Os cinemas Scala e Tofo?**

**SC** – Como deixou de haver debate, como deixou de haver discussão, que durante os anos 70 aconteceu sobre o cinema, o cinema passou a funcionar numa lógica de mercado muito ao Deus



dará... Uns foram vendidos a igrejas, dois ou três para discotecas, dois ou três foram vendidos à Lusomundo, depois, o que é que se pode dizer de positivo? O Avenida que ficou com a Manuela e o Gungu que ficou com o Matchedge e o Estúdio, o Nacional que ficou com Centro Cultural da Universidade e o mesmo com um dos cinemas da Beira, e nós que ficamos com o Scala e o Cinema Tofo de Inhambane. Esses são os polos de resistência. O África está a cair, não sei o que querem fazer daquilo, o Gil Vicente foi devolvido ao Estado, à cidade capital, mas não evoluiu.

### **ACP – Mas houve candidaturas?**

**SC** – Sim. Fizeram um sistema de privatização normal. Mas a crise dos espetadores em Moçambique não é diferente da crise dos espetadores na Europa.

### **ACP – Os cinemas pertencem à Promarte?**

**SC** – O Scala pertence à Promarte, o Tofo não pertence ainda, vai pertencer.

Fiz o projeto todo do Scala, comprovei cientificamente, entre aspas, que o projeto era rentável. Em 14 anos ou 15 anos, usando restaurante, restauração, fazer isto, fazer aquilo, era um investimento de 3.000.000 \$ e mantínhamos o Scala tal e qual ele está, fachada, tudo. Tive cinco embaixadores e um ministro! Recebi agora 80.000 para recuperar e é graças a esse doador que estamos vivos, mas não sei o que vai ser do futuro.

Tenho filmes para fazer, tenho histórias para contar. Se calhar, mais vale fazer três filmes do que manter o Scala e digo-te, neste momento, se aparecer alguém a dizer “dá-me lá o Scala, toma lá dinheiro para fazeres três filmes”, eu não terei a mínima dúvida em aceitar. Até porque há aqui uma discussão sobre património, mas eu considero que os meus filmes são também património nacional até porque já fiz mais de três filmes em línguas locais, o que reforça essa ideia.

Fui agora para Inhambane para resolver o problema do Cinema do Tofo, que com dois ciclones ficou sem telhado. E era o único sítio que estava a mostrar cinema em Inhambane. Éramos nós! Para crianças, adultos... Tudo! Cinema moçambicano. Conseguimos agora um pequeníssimo apoio para recuperar o palco. Vamos fazer... Mas sinceramente, não sei o que será no futuro! Enquanto pudermos, resistiremos.

## Agradecimentos

Esta entrevista foi realizada no âmbito da tese de doutoramento *Alteridade e Identidade na Ficção Cinematográfica em Portugal e em Moçambique*, financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) através da concessão de uma bolsa de doutoramento (SFRH/BD/110044/2015) com fundos nacionais do MCTES - Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior e pelo Fundo Social Europeu, através do POCH – Programa Operacional de Capital Humano. Este trabalho é ainda apoiado pela unidade de acolhimento da investigadora, o Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020 (financiamento base) e UIDP/00736/2020 (financiamento programático).

## Referências

Khan, S. (2016). Moçambique 41 anos depois: “Crónica” de uma imaturidade política. *Estudos Ibero-Americanos*, 42(3), 944–960. <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2016.3.25257>

# Não Estamos em Hollywood!

Conversa com Licínio Azevedo  
e Gabriel Mondlane

<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.10>

Lurdes Macedo  
Polana, Maputo, junho de 2017

Não havia um guião preparado. Naquele final de manhã, do dia 8 de junho de 2017, o encontro marcado com Gabriel Mondlane e Licínio Azevedo tinha por objetivo encetar apenas uma conversa informal e exploratória sobre cinema moçambicano. A motivação para tal era perceber como pensam dois dos mais relevantes nomes nessa área e, também, como as suas experiências pessoais e profissionais poderiam constituir um contributo para o corpus de um trabalho mais vasto sobre cultura contemporânea em Moçambique. *O Comboio de Sal e Açúcar*, de Licínio Azevedo, tinha sido exibido, em antestreia, poucos dias antes.

---

Lurdes Macedo, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal <https://orcid.org/0000-0002-1577-1313>  
[lurdes.macedo@ulp.pt](mailto:lurdes.macedo@ulp.pt)

*Como citar:* Macedo, L. (2022). Não estamos em Hollywood! Conversa com Licínio Azevedo e Gabriel Mondlane. In A. C. Pereira & R. Cabecinhas (Eds.), *Abrir os gomos do tempo: Conversas sobre cinema em Moçambique* (pp. 185–200). UMinho Editora; Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.10>

Após a apresentação dos propósitos deste encontro aos interlocutores, foi-lhes pedido consentimento para o registar. Esse consentimento foi prontamente concedido, o gravador de áudio foi ligado, e a conversa decorreu de forma natural, fluída e até divertida.

**Lurdes Macedo (LM) – O Gabriel Mondlane e o Licínio Azevedo trabalham juntos há muitos anos, nesta aventura que é o cinema moçambicano...**

**Gabriel Mondlane (GM) –** O Licínio apareceu em Moçambique na era em que o Ruy Guerra trouxe muita gente para aqui. Ele apareceu no Instituto do Cinema e... É claro que já conhecíamos o Licínio da comunicação social; ele estava lá! O mundo era pequeno nessa altura; toda a gente que trabalhasse na área da imagem se conhecia. A uma dada altura, encontrava-o em reuniões da gente do cinema às quintas e aos sábados. Às quintas-feiras, discutíamos a estrutura teórica do *Kuxa Kanema* e o Licínio ficava só a ouvir. A gente a discutir e a falar, aquelas confusões todas, e ele ficava ali, a ouvir... Até que se fartava e se ia embora. Depois, aos sábados, dias em que havia uma certa obrigatoriedade de frequentar umas sessões políticas, ele também vinha. Como brasileiro, não precisava de estar, de se envolver na história política moçambicana. Mas também só ficava a ouvir e depois ia embora. Foi um processo que foi andando, pouco a pouco... Por isso, ele foi convidado para participar na estrutura do *Tempo dos Leopardos*, que foi o primeiro filme moçambicano.

Creio que foi a partir daí que nós começámos a nos identificar um com o outro em termos de ideologia e de maneira de ver o mundo. Quer dizer, antes disso nós também falávamos, mas muito pouco... Porque o Licínio vinha de uma classe que não lhe dava muita oportunidade para se juntar a nós, que vínhamos da revolução, que vínhamos dos meios operários e camponeses...

**Licínio Azevedo (LA) –** Já não ouço isso há muito tempo... Operários e camponeses [risos]!

**GM** — Era muito difícil perceber como é que esses operários e camponeses estavam na grande tela do cinema moçambicano... Penso que isso, no início, lhe causou alguma surpresa.

**LA** — Operários e camponeses! O Gabriel está a dizer isso pela primeira vez! Eu fui marginalizado por vocês, operários e camponeses. Ok, 40 anos depois, ele me diz isso [risos]!

**GM** — Depois apareceu um outro grupo de brasileiros, que trabalharam connosco quando se avançou com o *Kuxa Kanema*. Mas o Licínio já estava aqui, já estava a participar mais diretamente... Até que, já nos anos 80... Quando é que você fez *A Colheita do Diabo*?

**LA** — *A Colheita do Diabo*? Foi em 84... Não, foi em 86... Não me lembro...

**GM** — Até que, nessa altura, o Licínio obteve licença para realizar um filme. Eu participei na *A Colheita do Diabo* e foi aí que começámos a contar as nossas histórias.

**LA** — São 30 anos de amizade, só isso! Aliás, 31, operários e camponeses!

**LM** — **Parece-me que os operários e os camponeses são precisamente os personagens que mais interessam ao Licínio. Nos filmes que tem realizado, vemos como as histórias dessas pessoas se confundem com a história do país...**

**LA** — Principalmente os camponeses, porque a maior parte dos meus filmes, documentários inclusive, são baseados em histórias do campo. Em primeiro lugar, porque eu tenho raízes rurais. Eu nasci numa fazenda, vivi no campo e a maior parte dos moçambicanos também são de áreas rurais. Felizmente, ainda pouca gente vive nas cidades. Então, as histórias acontecem lá, como, por exemplo, num dos meus filmes de que mais gosto: *Desobediência*. Nessa altura, vi no jornal que lá no interior de Vanduzi, numa região completamente distanciada de tudo, que não tinha acesso a televisão, nem

a nada, um homem suicidou-se porque a mulher era desobediente. Eu disse para mim mesmo: “puxa, com tantas mulheres bonitas em Moçambique, porque é que o gajo se suicidou? Se a mulher era desobediente, podia trocar, pegar outra!”

Aqui em Moçambique, desde que o Samora Machel criou, com as suas políticas, o cinema moçambicano – lançando inclusive o Instituto Nacional de Cinema – que o cinema tem um papel cultural muito claro: contribui para a formação e para a educação das pessoas. Mesmo fazendo ficções, eu sempre penso: “eu não faço uma ficção de bola, assim por nada”. A grande contribuição que podemos dar é contar uma história que sirva para alguma coisa. Então, se o objetivo é educar as pessoas, contamos as suas histórias. E a maior parte dessas histórias passa-se em meio rural. Filme urbano... Acho que nunca fiz! Já pensei fazer alguns filmes de histórias urbanas em Moçambique, mas as histórias que eu gosto de contar, se forem urbanas, são muito violentas.

**GM** – Tu trouxeste para o cinema moçambicano, talvez por teres sido jornalista, uma outra abordagem: usar as sinergias de pessoas leigas em cinema até elas se tornarem grandes atores ou atrizes. Isso é uma grande aprendizagem e também uma vantagem. Às vezes, inspiro-me nesse tipo de comportamento, nessa forma de fazer: trabalhar com pessoas que nunca trabalharam em cinema.

Lembro-me muito bem do que aconteceu com a pesquisa para o *Desobediência*. Lá é que o Licínio pegou a história... Então, ele foi atrás da história e pegou os personagens verdadeiros. A história era verdadeira, e se eu tivesse de contar como foi, levaria muito tempo... Porque quase que morríamos lá [risos]. Logo na primeira ida ao terreno, houve muitos conflitos, mesmo dentro da equipa, porque certas pessoas não estavam a perceber porque é que se estava a contar a história verdadeira, a juntar os personagens verdadeiros... E como tudo aconteceu verdadeiramente, a fogueira reacendeu-se de novo.

**LA** – Da segunda vez aconteceu o mesmo, só que da segunda vez nós filmámos!

**GM** — Os conflitos também aconteceram durante o período de rolagem... Mas no fim, quando a gente viu o produto final, percebemos que o Licínio tinha razão. Ele foi muito forte para conseguir isso, porque houve um momento de rutura, no qual a equipa ficou completamente desorientada. Queriam desistir, exigiram seguro de vida, que fizemos, porque viam gente com catanas. Ali havia uma grande confusão. Mas uma coisa eu vi no Licínio: ele não é uma pessoa que se assusta com facilidade, talvez por ser gaúcho [risos]... Não se assusta, ele é muito persistente... Se alguma coisa é para acontecer, vai ter que acontecer, de um jeito qualquer, mas vai ter que acontecer!

Então para o cinema moçambicano — e para mim, particularmente — foi uma aprendizagem grande. Eu acho que é assim que um diretor de cinema deve agir: nessas lides ou nesses espaços onde a gente está, tem que se ser persistente, porque de outro modo não é possível trabalhar.

No dia em que alguém venha entrevistar-me um pouco mais a fundo sobre esses aspetos, posso dizer, exatamente, com os nomes próprios, como ele faz. O Licínio tem uma forma de “hipnotizar” os participantes. Mesmo aqueles que vêm por mal... Eles acabam se positivando! Mas isso era uma outra entrevista... Precisaria de um outro momento para explicar essas coisas. Eu só estou a falar porque eu conheço ele, convivo com ele, conheço os tiques dele. Às vezes pensamos que é impossível filmar isso e ele diz: “vamos filmar!”.

**LM — Então, é possível!**

**GM** — É possível! E faz acontecer! Faz acontecer, mas isso é para uma outra entrevista...

**LM — Nós estávamos a falar sobre o interesse que esses personagens, os operários e os camponeses, despertam ao Licínio de Azevedo, porque são esses os personagens principais dos seus filmes.**

**LA** — Não é só dos meus filmes, é dos filmes moçambicanos em geral! Eu acho que aqui tem uma relação com a história da criação do

cinema no Moçambique pós-colonial. O cinema foi uma prioridade na política da Frelimo [Frente de Libertação de Moçambique] e da revolução na época. Como há 30 línguas diferentes no país... Aí o cinema chegava visualmente a todos! Não era um livro, não era rádio.

**LM – Mas era um cinema falado em português...**

**LA –** Mas tinha tradutores... Com um microfone, traduziam para a língua local! Era o cinema móvel, que chegava nas aldeias... Em todos os lugares tinha um tradutor que explicava a história e o público adorava isso!

**LM – O Licínio, mesmo quando filma histórias passadas em regiões mais remotas de Moçambique, opta pelo português? Por filmes falados em português?**

**LA –** Nem sempre.

**GM –** Nem sempre. O *Desobediência*, por exemplo, é falado na língua local. Há zonas do país em que não é possível usar a língua portuguesa. O Licínio não é muito ligado a questões de língua, tem mais cuidado com as questões da dramaturgia...

**LM – Sim, a narrativa interessa-lhe mais...**

**GM –** Sim, interessa-lhe mais a narrativa. Então, para ele, a língua não interessa, desde que ele tenha controlo sobre o dizem os participantes no filme.

**LA –** Está a chamar-me ditador!

**LM – Voltando então às tais personagens... Eu era capaz de dizer, a partir dos filmes que vi, que as histórias dessas personagens são contadas sempre com uma preocupação, chamemos-lhe “política”... Ou seja, nós não estamos aqui a falar de política partidária, mas da história política do país a partir da história daquelas personagens.**



**Isso acontece, por exemplo, em *Virgem Margarida* e, mais recentemente, em *O Comboio de Sal e Açúcar*. O Licínio tem, de facto, essa intenção de contar a história política de Moçambique através das histórias dos personagens?**

**LA** — Não, nada, nada! A minha preocupação são as histórias humanas... Porque a *Virgem Margarida* é um drama humano! A Margarida é como a folha seca de uma árvore que é levada pela correnteza do rio, ok? E ela não pode opor-se a isso. É uma menina que veio para a cidade sem BI [bilhete de identidade], para comprar o enxoval de casamento... E é levada, como se fosse puta, para os centros de reeducação, apenas porque não tinha bilhete de identidade.

O que eu gosto de mostrar é como as pessoas não conseguem opor-se a essas grandes forças. Então, a Margarida é uma folha seca que vai na correnteza e o *Comboio* [*O Comboio de Sal e Açúcar*] é uma história de amor que não consegue acontecer devido à guerra. Não há nada de político nisso: as minhas histórias são histórias de amor, histórias sobre folhas secas que são levadas pelas correntezas dos rios, dramas humanos.

**LM — Então, e as circunstâncias das personagens?**

**LA** — A *Desobediência* é uma tragédia grega, ok? Como tem Édipo, tem Electra! *Desobediência* trata de um tabu... E isso me fez transformar um documentário numa ficção! Lá, onde a história aconteceu, irmãos gémeos não podem fazer amor com a mesma mulher, ok? Então, como isso é um tabu, a história se transformou numa tragédia grega: o suicida fez amor com a mulher do irmão, que era seu gémeo. Por isso, suicidou-se, como Édipo em relação a Electra. O ator interpreta no filme o papel dos dois: o do morto e o dele próprio. Então, para mim, a base desse filme é a tragédia grega e o fundamental são as personagens! Abaixo a política e os filmes políticos! Isso não é comigo, porque eu acho que não tenho culpa se tudo é político e se o homem é um animal político... Agora, os meus filmes não são políticos.

**LM – São para contar a história daquelas personagens....**

**LA –** Daquelas personagens, que podem ser políticas...

**LM – Porque, por vezes, há circunstâncias de vida moldadas pelo momento político...**

**LA –** Sei lá o que é momento político, ou a história dos países e tal... Para mim, só há tragédias humanas.

**GM –** Eu penso que tudo tem de ter um princípio: o homem é e pensa sempre de acordo com a circunstância em que se vê envolvido. Isto quer dizer que as histórias que o Licínio conta nos seus filmes têm a ver com a repercussão e com o eco histórico do que acontece à volta delas.

**LM – A Margarida não existiria se não existissem os campos de reeducação...**

**GM –** Claramente! Agora, depende de cada um o foco pelo qual pega. Ele pegou na menina, ele também poderia pegar num sapato no qual serviam comida...

**LA –** Poderia pegar no comandante que ia às putas...

**GM –** Sim, cada um pega por onde pega, mas o contexto histórico de qualquer filme [que façamos] tem a ver com onde a gente vive: se o espaço é dramático, se o espaço é feliz... A gente pega ali para fazer os nossos filmes. Essa é parte bonita. Se nós formos ver os filmes europeus...

**LA –** Ou americanos...

**GM –** Sim, ou americanos, conseguimos perceber que têm a ver com uma história passada algures. E nós? A nossa história passada é muito recente... É por isso que os nossos filmes são um pouco polémicos

e complicados: porque a história, que enquadra os acontecimentos, e na qual a gente bebe a nossa inspiração, é muito recente. Então é por isso que as pessoas pensam logo: “ah, isso tem a ver com política aqui, política ali”! Mas é uma inspiração que parte, na verdade, de uma situação que incomodou aquela comunidade ou perturbou aquele espaço... E a gente foi pegar nisso e fez um filme.

Eu acho que qualquer pessoa que veja, por exemplo, o *Virgem Margarida* ou o *Comboio*... pode relacioná-los sem dúvida com coisas que aconteceram. A *Virgem* é uma história que aconteceu e que as pessoas mais novas não acreditam que tenha acontecido.

**LA** — Não acreditam, nem sabem...

**GM** — Então... Eu participei diretamente nessa coisa da recolha das meninas dos cabarés para levar para o Niassa. Por isso, às vezes, em conversa informal com o Licínio, digo-lhe que, quando vejo o filme, sinto falta de alguns episódios. Sei que esses episódios não poderiam existir no filme, porque o filme não é sobre isso... O filme é sobre o percurso dessa menina, a Margarida. Mas quando eu vejo o filme... Eh pá, fico um pouco zangado... por ter participado nesses acontecimentos. Sei que a partir daquele plano, o plano seguinte deveria ser outro e não aquele... Deveria ser aquilo que eu visualizei pessoalmente, está a perceber?

Então, o caso do *Comboio*... é igual. O *Comboio*... está feito com um alinhamento dramático que tem a ver com a história daquela menina e daquele rapaz.

**LA** — Hoje, os jovens nem sequer sabem que houve uma guerra civil que acabou em 92, nem o que é que levou a essa guerra civil.

**GM** — Para mim, que vivi e estive dentro de uma situação similar [à do *Comboio*], sinto que poderia ser aquilo [que vemos no filme] e que poderia não ser. Ao mesmo tempo, faço uma reanálise sobre a minha pessoa e sinto claramente que se o Licínio tivesse colocado aquilo [que eu vivi], o filme ficaria conotado como completamente político.

**LA** — É conotado na mesma! Para já, quando fomos iniciar a filmagem, tivemos grande dificuldade para obter a autorização do Ministério da Defesa, porque era um filme de guerra. Naquele exato momento, estava começando a guerra civil... Então, tinham medo! O ministério alegava: “ah, a população ouve tiros, vai fugir, pensa que a guerra chegou ao sul”. Depois, quando o filme estava feito, a preocupação dessa gente da política foi: “como estamos a chegar a um acordo com os nossos irmãos da Renamo [Resistência Nacional Moçambicana], será que podemos lançar e promover esse filme agora?”. Estás a ver? Transformaram uma história de amor numa história política! Não tem nada a ver! É uma história que mostra um comboio e que há bons e maus dos dois lados; que a pior guerra do mundo é a guerra civil, porque são irmãos contra irmãos. Quando você tem de defender o teu país contra uma agressão externa, tudo bem... Agora, guerra civil é a pior de todas as guerras! Esse filme não tem nada a ver [com política], é uma história de amor!

**GM** — Quero dizer-te uma coisa muito bonita sobre isso, para sustentar aquela questão de que quando a gente faz um filme sobre um determinado acontecimento que aconteceu mesmo e que a gente guarda no coração, às vezes a gente acaba criando uma situação de pandemónio. Eu vou contar uma história que aconteceu durante a rodagem do *Comboio*.... O espaço onde o filme foi rodado é uma antiga base da Renamo. Por exemplo, a figuração que estava ali era quase 99,9% da Renamo. Então, havia alguns pronunciamentos que deveríamos omitir [risos]...

**LA** — Eu nem sabia. Ele está a contar agora!

**GM** — Havia pronunciamentos que deveríamos omitir, mesmo a partir da realização e dos produtores, para evitar que as pessoas que íamos contratando confundissem a história que estávamos a gravar com a história real. Então, o que aconteceu, um dia, foi que nós interrompemos as filmagens, saímos para jantar, estivemos no jantar e tal, e ficou lá a equipa dos cenógrafos a preparar as coisas. Na volta, era para fazer uma filmagem noturna e estavam lá cento e tal figurantes à nossa espera. Quando chegámos, o Licínio olha para aquilo e diz assim: “eh pá, como é que vocês fizeram isso?”.

Era [para filmar] uma cena em que o comboio encontraria a linha obstruída com troncos, mas esses troncos tinham sido cortados com motosserra. O Licínio reclamou assim: “olha, quem fez isso?”. Lá indicaram que tinha sido o cenógrafo que, por sua vez, disse que teve de ser assim. “E alguma vez a Renamo tinha motosserra?!?”. Quando o Licínio disse isso, os figurantes, que eram quase todos gente da Renamo, começaram a dizer: “oh, afinal esse filme é sobre a Renamo? Sobre a guerra da Renamo?”. Então, eu tive de trabalhar com as pessoas para as informar que afinal não era bem assim, que esse filme não era nada disso, que o filme era outra coisa. Realmente, o filme tinha outra história, mas ali as pessoas começaram a se confundir, e ia dar uma confusão terrível, iam incendiar o comboio, estás a ver [Risos]?

**LA** — Estás a contar isso agora. Eu não sabia!

**GM** — Daí, eu falei com o próprio realizador e disse-lhe para nunca mais falar nessas coisas. Também falei com a figuração para explicar: “eh pá, aquele ali está maluco! Não liguem!”.

**LA** — O maluco sou eu?!

**GM** — Sim... “Não liguem ao que ele diz, é conversa, é brincadeira, ele brinca muito e tal”... Mas ele, quando falou, não estava a brincar, estava a falar a sério. Lembras-te de qual era a cena? Quando voltámos do jantar, chegámos, tinham cortado os troncos com motosserra e tu disseste: “quem é que fez isto? Alguma vez a Renamo tinha motosserra?!?”.

**LA** — [Risos]

**GM** — Aquilo criou um sururu na figuração!

**LA** — Tem outras [histórias] também, aquela cena do cadáver do comandante amarrado na locomotiva... Houve figurantes que começaram a chorar! Eu perguntava porquê, depois de filmar. “Ah, porque eu vi essa cena, aconteceu na vida real... o cadáver do não sei quem foi

amarrado assim e tal, na frente do comboio...”, como naquela cena em que atiram pedras. “Eu vi isso!”, eu nunca imaginei que tivesse acontecido realmente, estás a ver? As pessoas relacionam tudo isso!

Também todo o meu imaginário está relacionado com a realidade. Eu realizo um mundo mágico. Um dos meus grandes professores foi [Gabriel] García Márquez. Aqui em Moçambique joga-se muito com isso, com a realidade e com a magia. Então, muitas vezes você cria e coloca coisas no ecrã que tu pensas que é fantasia, mas são reais, ou vice-versa. Um europeu pode pensar que é magia enquanto é real... E tudo ao contrário. As coisas se confundem muito... Como cortar as cabeças dos carecas, agora...

**LM — Se calhar por isso é que eu, quando vejo os seus filmes, penso que, para além de estar a ver a história da Margarida ou daquele casal no *Comboio de Sal e Açúcar*, também estou a aprender sobre um determinado momento de Moçambique... ou coisas sobre um momento da história de Moçambique.**

**LA —** Sim, mas o cinema em Moçambique sempre teve esse papel! Eu sempre disse: “é obrigatório! Não estamos em Hollywood!”. O cinema em Moçambique tem um papel político, sempre teve, desde a independência. Foi criado como um instrumento político e revolucionário... Um cinema para educar e mobilizar a população. E uma coisa ultra importante é a questão da língua... Por isso é que foi criado o *Kuxa Kanema*.

A maior parte dos países africanos têm até hoje um problema tribal e linguístico. Moçambique nunca teve esse problema, nem terá, porque a ideia do cinema foi construir a unidade nacional. O colonialismo dividiu o país em tribos. Antes disso, não havia Moçambique: havia macuas, macondes, changanas. Samora — cito-o mais uma vez — tinha a ideia de que o nosso país é único e indivisível e de que a língua nacional é a língua portuguesa. E é essa a imagem que unifica este país e constrói as suas fronteiras... É o que dignifica a nacionalidade moçambicana.

O cinema tem um papel político em Moçambique, mesmo que os nossos filmes não sejam políticos. Foi criado como um instrumento político, teve uma influência regional enorme: os nossos documentários tiveram influência na África do Sul pós-apartheid, no Zimbabué, na Namíbia, em Angola, em todos os países da região. Foi uma ideia genial e extraordinária da Frelimo pós-independência, que trouxe para cá [Jean-Luc] Godard, Jean Rouch, Ruy Guerra e dezenas de outros cineastas e gente do cinema: cubanos, italianos, ingleses, franceses. Ele [Gabriel Mondlane] foi formado pelo maior diretor de som da França, [Antoine] Bonfanti, que já morreu, do *son direct* [som direto]. Tudo isso para dizer que o cinema moçambicano é uma família, é uma família política, apesar de eu não fazer filmes políticos.

**LM – Estava a falar do português como língua de unidade nacional na era de Samora Machel... Isso estava a fazer-me lembrar uma coisa que não tem nada a ver, mas com a qual podemos criar alguma relação, que é aquele mito de que, através da língua portuguesa, é possível unir os povos: o mito do quinto império, proposto pelo Padre António Vieira e mais tarde retomado por Fernando Pessoa e por Agostinho da Silva. De alguma forma, a unidade nacional, que era a matriz do projeto político de Samora Machel, acabou por se aproximar desse mito da unidade através da língua.**

**LA –** Era fundamental, senão como seria se ele [Gabriel Mondlane] falasse changana comigo? Os meus filmes, os nossos filmes, foram feitos em 30 línguas diferentes. Quem é que fala 30 línguas em Moçambique? Ninguém! Só com um tradutor! É então fundamental uma língua; e aí, não pode ser uma língua tribal, local... Senão aí seria o tribalismo. Então, eu acho que o português é fundamental.

**LM – E pensando numa esfera mais internacional: o facto de os filmes serem falados em português, ou grande parte do tempo de duração dos filmes ser falada em português, tem permitido fazer com que este cinema vá além-fronteiras no espaço cultural de língua portuguesa?**

**GM –** Não.

**LM – É isso que me interessa tentar perceber...**

**LA** – Não posso falar muito sobre o assunto, mas posso dizer que, em Portugal, o cinema africano não existe, ok? Só vão em Lisboa, não sei em qual cinema... Ninguém mais vai à sala de cinema ver filme africano. Agora que vais estar aqui, espero que fiques para veres o efeito que o nosso esforço vai ter no visionamento, nas duas salas de cinema que temos aqui, no público moçambicano.

No Brasil, o cinema de preto não existe... O cinema africano não existe, ok? Pela primeira vez, agora, acabámos de ganhar um concurso para mostrar o filme [*O Comboio de Sal e Açúcar*] nas salas de cinema do Brasil, mas eu quero ver o efeito! Vários amigos nossos, todos gente do cinema, me disseram quando saiu o *Virgem Margarida*: “não vale a pena, no Brasil as pessoas não vão ao cinema ver filme africano”. Porque não lhes interessa, ok?

Agora, o nosso filme passou no festival do Rio [de Janeiro]. Estavam lá todas as pessoas brilhantes do cinema brasileiro, adoraram o filme, mas a própria produtora brasileira disse: “eh pá, filme africano, nós não conseguimos lançar em mais de meia dúzia de salas no Brasil”. O brasileiro não está habituado, não conhece. O brasileiro não conhece Angola, ou conhece Angola por causa do petróleo; ele não conhece Moçambique... Brasileiro não tem a mínima ideia do que é África!

**LM – E porque é que acha que isso acontece? Pelo gigantismo do país?**

**LA** – Os brasileiros vão ficar chateados comigo, os grandes países vivem dentro de si próprios. Os Estados Unidos da América, e o Brasil também, vivem dentro do seu próprio umbigo. Os brasileiros, até há umas décadas, não falavam língua alguma a não ser portugueses, ok? Não viajam, não vão para fora, vivem lá dentro! Sempre me perguntaram: “ah, Moçambique! Moçambique fica na África do Sul?”. Quer dizer que não conhecem! A maior parte dos brasileiros negros e mulatos é descendente de pessoas que vieram de Moçambique e de Angola, e os brasileiros não conhecem! A história não ensina, a cultura não ensina, a indústria cultural não serve para nada!



No Brasil, negro em personagem de telenovela é empregado, ou motorista, ou segurança. Não existe, com raras exceções, como é o caso de uma mulher muito bonita como a Thais Araújo, que pode ser personagem principal.

Agora, com esse filme, nós vamos dar a volta! Ganhámos um concurso agora, no Brasil, para financiar a promoção do filme. Não sei qual é a relação que tem... Se calhar, com o facto de eu também ser brasileiro ou porque a história é bonita, ou porque fez sucesso no Festival do Rio. Mas eu gostaria de ver, pela primeira vez, um filme africano sair na sala de cinema do Brasil, porque nem aqui na África do Sul veem filmes africanos.

O nosso filme [*O Comboio de Sal e Açúcar*], que ganhou o prémio do Festival de Joanesburgo — o de melhor longa-metragem —, passou numa pequena sala cultural em Joanesburgo e em Cape Town, e ficou 1 semana... Teve 1.000 pessoas, 2.000 pessoas de público, ok? Então, mesmo na África não valorizam o cinema africano... Vão ver filmes americanos de merda! Agora, com este filme — o Gabriel não sei se concorda —, vamos dar a volta! O esforço que estamos fazendo em termos de publicidade... E a qualidade... Não é a qualidade artística do filme, é a qualidade da história, uma história que a mim me comove, me faz chorar! Todos os meus amigos que já viram, choram no final do filme! Eu acho que é um filme para o grande público. Temos de mostrar que não é aquele Nollywood não sei do quê, que temos capacidade para fazer bons filmes, “artísticos”, mas que atraiam o público.

Mas para isso precisamos de financiamento, fundos do Estado. Eu vi ontem, numa matéria do jornal *O País*, uma atriz dizendo: “o Ministério da Cultura não nos acarinha”.

**LM — O que o Licínio agora me disse, suscitou-me logo um novo conjunto de questões...**

**LA —** Isso vamos conversar depois... Eu tenho de pegar a minha filha na escola.

**LM – É? Ok!**

**LA** – Temos muito tempo! Tens de falar mais com o Gabriel. Podes marcar sem hora as entrevistas com ele. Eu sempre quis escrever um livro sobre a história dele, que começou como pastor e transformou-se em grande cineasta! Mas ele sempre diz: “não, eu é que vou escrever, eu é que vou escrever!”. Nunca vai escrever, nem eu vou escrever, também não temos mais tempo, estamos a lutar pela sobrevivência do cinema moçambicano! E esse gajo luta como um cão, porque é o diretor, é o secretário-geral da Associação Moçambicana de Cineastas, que é o único grupo e o único local onde se fazem cursos de formação leves e rapidíssimos de cineastas. E que promove até o Nollywood... Como é que vocês chamam a isso [risos]? O Nollywood e o Bollywood... Por acaso, vi um filme indiano lindíssimo: *A Ira das Deusas*. Um filme bonito, só sobre mulheres, passava-se em Goa, e por isso eu fui ver, porque a minha mulher é goesa! Eu chorei no final do filme. Muito bonito, com efeitos, com mulheres, sobre mulheres...

**LM – Eu vou deixá-lo ir buscar a sua filha...**

**LA** – Nós depois vamos conversar mais, quando você quiser!

## **Agradecimentos**

Agradeço a Gabriel Mondlane e Licínio Azevedo.

Este trabalho foi realizado no âmbito da investigação de pós-doutoramento intitulada *Da Comunidade Imaginada à Comunidade Imaginativa: Possibilidades de Construção de uma Lusofonia Inclusiva Através da Comunicação Para o Desenvolvimento (C4D)*, financiada pela bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia com a referência SFRH/BPD/103706/2014. Este trabalho é ainda apoiado pela unidade de investigação a que está associada a investigadora, o Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020 (financiamento base) e UIDP/00736/2020 (financiamento programático).

# ***I'm a Free Man in a Free Country***

## Conversa com Pedro Pimenta

<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.11>

Ana Cristina Pereira

Jardim dos Namorados, Maputo, dezembro de 2018

O produtor de cinema Pedro Pimenta iniciou a sua carreira no Instituto Nacional do Cinema (INC) de Moçambique, em 1977. De lá para cá, produziu inúmeras ficções curtas, documentários e longas-metragens em Moçambique, Angola, Zimbábue, Etiópia, África do Sul, Argélia, entre outros países. Em 1997, produziu *Fools* (Tolos), a primeira longa-metragem rodada por um sul africano negro (Ramadam Suleman) e *Africa Dreaming: Crónica da África em Seis Atos*, tendo como tema comum o amor. Entre 1997 e 2003, foi conselheiro técnico da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura no *Zimbabwe Film and Video Training Project*

---

Ana Cristina Pereira, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal/Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal/Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias, Universidade Lusófona, Porto, Portugal <https://orcid.org/0000-0002-3698-0042> [kittyfurtado@gmail.com](mailto:kittyfurtado@gmail.com)

*Como citar:* Pereira, A. C. (2022). *I'm a free man in a free country: Conversa com Pedro Pimenta*. In A. C. Pereira & R. Cabecinhas (Eds.), *Abrir os gomos do tempo: Conversas sobre cinema em Moçambique* (pp. 201–218). UMinho Editora; Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.11>

*for Southern Africa* (Projeto Zimbabueano de Formação em Filme e Vídeo para a África Austral), em Harare. Foi diretor de programas do Festival de Cinema de Durban. É um dos fundadores do Audio Visual Entrepreneurs of Africa (Empreendedores Audiovisuais de África). Também é membro correspondente estrangeiro da Association du Cinéma du Réel (Associação de Cinema Real), encontro internacional do cinema documentário. É o fundador e diretor do Festival de Cinema Dockanema, em Moçambique.

Conversei com Pedro Pimenta, numa manhã quente de dezembro, numa esplanada à beira do Índico. O resultado é um testemunho irreverente (por vezes, desconcertante) sobre acontecimentos que atravessam quase todas as conversas com cineastas moçambicanos desta geração.

**Pedro Pimenta (PP)** — Espero que não queiras falar sobre o passado. Essa conversa do passado não me faz crescer, não tem nenhuma elevação, nenhuma vontade. Remetem-me para o passado, sempre. Já acabou. Um passado que é romantizado, na minha opinião. Não percebo nada disso que andam a dizer que aconteceu.

**Ana Cristina Pereira (ACP)** — **É isso que eu quero saber. Se não aconteceu o que dizem que aconteceu, o que aconteceu, então?**

**PP** — Queres me pôr em problemas?

**ACP** — Não.

**PP** — O discurso continua aquele romântico. Havia gente com uma lucidez, que viam um futuro e tal... Na verdade havia um poder que não precisava de ser muito inteligente para perceber que num país com uma percentagem enorme de analfabetos a imagem com certeza podia ter muito impacto e que convinha ter um discurso nacional, imediatamente a seguir à independência. Devemos nos lembrar que havia um contexto particular de cinema sendo produzido no espaço colonial, mas também no espaço da luta de libertação, e o

facto de o Instituto Nacional de Cinema ser a primeira instituição cultural a ser criada no pós-independência é reflexo dessa experiência acumulada. Serviu como instrumento efetivo e pragmático de propaganda. Nós outros, com 20 anos, cheios de pica, com vontade e acreditando no projeto utópico. É um governo que nos oferece a oportunidade, dentro de um quadro muito excitante, não nos esqueçamos que, na altura, no resto do continente também há muito pouco... De repente, de um dia para o outro, estamos à frente, ficámos todos orgulhosos, não é? E entrámos nisso alegremente, aprendemos o que tínhamos que aprender, até que há um ciclo que acaba e, de alguma forma, demos todos conta que não é bem assim. Vamos lá tentar fazer as nossas coisas diferentemente...

Depois, mais tarde, há uma tentativa de recuperação desse período para servir intenções de autorreconhecimento de um papel que nós teríamos tido, mas nunca mencionam Haile Gerima ou Med Hondo que também por cá passaram... Os iluminados... mentira! Éramos uns fedelhos! Que não pensavam muito naquilo que estavam a fazer, pronto. Outra coisa não podia ser, tínhamos 20 anos.

**ACP – Sim, eram mesmo muito jovens e já estavam à frente de setores importantes...**

**PP –** E essa realidade é a mesma para todos os outros sectores do país. Isso foi em 1975, não foi em 2018... Quer dizer, vamos ter... Calma. Pôr um pouco as coisas aí no contexto, também. Que fizemos coisas bonitas? Sim! Obviamente. Se eu pegar um grupo de jovens em 2018 e lhes oferecer todas as condições e um ambiente em que eles sentem que são pioneiros de alguma coisa, alguma coisa bonita vai acontecer. Não há nenhum mérito assim particular. Depois, cada um fez-se à vida da melhor maneira que soube e pôde.

**ACP – Como é que surge a Kanemo?**

**PP –** Ah... Isso aí está sujeito a controvérsia [risos]... Mas não tem nenhum... nenhuma coisa maquiavélica por trás. A passagem do

Ruy Guerra pelo Instituto de Cinema, com funções de consultoria, mais experiente, não foi totalmente pacífica, porque o Ruy Guerra, pela sua natureza — com 80 anos continua sendo assim, imagina há 40 anos —, tem tendência a pegar tudo para ele. Então, à volta dele, pela malta, havia um certo ressentimento: “que brincadeira é esta, nós é que andamos aí todo o ano, de repente chega o Ruy Guerra e toda a atenção está focada nele? Já não há tempo para nós, ele é que faz, ele é que decide”. Pronto, isso era uma coisa — o ambiente. Segundo, o Ruy Guerra faz o *Mueda, Memória e Massacre* e quando o filme é completado suscita um debate sério, no seio da Frelimo [Frente de Libertação de Moçambique], em relação, na verdade a uma interpretação da história. Como é que vamos interpretar a história? Isto é, como é que vamos dar um cunho oficial a determinada história. Até agora foi isso, de repente este filme pode vir levantar outras leituras. Estás-me a gravar?

#### **ACP — Estou... mas...**

**PP** — Não tem problema. *I'm a free man in a free country* [sou um homem livre num país livre]. Então, estava-te a dizer: o *Mueda* [*Memória e Massacre*] cria uma tensãozinha e talvez, na altura, o Ruy Guerra não tenha sentido o apoio por parte dos poderes que ele pensava ter. Ele sentiu que havia uma certa relutância, porque até questionaram “mas porque é que este sujeito que foi embora há tantos anos tem que vir questionar um assunto tão delicado da nossa história?”. E depois há outro fator, que com a distância fica cada vez mais claro, é o fator étnico. Esta história é a história dos macondes, os macondes são quem fez a luta armada. Os macondes, sempre tiveram, já de outros tempos, um certo questionamento sobre a liderança do movimento, que são pessoas do sul. E, de repente, nessa história maconde, foram os macondes que lutaram, foram eles que morreram — se foram 60 ou 600 é outra história, mas foram eles que morreram. De repente, “as pessoas do sul estão a tratar disso, assim de qualquer maneira? E vão chamar um sujeito do Brasil, para contar a história”, bem à maneira... Tu és de onde originalmente?

**ACP — O meu pai é de Cabo Verde e a minha mãe é portuguesa. Nasci em Angola.**

**PP** – Então, tu entendes isso que eu estou a dizer...

**ACP** – **Começo a entender. Começo a entender...**

**PP** – Essas características africanas.

**ACP** – **Mundiais, talvez...**

**PP** – Tem umas características africanas particulares, ou moçambicanas; as coisas nunca são claramente ditas.

**ACP** – **Sim. Tenho essa sensação.**

**PP** – A força e a fraqueza do Samora Machel era essa, era o único que enunciava claramente o seu pensamento. O resto diz-se, mas não se diz. O não dito é muito importante. Isso tudo criou um desconforto no Instituto de Cinema em que, de repente, o sujeito que é o diretor do INC, um personagem chamado Américo Soares, começa a ser questionado, porque na verdade é ele que está por trás da dinâmica: “vamos trazer o Ruy Guerra, o Ruy Guerra é moçambicano, e o Ruy Guerra vai fazer!”. Chega o Ruy Guerra, pára tudo porque ele está a fazer o *Mueda*. De repente, começa a ser questionado, “será que esse sujeito está dentro da linha do partido?”. O Américo Soares é despejado, da maneira como a Frelimo sabe fazer: chamam-te a uma reunião pública e ali comesas a ouvir histórias que nunca tinhas ouvido na vida. Nunca tinhas suspeitado. De repente, descobres que és mau. Que uma vez fizeste isso, e que uma vez disseste isso, e até alguém ouviu, não sei quê. Ficas assim tipo: eu?

Bem, ele é despejado. É substituído, como se fazia muito na altura, por uma comissão diretiva [risos]. E isso cria um grande mal-estar. Porque na mesma altura, nunca é dito, mas é claro que há uma intenção de fazer uma certa depuração, uma certa limpeza. Na lógica da Frelimo de tomar conta disso. Fez uma limpeza ideológica. “Isto aqui é um antro de pequeno-burgueses e, além disso, há muitos brancos. Há brancos a mais aí”. Nunca é dito isso! Mas tu sentes.

“Branco a mais, resquícios do colonialismo, estão aqui com o plano deles... não foi para isso que lutámos”. Aquela conversa... criou um enorme mal-estar, que afetou o Ruy Guerra, que questiona o envolvimento dele. Isto num quadro em que não se pode exprimir as coisas criativamente, artisticamente sem ter que pensar em ideologia e política. Ele afasta-se. Por outro lado, quem esteve por trás de trazer o Ruy Guerra no que se refere à cúpula da Frelimo foi o Jacinto Veloso, na altura ministro da segurança, se não me engano, e o José Luís Cabaço, ministro da informação, que de alguma forma, ao fazerem isso, ultrapassaram a estrutura. E a estrutura, no modo como a Frelimo está organizada, tem que passar pelo membro encarregado desses assuntos que é o Jorge Rebelo. E o Jorge Rebelo não foi nem consultado para essas coisas, mas o Jorge Rebelo tem os seus agentes lá dentro. Então, dá a sensação que o Jorge Rebelo ganhou esta, mas eles não desistem. Começam a engendrar um esquema em que o Ruy Guerra voltaria a ser uma presença no Instituto Nacional de Cinema, criando-se um organismo diferente, que funcionaria como uma paraestatal; organicamente estaria debaixo do Instituto Nacional de Cinema — na altura não se criavam as coisas assim —, mas tinha uma autonomia de funcionamento e funcionaria de um modo mais aberto, para as forças do mercado eventuais e produziria para responder às demandas do mercado, que não fossem apenas demandas do governo... Para isso é preciso criar uma organização, uma estrutura que se chama Kanemo. Não faço parte do processo, mas sei que há estudos que são feitos e questões económicas são colocadas, é preciso investimento. É preciso investir. E, aí alguém, inteligente, não sei quem, mas provavelmente o próprio Ruy, propõe a seguinte coisa: “porque é que não dotamos a Kanemo de recursos tecnológicos que eventualmente até poderão ser úteis e rentáveis no Brasil?!”.

Portanto, tendo esse material aqui, tendo o Ruy Guerra envolvido, vamos rentabilizar investimentos, essas tecnologias, em função das necessidades, poderão estar no Brasil ou aqui. Apesar de todas as crises, numa altura em que ainda há algum dinheiro aqui... as pessoas que estão à frente dessas coisas tomam a decisão por paixão... Então, monta-se um esquema em que há uma empresa chamada



Socimo, que é uma empresa que foi criada debaixo do Ministério da Segurança, que tem como função intervir, no comércio externo, e recuperar as comissões que são normais no comércio externo: se vendo, pago uma comissão, etc., portanto, é uma empresa que tem alguma capacidade de encaixe, tem recursos. Pronto, tudo bem, a Socimo vai ser a empresa mãe... Cria-se a Kanemo. De repente, tem, na altura, é tão estúpido, quer dizer, estar a falar disso... Na altura está-se a falar de algumas câmaras de filmar, equipamento de edição e uma grua! Uma grua que, para a época, era assim... muito avançada! No Brasil, não havia nenhuma igual... Então alguém achou, “vamos ficar à frente!” [risos]. É claro, esses equipamentos vieram para aqui, pararam aqui, nunca foram ao Brasil. E o Ruy Guerra foi convidado a tomar conta disso, era uma forma dele voltar. E ele aceitou, achou interessante, mas não fez o passo de voltar. Mandou uma equipe dele, uma turma de brasileiros, para virem aqui estruturar o projeto, colocar as coisas em andamento.

O problema é que na altura... Bem, na altura, começou a crise no Instituto Nacional de Cinema, também a seguir a um incêndio que destruiu grande parte da infraestrutura e recursos existentes, e de repente aparece um bando de brasileiros que pareciam estar melhor tratados que a malta de cá, porque eles têm o que querem e há muito dinheiro e eles vêm e fazem e tal...

### **ACP – Caiu mal.**

**PP** – Umas guerrinhas aqui e ali... Na verdade, a criação da Kanemo significou o início da liberalização do sector em Moçambique. Significou também um esforço de formação de quadros técnicos num quadro de rigor que, na altura, já não se verificava no INC. E assim... Depois de alguma produção, como nasceu, morreu... De morte natural; numa altura... Não tinha mais sentido nenhum, o país evoluiu para o que parecia ser o paraíso da economia de mercado. Está aberta a caça. Cada um faça o que quer, como quer e tal. Outras produtoras apareceram, instalaram-se e a Kanemo foi perdendo terreno. Os brasileiros que ficaram nessa história também foram se desgastando, não é? Ao longo dos anos, uns foram embora, outros

ainda ficaram por aqui a título individual e há um sobrevivente, o último dos moicanos...

### **ACP – O Chico Carneiro.**

**PP** – Que é o Chico Carneiro. Esse ficou de vez. Na verdade, Moçambique lembra-lhe o mato dele, lá no Brasil... Ele não é São Paulo ou do Rio de Janeiro, como os outros. Foram buscá-lo lá no Maranhão, então ele aqui está em casa. Na verdade, esta história da Kanemo não tem nada de complicado; processos e contradições de uma altura em que aqui na área, digamos, política e ideológica da Frelimo havia um senhor muito dogmático, o Jorge Rebelo, que respeito pela coerência. Até hoje é assim, não mudou, portanto, ele pensa mesmo assim. E à volta dele havia outras pessoas, com o seu poder também, que apostavam noutro modelo possível. E, nós outros, no meio, verdade seja dita, não tínhamos relevância nenhuma, decidiam e aplicavam e nós calávamos e fazíamos, ou ficávamos a queixar-nos deste ou daquele em vez de fazer filmes... Não é aquela coisa que agora oiço muitas vezes... que tínhamos algum papel a tomar decisões. Cada vez mais sinto que éramos peões. Pouco mais do que isso. No esquema de um partido que chega ao poder, num país recém-independente que necessita de uma máquina de propaganda, para consolidar o seu poder, para resolver problemas sérios de possível tensão entre etnias, entre o norte e o sul – coisas que até hoje não foram resolvidas, de vez em quando... bábábá [sons de tiros]. No meio disso, há as contradições do próprio sistema do Instituto Nacional de Cinema, que, de vez em quando, um pouco por fruto do acaso, permitiam que aparecesse uma coisa feita fora do esquema. Alguém, com uma expressão mais individual, e tal... Acontecia. Nunca ia contra o poder estabelecido, mas pronto era uma expressão mais solta. Acontecia, pelas mais diversas razões.

### **ACP – Em termos mais pessoais. O Pedro nasceu aqui em Maputo, não?**

**PP** – Não. Eu nasci na República Centro Africana. A minha relação com Moçambique é uma opção de juventude. Com 20 anos, em Lisboa, relações com moçambicanos estudantes e tal, Casa de Moçambique

em Lisboa. Moçambique a ficar independente. Já estou um pouco cansado de Portugal, na altura, era fascista, triste. Na rua as pessoas a quererem tocar o meu cabelo, o cabelo do preto. Enfim... Vocês estão se a queixar, nem sabem por aquilo que passámos nós, não é? Nas nossas épocas. Fascismo, mesmo! Estava farto daquilo, os meus amigos foram todos embora, “vou ficar aqui a fazer o quê? Vou embora”. A Força Aérea Portuguesa organizou avião para a malta.

**ACP – Isso em que ano?**

**PP – 75.** Só que fomos avisados. Esse avião só vai num sentido. No regresso traz militares portugueses, não há lugar para vocês. É um sentido só. “Está bem, vamos”. Fomos. Viemos. E eu fiquei.

**ACP – Já estudava cinema lá em Portugal?**

**PP – 43 anos depois:** “oh pá, foi um erro de juventude!

**ACP – Oh não... Foi um erro porquê?**

**PP –** Estou a brincar. Não foi erro nenhum. Nunca teria feito o que fiz na minha vida se tivesse ficado em Portugal. Moçambique deu-me oportunidades únicas e estarei eternamente grato. Não. Eu não estudava cinema. Era cinéfilo. Gostava. Era provavelmente o único divertimento que o meu bolso podia pagar. Cinema Jardim, Largo do Rato. E havia outro em Campo de Ourique. Pagavas um e vias dois.

**ACP – Ah, que bom [risos]...**

**PP –** Fui gostando do cinema, fui vendo... Houve uma altura que tive um *job* [emprego], no Cinema Tivoli. Que era rebobinar os filmes de 35 mm, não é? Tinham que ser rebobinados para a próxima sessão. Então, eu fazia isso e davam-me umas coroas, umas moedas. Vim para aqui, em 75, comecei por dar aulas de francês, numa altura em que os professores portugueses bazaram todos, então, quem soubesse ler e escrever, ia dar aulas. Eu fui dar aulas

de francês, um tempo. Depois o francês foi eliminado do *curriculum* porque não fazia sentido, e coincidiu com a criação do Instituto de Cinema. Uma pessoa que eu conheço que estava envolvido nesse processo — morreu com o Samora, por acaso, Moradali — “tu não gostas de cinema? Vamos criar o INC”. Pronto, comecei a trabalhar ali, digamos que o que eu aprendi de cinema, para além de gostar, foi no Instituto de Cinema, antes disso, não. Gostava só. Pensava no assunto. Debatia. Com amigos.

**ACP — E depois houve uma altura que ainda esteve à frente do INC?**

**PP —** Não. Houve uma altura que fiquei diretor adjunto. Encarregue da produção. Portanto, depois dessa primeira altura de confusão, o Ministro José Luís Cabaço decide dar um rumo a isso tudo, e há uma série de encontros que são criados e pela primeira vez uma reflexão mais profunda tem lugar sobre “que cinema em Moçambique?”. Na verdade, ele recupera um pouco da parte do Jorge Rebelo, que tinha muita dificuldade em lidar connosco. Não entendia — que éramos muito pequeno-burgueses, mimados, não sei quê — e o José Luís Cabaço tinha mais jogo de cintura e recuperou um pouco e começou a lidar mais connosco. Então, a cultura de cinema também era mais fácil, porque, como deves imaginar, naquela altura, havia muitos Godards e muitos Spielbergs em potência, ali. Cada um pensava que era o próximo [risos], que era mais que os outros. Pronto, e o Cabaço tinha a inteligência, o jeito... E, num processo que levou algum tempo de reflexão, de discussões, chegou-se à conclusão que uma das formas de realmente dar corpo a essa coisa toda, era multiplicar a produção. Produzir muito mais do que o que se produzia. Pensando no que seria necessário, em termos de recursos, de tecnologia e também em termos de gente.

**ACP — É nessa altura que se faz também a reestruturação do Kuxa Kanema, não é? Que depois funciona um bocadinho como escola...**

**PP —** Exatamente! É nesta altura, mas antes disso, houve um bom tempo de preparação, com gente que teve também uma ligação com Ruy Guerra e com gente que veio para aqui dar formação. E

eu faço parte do primeiro curso de produção que tem aqui, com outros... Mas eu sou o melhor, não é?

**ACP – Sabe-se.**

**PP** – Então, nesta altura da reestruturação toda, fico encarregue da produção. Na verdade, eu nunca senti nenhum talento, ou vontade, ou não sei quê, para ser realizador. Não me diz nada. Se tenho alguma coisa a fazer é na produção. Na gestão das coisas. Na organização. E isso eu deixei ficar claro muito cedo, então, não houve muita questão em relação a isso. Eu era o único que dizia: “eu não quero ser realizador. Quero gerir esse processo”. E pronto foi assim que eu cheguei lá. Algum tempo depois, chateei-me e fui embora.

**ACP – Foi quando?**

**PP** – Foi em 85.

**ACP – Ainda antes da morte de Samora Machel?**

**PP** – Sim. Antes até, espera aí. Sim, 85 eu tenho uma... Não sei como dizer...

**ACP – Um embate?**

**PP** – Um embate. Pronto, não estou de acordo com... Na altura, é preciso compreender que vivemos numa economia planificada. Precisando de negativos para filmar, tu não acordas um dia e dizes “vou aí à loja comprar negativos”. Não. Tem que ser no ano anterior, fazer planos para o ano seguinte. Então, numa das vindas do Ruy Guerra aqui, há uma coisa que acontece, que é o Samora vai se encontrar numa reunião de vários dias ou semanas com todas as pessoas que participaram no regime colonial, PIDE [Polícia Internacional e de Defesa do Estado]<sup>1</sup>, comandos, flechas, essa coisa toda.

---

<sup>1</sup> Foi a polícia política portuguesa entre 1945 e 1969, responsável pela repressão de todas as formas de oposição ao regime político vigente.

**ACP — Foi o Ruy Guerra que filmou esses encontros...**

**PP —** *Voilà!* À volta dessa coisa, eu tive o meu primeiro embate, porque eu defendia que era super importante filmar isso como um documento histórico, sobre o qual até acredito que alguns filmes poderão ser feitos, mas eu não vejo a necessidade, a não ser por uma questão de ego, de o Ruy Guerra ir filmar isso com três câmaras. E acabar toda a nossa reserva de película do ano! Eu sou responsável por uma série de malta que depois... precisam de filmar e não vão ter película. Que lógica é essa? E ele quer três câmaras, por uma questão de ego, não é por mais nada! Porque lhe dá uma pica filmar com três câmaras, que depois está filmado tão bem que não consegues montar. Quer dizer... Não precisa de ser um génio para entender isso. Foi o meu primeiro embate. Mandaram-me calar. Calei. Depois apareceu outro que veio “descobrir”. De vez em quando, eu sou mau.

**ACP — Pois [muitos risos]!**

**PP —** Apareceu outro. O Fonseca e Costa é outro que desembarcou aqui com apoio das autoridades governamentais. Andavam à procura de uma maneira de reatar com Portugal, depois de anos de muita tensão. Então, era uma coisa, mais diplomática que estava em jogo. O Fonseca e Costa, na minha opinião, não teve a humildade, mas ele nunca foi humilde...

**ACP — Penso que nunca foi humilde... Era um artista, do tipo grande senhor... À moda antiga.**

**PP —** Pois, então desembarcou aqui, no estilo [gestos com as mãos e os braços que pretendem expressar pose de grandiosidade]. Primeiro, tive que estar à altura, mas depois mandei-lhe àquele sítio. “Tu pensas que vieste aqui descobrir o quê? Antes de ti já o Vasco da Gama esteve aqui!” Hiiii... [muitos risos].

Estraguei tudo aí. Fui chamado às altas instâncias da nação. Marcelino dos Santos, chamou-me: “camarada Pimenta é

indisciplinado”. Puxou-me a orelha. Eu disse: “apenas coloco o seguinte, nós somos um organismo que tem, a vosso pedido, os seus planos, os seus objetivos, as suas coisas, nós, com o dinheiro do governo, fazemos o Instituto de Cinema moçambicano, mas de vez em quando vocês, perdem a cabeça, porque chegou um Deus de para-quedas e baralham o nosso esquema todo. E nós temos que parar tudo o que estamos a fazer, porque chegou Deus. Eu não estou para isso. Eu acredito que seja possível trabalharmos com qualquer Deus, desde que haja respeito mútuo. Não é parar tudo porque chegou não sei quem. Não, isso não topo”.

Mas aí pronto... O Fonseca e Costa... Se o Ruy Guerra se calou, o Fonseca e Costa foi mau. Foi-se queixar. A Graça Machel chamou-me. Telefonaram para o Cabaço. O Cabaço chamou-me: “oh Pedro, o que é que você está a fazer? Estás-me a criar problemas!”. Eu disse: “Cabaço, sabes o que é o melhor? Eu vou-me embora! Façam como quiserem. Eu estou farto. Vai contra a minha natureza. Não acho certo. Tchau”. Depois vieram-me chamar, por causa da televisão. Criação da televisão. Ainda aguentei, mas depois alguém do Estado Maior, ameaçou prender-me. Aí eu disse, “tchau. Não quero mais nada com vocês. Vocês são maus, mesmo! Enganaram-nos. Enganaram-me a mim. Esqueçam o ‘nós’. Enganaram-me, a mim! Não confio e não quero mais”. E pronto. Nunca mais trabalhei com o setor público.

Não preciso disso. E arranquei. Fui fazer as minhas coisas. Acabei trabalhando, mas como freelancer, na Kanemo, depois com algumas pessoas criámos a Ébano. Depois, também a Ébano... Eu tenho uma... Sou muito nómada, na cabeça. Ficar toda a vida a fazer a mesma coisa chateia-me.

Em 96, a África do Sul está a bombar. Eu vou lá ver o que é. E produzi o primeiro cineasta negro de longa metragem na história de África do Sul. Depois disso fui para o Zimbabué, para uma escola. Dei-me conta recentemente que, desde 96, estou aqui e não estou. Não quero ficar preso ao que quer que seja.

### **ACP – Ainda gosta de ser produtor?**

**PP** — Era, deixei de ser. A própria noção de produção mudou muito à nossa volta, não é? Pelos avanços da tecnologia, pelas mudanças dos mercados, hoje em dia ser produtor é outra coisa. Já não me dá pica nenhuma.

**ACP — Os circuitos de coprodução internacionais não são estimulantes?**

**PP** — Sim, mas eu já bati isso tudo há muitos anos. Conheço. São sistemas que se repetem. Não há nenhuma evolução. Tu tens que fazer prova de algum servilismo e renunciar a muitas coisas em que tu realmente acreditas. Entrar no jogo. Já fiz. Não quero mais. Não me diz nada, não tenho vontade. Por outro lado, em termos de produção de ideias e de histórias para produzir, raramente sou surpreendido por algo que dê vontade. Recentemente fui surpreendido por uma história, mas é da Nigéria. Eu ir para a Nigéria, a vida na Nigéria? Tá louca! Então, deixei de ser produtor desde 2012. Há 6 anos já que não produzo nada. É mentira, em 2014, produzi na Argélia. Pronto, ao longo dos anos fui construindo uma capacidade, reputação, sei lá...

**ACP — Uma rede, também...**

**PP** — Uma rede, que vai muito para além de Moçambique. Isto aqui foi ficando um pouco medíocre no seu debate. O debate não evoluiu um milímetro. Então eu vou. Em 2017, tentei uma coisa nas Ilhas Maurícias, mas não deu certo e aí decidi pendurar as chuteiras, como se diz no futebol.

**ACP — Esteve envolvido no festival de cinema de África do Sul...**

**PP** — Sim, continuo envolvido em festivais, como programador. Dizem que faço bem, esse trabalho. Não sei porquê. Sou solicitado. Há um, agora este mês, em Marrocos. Há todo um ciclo sobre cinema angolano, que passou em grande parte por mim. Há coisas que eu gosto de fazer. Não implicam nenhuma renúncia minha. Que esses



sistemas, de maneiras diferentes, existem há 50 anos. Se quisermos ser honestos, que resultado é que há? Há alguns filmes que foram feitos com esse sistema, eu próprio utilizei muito o sistema. Quando digo “utilizei muito o sistema”, utilizei até muito mais o sistema francês do que o sistema português, que é muito mais limitado. Produzi um filme de vez em quando, mas também usei. Também usei. E diga-se, em abono da verdade, que foi um pesadelo. Aqueles meus colegas portugueses... querem meter a mão no dinheiro público, depois estão-se nas tintas. Querem lá saber. Um dia vou escrever as minhas memórias. Vou-te pedir a ti para escreveres. Vais ser a minha, como se diz?

**ACP – *Ghost writer* [escritora-fantasma].**

**PP** – Os franceses têm uma palavra mais chata: *negre*. Numa dessas produções com portugueses, apresentaram-me uma fatura de lingerie, da Loja das Meias, em Lisboa. Para um filme rodado no mato! Eu disse: “mas isto o que é? Vem de onde isto? Explique-me! Eu sou muito burro. Filho do meu pai e da minha mãe, precisa passar por isso? Pega lá a lingerie, vamos fazer uma vaquinha, vamos te oferecer!”

Então pronto, utilizei muito os sistemas existentes, conheço-os bem. Quase todos os países europeus. França, Itália, Reino Unido, Alemanha, Portugal, Espanha, ah... Bati bem a Europa. Hoje em dia, não me diz nada, porque é uma repetição daquilo que já se conhece. As pessoas mudaram, as caras, muitas das vezes o discurso mudou, mas verdade seja dita, a real motivação desses sistemas todos não tem nada a ver com cinema, e muito menos tem a ver com o desenvolvimento de capacidades ou talentos de alguém em África. *Full point* [ponto completo]. Então: como reverter isso?

**ACP – Há esperança nestes novos nomes, que estão já a dar cartas. Uma Yara Costa, Lara Sousa.**

**PP** – Um Mickey Fonseca, um Inadelso Cossa, entre outros. Isso tudo é ótimo. Isto tudo é muito bom, porque essa geração fez-se à sua

custa. Não à custa de nenhum sistema. Pelo contrário. Mas todos eles fizeram-se pela paixão deles. Ótimo. Eu sou o primeiro a bater palmas. Todos eles vão ter o seu percurso de combatentes, para fazer cinema, neste quadro aqui. Eu estou disponível se alguém quiser uma ajuda, um conselho, uma palavra, mas pouco mais. Faço com... esses nomes que falaste. A Lara, não porque estava na escola, até agora, em Cuba. Estou aqui, estou disponível, mas não me envolvo. Têm que fazer o seu caminho. É ótimo. Estão a chegar lá. Agora todos eles, enfim todos eles... Eu acho que nenhum deles, até agora, encontrou a sua voz. Porque têm referências anteriores que não são necessariamente boas. E é um processo libertarem-se dessas influências, mas vão chegar lá. Sim. Num quadro bem mais complicado. Mas, ao mesmo tempo, alguns estão a fazer carreiras super interessantes. O Inadelso Cossa, que fez um filme inédito; o próximo projeto dele, está a suscitar um interesse assim, impressionante. Li hoje de manhã que ele acaba de ganhar um prémio em Marraquexe. Já tinha ganho nos Países Baixos. O que me leva a questionar se não é apenas uma coisa da perversidade do sistema. Esses sistemas necessitam, numa base regular, de alguém para ser “o outro”.

**ACP – Que representa todos. Fica ali aquela luz forte que transforma tudo à volta numa grande escuridão.**

**PP –** E depois cansam-se e vão à procura de outro. E outro. E outro. Eu fiquei, pronto... Passou-me pela cabeça, mas não dá para minimizar a alegria de um jovem moçambicano, que eu vi bater à minha porta, fazia o *Dockanema*, com uma humildade... Entrou como assistente. Não sei como, mas fez-se! Não quero minimizar a alegria dele, mas vivemos o suficiente para ver isso acontecer...

**ACP – E desacontecer...**

**PP –** A grandes nomes... Djibril Diop Mambety e depois...

**ACP – Normalmente, quando começam a fazer filmes mais políticos, no sentido de serem contra o discurso oficial... Então, se questionar os países “doadores”...**

**PP** — Exatamente. Há um realizador senegalês, muito meu amigo, com quem estive recentemente e falávamos disso. Ele disse que a partir do momento que começou a ser capaz de refletir e questionar, apenas a discutir as motivações do sistema, a partir daquele momento, acabou. Então é... Isso como é que se resolve? Só se resolve quando o cineasta africano desenvolver uma capacidade de confiança em si próprio. Isto é, fazer o seu trabalho interior. O cineasta africano, como qualquer africano, é o resultado de um processo super violento e traumático. Desde o tempo da escravatura lhe disseram “tu és inferior, para tu teres uma chance tens de te encostar ao poder”. O poder sendo branco sempre. De onde quer que ele venha é isso. E isso já começou a fazer parte do ADN do africano. Ora bem, quando tu és criador, neste caso cineasta, queres contar histórias, sempre com o objetivo, confesso ou não, de elevar um pouco à tua volta, que as pessoas descubram algo sobre elas próprias, fiquem melhores pessoas, e tu não resolveste isso dentro de ti. Viras esquizofrénico. Então, só tem uma maneira de resolver isso. É encontrar uma nova pedagogia do cinema para os africanos. O cineasta africano tem que fazer esse trabalho de desenvolvimento pessoal.

**ACP** — E também por parte das estruturas de poder, não é? Porque o cinema, apesar das novas tecnologias e de ser mais fácil hoje, continua a ser caro. Portanto, se não houverem sistemas de apoio e financiamento transparentes e regulares, e enquanto estivermos dependentes do financiamento europeu, ou seja, de onde for, vamos estar à mercê das agendas deles e fazer o cinema que eles querem. Ou que eles deixam. E que o público deles compra.

**PP** — E que acaba por nem comprar. A quantidade de filmes que são feitos e que nem são vistos, tirando nos circuitos dos festivais... Em cada aldeia em França há um festival de cinema africano. Vais lá e dão-te comida. Estão-te a alimentar. Mesmo. E acham que a troca é igual, porque é pá pelo menos, durante 1 semana comeste. E, pá eu não tenho mais...

**ACP** — Não se pode compactuar com isso...

**PP** — Já nem ponho lá os pés, não quero. Porque a atitude é mesmo esta. Há fundos públicos para a apoio e tal. A Alemanha está a virar a mesma coisa. Quando o sistema francês entrou em crise, a Alemanha começou a desenvolver uma estratégia em relação a África, e iria tomar conta do espaço. Foram repetir as mesmas coisas. Tu vês os fundos que são desbloqueados para essas relações culturais com África, cavas um pouco e percebes a desproporção obscena entre aquilo que é realmente gasto para algo e aquilo que fica lá para cada um se promover. E trazem-te o seu “negrito” cineasta, que vai lá, cheio de frio, coitado. Pão e salsicha... “Comeste pá, qual é o teu problema? Alimentamos-te!”. Então, pronto, eu sei que sou um orgulhoso, mas... estou bem comigo, porque não quero fazer parte dessas jogadas neocoloniais. O meu ADN é anticolonial. Sou contra. Cresci assim. Sou mulato crescido assim contra o colonialismo, sob todas as suas formas.

## Agradecimentos

Este trabalho foi realizado no contexto do projeto *Memories, Cultures and Identities: How the Past Weights on the Present-Day Intercultural Relations in Mozambique and Portugal?*, desenvolvido no âmbito da “Knowledge for Development Initiative”, pela Rede Aga Khan para o Desenvolvimento e pela FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia, IP (nº 333162622). Este trabalho é apoiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020 (financiamento base) e UIDP/00736/2020 (financiamento programático).

# Um País Sem Imagem É um País Sem Memória...

Conversa com Licínio Azevedo

<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.12>

Ana Cristina Pereira e Rosa Cabecinhas  
Cinemateca Portuguesa, Lisboa, dezembro de 2015

Licínio Azevedo nasceu em Porto Alegre no Brasil em 1951. Este gaúcho, como ainda hoje se define, vive em Moçambique desde a segunda metade dos anos 70, onde realizou uma importante obra cinematográfica, constituída por alguns filmes de ficção, mas fortemente ancorada no documentário, um pouco à semelhança, nesse aspeto, do cinema moçambicano em geral. Foi jornalista de formação e profissão até à sua chegada a Moçambique, onde procurou com

---

Ana Cristina Pereira, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal/Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal/Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias, Universidade Lusófona, Porto, Portugal <https://orcid.org/0000-0002-3698-0042>  
[kitty.furtado@gmail.com](mailto:kitty.furtado@gmail.com)

Rosa Cabecinhas, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal <https://orcid.org/0000-0002-1491-3420>  
[cabecinhas@ics.uminho.pt](mailto:cabecinhas@ics.uminho.pt)

*Como citar:* Pereira, A. C., & Cabecinhas, R. (2022). Um país sem imagem é um país sem memória... Conversa com Licínio Azevedo. In A. C. Pereira & R. Cabecinhas (Eds.), *Abrir os gomos do tempo: Conversas sobre cinema em Moçambique* (pp. 219–242). UMinho Editora; Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.12>

a sua experiência e a sua capacidade de trabalho “contribuir para a revolução” e para a criação de uma “sociedade nova”, através do cinema. No entanto, o compromisso primeiro de Licínio Azevedo “é com as pessoas” e a guerra, que assolou o país entre 1977 e que, em 1992, acabou por se transformar na “personagem” central dos seus filmes. Depois da guerra, as transformações políticas e económicas do país conduziram a uma quase total ausência de apoios, por parte do Estado, para a produção cinematográfica; foi assim necessário encontrar novas formas para poder continuar a trabalhar. Em Moçambique, como em outros países, a produção de filmes encontra-se dependente do conceito de coprodução e isso, segundo o nosso entrevistado, não é necessariamente uma coisa má, pois existem alianças interessantes, fundadas nas dificuldades comuns. Licínio Azevedo rejeita categoricamente a ideia de neocolonialismo por parte dos países financiadores, mas reconhece-se, durante a entrevista, o peso da agenda internacional no financiamento (ou não) dos filmes.

As mudanças no mundo refletem-se no cinema. Um pouco por todo o lado desapareceram as grandes salas e hoje a distribuição de filmes está entregue a multinacionais. Em Moçambique, a destruição provocada pela guerra que assolou o país até 1992, mas principalmente o abandono das políticas governamentais relativamente ao cinema<sup>1</sup>, a partir do final dos anos 80, conduziram ao quase desaparecimento das salas existentes e das estruturas de distribuição.

E não foram apenas as salas e as redes móveis de cinema que se viram afetadas nesta fase, também os arquivos de memória cinematográfica sofreram duras perdas. No início dos anos 90, o incêndio que atingiu o Instituto Nacional de Cinema e a posterior quase completa paralisação deste órgão, com a consequente dispersão dos seus membros, conduzem a produção de cinema em Moçambique, bem como a preservação da sua memória, para caminhos difíceis de trilhar. Segundo o cineasta, grande parte das imagens produzidas nos últimos 40 anos, e que testemunham o nascimento de uma nação,

---

1 Grande parte das salas de cinema foram vendidas, pelo Estado moçambicano, a instituições privadas, como, por exemplo, a Igreja Universal do Reino de Deus, e são hoje lugares onde hoje realizam cultos religiosos.

desapareceram e outras correm o risco de desaparecer, ora “um país sem imagem, sem cinema, é um país sem memória”. Ainda que esta memória seja sempre uma construção de quem produziu e selecionou as imagens e também de quem as visiona, essa mesma forma de construir também revela a história. Numa época em que a “memória se torna cada vez mais visual”, o futuro do cinema em Moçambique preocupa o autor, que não vislumbra no horizonte uma nova geração de cineastas moçambicanos, quer pela falta de uma indústria cinematográfica no país, quer pela falta de investimento em formação.

A ameaça de uma nova guerra é, segundo ele, uma realidade em Moçambique e parece ser o único constrangimento político de Licínio Azevedo, que se mostrou durante toda a conversa muito preocupado com as questões da memória, do arquivo, da proteção de um regime de sonhos que é o das imagens e, portanto, do cinema. As novas tecnologias da informação e comunicação (máquinas fotográficas nos telemóveis e pequenas câmaras, internet, etc.) constituem novas formas de informar, mas também de produzir registo que o cineasta não rejeita, mas perante as quais mantém um distanciamento prudente.

A história de vida deste cineasta está profundamente entrelaçada na história de Moçambique. Entrevistámos Licínio de Azevedo, em Lisboa, no dia 9 de dezembro de 2015, por ocasião do ciclo que a cinemateca desta cidade dedicou à sua obra, para ouvir e perceber as suas reflexões hoje, 40 anos após a independência<sup>2</sup>.

### **Ana Cristina Pereira (ACP) – Estes 40 anos da independência em Moçambique quase coincidem com a sua carreira como cineasta...**

**Licínio Azevedo (LA)** – Não, não exatamente... Eu fui para Moçambique como escritor, a minha formação era de jornalista, então, na verdade eu nunca trabalhei como cineasta no Instituto. Inicialmente, eu fui fazer um trabalho de pesquisa, que deu origem

---

<sup>2</sup> Este capítulo foi republicado com autorização da revista *Estudos Ibero Americanos*, onde foi publicada uma primeira versão desta entrevista no dossier dedicado aos 40 anos de independência em África (Pereira & Cabecinhas, 2016).

a um livro, *Relatos do Povo Armado*, que por sua vez, deu origem a um primeiro filme de ficção, longa-metragem *Tempo dos Leopardos*<sup>3</sup>, mas era um trabalho de escrita. Isso foi mais ou menos até 80... Os primeiros anos 78, 79, 80, 81, 82, eu só trabalhei na escrita.

Já nos anos 80, no Instituto de Comunicação Social, que era uma entidade do Estado, onde se fazia comunicação para as zonas rurais... Na época, a guerra civil ainda não tinha se espalhado... Havia as aldeias comunais, que eram aldeias... Bom, aquele sistema socialista da época... dividiu os camponeses em aldeias para a produção coletiva e tal... E nós produzíamos informação para o campo, para essas aldeias. Inicialmente, em jornal e rádio... Depois eu fui envolvido no trabalho de vídeo. A televisão estava a começar em Moçambique na época; tive de criar um programa de televisão, *Canal Zero*, que seria mostrado também nessas aldeias, além de na televisão... Então, foram pequenos documentários, filmes. No começo, tive que formar a equipe ao mesmo tempo, e me envolvi na realização, que era uma coisa que eu não fazia no Instituto. Então na verdade... são 35 anos... Eu comecei, uns 5 anos depois da independência, com pequenos programas educativos e fazendo algumas coisas experimentais. Eram filmes educativos, para o campo... Eram filmes sobre a água: *O Poço*... Eu fiz um filme que envolve o país, tem cerca de 30 línguas diferentes... Fizemos muitos filmes sobre os cuidados da água e etc., e tal...

E, pronto, depois disso, com a situação da guerra, a evolução da guerra civil... o nosso programa, que tinha um cariz educativo, começou a abordar a situação social no país de uma maneira mais ampla, fazendo documentários sobre a guerra. E, pronto, a partir desse momento, através dos meus filmes, eu comecei a acompanhar a história do país. Foi no começo da guerra civil, mais ou menos...

---

<sup>3</sup> *Tempo dos Leopardos* (1985) de Zdravko Velimorovic é a primeira longa-metragem de ficção moçambicana, coproduzida por Moçambique e Jugoslávia. É um drama político, passado em 1971. Conta a história da luta de um grupo de guerrilheiros moçambicanos contra o sistema colonial português – um dirigente é capturado e os seus camaradas fazem o que podem para o libertar.



**ACP – Porque a guerra durou até ao princípio dos anos 90...**

**LA** – É 92, mas eu comecei no princípio dos anos 80 a fazer filmes... A partir daí, eu acompanhei. Num primeiro momento, os filmes estavam relacionados com a guerra civil, não é? E isso se estendeu até agora... porque *O Comboio de Sal e de Açúcar* é uma história da guerra civil também; é no final dos anos 80 que se passa a ação...

**ACP – Ainda é uma reflexão sobre esse...**

**LA** – Sim, é a adaptação de um livro que eu escrevi em 1997: *O Comboio de Sal e de Açúcar*. É uma novela... Passa-se durante a guerra...

**ACP – Podemos saber um pouco mais dessa história?**

**LA** – Durante a guerra... Já ouviste falar da história do comboio irregular que saía quando houvesse condições, que fazia o trajeto do norte do país, de Nampula para Malawi?

Moçambique era um grande produtor de açúcar, mas as plantações foram destruídas e não havia açúcar nem para o chá... A gente chegava num café, “quero um chá”, “ah, tem chá, mas não tem açúcar”. Então, as mulheres do norte compravam sal no litoral e atravessavam o norte do país para ir ao Malawi vender e comprar açúcar... As mulheres levavam os sacos de sal e depois, com a venda do açúcar, sustentavam a família... Só que essa viagem era uma viagem que podia não ter fim... O comboio fazia 700 quilómetros... Podia levar 1 mês, 2 meses... Era atacado, havia sabotagens na linha... E muitas dessas mulheres e outros passageiros e o pessoal dos caminhos-de-ferro morriam... Como é que se deslocavam durante a guerra? Então, durante a guerra, eu tentei conseguir dinheiro para fazer um documentário, mas não consegui... Os financiadores... “Está completamente maluco! Vamos montar o equipamento depois, é tudo destruído, não há filme”.

Quando a guerra acabou, fiz essa viagem várias vezes, recolhendo histórias, ouvindo, fui entrevistando... Trabalho mais de jornalismo, não é? Para me documentar... E, baseado nesse contexto, escrevi um livro, uma história de amor entre uma jovem enfermeira, Rosa, que é recém-formada, idealista e que viaja nesse comboio para ir para o hospital onde foi colocada. Durante o trajeto, de vários dias, no meio da guerra, ela apaixona-se... Surge uma história de amor entre ela e um tenente, militar da guarnição do comboio, e tudo acaba muito mal, no meio da guerra e tal...

Esse livro saiu em Moçambique, EUA, África do Sul. Nos EUA, teve um bom acolhimento, foi escolhido como livro do mês pelo Essence Book Club de Nova Iorque; mas documentário, eu gosto de fazer sobre coisas que estão a acontecer. Sobre alguma coisa do passado é muito difícil fazer um documentário, então, esse documentário se transformou num livro e o livro num filme de ficção. A mesma coisa, mais ou menos, como o processo do *Virgem Margarida*, que era uma fotografia, foi um documentário e depois transformou-se num filme de ficção. Pronto, *O Comboio de Sal e de Açúcar* é essa história... no meio da guerra...

#### **ACP – A história do autor acaba por estar na história do filme...**

**LA** – Eu escrevi o livro 5 anos depois da guerra e fiz o filme mais de 25 anos depois da guerra. A “Trilogia de Amor e Guerra”... que é a *Virgem Margarida* e o *Comboio*... e um último que eu quero fazer... aí sim é mais autobiográfico... que é a história de Maputo cercado pela guerra. Um grupo de estrangeiros que lá viviam que não tinham nem acesso à praia, Maputo é uma cidade de praia... Então, a única abertura eram as grandes festas que faziam... estrangeiros, moçambicanos também, mas sobretudo estrangeiros de várias nacionalidades... Esse sim é autobiográfico...

#### **ACP – Este filme, *O Comboio de Sal e Açúcar*, é produzido por quem?**

**LA** – O produtor maioritário é a UKBAR filmes de Portugal, depois uma coprodução com Moçambique, França, Brasil e África do Sul...

**ACP – É muita gente a dar opiniões...**

**LA –** Relaciono-me mais com a produtora portuguesa... Os outros... é mais à distância...

**ACP – Como é que são vividas essas coisas da produção e como é que se relacionam, se é que se relacionam, com a produção cinematográfica em Moçambique, hoje? O cinema deixou de ser financiado pelo Estado... Como é que se reflete isso no seu trabalho? Sente muita pressão, ou já conseguiu, para si próprio, alguma liberdade?**

**LA –** Para mim, é mais fácil do que para quase todos os outros... Principalmente porque eu gosto muito de fazer documentários... Em documentário fico trabalhando para televisões fora... Eu fiz muitos documentários, principalmente durante a guerra. Agora é difícil conseguir financiamento, quando há guerra é mais fácil... Então, eu tenho mais acesso, mais facilidade... porque eu adoro fazer documentários... Trabalha-se com uma pequena equipe, não é? E, normalmente, é no interior, no meio do mato, às vezes em tendas porque não há condições, não há um hotel, e através disso ficas conhecendo, conheci o país inteiro praticamente... Nenhum cineasta atual tem esse conhecimento, porque estão baseados em Maputo...

Como os documentários foram bastante difundidos, ficou mais fácil eu começar a concorrer a fundos para ficção... Mas basicamente a vantagem é essa; é que eu faço documentários... E também mais numa base de sobrevivência, faço filmes institucionais. Eu gosto muito de fazer filmes educativos... Então, no país se consegue financiamento, pequenos financiamentos, para filmes de ONG [organizações não governamentais], coisas assim... IBIS [organização não governamental Educação para o Desenvolvimento], por exemplo, que é da Dinamarca, que tem projetos de educação no norte do país, alguns em escolas, no interior, em vilas, em aldeias. Por exemplo, *A Malária*, que é um filme educativo que eu fiz sobre a malária... Então, se tens filmes desses, consegues garantir a sobrevivência no ano e te dá tempo de procurares financiamentos demorados que são os dos filmes de ficção.

Mas o que eu estava dizendo é que estranhamente, nesse momento, para mim, é mais fácil conseguir financiamentos internacionais para ficção do que para documentário... O documentário ficou bastante difícil de repente, não sei porquê, porque antes era a BBC [British Broadcasting Corporation], era a ZDF [Zweites Deutsches Fernsehen], Chanel 4 que financiavam, e esses três mudaram a linha editorial. Já não têm aquelas séries dos anos 90 dedicadas a países do sul... Faziam concursos entre os países ou só África, ou África/América Latina e Ásia, havia muito essas coisas... Isso desapareceu nas televisões.

Então não sei se respondi à tua pergunta, mas a situação em Moçambique... Não há fundos para cinema... Então, busca-se fora. Ou então é só o dinheiro dessas organizações com objetivos específicos: eles te dão um tema “queremos um filme sobre isso”; te dão em linhas gerais, o conteúdo e depois te dão liberdade para fazeres... Claro, eles aprovam, têm que aprovar, dão sugestões, mas isso é a mesma coisa em qualquer financiamento... Mesmo documentário para televisão.

**ACP – Quando alguns autores falam em neocolonialismo através do financiamento de filmes e em financiadores que estão muito mais preocupados com os públicos e os mercados europeus do que com as necessidades dos públicos e dos autores africanos..., estão a exagerar?**

**LA –** Eu acho que é um exagero! Não. Eu acho que é um exagero porque as nossas necessidades coincidem. Eu trabalho com produtores portugueses e brasileiros e sul-africanos que têm dificuldades em conseguir financiamento também, nos seus próprios países... Mesmo o cinema português, você vai ver um filme português tem cinco, seis pessoas na sala..., não é? Então as dificuldades são as mesmas. São alianças que se constroem...

**ACP – Uma estratégia de sobrevivência...**

**LA** – E os nossos filmes... Todos os meus filmes são mostrados em Moçambique, no país inteiro, não através das redes de salas de cinema, que não existem. Existem duas em Maputo, duas na Matola, que são da Lusomundo..., que só passam filmes americanos. Mesmo para passar a *Virgem Margarida*, que era um filme moçambicano que poderia ter bom público, foi uma grande dificuldade passar nas salas... Só passam filmes americanos... Um determinado tipo de filme... Nem é um bom filme que você vê lá... Filmes que interessam a adolescentes. O público norte-americano de cinema tem a idade mental de adolescente, você sabe disso, não é? Então é a mesma coisa lá... Mas os filmes são vistos... Todos os nossos filmes são vistos no país inteiro, mostras através do CinemArena, um cinema móvel feito pela Amocine [Associação Moçambicana de Cineastas] ou dos canais de televisão. Ou televisão de cabo, também chega lá na cidade...

Eu acho que isso, neocolonialismo, nem um pouco. Eu tenho independência total, dos meus temas, das coisas que eu faço... Não tenho nenhuma influência. Quer dizer, há relações normais de produção. Se fosse em Hollywood sim, se você vai trabalhar para Hollywood, quem manda no filme é o produtor... Ele demite o realizador, demite o montador, troca o argumentista, troca o ator, põe a amante dele para fazer o papel... Aqui a relação é diferente, resulta de uma dificuldade comum, são alianças...

**ACP – Então este filme e os filmes que tem feito são feitos em democracia?**

**LA** – Como democracia? Em que sentido? Quem manda sou eu, não há democracia, não! Sou o realizador! Ainda mais o escritor sou eu... Eu escrevo o livro, adapto para cinema, faço o filme. A Ébano, a minha produtora, é coprodutora; minoritária, mas é... Quer dizer, mando no que eu tenho que mandar! Não mando no dinheiro... Nem quero me envolver nesse caso, porque eu não consigo gerir. Tem gente, realizadores, que gostam de se envolver na produção, fazer de produtor... Eu acho que essa coisa complica... Nos pequenos filmes documentários, eu faço produção, não é? Agora nesses filmes grandes como *Virgem Margarida*, como *Comboio...*, eu não

quero ter nada a ver... O produtor, claro, também tem o seu poder, tem o direito de dar a opinião dele, mas não manda no filme! Não é democrático, quem manda sou eu...

**ACP – É a ditadura do autor...**

**LA –** Se não, não há filme... Vai fazer o quê?

**ACP – Em relação a outros poderes, o autor é livre?**

**LA –** Poder político?

**ACP – Sim... E até constrangimentos sociais...**

**LA –** Seriam mais constrangimentos políticos, mas que felizmente foram superados. Porque havia... Fiz um filme, por exemplo, um pequeno documentário, que eu nem gosto muito, *Adeus RDA*... sobre os moçambicanos que trabalhavam na RDA [República Democrática Alemã]. Há 20 anos que eu fiz esse filme... Esses ex-trabalhadores da RDA até hoje não foram pagos... A maior parte do dinheiro que recebiam na Alemanha era transferido para o banco central em Moçambique, onde teoricamente deviam voltar... E regressaram, receberam 10%. O país estava pobre, não teve dinheiro para pagar o salário de 20.000 pessoas... São montantes grandes... Eles até hoje se manifestam, uma vez por mês fazem manifestações na rua, 20 anos depois. Então, eu apresentei o filme e convidei todos os trabalhadores, publicamente dei entrevistas com eles... Filmei na Alemanha e filmei em Moçambique... Foram 3.000 ou 4.000 ver o filme... várias sessões... e no dia seguinte fizeram uma manifestação violenta, partiram, queimaram carros e a polícia acusou o filme de ter provocado esse... Mentira! Porque quem provocou foram eles... governo que não pagou o que devia... Então, há esse tipo de coisas, assim de ameaça...

Quando eu fiz *A Última Prostituta*, que deu origem à *Virgem Margarida*, era um tema tabu, não é? Eu fiz esse filme há 10 anos, era tabu porque era sobre esse processo de reeducação que foi

muito violento. Muitas mulheres morreram nos centros de reeducação... Pode chamar de campos de concentração, se você quiser... Uma maneira doce de dizer campos de concentração é centros de reeducação..., porque era suposto saírem dali mulheres novas. Para serem mães de família e tal, não é? Queriam salvar... Aquela coisa quase cristã de recuperar as prostitutas. Transformar em mulheres úteis à revolução e tal, ao socialismo vigente na época... Então, quando o filme ficou pronto, coincidiu com processo de eleições, como eu fui sempre simpatizante do partido Frelimo [Frente de Libertação de Moçambique]... foi o partido que fez a libertação e tal..., pediram que não passasse o filme, naquele momento..., que não passasse na televisão, pronto aceitei, porque era um momento em que iria parecer provocação.

Quando a *Virgem Margarida* saiu, agora há 4 ou 5 anos, o meu produtor estava com um pouco de receio, nunca se fez um filme sobre isso... Ficção que tem muito mais impacto de que um pequeno documentário. O filme passou primeiro fora e teve repercussão; estive em vários festivais, depois fez-se a esteia em Moçambique: absolutamente normal, não ouvi nenhuma... Ninguém ficou melindrado, no poder... O filme ficou lá normalmente. Então, eu acho que não há esse tipo de imposição...

Quando um país está em guerra... Olha a Segunda Guerra Mundial, para dar um exemplo, os jornalistas se autocensuravam... Havia censura militar, claro... Os jornalistas americanos não podiam passar informações para o inimigo, mas eram os próprios jornalistas no dever patriótico deles que se autocensuravam, não é? Estavam contra o nazismo, então, eles próprios tinham o cuidado de fazer uma autocensura. A mesma coisa durante a guerra em Moçambique, principalmente no princípio da guerra quando era mesmo agressão, nem havia surgido, na época, a Renamo [Resistência Nacional Moçambicana], era o Movimento Nacional de Resistência... Nós, os jornalistas, que trabalhávamos no Instituto de Cinema e nos jornais tínhamos esse cuidado. O cinema era utilizado como propaganda, estávamos em guerra! Então criou-se um espírito de autocensura. Isso prolongou-se bastante tempo. Foram exceções os jornalistas

que conseguiram furar essa lógica. Estou falando do jornalismo de uma forma geral, o cinema no começo fazia parte da informação; e criou-se uma coisa que se prolonga ainda, algumas pessoas ainda não se libertaram. Agora, nos últimos anos, modificou-se bastante...

**ACP – Também há medo de abrir feridas e de despoletar novas guerras? Há medo da guerra ainda em Moçambique?**

**LA** – Oh pá, completamente! É uma coisa diária que está como alguma coisa que está aí a cair na tua cabeça a qualquer momento... O estado de guerra não acabou desde o... O acordo de paz foi, mais ou menos, há 20 anos, 25 anos... em 92... E a guerra nunca se desarmou, sempre houve coisas esporádicas, ameaças, que não param..., atitudes agressivas de um lado e do outro...

**ACP – Por isso, eu falava em constrangimentos que são também sociais... Há um medo de colocar em causa uma paz que ainda é frágil...**

**LA** – Absolutamente frágil... E é como se a Segunda Guerra Mundial tivesse durado na Europa até aos anos 70... É uma situação bastante complicada, as pessoas estão sempre inseguras.

**ACP – O futuro, as perspetivas, os desafios do cinema em Moçambique...**

**LA** – Uf... Nem me fala nisso... É uma tristeza! É uma tristeza principalmente porque não há formação. A Amocine ou outras organizações fazem pequenos cursos de 1 semana ou 2. Uma escola de cinema são 4 ou 5 anos, não é? E você precisa ter uma preparação prévia: para fazer cinema, você precisa conhecer arte, história, literatura, tudo isso... E, para já, essa base não existe nas novas gerações, depois não há escola de cinema. Então, os jovens que fazem cinema, são jovens que saíram de pequenos cursos, que gostam de cinema e acham que é assim uma coisa leve e fácil. Eu acho que o grande problema é que a nossa geração, que é a geração de resistência ainda... Somos os últimos. A maior parte das pessoas foi



formada nesse processo do Instituto Nacional de Cinema, essa geração veio de uma escola prática, não é? Todos tínhamos uma preparação cultural boa e tivemos esse processo do Instituto Nacional de Cinema, depois da independência, onde passou o Godard, o Ruy Guerra, o Jean Rouch e uma série de grandes cineastas internacionais e agente foi bebendo dessas fontes todas...

### **ACP – E viam muito cinema, na juventude...**

**LA** – Sim... Muito cinema, mas isso foi antes... Na juventude, eu lia sete livros por semana e ia ver três, quatro filmes... Mas depois houve toda essa dinâmica do Instituto Nacional de Cinema, uma dinâmica que já não existe. Então, o meu receio é de que justamente, quando essa geração desaparecer, não há uma geração que substitua... Um país sem cinema, sem imagem, sem cinema, é um país sem memória...

E o problema não é só esse... Mesmo que houvesse uma boa formação, se você não tem uma dinâmica de produção, acabou: ele vai para a publicidade, vai para a televisão... Todas as pessoas que, ainda jovens, tinham um certo dinamismo foram para a publicidade, senão não conseguem viver..., não é? Então, eu acho que o futuro é bastante pessimista, a não ser que alguma coisa mude completamente... Se eu ganhasse o euromilhões, abria uma escola de cinema... diferente... Uma escola que quando acabasse o curso, o aluno tivesse o direito de fazer dois ou três filmes, pequenos filmes, já pré-financiados... para se criar uma dinâmica..., porque senão tu não consegues nada...

**ACP – Gostava que falasse um pouco mais sobre uma coisa que disse: “um país, ou uma nação sem cinema é uma nação sem memória...”**

**LA** – A memória é cada vez mais visual... As pessoas hoje leem as notícias no ecrã do computador e fica mais visual do que um romance, as páginas de um livro... Eu não consigo ler... Eu preciso de um jornal na mão, preciso de ter a página do jornal na mão... E

não sei porquê, não sou árabe, nem judeu, mas começo a ler de trás para a frente... Cada um tem os seus hábitos... E o que fica são, cada vez mais, os sonhos das pessoas, o imaginário são as imagens, cada vez mais... Imagens, quando falo imagens de cinema, claro tem uma certa estrutura dramática. Os sonhos são imagens e eu acho que o futuro vai se aproximar cada vez mais do sonho.

É muito mais fácil jovens se aproximarem e terem conhecimento da luta armada de libertação em Moçambique, por exemplo, através das imagens, de filmes, de pequenos documentários que foram feitos, do que ler aqueles livros maçudos de história e tal...

**ACP – O cinema tem aí uma responsabilidade grande, mas a memória é sempre uma construção...**

**LA –** O que é que queres que eu faça? A minha visão é a visão correta. Sim, é verdade, é óbvio... É uma parte da memória, mas é fundamental. É isso que eu costumo dizer quando tem debates sobre a política do governo: o Instituto Nacional de Cinema foi a primeira instituição cultural criada no país, o primeiro instituto, porque o Samora Machel<sup>4</sup> acreditava que era fundamental a imagem, não é? Já durante a guerra pela independência, a imagem serviu muito para a divulgação da guerra anticolonial e serviu, logo após a independência, toda essa política para a construção do país. Para construir a unidade nacional, todas essas coisas..., havia o cinema móvel, que era muito importante. Tu conheces essa história do *Kuxa Kanema*... Não havia televisão, passava em todos os cinemas do país, então, eu acho que para nós isso é uma continuidade. Eu uso muito isso, porque neste momento não há essa política de apoio, não há formação na área do cinema, não há nada... Tem a televisão, mas as coisas na televisão desaparecem de um dia para o outro, não há arquivo nenhum nas televisões.

---

4 Carinhosamente conhecido como “pai da nação”, Samora Moisés Machel (Chilembene, Gaza, 29 de setembro de 1933 – Mbuzini, Montes Libombos, 19 de outubro de 1986) foi um militar e revolucionário moçambicano de inspiração socialista, que liderou a guerra da independência de Moçambique e se tornou o seu primeiro presidente de 1975 a 1986, quando o avião em que regressava a Maputo se despenhou em território sul-africano.

Mas claro é uma memória bastante seletiva, é aquilo que eu guardei, é aquilo que eu fiz e que eu guardei... E que eu consegui guardar. Não adianta também fazer filmes se depois esses filmes desaparecem.

Essa coisa das imagens não se controla mais... Você sabe que, durante as filmagens agora, normalmente as produções proíbem de tirar fotos. Mas não se pode controlar porque todos têm telefone, até o povo, os figurantes, e os militares que trabalhavam conosco, tiraram fotos. Depois estava tudo no Facebook... Você já vê... Eu não tenho Facebook, nem olho, mas isso funciona para divulgação do filme. Porque todos põem no Facebook, então fica conhecidíssimo...

### **ACP – O que é o cinema na sua concepção?**

**LA** – A minha concepção de cinema é uma em que a câmara é um instrumento na ação... Na narrativa, a câmara tem um papel a cumprir, não pode ser alguma coisa estática, os movimentos de câmara fazem a transição de uma cena para a outra..., porque levam para estados de espírito das personagens e tal...

Os últimos filmes que eu tenho visto aqui [em Portugal], eles me encheram o saco, são planos abertos fixos, a câmara parada o personagem entra e sai. Qual é o papel da câmara? Uma máquina de fotografia faria o mesmo!

Eu estou gostando muito da relação com a pessoa que faz a montagem... Eu estou gostando muito dessa cumplicidade, dessa relação... Gostamos do mesmo tipo de filme: com movimento, com planos curtos. Ele nunca faria uma panorâmica tipo Manoel de Oliveira... Num filme meu, em caso extremo, uma panorâmica é: um cowboy, um bandido a cavalo persegue o comboio, tiros e ele morre; duraria 15 segundos essa panorâmica, com uma historinha dentro dela... Fora isso..., travellings e movimentos sutis da câmara, mas sempre movimento acompanhando, dando ênfase aos estados de espírito e escrevendo de uma certa maneira a história.

A câmara participa, senão qual é o objetivo de existir uma câmara? Filmam a personagem sentada e em geral nunca fazem close-up que demonstra mais o olhar e tal... O meu filme tem 1.200 planos, 150 cenas... Cinema para mim é uma dinâmica... Esse meu filme, o *Comboio*, tem uma dinâmica, um filme de ação, de movimento. Uma história de amor em tempo de guerra, um comboio em movimento... em si já é um personagem, os sons do comboio são extraordinários, mesmo quando o comboio está parado. O francês que fez o som, ele é muito bom... Philippe Fabbri... Ele é muito bom... Chato pra caraças, porque ele é detalhista; a gente filmava e ele fazia o som do comboio parado e tinha sons extraordinários; o comboio nunca fica completamente estático, sempre há uma pressão, alguma coisa, uma engrenagem, nesse sentido também o som... A importância do som..., como recurso para a dramaturgia, tem um papel, o som, não é só para reforçar a dramaturgia... O som conta a sua própria história, então, estou muito contente com isso, com o som, com o movimento, com a montagem... Tenho que te dizer é um filme de movimento, de ação, com leves referências ao western, tem uma cena de *saloon* [bar] de duelo... É um filme de guerra ao mesmo tempo, e em África nós não temos filmes de guerra moderna.

Todos os filmes, da África francófona sobretudo, que fez os grandes filmes nos anos 60, 70, 80 financiados pela França com objetivos neocoloniais evidentes, mas que deu um grande *power* [poder] para a cinematografia nos países francófonos, todos esses filmes relacionados com guerra estão relacionados com tradições antigas... Filmes de rainhas e reis, não é? Daqueles tempos, vestidos com peles, escudos... Não tem a África moderna, essas guerras que estão dilacerando o continente... Eu acho que esse é o primeiro, tenho quase a certeza; não tenho a certeza absoluta, não posso, mas tenho quase a certeza que esse é o primeiro filme moderno de uma guerra moderna em África... E com uma linguagem que toca um brasileiro, um português: as pessoas que querem ver cinema... Cinema mesmo!

Não tenho nada contra a poesia, mas cinema não é exatamente poesia... Poesia é poesia, teatro é teatro, cinema é cinema... E quando querem, hoje, fazer filmes com planos fixos e tal... Charlie Chaplin já fazia e muito melhor... E fazia tão bem que ninguém vai

chegar nem perto dele... Naquela época que não havia tecnologia que lhe permitisse fazer coisas diferentes... Agora vou dizer que isso é cinema moderno? Você tem que utilizar os instrumentos e a câmara é um deles... A câmara sozinha pode fazer um filme. Mesmo que você não tenha guião, você, uma câmara na mão e uma ideia na cabeça..., diziam no Cinema Novo Brasileiro... Isso eu acho que é uma coisa até bonita... Você conta uma história com a câmara... Não é o que eu faço, claro, digo que acho mais positivo isso do que a câmara não ter função, ser uma máquina fotográfica.

**ACP – Voltando um bocadinho à questão da memória. Como é que o cinema que faz se relaciona com Portugal, a ex-potência colonizadora de Moçambique? E como é que o cinema moçambicano em geral se relaciona com essa memória? Se é que há alguma relação, na sua perspetiva, claro.**

**LA –** Eu sou originário da América Latina, a minha filiação é toda uma outra... Tem tudo a ver com uma história de libertação, não é? Até do ponto de vista da literatura..., não tenho nenhuma relação... A minha relação à área da literatura é mais com América Latina, Estados Unidos... Os meus autores preferidos são Hemingway, Steinbeck, John dos Passos... tem uma relação com a metrópole João dos Passos, o pai dele era português... É com América Latina e com literatura mais... Voltando atrás, Dostoiévsky, Tolstói, tudo isso...

Portugal sempre foi, lá nos meus tempos, Salazar, vê? Quando eu fui para África, Portugal era nação colonizadora... A minha relação com Portugal começa realmente quando eu vim para cá em 75. Eu queria ir para Angola, na América Latina, viajava-se com bilhete de identidade, então eu queria ir para a guerra em Angola, onde tinha acabado de haver a segunda invasão sul-africana: “quero ir para Angola, vou primeiro para Portugal de lá consigo...”. Que nada! Aqui era preciso um visto... Eles desconfiavam: “quem é você? Vai fazer o quê?”. Nunca consegui chegar perto de Angola, naquele momento...

Quando eu conheci Lisboa em 1975, a cidade era feia, cinzenta, suja... E aí começou, claro como tudo..., uma reação afetiva com a

cidade, uma moça bonita... E depois fui para a Guiné-Bissau, voltei a Lisboa, fui embora... Mesmo com Moçambique não havia relação. A minha relação com Portugal é histórica, eu tenho um monte livros antigos de histórias dos descobrimentos: a relação de Portugal com África em 1500, 1600 e 1700, com a Ásia... Tudo isso são coisas que eu acho apaixonantes... Fora isso, a foto que a minha avó tinha do Salazar [risos]... Ela adorava, era o ídolo dela, porque achava um homem bonito: “ah, como ele é bonito”. O Salazar eu conhecia pela foto que a minha avó tinha. Era ele, o Franco, o Tito e o Estaline [muitos risos], eram os quatro homens mais bonitos que ela conhecia. Mas eu acho que ela gostava mais do Salazar e do Franco, depois o Tito, por último, o Estaline, porque tinha bigode [sempre risos], não gostava muito do bigode do Estaline, mas o Tito era bonito... Todos tinham a cara limpinha, não é? O Franco e o Tito eram parecidos, homens assim grandes com a cara barbeadinha... Ela adorava esses três por igual [risos]. É verdade, isso é a verdade...

#### **ACP – Portugal, 75, e depois como é que parte para Moçambique?**

**LA** – Fui primeiro para a Guiné-Bissau, não é? Com essa moça, com quem eu vivi, minha companheira. Ela era jornalista... Então, ela foi dar aulas de jornalismo e ao mesmo tempo escrevemos juntos um livro que saiu no Brasil. A minha parte eram histórias da guerra. Entrevistas com antigos combatentes, um trabalho que reproduzi em Moçambique com *Relatos do Povo Armado* e ela, como era filha de comunista, mais duro... Na minha família nunca houve comunistas... Antes pelo contrário, o meu tio-bisavô foi o ideólogo do golpe militar do Brasil. Ele não era fascista, era anticomunista; foi o General Canrobert Costa, que era um chefe da Escola de Altos Estudos Militares. A minha família tinha um lado de bandidos, contrabandistas e tinha o lado da minha mãe que eram generais... Família de generais desde a guerra do Paraguai... O que é que eu falava então?

#### **ACP – Primeiro a Guiné-Bissau...**

**LA** – Sim... E na Guiné escrevemos esse livro que foi publicado no Brasil... *Diário da Libertação*. Aí o Ruy Guerra conheceu o livro,

eu fiz uma entrevista com ele, trabalhava para jornais de oposição ao regime militar, a chamada “imprensa alternativa”, era o jornal *Movimento*, a revista *Versos*, a *Versos* sobretudo... Ele foi convidado para ir para Moçambique para apoiar a criação do Instituto Nacional de Cinema e convidou-me para ir. Coincidiu que eu estava-me divorciando, estava no meu terceiro divórcio... Divorciei-me e fui sozinho. E aí fui e fiquei. O começo da minha relação com Moçambique foi através da escrita. Passa por Portugal, passa pela Guiné-Bissau e acaba em Moçambique. E do jornalismo transitei para a literatura, da literatura para... a literatura da minha maneira... Não sou escritor! O importante para mim é contar histórias. A forma é uma coisa adaptada à história: pode ser mais jornalismo, mais entrevista, mais ficção, conto... Seja lá o que for. E da literatura transitei para o cinema, documentário. E do documentário misturo documentário com ficção. Aí tem umas obras mais ficcionais, ou ficcionais puras, mas tudo tem uma relação.

Eu acho que o facto de a minha formação ser de jornalista influencia muito, porque é uma profissão que eu adoro... no sentido em como eu fazia jornalismo. Era um instrumento político, na época da ditadura militar, de oposição à ditadura e que me levou a fazer inúmeras viagens por conta própria, nas férias, pela América Latina, acompanhar greve de mineiros na Bolívia, golpes de Estado, terremotos, processos políticos e... É isso, o jornalismo é que me deu, eu acho, uma vivência ideológica. O jornalismo, naquela altura, no Brasil era muito diferente, baseado num novo jornalismo norte-americano de Gay Talese e todos os outros... Mesmo o Hemingway foi jornalista, num certo momento, não é? E o Steinbeck também... O García Márquez foi jornalista antes de ser escritor, trabalhava em jornais da Venezuela. Estudávamos muito esses textos diferentes de jornalismo, como os textos do García Márquez, por exemplo. Eram peças literárias, então o jornalismo, para mim, foi sempre uma maneira de contar histórias também; nunca um jornalismo objetivo. E também um instrumento político, como o cinema.

**ACP – A par da consciência política, leva também a metodologia do jornalismo para a forma como faz cinema... Pesquisa, entrevista...**

**LA —** É. Do jornalismo para o documentário, do documentário para a ficção, mas tudo bastante ligado; o documentário tem a ver com a pesquisa sempre, é um trabalho jornalístico, escrevo uma história que reproduzo... O documentário para mim é uma pesquisa muito mais complexa do que a da ficção. Porque realmente tem que se pesquisar profundamente para fazer um bom documentário... Na ficção, tem uma base em que se insere, o contexto, mas depois é aquilo que tu crias, está na tua cabeça. Já o documentário não... Então, as coisas para mim estão completamente ligadas. Ficção, todos os filmes que eu fiz de ficção, os poucos que fiz, estão sempre relacionados com uma história real, que está por trás, com alguma coisa e sobre a qual eu pesquisei. Quer dizer, não sou um escritor de ficção convencional. Não sou um escritor de ficção sequer... Escrevo histórias! Mais relacionadas com a realidade, mais ficcionais, sempre está um mundo assim no meio.

**ACP — O mesmo que se aplica ao seu cinema se aplica ao cinema em Moçambique de uma maneira geral? A relação com Portugal cortou-se no momento da independência?**

**LA —** Eu acho que não há nenhuma relação [pensando]. O cinema todo foi... Houve uma rutura grande... uma revolução, tudo isso...

Não conheço nenhuma obra relacionada com isso [quase falando para dentro]... Não conheço nada. Acho que não, também porque não temos cinema! Moçambique foi, teve cinema, o cinema foi uma grande potência, uma grande força regional com o documentário e tal, mas o documentário é uma coisa sobre a realidade do momento, cinema de ficção praticamente não existe em Moçambique. Em Angola, tem o Zezé, que fez *O Grande Kilapi*, que tem uma relação com a história colonial. Não há nenhum filme moçambicano... Temos poucos filmes de ficção, Angola também tem pouquíssimos. Mesmo na Guiné-Bissau tem alguma coisa... É só o Flora Gomes... E o Flora Gomes não tem nenhum filme relacionado com Portugal...

**ACP — Não lhe parece estranho que um país, que esteve na dependência de outro, tantos anos, nesta parte da identidade, que é**



**construída no cinema, esteja completamente ausente essa relação? É como se não existisse...**

**LA** — Não, eu não acho estranho, porque não existia cinema moçambicano na época colonial. Quer dizer, não houve uma rutura: o cinema nasceu! O nascimento de uma nação começou depois da independência, antes não existia Moçambique...

**ACP** — **Essa nação nasce, como se nunca tivesse tido uma relação com a Europa...**

**LA** — Não sei... Acho normal. Se calhar nunca teve uma relação com a Europa. Os moçambicanos, exceto Mondlane, um ou dois, que conheciam a Europa... Qual era o moçambicano que conhecia a Europa? Eu não sei. Qual é a minha relação com Portugal? Eu não tenho! Quando muito com os Açores, que eu ainda não conheço! Há 350 anos, saíram de lá os meus antepassados, para o Brasil... Agora como é que eu vou ter relação com Portugal? Não tenho! Nem com o Brasil, assim do ponto de vista imaginário, uma relação maior que eu poderia ter é com o realismo mágico latino-americano, com a literatura... García Márquez, pessoas que eu curto, porque eu não gosto de escritores brasileiros, o Jorge Amado, por exemplo, nunca me fez a cabeça... O Erico Veríssimo era namorado da minha tia-avó, vivia na casa ao lado em Cruz Alta, mas não é uma literatura que me faz a cabeça. Literatura latino-americana, para mim, começa com Vargas Llosa, com García Márquez... A grande literatura para mim vem dos Estados Unidos...

A minha grande relação com Portugal, sabe qual é? Fernando Pessoa... É o meu Deus e o meu ídolo desde os 16 anos... Lia poesia do Fernando Pessoa, Álvaro de Campos sobretudo... Fiz recitais de poesia quando era jovem com Fernando Pessoa...

**ACP** — **Acha que vai haver um tempo em que o cinema moçambicano pode refletir sobre a relação com Portugal, sobre o colonialismo e a forma como essa mentalidade se faz sentir hoje na sociedade moçambicana?**

**LA** — Não tenho a mínima ideia. Não sei. Posso dizer que nunca pensei em fazer filmes com histórias escritas por outros. Mas agora abriu um concurso para televisões públicas, em que eu ia participar e pela primeira vez pensei em fazer um trabalho sobre uma história da época colonial de Luís Bernardo Honwana do [*Nós Matámos o Cão Tinoso*]<sup>5</sup>. Encontrei três histórias lindíssimas lá dentro, que se passam na zona rural, nos anos 50, e com as três juntas, eu faria um filme quase neorrealista... Pensei até fazê-lo a preto e branco. As três juntas mostravam um retrato da sociedade colonial e a relação com os povos colonizados da época. Ainda pretendo fazer isso, se conseguir, mas refletiria as relações sociais nas sociedades coloniais, capatazes, administrador da vilazinha... Eu não sei se tu conheces o *Cão Tinoso*? Foi o primeiro livro de sucesso de um africano moçambicano, Luís Bernardo Honwana, que depois foi ministro da cultura do Samora. Não respondi à tua pergunta, divaguei... Mas em relação à tua pergunta..., não vejo... É muito estranho... Eu, que me achava revolucionário na época, vou lá contribuir para a revolução...

#### **ACP — E agora já não se considera revolucionário?**

**LA** — É que eu estava recordando uma época em que a política era uma coisa que me interessava muito. Agora a política não me interessa absolutamente nada, o meu compromisso nem sequer é com o cinema, é com as pessoas, com a história das pessoas... Política para mim, hoje... Há muito pouca diferença entre um partido de esquerda, um partido centro direita na Europa, não falo de extrema-direita... O que rege tudo são as políticas económicas, do ponto de vista ideológico, não há praticamente diferença...

Então, nem sei o que dizer sobre o que é revolucionário... Nunca fui na verdade. O que eu tinha, antes, era uma grande admiração pelo Che Guevara. A minha ideia quando saí pela América Latina era fazer o trajeto de Che Guevara, que ele fez de moto. E fiz até muito mais, fui até ao México, ele parou antes... Não, ele foi ao México também, foi onde conheceu o Fidel ... Eu queria ir até ao Alasca... Pegar as trilhas

---

<sup>5</sup> Refere-se a *Nós Matámos o Cão Tinoso*, livro de 1964. Os contos do livro são: "Nós Matámos o Cão Tinoso", "Dina", "Papa, Cobra, Eu", "As Mãos dos Pretos", "Inventário de Imóveis e Jacentes", "A Velhota" e "Nhinguítimo".

de Jack London, só que depois quando chegámos à Guatemala, nem cheguei ao México, só depois... porque em 1976 eu estava com Caco Barcelos, que é jornalista da Globo e é meu amigo, irmão, colega, saímos juntos do jornal *Folha da Manhã*... E fomos viajar, a mulher dele grávida, fotógrafa. Subimos a Amazônia e subimos... Quando chegámos à Guatemala houve um terramoto... enorme, 25.000 mortos... E nós ficamos lá, junto com os jornalistas estrangeiros, vivemos aquele terramoto, então, a minha viagem interrompeu-se ali.

Pronto, estou divagando... Estava dizendo que na época... acompanhava as lutas Tupamaros no Uruguai... Exército Revolucionário del Pueblo na Argentina... e, na África, pronto, vivi uma revolução... O começo da revolução moçambicana, uma revolução, digamos assim, é uma revolução... do ponto de vista ideológico, uma tentativa de criação de uma sociedade nova, que depois fracassou, porque havia grandes forças opositoras ali na região moçambicana que era um enclave entre países racistas e reacionários da época, África do Sul, Rodésia, Malawi, Namíbia. Então, chegamos a esse momento em que eu digo que a política não me diz absolutamente nada...

O meu objetivo é escrever histórias e o meu único compromisso é com as pessoas, com a história das pessoas, histórias que ninguém conta como *Desobediência*, por exemplo... Pego uma pequena notícia de cinco linhas no jornal e vou lá no meio do mato e faço um filme, uma história de ficção, com documentário, para aquelas cinco linhas que eu li no jornal... Deixa mostrar a história bonita dessa mulher injustiçada pela família, perseguida...

#### **ACP — Há uma aproximação à cultura das pessoas, ao seu conhecimento...**

**LA —** Quem faz documentário tem que respeitar o interlocutor, que é o objeto do teu documentário. E eu respeito profundamente as crenças... Como vivi no campo na infância e tive esse envolvimento nos movimentos ideológicos, operários no Brasil, eu estou em casa em qualquer sítio. Respeito... Eu acho uma coisa muito bonita. Principalmente porque não sou uma pessoa ligada à igreja, mas sou, de certa maneira, religioso; a minha religião tem a ver com a

natureza, com a alma humana, acho muito bonito o animismo... Fiz um filme sobre isso, *A Árvore dos Antepassados*, essa relação com os antepassados, o respeito pela tua igreja, cada família tem a sua própria igreja que é uma árvore, onde faz homenagem aos antepassados, aos espíritos dos antepassados. A minha mãe foi médium numa certa fase da vida dela e sempre me passou muitas histórias relacionadas com antepassados... Nunca na minha família ninguém foi... Ninguém era religioso assim de ir à igreja, nunca ninguém foi à igreja, mas eu acho isso importante... E isso é uma coisa que eu encontro já no Steinbeck, na literatura norte americana dos anos 30... A *Um Deus Desconhecido*, um romance extraordinário em pleno coração da América; a história de uma família diferente, nos Estados Unidos que homenageava... A igreja era uma árvore... e tinham uma relação com os antepassados, faziam culto aos antepassados, numa árvore. Quer dizer... a árvore... a América não está tão longe da África, e não era uma América negra, era uma América branca a de Steinbeck, que era um gajo de esquerda, não é?

## Agradecimentos

Esta entrevista foi realizada no âmbito da tese de doutoramento *Alteridade e Identidade na Ficção Cinematográfica em Portugal e em Moçambique*, financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) através da concessão de uma bolsa de doutoramento (SFRH/BD/110044/2015) com fundos nacionais do MCTES - Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior e pelo Fundo Social Europeu, através do POCH – Programa Operacional de Capital Humano. Este trabalho é ainda apoiado pela unidade de acolhimento da investigadora, o Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020 (financiamento base) e UIDP/00736/2020 (financiamento programático).

## Referências

Pereira, A. C., & Cabecinhas, R. (2016). "Um país sem imagem é um país sem memória..." – Entrevista com Licínio Azevedo. *Estudos Ibero-Americanos*, 42(3), 1026–1047. <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2016.3.22989>

# **Cada um Caminha por Onde Pode, por Onde Lhe É Possível Caminhar**

Conversa com João Ribeiro

<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.13>

Ana Cristina Pereira  
Jardim da Sommerschield, Maputo, abril de 2016

Encontrei-me com o cineasta João Ribeiro numa esplanada da cidade de Maputo, numa manhã de abril, cedinho, que a vida por ali não pode esperar até à hora do calor. Durante a conversa tornou-se evidente a forma como os fios da história do cinema moçambicano se imbricam nos da vida do autor e como perceber tudo o que generosamente revela implica compreender o contexto em que se desenvolveu o seu percurso. Filho de pais cabo-verdianos nasceu em Quelimane em 1962.

---

Ana Cristina Pereira, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal/Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal/Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias, Universidade Lusófona, Porto, Portugal <https://orcid.org/0000-0002-3698-0042> [kittyfurtado@gmail.com](mailto:kittyfurtado@gmail.com)

*Como citar:* Pereira, A. C. (2022). Cada um caminha por onde pode, por onde lhe é possível caminhar: Conversa com João Ribeiro. In A. C. Pereira & R. Cabecinhas (Eds.), *Abrir os gomos do tempo: Conversas sobre cinema em Moçambique* (pp. 243–256). UMinho Editora; Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.13>

Ainda em Quelimane, João Ribeiro foi delegado provincial do Instituto Nacional de Cinema (INC), gerindo um conjunto de 5 salas de cinema espalhadas pela província. Ao mesmo tempo, alimentava o passatempo da fotografia e começava a trabalhar com vídeo. Em 1987, muda-se para a cidade de Maputo onde, ainda no INC, foi chefe do arquivo de filmes e, mais tarde, coordenador de produção. Nos anos 80, a televisão chega a Moçambique e João Ribeiro passou por três dos mais importantes canais nacionais, onde foi responsável pelo processo de instalação, modernização, criação de conteúdos nacionais, produção de programas e eventos. Parte para Cuba em 1989 onde, em 1991, se formou em realização e produção na Escola Superior de Cinema e Televisão de San Antonio de los Baños.

Nos anos 90 do século passado, a economia moçambicana e, com esta, os meios de comunicação social foram liberalizados. Os cineastas oriundos do INC e da Kanemo estiveram na base da formação das empresas que são a espinha dorsal da produção de cinema no país até aos dias de hoje. O acesso à nova tecnologia digital facilitou o aparecimento de novas oportunidades e, fazendo da união a sua estratégia de sobrevivência, os elementos destas pequenas empresas ocupam-se de tudo: produzem, realizam, filmam, entre outros, os projetos uns dos outros. De regresso a Moçambique, João Ribeiro junta-se a Ébano Multimédia onde desenvolve, produz e realiza vários documentários para cinema e televisão. É na Ébano Multimédia que se torna membro fundador da Southern Africa Communication for Development, uma das primeiras organizações regionais de produtores independentes. Em 2000, João Ribeiro cria a COOL (produtora independente).

No entanto, a degradação provocada pela guerra, e sobretudo o abandono de políticas protecionistas ao cinema, conduziram o cinema moçambicano a uma crise profunda. Deste modo, torna-se hoje mais difícil estabelecer, em Moçambique, um centro de produção cinematográfica com a importância e a independência que teve nos anos 1970 e que afirmava, inclusivamente, uma perceção diferente da história, do mundo e da arte (Watkins, 1995). O “cinema mundo” produzido em Moçambique – rótulo que é atribuído pelos

centros decisórios, ou seja, o norte do continente americano e a Europa (Dennison & Lim, 2006) – encontra-se hoje dependente dos circuitos internacionais de financiamento e do conceito de coprodução. João Ribeiro é o realizador do *Último Voo do Flamingo* (2011), que teve a sua estreia no Pavilhão do Mundo no Festival de Cinema de Cannes e foi selecionado por alguns dos maiores Festivais de Cinema do Mundo, tornando-se no primeiro filme Moçambicano a ter estreia comercial além-fronteiras<sup>1</sup>.

### **Ana Cristina Pereira (ACP) - Como é que começaste a fazer cinema?**

**João Ribeiro (JR)** – Eu comecei a fazer cinema através da fotografia; tinha um laboratório, entrei na imagem através disso... Às vezes até costumo dizer que entrei na imagem através de ver filmes. Dantes, ias ao cinema, tinhas os cartazes cá fora, aquelas fotografias de cena e nós, putos, imaginávamos a história que víamos nos cartazes, porque não podíamos entrar. Inventávamos a história vendo cartazes. Parece-me que foi essa a forma de começar a fazer cinema; ver, discuti-lo, conversar e depois então a fotografia e mais tarde comecei a fazer vídeo, depois televisão. Comecei a editar em vídeo em casa, cortava fita magnética e colava... Ainda se trabalhava em VHS [*video home system*; sistema doméstico de vídeo]..., em casa, de forma doméstica. E depois tive oportunidade, então sim, de começar a trabalhar num estúdio de cinema. E aí comecei primeiro na distribuição, na exibição, na gestão e depois passei ao arquivo de filmes, passei então à produção, mas sempre ligado à televisão. Fazendo um programa de televisão, ainda antes de trabalhar em produção de cinema propriamente dito, não é? Comecei a fazer fotografia cedo, tinha 15 anos ou 14 anos, mas comecei a trabalhar na televisão em 85. No início, em televisão, fazia matérias, na minha cidade em Quelimane, que eram depois usadas pela TVM [Televisão de Moçambique] na altura, quando dava reportagens daquilo que acontecia lá na província, mas mais do ponto de vista da imagem, não do ponto de vista jornalístico. Até chegamos a fazer um pequeno programa que depois enviávamos para cá.

---

<sup>1</sup> Este capítulo foi republicado com autorização da *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, onde foi publicada uma primeira versão desta entrevista (Pereira, 2017).

**ACP – E depois foste para Cuba, já no final dos anos 80?**

**JR** – Sim, em 89/90, fui para Cuba e aí sim estudei cinema e televisão. Produção e realização.

**ACP – Ficaste lá quanto tempo?**

**JR** – O curso era de 2 anos, não é? São 2 anos. Na altura. Agora são 3, mas na altura eram 2 anos.

**ACP – E quando chegaste a Moçambique? Foi numa altura um pouco difícil aqui. Como foi a reintegração?**

**JR** – Sim. Quando cheguei a Moçambique, o Instituto de Cinema estava parado. Tinha havido aquele incêndio... Fazia 1 ano... Quase 1 ano... Aquilo era um marasmo total. Não havia atividade nenhuma no Instituto de Cinema. As pessoas encontravam-se lá fora, mas também, ao mesmo tempo, essas mesmas pessoas já tinham começado a fazer algumas coisas de forma individual. Tinham aberto uma cooperativa que na altura era a Coopimagem; tinham feito uma cooperativa onde já estavam a fazer algum trabalho. Havia a Ébano Multimédia que já tinha sido constituída pelo Pedro Pimenta, Sol de Carvalho, o José Luís Cabaço e o Licínio Azevedo. Como eu tinha vindo antes fazer a minha curta, porque eu fiz um filme ainda aqui na escola..., vim fazer uma coprodução que era a minha tese; vim com colegas, fizemos uma curta-metragem aqui em cinema e utilizei... Fiz uma coprodução entre a escola onde estava em Cuba, a Kanemo e o INC, porque fui estudante enviado pelo Instituto Nacional de Cinema, não é? Como trabalhador do INC. E nesta altura, já conhecia, mas aproximei-me muito do Pedro [Pimenta], que era o diretor geral da Kanemo. Mesmo nessa altura ele já tinha dito que já tinha intenções de criar uma empresa com o Licínio e tal e que quando eu regressasse provavelmente me poderia juntar com eles, poderíamos trabalhar em conjunto.

Então, quando eu venho de Cuba e encontro essa situação, a primeira coisa que me ocorreu foi imediatamente começar a trabalhar e



continuar a produzir, não é? Então nessa altura pedi ao Instituto de Cinema férias sem vencimento — havia pessoas a receber, na altura. Sem fazer nada. Havia muitos. Todos os trabalhadores do INC, não tinham trabalho, mas recebiam. Eram profissionais do cinema. Na altura, eu pedi — com mais uma ou duas pessoas, provavelmente —, pedi férias sem vencimento e, portanto, até hoje, estou de férias sem vencimento [risos]. Pedi uma licença ilimitada, digamos assim... E comecei a produzir um documentário, que tinha montado em projeto e fui trabalhar na Ébano. Não com a Ébano, na Ébano, portanto, eles já tinham o espaço... Aluguei uma sala e montei uma espécie de uma pequena produtora, mas trabalhando dentro da Ébano. Fiz esse projeto, demorei algum tempo, durante esse processo de produção, aproximei-me ainda mais do Pedro, do Licínio, do Cabaço, do Sol... E começámos a trabalhar em conjunto, portanto, eu comecei a fazer projetos deles. Depois o Sol saiu da Ébano para abrir a Promarte e, na altura, eu fiquei com a cota dele na Ébano e então juntei-me a esse grupo. E depois nunca mais voltei para o Instituto de Cinema. Fiquei independente... Trabalhei na Ébano e depois noutras produtoras. Foi esse o processo de integração pós-escola...

**ACP – As questões políticas envolvem o cinema. És menos ligado a isso do que os outros, talvez por seres mais novo? Ou não é verdade que sejas menos envolvido politicamente?**

**JR –** Isso é uma análise que tu estás a fazer...

**ACP – Estou a fazer uma pergunta.**

**JR –** Eu acho que todos nós temos uma responsabilidade política. E eu acho que todos os meus filmes têm uma vertente crítica de análise bastante forte. Eu só faço ficção como realizador, mas, como produtor, trabalhei em inúmeros projetos de produção, todos eles com grande conotação política. Acho que nenhum filme que eu tenha feito se possa dizer que não tem... Todos os documentários, a maior parte dos documentários são sobre “verdade e reconciliação” paz, guerra..., xenofobia..., acesso à água..., condições de vida... Eu tenho duas vertentes, sou produtor e sou realizador. Como realizador, gosto de realizar ficção, não gosto de realizar documentário.

Sinto que não sou uma pessoa do documentário. Gosto de realizar ficção, gosto de orientar atores, gosto de trabalhar no guião, gosto de trabalhar na preparação. Gosto de trabalhar ficção, como cineasta. Como produtor, os meus projetos são vários: trabalho em ficção e trabalho em documentário, portanto, fiz inúmeros documentários que produzi eu próprio, que coproduzi ou que prestei serviço para. E mesmo nesses filmes de ficção que faço, as temáticas escolhidas são — tirando uma das curtas... Por exemplo, *O Último Voo do Flamingo* é um filme político, quer dizer, é uma história de ficção, mas é uma história que conta o processo de pós-guerra, onde há críticas bastante fortes à governação, ao passado... Portanto, acho que todos nós temos essa capacidade ou essa responsabilidade. O facto de fazer entretenimento ou de fazer um filme de ficção, não quer dizer que ele não possa ter uma conotação política, ou às vezes até ter mais do que um que aparentemente..., que o objetivo é essa vertente.

### **ACP – *O Último Voo do Flamingo* é um filme pós-colonial?**

**JR** – Sim. Essa abordagem... se olharmos para o tempo em que ele foi feito, para o momento em que ele foi feito e a temática que ele aborda, obviamente que ele está numa fronteira, não é? Numa passagem de tempo, nós estamos ali num momento em que viemos das lutas de libertação para uma independência, passamos de uma independência para uma outra luta interna, uma luta fratricida [profere esta última palavra com particular violência], não é? Uma luta... Uma guerra civil! Posteriormente a essa guerra, há todo um novo renascimento, digamos assim, há uma paz, há a entrada de novos poderes, não é? Desta força das Nações Unidas [ONU], desse poder mundial que vem estabilizar, ou estabelecer uma nova nomenclatura, um novo estado, não é? Uma nova ordem, portanto, obviamente que tem essa leitura, essa é a leitura política, esse é o posicionamento. Sim, concordo. Não sei se será pós-colonial [risos — por causa da celeuma que a palavra provoca nestas paragens...], mas que aborda essa temática obviamente. E que fala de uma nova espécie de colonialismo, de uma nova espécie de poder dominante e do papel desse poder perante a sociedade, obviamente, e

questiona esse poder. Portanto: quem são vocês, quem são esses que vêm com ONU na testa e que vêm pôr...

**ACP – Seria extrapolar muito dizer que essa reflexão que fazes sobre a sociedade e sobre a política em geral também se aplica ao cinema? E ao cinema que fazes, neste caso, de agendas internacionais e de poderes e interesses que ultrapassam as tuas necessidades enquanto criador e as necessidades que sentes no público de cá?**

**JR** – Há posturas... Quer dizer... É um pouco... contraditório, no sentido em que se pode fazer um filme sem nada. Já dizia Glauber Rocha..., uma câmara no ombro e uma ideia na cabeça e vamos fazer um filme. Esse filme pode ser o melhor filme do mundo, ou seja, não quer dizer que a falta de recursos, ou a falta de meios financeiros, ou meios técnicos, impeçam a realização de uma boa obra de cinema. Agora, são percursos, cada um escolhe o seu... Cada um caminha por onde pode, por onde lhe é possível caminhar. Se me ponho num projeto de ficção, se me ponho num projeto, quero fazer um filme com este grupo de trabalho, quero ter equipa, quero ter meios, quero ter capacidade de produzir de criar de... Quero ter essa experiência de cinema, não essa experiência de uma câmara na mão... E... Também já tive essa experiência. Já participei nesse tipo de projeto e gosto. Quando vamos fazer um documentário, gosto de ter essa experiência reduzida de poucas pessoas, de improvisar, mas, para fazer o cinema curta-metragem ou longa que eu quero fazer, eu aposto nesse tipo de projeto, que tem essa implicação, que tem essa via, mas não é a única. Não quer dizer que isso seja um carimbo e que essa seja a única forma de fazer.

Portanto eu não estou preocupado com a quantidade de filmes que vou fazer em vida... Quero fazer os projetos que eu sinto simpatia por, portanto não tenho problemas em seguir esse caminho: em ir à procura desse financiamento e estar nessa dependência, mas há outros caminhos... É preciso entendermos esta possibilidade, porque, se eu tiver uma câmara e eu tiver dois atores e eu tiver o mínimo de condições, eu posso fazer um filme. Posso contar uma história e nada contra. Agora este é o caminho que eu quero.

Estou a desenvolver um outro projeto. Este primeiro, esta minha primeira longa demorou 10 anos a aparecer na tela, entre a ideia e a sua exibição, se calhar, este segundo projeto vai demorar 8, 10 ou 12, mas não estou preocupado com isso porque quero fazê-lo da mesma maneira, quero ter equipa, quero ter dinheiro, e aí claro não há outra saída porque infelizmente em Moçambique e dentro do nosso horizonte não há formas de financiamento, não há formas de produção, não há formas de exibição que não sejam essas de ir buscar dinheiro lá fora e de estar dependente dessas agendas, das agendas de quem dá. De quem dá o dinheiro, portanto que tipo de filme é que estão à procura de ver na tela, que tipo de países é que vão apoiar. Isso também faz parte do processo de decisão..., porque se apoiaram muitos filmes de Moçambique no ano passado, não vão apoiar mais este ano. Quer dizer, há todo um conjunto de coisas... Não é só um projeto bom. Teoricamente é: passa o melhor projeto, mas o júri é constituído por muitas pessoas, essas pessoas, cada uma dessas pessoas tem a sua agenda, tem o seu objetivo e essas dependências existem, mas é a regra do jogo.

**ACP – E depois de conseguir o dinheiro, sentiste muita pressão da produção no teu trabalho, ou foste livre?**

**JR** – Eu acho que isso não existe. Acho que essa liberdade é o sonho, acho que todos nós... O realizador, para ter essa liberdade, tem que ser ele o detentor da maioria do dinheiro financiado, por isso, é que há muitos realizadores americanos e realizadores de ficção que são produtores dos seus próprios filmes. Eu também fui só que a minha participação no filme não é maioritária. O dinheiro que eu, como Moçambique, consegui não é..., não me dá essa capacidade, portanto neste jogo de produção, neste conjunto de fatores que implica lidar com vários produtores de todos os países financiadores, cada um com a sua participação, tens que fazer compromissos, tens que saber gerir todo esse processo, do qual tu fazes parte, se calhar, em posição menos importante. Do ponto de vista criativo, sim, do ponto de vista estético, sim, mas do ponto de vista do financiamento e do dinheiro, não. Portanto essa liberdade não existe, não é? E acho que é assim que tem que ser, porque profissionalmente tem que se trabalhar em coordenação e tem que haver dependências

de decisões de todas as partes, porque as decisões custam dinheiro, não é? As opções custam dinheiro e é preciso chegar ao fim do projeto e é preciso às vezes comprometer um pouco: isto é o ideal, mas não conseguimos chegar lá. Temos de trabalhar assim porque, se não, não vamos acabar. Ou temos que pôr... As pressões vêm de todo o lado, é o tipo de ênfase que dás a uma frase, é o tipo de imagem que mostras numa cena, é no tipo de ator que vais escolher... Tudo isso é um jogo complexo...

**ACP – As equipas depois também... Todos querem meter alguém do seu país, seja ator, caracterizador...**

**JR** – Sim, alguns países te obrigam a cumprir regras, não é? Por exemplo, tens um financiamento francês, tens que ter x pontos, para teres esses pontos tens que cumprir certos preceitos, tens que ter um... Não quer dizer que tenhas que ter um operador de som, mas tens que ter um operador, tens que ter um técnico, tens que ter um artista, tens que ter uma parte criativa, ou tens que fazer qualquer coisa e isto te dá valor dentro da coprodução. Também não faz sentido fazeres uma coprodução para ires buscar dinheiro, achando que não deve ser assim, porque quem dá não vai obter dinheiro de volta. Isso funciona num projeto comercial, vamos fazer um filme para vender, vamos ter muitos bilhetes, vamos ter muitas pessoas e vamos dividir lucro. Aí é óbvio que a participação criativa pode ser um fator de menor importância para quem põe o dinheiro, agora, nos casos em que estes filmes são feitos para a nossa audiência e os filmes não têm como objetivo primário fazer um retorno financeiro, os países que investem têm que ter um retorno criativo. Dizem “não, nós vamos pôr este dinheiro, mas queremos que também haja franceses a trabalhar, queremos que haja brasileiros a trabalhar, queremos que haja artistas, meios técnicos, serviços de produção que sejam prestados por esses países”.

**ACP – E dá-te prazer fazer esse tipo de jogo?**

**JR** – Sim, claro. Eu acho que só ganhamos com isso. Eu acho que, se também tivesse a possibilidade de financiar alguma coisa onde não

vou ter retorno financeiro, também gostava de ter uma influência sobre esse processo criativo. Quer dizer, obviamente dentro do limite desse investimento e respeitando a obra inicial que nos chamou a investir. Portanto, há uma ideia, essa ideia atrai um investidor, há que haver respeito por essa ideia, porque se não também não valia a pena investir, não é? Portanto se respeitas a ideia e se confias na capacidade de liderança, ou na capacidade de execução dessa equipa, vais financiar, a tua participação tem que ser gerida dentro desse princípio. Se queres alterar o projeto, se queres fazer outra coisa, então é melhor encontrares um outro realizador, ou uma outra equipa de produção, não é? Funciona assim, a mim dá-me prazer, porque é uma coisa complexa... É todo um processo. É desde o guião, desde o que tu escreves no guião, até ao processo de pós-produção, tudo passa por essa discussão. É preciso que os teus coprodutores estejam contentes com o teu corte, é preciso que os teus coprodutores estejam contentes com a ficha técnica, com a música, com a cor do filme, com... Quer dizer, há todo um enorme conjunto de fatores que tu tens que saber gerir. Por princípio, a não ser que tenhas a sorte de te dizerem: “eh pá faz o que tu quiseres...”. Sorte ou azar, porque às vezes fazes o que tu queres e fica uma coisa que não atinge nenhum objetivo... Acho que da discussão e da participação coletiva nascem coisas boas, não é? Obviamente que não é o único caminho.

**ACP – Moçambique está num momento bom para a ficção... Um filme por ano...**

**JR** – Eu não sei se um filme por ano é um ritmo..., porque um filme por ano é um realizador a fazer um filme, não é?

**ACP – Mas num país que chegou a estar anos e anos sem produzir uma longa de ficção...**

**JR** – Mas também já fizemos cinco e seis por ano, filmes nacionais e estrangeiros... Agora, não só não temos produção nacional, como não temos ficção a ser filmada em Moçambique de outros países, não é? Portanto há uma retração grande... Isso não considero que seja um bom momento. E, se virmos também que esses projetos são

oportunidades que acontecem, porque, por exemplo, este filme do Sol [de Carvalho] vem dentro do Doc TV e do Film TV, que é uma coisa que aconteceu da última vez, faz 3 anos ou 4, portanto. não sabemos se para o ano vai haver ou se vai demorar outra vez mais 3 ou 4 anos para haver outra vez essa possibilidade de financiamento. O filme do Licínio [de Azevedo] vem numa situação diferente, há um concurso anual em Portugal, onde ele recebeu algum dinheiro e depois foi buscar, como eu fiz da outra vez, a outros fundos internacionais. Eu tenho este filme também financiado por Portugal, grandemente por Portugal, tenho que arranjar o resto do dinheiro, aí tu tens um fundo que tu sabes que todos os anos podes concorrer... Ganhas ou perdes, mas é uma coisa cíclica. Agora este outro concurso é meramente esporádico, aconteceu. Portanto, eu não sei se termos essa média de um filme por ano, nos últimos 2 anos, mas de há 2 anos para trás não se filmou também nada durante 3 ou 4..., portanto, se fizermos essa conta nos últimos 10 anos, vai dar um filme a cada 3 ou 4 anos... E isso não é bom para nenhum país do mundo. Acho que o cinema faz parte do processo cultural, do processo de registo da vida do país e a falta desses filmes será uma lacuna para a história do futuro. As pessoas não vão ter essa história, essa memória... da ficção, da fantasia, não é? Desse tipo de crítica, de sátira, análise de outra forma da vida das pessoas. Eu não acho que seja um bom ritmo, acho que é um ritmo bastante baixo, e acho que a tendência é decrescer, porque cada vez há menos financiamento e cada vez a geopolítica mundial também sofre, não é? Estamos cheios de crise e isso tem influência direta. Por exemplo, o meu filme tem financiamento desde o ano passado e não tem contrato assinado, portanto, eu nem sei se vou filmar para o ano ou daqui a 2 anos<sup>2</sup>. O ICA [Instituto do Cinema e Audiovisual] ainda não assinou contrato, portanto não assinou o contrato, não liberou verba, portanto não tendo esse contrato não posso ir a outros financiadores pedir o que falta, porque não tenho como provar que já tenho algum fundo garantido... E já vai fazer 1 ano, já está a abrir-se um segundo concurso e ainda não assinaram contratos do concurso anterior. Portanto essa crise internacional afeta esta produção, se nós produzimos pouco e se dependemos desse financiamento, então menos iremos produzir.

---

2 João Ribeiro estreou *Avó Dezanove e o Segredo do Soviético* em 2020, coproduzido pela Kanemo, Grafo e pela Fado Filmes.

### **ACP – Estás pessimista em relação ao futuro?**

**JR** – Se falares do cinema sim. Porque não se vê também na televisão nenhum movimento no sentido de criar oportunidade. Portanto a televisão em Moçambique tem 36 anos, tem 10/15 anos televisão privada, não há nenhuma iniciativa nessas televisões para criarem uma opção, um caminho para a produção para o incentivo de ficção nacional, não há teatro na TV [televisão], não há drama na TV, não há séries nacionais, não há nenhum indicador de que isso possa passar. Não há movimentos do governo, há uma lei de patrocínio que permite que as empresas façam alguns financiamentos na cultura. Essa lei não é divulgada, não tem um regulamento, as pessoas não sabem como utilizar, não acreditam que isso exista, que isso funcione. É preciso fazer um trabalho pedagógico junto das instituições, mesmo assim, as instituições não liberam o dinheiro com base nela, não acreditam porque depois as finanças vêm cobrar que eles dizem já ter pago através deste financiamento, portanto, enquanto não houver todo um conjunto de leis e de regulamentos que permitam que haja investimento para a área do cinema, esta situação não vai mudar.

### **ACP – Havia uma taxa, que permitia constituir um fundo, mas desapareceu, certo?**

**JR** – Havia uma taxa que era cobrada no bilhete de cinema, o dinheiro dos bilhetes de cinema todo ele ia parar ao INC.

### **ACP – Não tinha a ver com a televisão.**

**JR** – Não, nunca teve a ver com a televisão. Havia o INC, que era também distribuidor e exibidor ele próprio, não é? E havia um valor de cada bilhete que iria para constituir um fundo de produção. Mas isso já não existe, há 30 anos isso acabou...

### **ACP – E a escola? Não há uma escola de cinema em Moçambique...**

**JR** – Agora existe dentro da ECA [Escola de Comunicação e Arte] um curso de cinema. Tem um curso de cinema que começou este ano.



**ACP – Eu perguntei quando estive na ECA, ninguém sabia desse curso lá... De quantos anos é o curso?**

**JR** – Penso que são 3 anos. Há também uma academia de audiovisual que forma algumas pessoas ligadas mais à parte operacional, mais à parte técnica de produção, do que propriamente à parte criativa ou à parte de gestão de conteúdos, ou à parte de escrita... Mas acho que isso não é o caminho... Acho que isso é muito importante, sim senhora, é uma abertura de portas, é um sinal, mas não pode ser o único. Acho que a formação não pode passar só pela criação de um estudo, de um curso superior de cinema, que vai formar uns teóricos, pessoas que não vão ter o mínimo contacto com a produção.

**ACP – Não fazem filmes lá os alunos?**

**JR** – Não sei. Vamos ver o que vai acontecer, é o primeiro ano tem um *curriculum*, vai formar pessoas, mas não acredito que essa seja a única via ou que seja a via mais democrática, digamos assim, mais democrática no sentido de espalhar e de massificar a produção. Porque teria que haver outro tipo de formação. Uma formação mais na base, dentro da escola, o audiovisual devia fazer parte... Temos uma escola de artes visuais, que ensina a desenhar e essas coisas, mas isso devia fazer parte do *curriculum* desde criança as artes visuais... Aqui não é assim.

**ACP – Não há educação visual na escola pública, em Moçambique?**

**JR** – Não, não há, não há. Portanto se tivesses essas aulas e esses ciclos de formação de interesses e outros cursos paralelos, aí a coisa poderia mudar de figura e teres mais pessoas interessadas no audiovisual. Agora só um curso superior... Não pode ser visto como a solução do problema... Tem que se fazer um investimento anterior. Desde a escola primária, projeções, etc., há todo um trabalho que é importante fazer, se não há cultura visual, como é que pode haver cinema? São poucas as escolas que têm esse caminho... Talvez uma escola privada ou outra possa ter projeções de cinema de forma regular, mas o normal é muito esporádico. Ok, há um filme que passa

um dia... Não há regularidade que possa despertar um interesse genuíno. Não há cinema em salas comerciais. Só há uma sala comercial a exhibir, uma na Matola, outra em Maputo, no resto do país não há. É caro. Portanto, as pessoas veem cinema onde? Na TV..., existe pouco. Também é uma forma de ver..., mas é raro passarem.

## Agradecimentos

Esta entrevista foi realizada no âmbito da tese de doutoramento *Alteridade e Identidade na Ficção Cinematográfica em Portugal e em Moçambique*, financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) através da concessão de uma bolsa de doutoramento (SFRH/BD/110044/2015) com fundos nacionais do MCTES - Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior e pelo Fundo Social Europeu, através do POCH – Programa Operacional de Capital Humano. Este trabalho é ainda apoiado pela unidade de acolhimento da investigadora, o Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020 (financiamento base) e UIDP/00736/2020 (financiamento programático).

## Referências

Dennison, S., & Lim, S. H. (2006). Situating world cinema as a theoretical problem. In S. Dennison & S. H. Lim (Eds.), *Remapping world cinema* (pp. 1-15). Wallflower.

Pereira, A. C. (2017). Cada um caminha por onde pode, por onde lhe é possível caminhar: Entrevista a João Ribeiro. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 4(1), 363–372. <https://doi.org/10.21814/rlec.201>

Watkins, C. A. (1995). Le cinéma africain lusophone: perspectives historiques et contemporaines de 1969 à 1993. *Ecran d'Afrique*, 13/14, 109–124.

# PARTE 2





# O Processo Revolucionário e a Cultura

Ruy Guerra por Sol de Carvalho  
— Revista *Tempo*, 1980

<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.14>

Sol de Carvalho

Ruy Guerra nasceu em 1931 em Moçambique. Escreveu poesia, contos e crítica de cinema para a imprensa da então Lourenço Marques. Estudou cinema em Paris, nos anos 50 e quase no final da década foi para o Brasil. Com *Os Cafajestes* (1962) e *Os Fuzis* (1964, Urso de Prata de Berlim) tornou-se conhecido no cenário cinematográfico brasileiro e mundial. Nas décadas de 1960/70, fez parcerias com músicos como Edu Lobo, Francis Hime, Milton Nascimento e Chico Buarque. Com Buarque escreveu e realizou o musical *Calabar: O Elogio da Traição* (1973), proibido pela censura da ditadura militar. Ainda de Chico Buarque, filmou o musical *A Ópera do Malandro* em 1985 e em 2000 o livro *Estorvo*. Amigo de Gabriel García Márquez, realizou vários filmes baseados em obras do Nobel.

---

*Como citar:* Carvalho, S. (2022). O processo revolucionário e a cultura: Ruy Guerra por Sol de Carvalho — Revista *Tempo*, 1980. In A. C. Pereira & R. Cabecinhas (Eds.), *Abrir os gomos do tempo: Conversas sobre cinema em Moçambique* (pp. 259–290). UMinho Editora; Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.14>

Depois da independência de Moçambique, em 1975, Ruy Guerra regressou várias vezes a Moçambique, onde participou no projeto de cinema moçambicano da época, quer ao nível da formação de novos quadros, para a qual conseguiu seduzir um importante contingente de mestres, entre os quais Murilo Sales e Labi Mendonça, quer no que se refere à divulgação do cinema, reestruturando o cinema móvel, quer no âmbito da realização de filmes. Neste último capítulo, entre outros, realizou *Mueda, Memória e Massacre* (1979) e depois, *Os Comprometidos – Actas de um Processo de Descolonização* (1984).

A entrevista que se segue foi conduzida, no início dos anos 1980, pelo cineasta Sol de Carvalho. A entrevista revela a forma como o cineasta (e talvez todo um grupo) pensava a comunicação, o cinema, o momento histórico, a revolução, mas sobretudo o entusiasmo com que todo este projeto foi vivido. A primeira parte de entrevista foi centrada sobre a visita que Ruy Guerra efetuava no momento a Moçambique, na ressaca da realização de *Mueda, Memória e Massacre*. A segunda parte, constitui uma entrevista teórica à volta do pensamento de Ruy Guerra sobre comunicação e inicialmente destinada a ser publicada em livro<sup>1</sup>.

## Moçambique, o Cinema e o Futuro

**Sol de Carvalho (SC) – Esta viagem a Moçambique, para além de vir acabar *Mueda* [, *Memória e Massacre*]...?**

**Ruy Guerra (RG) –** Digamos que estou sempre a querer vir para Moçambique, mas não o faço devido a compromissos profissionais e de trabalho. Viver num país capitalista é uma coisa muito dura, há um nível de sobrevivência, de subsistência, especialmente quando é uma profissão como a minha, que é uma profissão extremamente competitiva, extremamente sujeita a altos e baixos e disponibilidades. As ausências são sempre extremamente difíceis, porque invalidam projetos que estão em andamento e tenho que estar lá lutando

---

<sup>1</sup> A entrevista de Sol de Carvalho a Ruy Guerra foi editada por Ana Cristina Pereira para a presente publicação.

por eles, conseguir impor-me. Por isto, havia uma maior dificuldade da minha parte, tanto mais que estava vinculado a projetos de longo tempo de elaboração, de escrita de roteiros, de pesquisa e de todo um processo que implicava meses e meses de trabalho. Mas, a minha vinda correspondia a uma necessidade e a uma realidade, na medida em que me parece óbvio, a partir do momento em que Moçambique se pode voltar para a sua reconstrução nacional, já sem o peso da luta contra a Rodésia, suportando os guerrilheiros do Zimbabué, evidentemente criam-se situações novas e essas situações novas ainda me estimularam mais a vir para trabalhar e para participar desse processo. Na verdade, eu vim aqui, muito pouco por *Mueda* — *Mueda* é apenas uma consequência do que disse antes —, mas mais para me integrar num processo de trabalho mais efetivo, diante de uma situação nova, de um país que estava com uma política de informação de guerra e que passa a estar numa política de paz. Evidentemente que os critérios de guerra e de paz, os critérios de segurança — embora eles sejam sempre necessários — são diferentes e abrem mais espaços, mais possibilidades e mais condições materiais para poder ser exercida na informação.

### **SC — E que quer isso dizer mais em concreto no futuro?**

**RG** — Em concreto no futuro, quer dizer uma dinâmica minha, pessoal, vinculada à trajetória de cinema, televisão, da linguagem em geral, muito mais próxima, muito mais efetiva, muito consequente, muito mais presente.

### **SC — Continua a haver essa “diferente” perspectiva de trabalho inclusive com os próprios contratos que lhe são propostos? Que há para o futuro?**

**RG** — Acontece o seguinte: neste momento, a velocidade de produção é uma coisa extremamente sujeita a “chuvas e trovoadas”. Eu tive projetos em que trabalhei durante 3 anos consecutivos. Vou citar um exemplo: houve uma história, que é uma história sobre um massacre que houve no Brasil, logo nos primeiros anos da república e que é um movimento messiânico ou conselheiro. Escrevi essa peça com Mário

Vagas, era produzida pela Paramount. O processo todo de escrever, levantamento de recursos, de locações, de preparação da roupa, de equipas técnicas, tudo isso ocupou quase 3 anos da minha vida e a 3 semanas das filmagens, quando já estava na Ilha de S. Domingos, com uma gare construída, com os contratos de atores americanos, franceses, com a equipa que vinha do México, dos Estados Unidos, da Espanha e da França, etc., à última hora — 3 semanas antes — cancelaram as filmagens. Acharam que o filme trazia dentro de si um posicionamento de ordem ideológica que não interessava. Porque o sistema capitalista se defende muito bem, é bom não o menosprezar. Apesar do alto investimento que já tinha sido feito até à época e apesar de que parar aquele investimento custava mais caro do que fazer o filme, o filme foi parado. Paralelamente a isso, tive outros projetos que também sofreram dinâmicas repressivas menos visíveis, que sofreram simplesmente dificuldades do tipo não inscrito do consumismo mais imediato. Mas alguns desses projetos estão em andamento e alguns deles estão na reta final e eu quero fazer esses trabalhos. Estou com uma série de trabalhos que são resultado de longos anos de trabalho e de posicionamento diante do cinema.

## Sobre a Comunicação

**SC — Gostávamos de começar esta entrevista pela própria definição de comunicação. O que é, para si, comunicação?**

**RG —** É uma troca de ideias entre dois indivíduos ou entre dois grupos ou ainda entre um indivíduo e um grupo. Basicamente, é um diálogo. Trata-se, portanto, de existência de uma unidade produtora de signos e ideias para um grupo. Em termos de *mass media*, que é onde nos estamos a situar, a comunicação é a passagem de uma mensagem de um emissor a uma massa. O diálogo entre duas pessoas é uma coisa. Mas a partir do momento em que a mensagem desse indivíduo se multiplica, então esse diálogo passa a ter um significado diferente, não só pelos níveis de informação de cada um dos componentes, como pela própria dinâmica interna do grupo. Esse nivelamento de informação é que parece extremamente delicado, pois depende do posicionamento do emissor diante do conceito de informação e da capacidade de absorção desses “média de massas”.



Quando digo “média de massas” ou falo de “*mass media*”, não se trata apenas de um jogo de palavras: é importante realmente saber qual é a média de absorção das massas quando falamos de *mass media*. Se se fizer um nivelamento “por baixo”, pode-se “passar” ideias muito primárias, muito simplistas, mas que são ideias muito limitadas. Trata-se de conceitos fechados.

Os teóricos indicam que o próprio veículo de comunicação é a informação. Essa concepção parece-me uma base sadia de discussão, porque não se pode abstrair o significado do significante. Por outras palavras, não se pode dissociar o conceito de forma e de conteúdo...

**SC — Quer dizer, a comunicação existe sempre que entre dois indivíduos ou grupos se estabelece um diálogo. Logo, não há comunicação sem vida social. Isso quer dizer que só há comunicação quando se fala?**

**RG —** Não. Há comunicação sempre que há um espaço, um código em comum. Não há comunicação sem diálogo, seja ele oral, de imagem, pictórico, etc. O que é preciso é que haja um código a partir do qual se possa estabelecer a comunicação e esse código é um código cultural de grupo, um código social, de idioma, um código do espaço histórico.

Pode-se estabelecer um código geral que “atravessa” as classes, mas existem dentro desses códigos, signos que estão saturados dos conceitos ideológicos da classe dominante, embora outra classe possa entender o que se comunica. Por outras palavras, o próprio significado desses signos traz já uma carga eminentemente veiculada a um conceito de classe.

**SC — Quer dizer que, no caso de uma língua falada num país inteiro, os conceitos têm significados diferentes conforme a classe que utiliza?**

**RG —** Exatamente! Há determinados signos que, dependendo da classe em que estão inscritos, da classe que os emite ou ainda do contexto em que essa classe os emite, podem ter um significado

diferente. O conceito de “povo” pode ser abstrato, paternalista, unitário, de aglutinação ou mesmo de reivindicação social, etc.

**SC – Isso significa que os códigos de comunicação estão em sistemático movimento?**

**RG –** Obrigatoriamente.

**SC – E quais são as forças que obrigam a este movimento?**

**RG –** O que movimenta essa comunicação basicamente, de um ponto de vista marxista, é a transformação das relações de produção. A partir do momento em que um grupo social vai evoluindo na transformação dos seus meios de produção cria novas relações de exploração ou de libertação de determinados grupos, cria novas relações de afetividade, cria novas relações de dependência e é a transformação social que vai criando a necessidade de novos signos. Por exemplo, se se pegar a transformação da família na sociedade privada de Engels, tu vêes que há uma necessidade de criar signos que representam esses estágios económicos, que são estágios culturais. E criam signos que passam a ter uma representatividade desses grupos e a justificar essa inter-relação. Portanto, passam a ter signos repressores e signos reprimidos: tu passas a ter a linguagem do escravo e a linguagem do senhor e a linguagem do escravo entre escravos e a linguagem do senhor entre senhores, a linguagem do escravo para o senhor e do senhor para o escravo e essa dinâmica das relações é que vai criando a necessidade das mutações da linguagem. Os códigos podem ser os mesmos, mas eles são utilizados de forma diferente, dependendo daquele que os emite. Então não podes de maneira nenhuma considerar um signo como um valor abstrato, como um valor estático...

**SC – Talvez tenhamos chegado ao momento de definirmos o que é signo, código e símbolo da comunicação, não é?**

**RG –** Sim. Em termos esquemáticos, um código é o conjunto de signos e símbolos que representam a área comum que permite uma

comunicação, enquanto que o signo é passível à transformação e tem o seu próprio movimento dentro das relações, o símbolo vai-se estratificando diante dessas passagens porque representa conceitos formados e que ficam imutáveis, seja para jogos de representação, seja para jogos de submissão.

Na realidade, o que representa culturalmente o símbolo? Se se fecha o símbolo dentro de um conjunto de uma parte social, temos uma liturgia. A liturgia é um conjunto de símbolos, não de signos, embora tenha também signos dentro dessa liturgia que podem modificar, dar uma dinâmica a essa liturgia.

**SC — Há um conceito, digamos, de significado fechado em relação ao símbolo e aberto em relação ao signo?**

**RG —** Sim.

**SC — É essa luta que se processa no processo de comunicação social?**

**RG —** Sim, vinculado à luta de classes, às relações de dependência que se estabelecem dentro de um determinado grupo social. O que é um grupo social? O que é que origina a linguagem? A comunicação dos indivíduos entre eles e a relação desse grupo com o mundo exterior, das relações das forças da natureza, das forças de produção segundo o nível de compreensão e de evolução, vai criando explicações que vão gerando o seu próprio código que é uma linguagem. E, à medida do aprofundamento dessa relação e à medida que o aprofundamento da divisão de classes se vai estabelecendo dentro desse grupo social, vão-se estabelecendo relações de código. Então, os signos, que são linguagem, vão surgido à medida que as necessidades desse grupo se vão tornando mais nítidas em relação a esse processo, em relação à natureza, em relação à explicação dos fenómenos científicos, em relação à sua própria inter-relação.

**SC — Podíamos agora entrar num outro campo, o do problema de conceitos de comunicação ao nível do que é específico e do que é**

**universal na comunicação? Partamos de uma base concreta, que é o facto de na maior parte das línguas nacionais moçambicanas, todo o sistema de conceitos matemáticos surgir a partir de uma base, que é a base cinco ou a mistura da base cinco com 10. E, no entanto, toda a aprendizagem, nomeadamente a aprendizagem feita na língua portuguesa, é feita na base de 10. Então o que acontece é que o conceito da base 10, embora possa ter surgido duma comunidade específica, tem uma categoria universal, enquanto que neste caso o conceito de base cinco ainda é categoria específica. Como nós chegamos então à definição do que é universal, do que é específico dentro da comunicação?**

**RG** — Aí nós entramos num problema que é mais complexo, que é a velocidade da comunicação no mundo moderno. No princípio da era cristã, eu acho que o mundo não tinha nem 200.000.000 de habitantes, mas havia mais de 200.000 idiomas. Hoje esses troncos têm-se reduzido, embora tenha se multiplicado o número de pessoas. Houve uma redução dos signos em função dos idiomas, considerando o idioma como conjunto de signos que permite uma expressão. Existe essa unificação proposta pelo mundo moderno através do avião, da rádio, da televisão, do vencimento dos espaços. No século XVII, levavas 3 meses para atravessar o Atlântico, se os ventos estivessem a favor. Se não, levava-se 6 meses. Hoje leva-se 10 horas de avião e, se for o Concorde, levas 3 horas e meia ou 4. Tudo isso acelerou o processo da intercomunicação, mesmo salvaguardando os espaços idiomáticos que são códigos estabelecidos. Hoje, determinadas classes e determinados grupos idiomáticos impuseram o seu próprio código. Embora, nas investigações, se tenha procurado raízes gregas com uma tradição classista, na realidade, hoje utiliza-se mais o vocabulário mercantil imposto por uma classe, um grupo hegemónico, como o dos americanos, em que a linguagem americana começa a utilizar a palavra “*mass media*”, a palavra “*experts*” e nós nos deflagramos descobrindo todo um domínio cultural, idiomático de signos através de classes dominantes, aquelas que conseguem culturalmente vencer. Isso abstraindo os valores culturais mais amplos, falando apenas do sentido estrito da linguagem. Então, no conceito universal, essa unificação trazida pela velocidade na época moderna digamos que estabeleceu uma

padronização de certos signos num nível da linguagem, mas essa padronização foi feita através dos grupos hegemónicos, económicos, que passaram também a ser uma hegemonia cultural.

**SC – Cultural e mesmo política, como no caso do sistema mundial do colonialismo?**

**RG** – Sim. Absolutamente política. Quando falo em economia, obrigatoriamente eu falo em política. Então, o que você colocou de base cinco e de 10 é um problema que eu acho que leva a uma coisa mais concreta. Por exemplo, o que eu vejo de grande dificuldade é que não existe *mass media* unicamente em termos abstratos. É obrigatoriamente concreto; os signos de linguagem culturais, sejam de que espécie forem, servem interesses de inter-relação e esses interesses de grupos e de classes. Então, não existem signos desvinculados do conceito de classes, mesmo quando alguns deles são padronizados para estabelecer uma relação mais aberta dentro da circulação interna de um determinado grupo.

**SC – Tomemos, por exemplo, o problema de conceito de “era de Cristo”. Todos nós aceitamos que hoje estamos em 1980, mesmo quem faz uma proposta marxista e revolucionária consequentemente desvinculada de toda a mitologia do nascimento de Cristo.**

**RG** – Que é mentira...

**SC – Estamos em 1980, da era de Cristo. Nós recusamos o conceito de era de Cristo, mas por uma questão prática, de utilidade prática, utiliza-se o conceito. Podemos dizer então que o conceito que teve uma raiz cultural numa determinada época, deixa de ter essa conotação histórico-cultural e passa a ter uma conotação universal e então a utilização dele passa a ter uma característica de classe diferente? É uma dificuldade de comunicação...**

**RG** – Exato! Por exemplo: quase sempre se fala de África a partir do “descobrimento”, a partir do momento em que os navegadores

portugueses... A partir do momento em que o branco colocou os pés em África, passou a existir a história africana! A partir do momento em que o português ou o espanhol colocou o pé nas Américas, começou a existir a cultura americana, ou ameríndia. Sempre foi a partir do momento dos “descobrimentos”. A história da humanidade tem que ser contada através dos sistemas hegemónicos, sistemas do conquistador. Então, evidentemente que há uma visão cultural que é uma visão vinculada ao processo de domínio. Os meios de expressão são obrigatoriamente aqueles dos grupos, ou das nações, ou das sociedades, ou das classes que dominaram, que passaram a estabelecer os códigos de linguagem, porque foram aqueles, inclusive, que tiveram a tecnologia suficiente para desenvolver e impor os seus próprios padrões culturais. Eu, por exemplo, fiquei muito surpreso quando não há muito tempo atrás, quando soube que o francês tinha sido utilizado pela primeira vez como linguagem diplomática, acho que no século XVIII. Até lá era o latim. Não podemos dissociar os meios de comunicação de massas daqueles que controlam o poder.

**SC – Certo. Mas o ponto que eu estou a colocar é que do ponto de vista duma práxis marxista, a utilização de 1980 não traz problema nenhum, mas sim uma facilidade de comunicação. Então, dá a impressão de que o conceito de era de Cristo, sendo um postulado histórico errado, é de qualquer maneira a utilização do signo que facilita a comunicação e que adquire uma universalidade, ou não?**

**RG —** Adquiriu. Isso levanta um grande problema. Quem lida com cinema verifica que é muito fácil hoje utilizar as formas impostas pela linguagem cinematográfica americana que dominou o mercado cinematográfico e que continua a dominar até hoje através dos signos cinematográficos da linguagem narrativa, da tipologia que foi colocada e é muito fácil comunicar. Comunica-se obrigatoriamente a ideologia do grupo dominante. É muito mais fácil colocar uma personagem, tipo detetive ou tipo repórter, com as características que já estão assinaladas, que já estão conceituadas, já estão fechadas, porque já estão absorvidas e já são signos dominantes. O repórter no cinema brasileiro, por exemplo, durante muito tempo, colocou um cartãozinho no chapéu, porque era o hábito da imprensa americana,

mas nem sequer se usa chapéu no Brasil. Mas se colocares um jornalista como você, de barba branca e tal... Houve muito tempo que isso era difícil, porque fugia ao código já estabelecido pela cultura dominante. Então, a reformulação de uma linguagem dentro de uma nova realidade, de uma nova cultura, cria sempre um momento em que o novo código não é reabsorvido. Porque há a transfiguração da realidade através do signo e depois há a intervenção do signo para interpretar essa realidade, mas, como essa realidade está sendo transmitida como interesse de classe dominante, esse signo, se não responde a essa ideologia dominante, é difícil de ser apreendido, porque impõe um novo discurso. A grande dificuldade de, por exemplo, lutar contra os meios que já existem fechados, dramaturgicamente ou de signos impostos, é de se ter uma nova análise do processo político e económico com outros significantes, porque esses significantes, mesmo que estejam próximos daqueles a quem são dirigidos, são recusados. Então, é muito fácil utilizar as formas estruturais e de toda a linguagem já pré-estabelecida e que já existe e quando você quer revisitar isso, quando quer inverter isso para uma apresentação diferente da que serve o grupo dominante, há um impasse de linguagem.

**SC — Admite-se a possibilidade de, por exemplo, alguns elementos da massa popular, habituados a ver um determinado espetáculo cinematográfico, se tenham sentido chocados ao ver *Mueda* quando, por exemplo, se vê as pessoas a morrer no filme e depois a levantarem-se...**

**RG —** Exatamente. Isso é inevitável, porque as pessoas estão habituadas, estão formadas dentro de um código, dentro de um padrão, de um hábito e a partir daí a realidade passa a ser aquela. Há uma convenção que se estabelece e se essa convenção for questionada para estabelecer um novo código, mesmo que seja próximo, e que implique uma nova ideologia, as pessoas não estão preparadas, porque se sentem violentadas dentro do código que já está estabelecido. Porquê? Porque foi criado um espaço cultural comum, ainda que dentro de um quadro de dominação. Para criar uma nova proposta é preciso rever toda a sua conceituação dentro do próprio processo da sociedade. É uma nova dramaturgia, é descodificar e

criar um novo código que corresponde a uma nova realidade e isso é extremamente difícil, porque as pessoas recusam como incompreensível ou como não verdadeiro. É esse o grande problema de romper com os esquemas estabelecidos das classes dominantes.

Por exemplo, no Brasil, tu tens um grande centro de produção no Rio de Janeiro, com a TV Globo; padroniza não só linguagem, o sotaque, mas os costumes, os hábitos, e quando vais para o interior, além do mimetismo — do querer aproximar-se da classe central hegemónica cultural —, as subculturas existentes não têm o espaço próprio para se exercerem. Então, eles mimetizam, eles se submetem, eles se padronizam em função do modelo da cultura hegemónica. Essa cultura hegemónica evidentemente não é hegemónica abstratamente. Ela é hegemónica porque pertence a grupos culturais e a um interesse de manutenção de um determinado sistema económico, político, de sustentação do status quo. A partir desse dado, aqueles que trabalham no sentido de romperem com essa hegemonia da cultura, começam a tentar fazer com que essa cultura hegemónica não seja exercida pelos grupos que estão submetidos a essa cultura. Há uma coisa que eu acho extremamente importante que é a importância da cultura como conjunto de códigos das inter-relações. Na realidade, uma cultura que não se assume, que não consegue expressar-se, uma cultura que é vencida, significa sempre um povo que é explorado.

**SC — Podemos agora passar para outro tema? Falámos dos conceitos principais ligados à comunicação, agora talvez possamos falar dos meios? Falar nos meios de comunicação numa perspetiva histórica, já não falo de tradição oral, nem das outras formas de comunicação, mas dos meios de comunicação na sociedade moderna.**

**RG —** O próprio meio, o que é que significa? Quando chega o cinema como espetáculo, pela sua própria necessidade de produção, de distribuição e de exibição, começa a estar vinculado a uma trajetória do capital. A partir daí, o projeto do cinema, como a grande fábrica de sonhos e a grande vocação para as massas do cinema como elemento transformador das classes proletárias, começa a perder-se pelo controlo que passa a existir, pela própria dificuldade e pela própria



economia desse instrumento. Então, o cinema começa a tornar-se num elemento que vai cada vez mais se elitizando. Passa a ser de consumo da classe média e da classe alta. Quando chega a televisão, esta aparentemente proletariza a comunicação, porque qualquer um pode ter o seu aparelho, embora seja caro, temos aí um meio de comunicação de massas que atinge justamente a grande classe do proletariado, mas o que é que acontece? O que acontece é que o controlo desse meio de comunicação, pela sua própria economia, pela dificuldade de produção, passa mais uma vez na sua génese de produção, a ser absorvido pelos grupos do capital e mais uma vez se estabelece uma comunicação de dominação. A diferença entre o cinema e a televisão, na realidade, não existe, porque a televisão simplesmente como fonte de exibição, como teatro, como sala de espetáculo desmultiplicada, cria mecanismos de percepção que anulam a vontade do indivíduo. Essa vontade vai-se tornando cada vez mais nula, inclusive. Hoje até tem controlo remoto, porque as pessoas até têm dificuldades de vencer os 3 metros que as separam da televisão, para carregar num botão. Isto é, cria um mecanismo de passividade e ao mesmo tempo cria os seus meios próprios de produção. Primeiro, passa filmes, mas a velocidade de consumo determina que ela crie os seus próprios produtos e como já está aparelhada eletronicamente, ela cria uma produção eletrónica. Essa velocidade de produção eletrónica, para poder alimentar esse consumo excessivo, contínuo, massificado, implica também uma padronização. Como ela é um instrumento caro e como é um instrumento de massas, ela passa a ter um controle estatal, servindo uma ideologia de estado, seja de que tipo de estado for, e, se essa ideologia de estado for colocada nos países capitalistas, ela passa a ser uma ideologia dos grupos dominantes através de uma sociedade de consumo e então passa a ser controlada pelos grandes grupos económicos: General Motors, Coca-Cola, etc., que passam a ser os dominantes desse sistema, fora os controles eficazes de censura que mantêm as relações dos códigos de informação de massas. A televisão, que pela sua própria tecnologia poderia ser um meio de transformação, passa a ser um instrumento de dominação mais uma vez, como o cinema passou a ser.

**SC – Quando aparece um novo meio é uma rutura com códigos de comunicação estabelecidos. Costuma dizer-se que quem liquidou**

**o cinema foi a televisão, mas há também as outras formas. Qual é esse conflito? Depois um outro ponto é o problema da televisão ser um meio de comunicação que recupera todas as formas de comunicação, digamos todos os aspetos essenciais da comunicação, desde a informação jornalística ao cinema, ao som, à imagem.**

**RG** — Eu não tenho dados estatísticos para defender o que vou dizer, mas eu estou absolutamente convencido da veracidade dos meus argumentos. Por exemplo: toda gente achou que quando apareceu o cinema, acabava o teatro, e na realidade o teatro continua e acho que continua mais forte do que na época em que não existia o cinema. Todo mundo diz que a televisão acabou com o cinema. Eu acho que o cinema continua e continua mais forte do que na época em que não havia televisão.

**SC** — **Seja como for, obriga a uma reformulação...**

**RG** — Sim, claro. Obrigam a uma reformulação, o que cria espaços novos de comunicação. Eu acho que é esse dado que é essencial. Por exemplo, se você considerar a televisão nas suas origens, vê que a televisão é um meio de exibição. Ela não tinha conseguido a sua própria especialidade de informação. Ela simplesmente desmultiplicou e multiplicou as salas de cinema, as salas onde podia ser exibido o cinema. Então, em vez de se ter, num bairro, cinco salas de cinema, se esse bairro tinha 5.000 casas, passou a ter 3.000 salas de cinema, fora as existentes salas de cinema. E passou a passar filmes dentro delas.

Diante do acúmulo visual, hoje acontece uma coisa: houve também uma desmultiplicação dos órgãos de informação escrita. Quer dizer, o livro “perdeu” em favor do jornal e da revista. O número de revistas e de jornais foi de tal ordem que podia ter esmagado o livro. Mas, na realidade, o que aconteceu? É que há uma colocação de ângulos diferentes, de meios de comunicação. É isso que estávamos falando antes: porque é que uma pessoa se lembra de um filme que viu 10 anos atrás antes e se não lembra de uma novela que viu 3 anos antes, durante 6 meses na televisão? É que o posicionamento dessa pessoa perante os dois fenómenos é diferente. Porque é que é

diferente? Porque a pessoa compra um livro e o projeto inicial é de guardar esse livro durante a sua vida ou pelo menos para os próximos anos. A pessoa compra o jornal e está já condicionada a perder esse jornal 3 horas depois, deixa em cima duma mesa, ou passa para outro depois de ter esgotado. Se há alguma coisa de interesse, pode recortar, mas inclusive essa disciplina é difícil de ser exercida. O jornal é uma coisa transitória. É uma coisa que tem uma informação e essa velocidade de informação, de absorção e de leitura é para ser jogada para o ar. Não há proposta dessa permanência nem sequer do objeto que trouxe essa comunicação. Diante do cinema e diante da televisão existe uma proposta que me parece similar. A pessoa coloca-se diante da televisão como se coloca diante de um jornal. Para absorver, para ver, para ocupar o espaço, mas sem uma preocupação de permanência, enquanto o cinema é como o livro. Ela se coloca diante de uma coisa que ela quer conservar. Ela não conserva em casa, mas conserva dentro de um processo seletivo de memória.

#### **SC – E com o teatro também?**

**RG** – Sim. Com o teatro ainda mais fortemente que com o cinema. À medida em que os meios foram adquirindo velocidades maiores, do teatro para o cinema, do cinema para a televisão, a postura diante desses meios de comunicação foi-se colocando na posição inversa da permanência da velocidade. Quanto mais rápido fornece, menos permanece essa informação. Isso não quer dizer que não tenha uma influência decisiva no comportamento. Mas a matéria de reflexão em cima dessa aquisição é muito menor. Há algum tempo atrás, estive vendo umas estatísticas que foram feitas nos Estados Unidos sobre a credibilidade da informação jornalística e é impressionante, porque os americanos, habituados à informação por satélite, imediata, com toda aquela pseudo-objetividade do jornalismo americano, quando fizeram uma pesquisa para saber em que é que acreditavam, as pessoas acreditam no noticiário escrito e não no noticiário televisivo, embora a televisão tivesse muito mais condições de credibilidade, pois as pessoas estão a ver o facto filmado, no momento. Mas existia uma espécie de suspeita diante desse processo. Evidentemente que essa suspeita é também vinculada a

todo um sistema a que a televisão obedece, esquemas económicos, ideológicos, mas os jornais também têm esse mesmo tipo de condicionamento. Talvez menos perceptível e visível pelo público, mas existe uma linha editorial que é vinculada ao grupo que sustenta esse jornal economicamente, seja através da publicidade, seja através dos programas económicos que determinam a existência desse jornal para vender a determinadas classes.

Então, há necessidade de repensar a importância dos veículos e da sua eficácia de transformação não somente em termos quantitativos, mas também em termos de permanência. Não apenas em termos do que chamamos a horizontalidade da informação rápida de um jornal como o *New York Times*, que tem uma venda, aos domingos, de 20.000.000, e de um livro de um Cortázar, que vende 1.000.000, talvez em 10 anos. Qual é a importância da transformação que esse livro propõe? Não é maior? E até mais, todos os grandes cronistas, todos grandes jornalistas escrevem depois as suas crônicas em livro e é aí que elas passam a ter uma permanência. Esse instrumental me deixa perplexo e ao mesmo tempo me dá segurança, porque vejo que os meios de massificação, na realidade, por vezes, são menos importantes, menos decisivos que esses meios que aparentemente são mais artesanais, menos velozes e menos “profundos” no seu ato imediato.

Isso o que é que propõe? Propõe a relação do homem com a máquina. Também tenho dados concretos das dificuldades das relações do homem com a máquina, porque é por saltos quase de gerações. Na realidade, eu sinto um certo medo do avião e vejo muitos que não têm medo. Mas é uma outra geração que nasceu com o avião. Eu ainda estou numa geração que ainda nem sequer absorveu o telefone. Isso é impossível de ver. Se você está em Paris e liga para um bairro, fala calmamente, se ligar para Berlim para onde a ligação é tão perfeita ou mais, a pessoa grita, pensa que só consegue falar gritando. Na realidade, ela não observa um instrumento tão simples como telefone. O avião é a mesma coisa; sabe que voa, provou que voa, mas não acreditamos que voa. A gente ainda não conseguiu absorver essa máquina. O cinema, você aceita-o como um dado natural. Mas a televisão é muito mais complicada. Até hoje eu não compreendo a

televisão. Não compreendo como é que aquela imagem funciona. Sei as explicações científicas, posso explicar todo o código técnico da televisão, mas uma coisa é explicar, compreender, outra é ter assimilado completamente o processo. Hoje ninguém precisa de explicar o que é um micróbio. A gente sabe o que é micróbio, mesmo que não tenha visto ao microscópio. Mas assimilar o micróbio, o conceito de micróbio, faz parte da nossa cultura genética. Então, diante desse veículo ainda há uma profunda desconfiança, como há talvez esse fascínio do fogo. Todo o mundo é um piromaniaco potencial. Então, nós estamos coexistindo com culturas ancestrais e nós não conseguimos dominar visceralmente esses meios de comunicação.

**SC — Não há também o problema da sensação do autêntico e da burla? Num livro, por exemplo, ainda que seja reacionário, há sempre uma aparência de seriedade, enquanto, por exemplo, na televisão isso não acontece, particularmente na publicidade em que as pessoas estão sistematicamente confrontadas com a tentativa de mostrar que este produto é melhor do que aquele...**

**RG —** Sim. Eu acho que isso existe, mas há um outro dado que, nesse tipo de julgamento subjetivo, me parece mais decisivo. Eu sempre volto ao problema da velocidade. Quando eu digo velocidade, eu coloco o esforço, a carga de trabalho que implicam determinados objetos culturais. Quer dizer, eu acho que existe diante de um meio de comunicação a noção concreta do esforço que foi necessário para criar esse objeto. Então, na televisão, todo o mundo sabe, ainda que confusamente, que “aquilo é muito rápido, vem aí pelo ar” e isso retira a credibilidade. É fácil pensar-se, embora na realidade seja extremamente difícil, custoso e implique altas tecnologias. O jornal, com toda a sua dificuldade, é uma coisa que sai todos os dias e então não deve ser difícil assim. Um romance, um escritor, sai de tantos em tantos anos. Então, diante dessa velocidade, a pessoa já se posiciona: “é uma coisa que leva tempo”. Eu acho que há essa noção subjetiva da velocidade que cria a credibilidade no próprio instrumento. Eu acho que quanto mais rápido é o instrumento, menos ele é crível, mais facilmente é digerido ou mais facilmente é refutado. Uma coisa que se faz rápido é fácil e malfeita, pensam as pessoas.

**SC — Há, através do império cinematográfico, televisivo, ou outro, no sistema capitalista, uma apropriação dos meios de produção relacionados com a comunicação de massas. Como é que um processo revolucionário abre novas perspectivas para uma rutura com os códigos de comunicação que essa apropriação implica? Faço esta pergunta pelo seguinte: verificamos que no momento mais alto de um processo revolucionário, por exemplo, a tomada do poder, normalmente as massas colocam em causa os códigos de comunicação tradicionais. Mas essa disposição massiva à rutura diminui a um determinado momento e vão utilizar para a sua comunicação de massas as formas de expressão tradicionalmente ligadas ao capitalismo ocidental; acontece que esses códigos são típicos da estrutura de comunicação ocidental e gera-se um desfasamento. Como se pode questionar então esta problemática?**

**RG —** Acho que você está colocando o problema da relação do processo revolucionário com a cultura. Está colocando o problema do novo e do velho, está colocando o problema das relações da forma e do conteúdo, está colocando o problema de como é que o processo revolucionário conserva ou transforma uma identidade. Está colocando o problema de saber como descodificar o velho para criar um código natural novo que esteja inscrito num processo revolucionário de transformação de uma sociedade.

**SC — Estava a dizer tanta coisa [risos]?**

**RG —** Diante desses postulados todos, posso apenas dizer o seguinte: um processo revolucionário concreto, real, um processo que procure caminhar para o socialismo, transformar as relações de produção de uma sociedade em classes para uma sociedade sem classes, uma sociedade que caminha para a alegria, para o prazer, para o lazer, para o divertimento, para a satisfação de existir, para uma nova relação entre homem e mulher, entre os homens, que quer dizer uma sociedade em que o socialismo seja esta meta a atingir. Como é que os meios de comunicação de massa se inscrevem dentro desse processo? A meu ver, há basicamente um ponto que me parece importante. É que todos nós sabemos, e eu assim acredito, que há

uma necessidade de transformação da posse dos meios de produção para que seja possível caminhar para uma redistribuição da riqueza. Há uma necessidade de uma repartição diferente da existente nas sociedades de classe em que há uma oligarquia de 10% que detém 90% das riquezas, enquanto os outros 90% detém 10%, o que quer dizer que há uma exploração do homem pelo homem. Sem uma transformação desta realidade, sem um restabelecimento do equilíbrio dos bens materiais, não se pode caminhar para essa alegria, para esse prazer, para uma justa repartição do trabalho, etc.

Mas esse processo só é compatível com uma transformação dos valores que estão inscritos dentro desse processo. Falo dos valores das ideologias dominantes da cultura. Quer dizer, isso propõe uma cultura popular na medida em que uma nova distribuição da máquina do poder implica que ela saia de determinadas classes para ser repartida com uma maior justiça em função das necessidades de todas as pessoas que estão dentro desse processo revolucionário, nesse país, nessa nação, nesse Estado.

A cultura popular não existe numa sociedade dividida em classes, porque ela é controlada pelas classes oligárquicas e, quando existe como cultura popular, a sua existência é anquilosada em formas folclóricas não existentes. Ou, então, existe como um alibi para justificar uma cultura fechada para o uso externo, para justificar o próprio sistema vigente que aparentemente tem essas formas populares, essas formas inteiramente dominadas que representam teoricamente uma cultura exótica dentro do próprio país, os “usos e costumes”.

Quando a revolução implica obrigatoriamente a transformação das relações de produção, implica a transformação do homem. A criação do “homem novo” não é um mito, mas uma realidade. E, para o ser, há uma transformação não só no facto de deixar de estar num lugar sujo para estar num lugar limpo, de deixar de estar num lugar onde vive mal para estar num lugar em que vive melhor, como também implica sua própria transformação interna, informação da sua própria visão do mundo. Isso tem de mudar e é dentro disso que tem de se transformar e é dentro disso que a cultura se modifica, cultura num conceito sociológico e num conceito de superestrutura.

Então, é preciso que a cultura seja um agente desse processo de transformação. Para ser esse agente, à medida que as relações de produção se transformam, as formas velhas de cultura têm de ser mudadas em formas novas. Há um novo conteúdo que surge e esse novo conteúdo não pode habitar formas velhas.

Mas o conteúdo não pode ser no velho conceito de forma e conteúdo, como um vaso que contém uma coisa dentro e que basta extrair o que se está dentro e pôr outra coisa nova, o próprio conteúdo é a forma. Se quisermos dar uma nova alegoria mais exata, poderíamos dizer que, às vezes, o conceito está dentro, outras vezes o conteúdo está fora. Podemos dar até um exemplo físico disso. Podemos pegar uma chávena de chá, pôr chá lá dentro e, então, teremos a forma fora e o conteúdo dentro. Mas podemos encher um balão, pôr massa em volta e o balão estourar e, então, a forma estava dentro e o conteúdo está fora. E o conteúdo ocupa a forma, continuando a ser conteúdo. Então o conteúdo “não é o que está dentro”, mas sim uma relação nova que se propõe.

Por isso, a primeira coisa que tem que existir na cultura é a descodificação. É romper com as formas velhas. Descodificar os sistemas, os padrões estéticos, que são padrões ideológicos, criando novos códigos que respondem às novas necessidades e às novas relações que estão estabelecidas, para se criar a sua própria cultura. Essa, sim, pode ser uma cultura popular na medida em que ela vai responder pelo grupo social novo que se está alargando dentro do benefício dos meios de produção.

Esse método que tem sido muitas vezes usado, matreiramente, de uma forma pretensamente hábil de dizer “vamos utilizar o rock, tirar as palavras do rock e vamos pôr uma ideia nova dentro do rock”, na realidade, está-se enganando a si mesmo, porque a forma do rock está a ser utilizada, porque está saturada de um conteúdo ideológico que está sendo aceite. Por isso é que se usa essa forma. Mas essa forma, só aparentemente é apenas uma forma, é já o conceito. Na realidade, está-se a querer usar o subterfúgio, porque no fundo continua a existir uma colonização cultural. Não houve uma descodificação, não houve uma descolonização cultural dentro desses processos.



Não existe forma velha com conteúdo novo. É por isso que diante de novas realidades tem de se criar uma nova cultura. Diante de uma nova identidade tem de criar uma nova linguagem, porque não podes modificar a tua identidade sem criares um novo código de resoluções culturais. O que acontece é que países continuam em “diálogo” permanente com as sociedades capitalistas, eles procuram um equilíbrio dentro do jogo do xadrez político e dentro de limitações dos próprios processos que ficaram esclerosados e que, na realidade, ficaram simplesmente dominados ainda pelos padrões culturais, económicos e das relações de dependência, com o sistema capitalista. E o sistema capitalista continuou sendo hegemónico e os países socialistas que não fizeram a transformação do homem continuaram sendo subculturas. E não se assumiram como sendo subculturas, porque, se assumissem como tal, teriam criado uma cultura própria que deixaria de ser uma subcultura.

Eu vejo agora, em Moçambique, extremamente fascinante, o grande desafio cultural, é a possibilidade de criar uma identidade que siga o processo revolucionário criando as suas formas próprias de expressão cultural. E a grande dificuldade para aqueles que lidam com os meios de comunicação de massas, para aqueles que lidam com a cultura seja na forma da dança, do teatro, da literatura, da pintura, etc., é de como acompanhar essa transformação sem violar o processo de identidade ancestral; foi uma cultura que foi dominada, mas que, bem ou mal, tem valores de identidade: como a fazer acompanhar na transformação para o novo. Não se pode, pura e simplesmente castrar, cortar. Tem de se acompanhar o seu próprio desenvolvimento. Quer dizer, não é dizer que o mapico<sup>2</sup> deixa de existir. Não, não é cortando o mapico que ele deixa de existir. É transformando as relações sociais culturais que originam uma dança como o mapico, é na transformação dessas relações que o mapico se vai transformando num outro significado, e essa passagem de velho para o novo é uma transição que tem de ser feita, mas não por sistema de castração, nem por sistema administrativo, nem por palavra de ordem. É uma transformação cultural. Eu acho que esse é o grande desafio que vai ter de ser encarado de frente e que é

---

2 Mapico designa um conjunto de crenças e de atividades rituais dos macondes, povo do sudoeste africano.

extremamente difícil, mas que tem de ser também encarado totalmente, porque senão não haverá uma transformação da identidade do próprio povo moçambicano na vida do socialismo. O socialismo não é uma coisa abstrata, é uma coisa concreta e na medida em que é uma coisa concreta, esse processo de transformação tem de ser o da transformação do indivíduo e essa transformação cria os seus próprios meios de expansão, mas os próprios meios de expansão são também a forma e são também o conteúdo. Não se pode esperar que surja. Tem de ser dentro de um processo de trabalho que se vai criar as suas formas culturais populares.

**SC — Ainda há um problema que é o da luta de classes ao nível da superestrutura. Atua-se muitas vezes como se as novas condições económicas implicassem uma nova superestrutura automaticamente. Temos o exemplo desses países socialistas e vamos ver quem está recetivo a esses códigos de comunicação do ocidente, é precisamente a juventude, juventude essa que não foi influenciada por um velho poder político. Trata-se de uma juventude que já cresce em condições socialistas onde há relações de produção...**

**RG —** Eu não acredito nesse automatismo cultural, como não acredito no determinismo histórico. Como até não acredito em Deus. Tudo ficaria muito mais simples e passivo, mas a realidade não é assim. É um trabalho como qualquer outro. É um trabalho como o de conseguir uma nova máquina, é um trabalho que tem de ser feito e não um trabalho que surge automaticamente. Não é isso.

Trata-se de uma relação aprofundada que tem de ser exercida e que tem de ser praticada. É uma procura, mas uma procura de quê? Afinal, o que é a arte? A arte é uma expressão de comunicação e essa expressão está transmitindo ideias e tem uma importância, porque ela está transmitindo prazer e, como dizia o velho Brecht, “se há uma coisa que a arte tem de ser é lúdica, tem de ser prazer”. Uma arte chata não é arte. Pode ser útil para certas coisas, mas não é arte. Um trabalho que seja um trabalho chato não é um trabalho que interessa; vira trabalho escravo, vira trabalho por força. O trabalho tem de ser a noção da importância da sua criatividade e

evidentemente que eu posso não ter prazer em estar a plantar arroz, mas, se eu for um camponês, eu tenho prazer em plantar arroz. É uma coisa bonita isso de plantar, criar, ceifar, fazer pão.

Eu posso é ter sido encaminhado no nível da produção para outro tipo de prazer do trabalho, mas o trabalho é um prazer como a arte tem de ser um prazer. E se não houver a noção de prazer daquilo que está sendo dito, daquilo que está sendo ouvido, não há nem relação de trabalho real, nem há uma arte que se cria. Não há um diálogo. E, se não há prazer nisso, não há uma sociedade socialista, porque uma sociedade socialista não se propõe a ser uma sociedade de angústias, nem de castrações, nem de produtividade abstrata, de números e estatísticos.

**SC – Quería agora propor outro nível geral de reflexão, que diz respeito ao problema da linguagem na comunicação. Qual é o papel da ficção na comunicação?**

**RG –** A realidade não é uma coisa só objetiva em termos de arte. Evidentemente que há uma aproximação científica à realidade; a partir de uma experimentação consegue-se chegar a uma lei e, a partir dessa lei, tu consegues novamente transformar essa realidade. São factos objetivos. Mas, quando lidas com a comunicação, tu transformas essa conceção. Quanto lidas com esse conceito de realidade como matéria de informação e transformação, de arte, seja no nível da ficção, seja no do documentário, eu acho que essa divisão, e sempre tenho praticado isso nos meus filmes, não existe. Isso é um conceito metafísico da realidade: não existe documentário, não existe ficção, não existe filme didático, são slogans, coisas redutoras. Aquilo que vemos na tela o que é? Um filme didático, de ficção ou documentário? Às vezes é as três coisas. Outras vezes, aparentemente, não parece didático, mas é. Porque se é ficção e transmite algum conhecimento, ele é didático. E se é ficção e representa uma melhor visão da realidade, que é subjetiva, ela está, em última análise, documentando isso e então é um documentário.

A classificação tradicional existe, sabe-se. Você chega ao pé de um sujeito e pergunta-lhe: “você é um cineasta didático?” e ele se sente

insultado. E sente-se assim porquê? Porque o didatismo está associado a uma coisa chata. Está associado a professor e o professor é chato. Mas didatismo não é isso. Para mim, uma coisa é didática, e esse didatismo deve existir no documentário e deve existir na ficção, quando conseguimos colocar na narrativa as contradições fundamentais, de uma forma clara, de maneira que o significado apareça com clareza. Então, para mim, todo o filme de ficção ou todo o filme documentário é didático. Agora, quando lidas com a forma documentário: o que se convencionou ser documentário? É aquele em que não se lida com uma ficção visível, no sentido de atores, no sentido de uma narrativa, que conte uma história, etc. Mas tu contas sempre uma história mesmo que faças uma reportagem sobre as máquinas de uma fábrica. Estás contando como é que essas máquinas estão a fabricar um produto e isso é uma ficção. Então a ficção também existe no documentário. E quando passas para o nível tradicional que se chama ficção em que tens atores, tens um enredo etc., apenas porque tens o elemento humano, uma narrativa, então tens aí “um filme de ficção”.

### **SC – Então, ficção e realidade são dois aspetos da comunicação?**

**RG** — Sim, coexistem. O que existe é a dominação de um aspeto sobre o outro. Aquilo que se convencionou chamar de narrativa ficcional foi aquilo que aparentemente está mais desligado de uma coisa que pode ser apreendida na realidade imediata. Então, passa a ser ficção. Talvez seja um estágio mais alto, superior ao documentário, porque o documentário tem uma aproximação mais imediata da realidade...

**SC** — Temos o exemplo de *Mueda* sobre o qual diz: “analisamos as condições do INC [Instituto Nacional de Cinema] e a partir daí fizemos uma proposta de linguagem”. Daí surge a ideia que nos conduz à tese que afirma que a comunicação depende das condições materiais em que se produz, tanto ao nível da tecnologia utilizada, como das próprias condições de espaço, como ainda da forma como se utiliza, por exemplo, num filme como *Mueda*, esses dois vetores. Digamos, por outras palavras, que há uma influência na linguagem do filme por parte das condições técnicas e uma outra por parte das condições

**cénicas, caso de se estar a filmar uma representação teatral. Há, portanto, uma relação... Como se condiciona, então, a linguagem?**

**RG** — Isso parece-me particularmente evidente na grande indústria cinematográfica mundial, no *star system*. Um sistema em que a economia é baseada na obrigação de venda, neste caso, uma grande *star* [estrela], traz em si mesmo condicionantes, que são parte de uma ideologia.

Quando estava a falar do *Mueda*, o que se quis colocar foi que as condições de produção precárias condicionam a qualidade técnica, se pensarmos em termos dos padrões que são praticados no cinema que se consome no mundo. Mas essas condições técnicas podem-se tornar uma parte muito menos importante do que as condições ideológicas. Quer dizer: quando tu tens essa grande vedeta e, pelo facto de ser uma grande vedeta, é preciso pagar caro, é preciso passar num grande circuito de distribuição e exibição e o produtor é obrigado a uma série de compromissos com a história, por causa dos modelos já existentes que provaram ser eficazes em formas de narrativa tradicional, em formas tradicionais de consumo, então essas pressões determinam o produto. Assim, a partir do grande custo operacional, tu entras na ideologia da classe dominante e, consequentemente, nas formas narrativas tradicionais. Quando, ao contrário, tu trabalhas com material em que essa determinante económica não atua, a verdade é que estás em condições de ter menos pressões do lado económico. Isto no caso de um trabalho numa sociedade capitalista. É por isso que eu fico nos filmes em 16 mm, porque sofro menos pressões, tenho mais possibilidade de fazer o que quero. Claro que, depois, o produto é apanhado no engarrafamento que lhe faz o circuito de distribuição.

Portanto, o que é fundamental são as condições ideológicas, o espaço ideológico que se cria em função dos meios de produção. No caso de *Mueda*, a situação é um pouco diferente porque existia já uma condição ideológica determinada pelo próprio produto que estava sendo filmado. Havia já uma experiência que era o facto de todos os anos se produzir aquela representação teatral. Então, a nossa posição autoral, dentro disso, era simplesmente de não

aceitar o referencial artístico da tecnicidade, da pureza da imagem, da beleza das fotografias, do acabamento da montagem, da extrema qualidade do som — digamos, esses padrões técnicos que são padrões estéticos — e assumir isso como um fator do nosso próprio subdesenvolvimento, mas em favor daquilo que está sendo dito, em termos ideológicos, e incorporar isso como uma forma de linguagem, como um estágio cultural.

Evidentemente que isso não é a meta; nós não vamos fazer um cinema sujo como meta. Mas também não vamos ter medo de assumir esse estágio de subdesenvolvimento e, enquanto não atingimos a alta tecnicidade, ficarmos calados e procurar então ser novamente colonizados culturalmente.

Tenho um exemplo: numa visita minha ao Museu da Revolução em Angola, vi aquelas carabinas, feitas por crianças, de madeira trabalhada quase como uma fisga e sobre as quais temos de pensar que os guerrilheiros não esperam ter as grandes armas para começar a fazer a luta. Não é que eles quisessem lutar com aquelas armas: procuraram ter carabinas, mísseis, etc., mas não ficaram à espera, sem fazer a luta armada.

Voltando ao ponto: essa relação da produção com a linguagem é um dado evidente. Por isso é que, no sistema capitalista, ou fazes um produto dentro das formas de linguagem do cinema industrial, ou então tens de fazer um cinema *underground* [alternativo] de menor custo de produção, etc. Eu acho que essa contradição não se coloca aqui, por exemplo.

**SC — Estou a lembrar-me agora das filmagens que foram feitas com uma máquina amarrada com cordas, senão desfazia-se. No entanto, esses filmes comportam uma nova proposta de linguagem, que é inclusive reconhecida pela crítica ocidental. Podemos dizer então que, nesses filmes, há uma influência do facto social junto do artista, que o conduz à tentativa de encontrar uma nova forma de comunicação expressa por uma nova linguagem?**

**RG —** Desculpe, mas o que é que entende por facto social?

**SC – Neste caso, facto social é a representação que todos os anos é feita em *Mueda*...**

**RG –** Sim. É que *Mueda* é um caso de um documentário de uma ficção pré-existente que vira uma nova ficção. Então, já traz uma dinâmica própria. Mas é claro que, pelo simples facto de ser transposto para uma tela de cinema, já cria um facto estético diferente, traz uma dinâmica própria. Porém, o que eu acho mais importante e me faz acreditar em *Mueda* é uma coisa um pouco diferente. É que um filme como *Mueda*, feito num país capitalista não seria um filme visto, porque não traz os pontos de venda do *star system*, não traz o aparato linguístico, artístico e tecnológico para poder entrar nos circuitos de distribuição e exibição. Então, é um facto perdido. É um facto estético que não vai ter a sua penetração e contacto com a população. Há um estrangulamento...

**SC – Desculpa interromper: mas *Os Fuzis* teve sucesso, tal como já contaste.**

**RG –** Sim, teve, mas a longo prazo. Foi um filme que passou por uma série de mecanismos especiais. Ganhou o Urso de Prata em Berlim, foi “descoberto” pela crítica francesa, foi exaltado na descoberta de um novo cinema, latino-americano, do terceiro mundo, etc., e estabeleceu a sua própria trajetória. Ora, *Mueda* poderia ter uma trajetória semelhante se feito, por exemplo, no Brasil. E até talvez o facto de ser mais precário e a própria dramaturgia que criaria essa agressão aos padrões existentes poderiam criar o seu próprio canal de comunicação, mas seria um canal que seguiria através de um sistema que é anti-industrial. Não seria das grandes salas. Seria dos guetos, dos críticos, dos canais progressistas dos países, dos posicionamentos políticos partidários, das brechas abertas pelas contradições internas dos países desenvolvidos, etc., que quer dizer, seria um rumo político, assumido esteticamente, a longo prazo.

Claro que *Mueda* também foi feito para ser visto no estrangeiro, mas foi feito para ser visto como imagem, uma proposta cultural de um país que se está a descobrir culturalmente e que se está assumindo culturalmente, num processo de transformação e que não

tem medo da sua própria imagem, não tem medo de assumir o seu próprio subdesenvolvimento como um facto real, porque esse facto real é um facto que está sendo transformado e de que se tem a noção dessa transformação. Mas fundamentalmente, *Mueda* é para ser visto pelos moçambicanos, é para ser reencontrado com todas as suas próprias deficiências. Porque hoje em Moçambique a exibição está nacionalizada, embora a distribuição seja precária, ainda seja dentro de um sistema colonial que não teve poder de construção e penetração, não houve poder de alargar para o interior do país. Mas, pelo menos nos nossos próprios canais de exibição, nós somos donos deles. E não precisamos desses atributos de “qualidade” externos, não precisamos desse referencial estético estrangeiro dominante, para nós podermos mostrar ao povo moçambicano aquilo que nós somos e temos e aquilo que nos propomos a ser.

**SC — Há, portanto, uma determinação das condições materiais de produção, uma determinação da ideologia e tudo isso influencia a linguagem da comunicação. Mas isso não é tudo. Essa relação pode existir e o produto final da comunicação não se realizar ainda. Há ainda a posição de classe assumida pelo emissor...**

**RG —** Sim, não sei se entendi todo o ponto, mas de qualquer maneira me alertas sobre um ponto do qual gostaria de falar. É que o facto de o filme *Mueda* ser a preto e branco, feito em 16 mm e depois ampliado, com todas as deficiências existentes em laboratório, o facto de a imagem ser um pouco riscada, o facto de o som ser mais ou menos, o facto de a montagem sofrer as deficiências do próprio processo de filmagem, tudo isso que nós assumimos, não quer dizer que seja aquilo a que nós nos propomos.

Nós não estamos a fazer um filme subdesenvolvido pelo “charme” do subdesenvolvimento. Nós não fizemos um filme a cores simplesmente porque custa mais divisas, tem de ser revelado em laboratórios estrangeiros e nesse momento não há condições de dinheiro e de produção para esse produto. Mas a nossa meta é fazermos filmes coloridos, é fazermos filmes diretamente em 35 mm, se até em 70 mm, em Panavision, é fazer filmes tecnicamente bem acabados, com boa aparelhagem, etc.



Porque a ideologia não está na aparelhagem, embora haja uma tese de certos franceses, certos jornais de especulação de cinema, que a própria máquina de filmar já traz a sua própria ideologia dominante, mas isso parece-me um esoterismo absolutamente absurdo.

Então, nós vamos fazer esses filmes todos, porque aí vamos dar uma imagem que nos parece mais próxima da que nós estamos dando... Parece-me evidente que, por exemplo, o socialismo não é o nivelamento por baixo, não é pôr toda gente subdesenvolvida, é tirar do subdesenvolvimento. Aquela expressão: “fulano, no Brasil, na Itália ou no México, agora vive numa casa, com piscina, etc., aburguesou-se”. Claro que ele se aburguesou, porque passou de uma classe para a outra e aquela piscina, a casa, o carro significa a exploração do trabalho de outras classes. Mas numa sociedade socialista o que se propõe é que todo o mundo tenha carro, todo mundo tenha uma casa com piscina, tudo isso. Isso não significa um aburguesamento. A conquista de meios, de conforto, vai significar que são conquistas de toda a gente, não em detrimento da exploração de uma outra classe.

Por isso, nós queremos bons filmes, boas máquinas para fazer, boas máquinas para construir tratores, queremos boas condições de trabalho. Não quer dizer que isso seja depois criar um referencial político, estético, ideológico que nos obriga a fazer filmes vinculados a uma ideologia burguesa. Vamos é fazer disso um instrumento cultural de transformação, mas que tome em consideração toda a massa do povo moçambicano. Que coisa mais maravilhosa existe do que ter casa com jardim, zonas verdes, etc.? Eu acho que a meta do socialismo é isso.

**SC – Estivemos a refletir, um pouco separadamente, sobre a problemática da influência da linguagem, tecnologia e ideologia na comunicação. Podemos agora talvez tratar uma abordagem geral de toda essa problemática...**

**RG –** Num processo revolucionário? É que nós não podemos falar de linguagem, técnica e ideologia num país capitalista do mesmo modo que para um país que caminha para o socialismo. E quando

falo num país que caminha para o socialismo, eu faço essa colocação não só porque é a proposta da revolução moçambicana, mas também porque os países socialistas não têm todos eles a mesma clareza do socialismo. Então, seria difícil ter um referencial claro nos países já existentes no socialismo.

**SC — Podemos tomar o exemplo do Brasil e de Moçambique para falarmos dos dois aspetos...**

**RG —** É evidente que a linguagem está vinculada ao instrumento que é utilizado e a ideologia está, na sociedade capitalista, vinculada à criação dos meios de produção que permitem essa linguagem. Quer dizer, se trabalhas numa televisão estatal de um país capitalista, ou numa televisão privada que depende dos patrocínios das grandes empresas, é evidente que é essa ideologia e esse produto que vão ser vinculados. Tem de servir os interesses de venda ou pelo menos não chocar com os interesses desses grupos que financiam...

Se fizeres um filme sobre pesca da barracuda no lago do Titoca, onde nem sequer existe barracuda, é uma realidade tão específica... Por muito universalista que seja a linguagem, se esse filme for passado para as populações que vivem no Sahara, é a mesma coisa que fazeres um discurso sobre a matemática para uma pessoa que sabe apenas contar até 10. Quer dizer, é um discurso que não interessa. Agora, evidentemente que, se tu abordas uma temática que faz parte das preocupações dum povo, duma nação, então tu estás a falar de uma preocupação fundamental.

**SC — Então, a utilização dos meios de comunicação tem de ser assumida como um dado fundamental para a identidade nacional?**

**RG —** É evidente que a consciência de nação passa a existir a partir do momento em que passas a ter consciência de seu projeto individual, comunal, regional, se liga a outros grupos comunais, regionais. Passa a haver uma comunicação. Quer dizer, enquanto não souberes que estás ligado ao projeto de outros grupos, tu não tens sequer a noção de país. Então, a informação é o que te dá a dimensão do teu espaço geográfico nacional, é o que dá a identidade. E a partir do momento

em que sabes que existe, a saber que fazes parte disso. Nessa inter-relação, a comunicação, a informação são fundamentais.

Eu faria a mim mesmo a pergunta de uma forma inversa: porque é que nós somos uma nação? Não são os meios de informação que formam a identidade nacional, eles vão é reafirmar uma sociedade nacional. E porque é que é uma necessidade? É uma necessidade porque é um projeto comum a que têm direito e [no qual] devem participar e que têm necessidade de participar para o seu bem-estar comum. É por isso que se cria o conceito de nação. A nação não pode ser uma coisa criada artificialmente; não pode ser simplesmente utilizar os meios de comunicação para forjar uma nação, mas eles têm de ser utilizados na medida em que essa identidade existe sem que tenha consciência. Então, os meios de comunicação têm de ajudar esse processo de identificação.

**SC — Estamos a falar de cultura, comunicação e o poder. Para fechar, como acha que esses fatores se relacionam?**

**RG —** Uma frente revolucionária, cuja proposta ideológica consiste numa transformação da sociedade e o caminhar para o socialismo — não se pode colocar “frente revolucionária” em abstrato. Por exemplo, no Brasil, os golpes militares de 64 são chamados de revolução. Logo, entendo frente revolucionária como aquela que propõe uma modificação de estrutura e não a daqueles que estão no poder, conservando a mesma estrutura anteriormente existente. Não é uma troca de ditador que é uma revolução: isso é uma caserna, é um golpe de estado. Num país de classes, uma frente revolucionária, propõe-se acabar com as classes e cria o “homem novo”. É o homem que acompanha essas transformações. O homem dá espaço dentro do próprio processo revolucionário para que a frente revolucionária se constitua também numa frente cultural — o que acontece no processo revolucionário é que essa frente revolucionária nem sempre engloba a totalidade do processo cultural. Eu acredito que não pode haver uma frente revolucionária sem se ter uma mentalidade revolucionária, mas o que, às vezes, acontece é que os espaços criados entre a frente revolucionária e a frente cultural com o mesmo projeto ideológico e político têm de ser preenchidos na busca da unificação do projeto. A

frente cultural, que é a uma frente que lida com valores como a informação e a cultura, que lida com o “velho” no sentido das tradições e que procura justamente redescobrir o “novo” e tentar a transformação das formas velhas em formas novas, pode ser intimada pela frente revolucionária que tem de ter e de deter o poder.

Sempre que, mesmo por uma questão circunstancial, haja intimação, a frente cultural, obrigatoriamente, recua. E quando recua cria um vazio. Um vazio que é contrarrevolucionário. Mas, na realidade, nunca permanece um vazio. Porque ou se solidifica a frente revolucionária com a cultural ou então esse vazio é ocupado por uma burocracia, por burocratas da cultura que preenchem esse espaço, o que, na realidade, funciona como um processo antirrevolucionário. Então, a função, o grande projeto político, a “inteligência”, da frente revolucionária é assumir o projeto cultural e a grande responsabilidade daqueles que lidam com a cultura é unificarem-se dentro desse processo revolucionário e não deixar nunca que a dinâmica do modo e da burocracia da arte se estabeleça. Porque, se ela permanece mesmo com a transformação dos meios de produção, o velho continua existindo.

**SC — O que nós não ocupamos, ocupa a forma velha...**

**RG —** Exato e a frente revolucionária começa a ter dificuldade no processo, inevitavelmente. Dá espaço para infiltrações, para dependências, etc. É o velho. E esse velho de que falamos é poderoso justamente porque existe e tem a sua própria experiência, dinâmica e resistência.

# Jean-Luc Godard

## Entrevista por Sol de Carvalho e Maria Augusta, na Rádio Moçambique, em 1980

<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.15>

Sol de Carvalho e Maria Augusta

Jean-Luc Godard assinou um contrato de dois anos para implementar a produção em vídeo no país [Moçambique], bem como para idealizar a televisão nacional. Godard e a sua empresa, Sonimage, apresentam a Moçambique a proposta de utilização de um novo suporte, muito mais económico: o vídeo. A ideia de Godard era realizar uma série de 5 filmes chamados *Naissance (de l'image) d'une Nation* [Nascimento (da Imagem) de uma Nação] e, ao mesmo tempo, fazer um estudo para a criação da nova televisão moçambicana. Godard via em Moçambique – um país em que 95% da população nunca tinha visto uma imagem audiovisual – o terreno ideal para a criação de uma televisão godardiana. “Uma só

---

*Como citar:* Carvalho, S., & Augusta, M. (2022). Jean-Luc Godard: Entrevista por Sol de Carvalho e Maria Augusta, na Rádio Moçambique, em 1980. In A. C. Pereira & R. Cabecinhas (Eds.), *Abrir os gomos do tempo: Conversas sobre cinema em Moçambique* (pp. 291 – 302). UMinho Editora; Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.15>

imagem”, “o povo”, “a imagem desse povo”, escreve Godard no seu relatório. Mas as questões que Godard queria levantar não eram apropriadas ao momento político que se vivia. O seu projeto é recusado pelo governo. (Lopes, 2016, p. 9)

**Maria Augusta (MA)<sup>1</sup> – Jean-Luc Godard, não é a primeira vez que vem a Moçambique. Porquê este interesse por Moçambique, qual é o objetivo da sua viagem?**

**Jean-Luc Godard (JLG) –** É a quinta vez que eu venho desde há 3 anos. O meu interesse é um interesse pessoal por situações novas. Eu estou sempre interessado e tenho o desejo de ver o novo, sobretudo quando as coisas começam.

**Sol de Carvalho (SC) – Escreveu recentemente um livro sobre a história do cinema que foi já publicado. Gostaríamos de saber qual é a conceção de cinema que defende nesse seu novo livro?**

**JLG –** O livro não se chama “história do cinema”, mas assim *Introdução a uma Verdadeira História do Cinema* e a conceção é que a história do cinema tem sido feita sempre por pessoas que aprenderam a ler e a escrever na escola, enquanto que eu penso que o interesse do cinema e a sua potência é algo que vem do analfabetismo e que apela à imaginação de uma outra maneira que a literatura. O livro foi um primeiro passo, não foi um livro escrito sobre a história do cinema, mas foi uma série de cursos dados em Montreal, no Canadá, que foram transcritos e nos quais fizemos uma primeira experiência que tentava responder à pergunta: se quisermos escrever uma história de cinema em imagens, como é que se deve proceder? O objetivo era contar uma história de cinema com imagens e não com palavras.

**SC – Há alguns anos abandonou os meios tradicionais de cinema para fazer experiência em videotape. Nós gostaríamos de saber quais foram os seus passos seguintes e que reflexão faz sobre eles?**

---

<sup>1</sup> A entrevista de Sol de Carvalho e Maria Augusta a Jean-Luc Godard foi editada por Ana Cristina Pereira para a presente publicação.

**JLG** — Eu nunca fui contra as regras, mas eu gostaria de ter tempo de aprender as minhas próprias regras e estar seguro que, se alguém diz que é preciso atravessar a rua na passarela, isso é também justo para mim e não é o sentido obrigatório. Eu gostaria de ter tempo e desde que comecei a fazer cinema isso foi possível, foi muito longo, levou-me 10 anos a “entrar” simplesmente no cinema, porque, para tudo o que queríamos fazer, havia muitas regras.

Por outro lado, eu sempre estive interessado pelas técnicas novas simplesmente porque não há ainda regras e é quando há tempo de as experimentar e saber se é bom ou se é mau e de construir as regras e a lei ao mesmo tempo que trabalhamos.

Pouco a pouco, eu apercebi-me que, no cinema, a lei era já muito forte, que isso existia já há 100 anos e que não era possível mudar mesmo quando era má. Portanto, o vídeo interessou-me porque era uma outra maneira de fazer o cinema, que não tinha ainda regras. Hoje com a televisão há já muitas regras, mas o vídeo, fora da televisão e mesmo fora do cinema, permitiria talvez pensar no próprio cinema duma maneira, de certo modo, nova com o objetivo de descobrir as verdadeiras regras.

### **SC — E as características técnicas do vídeo deram-lhe a possibilidade de pensar melhor no cinema?**

**JLG** — Não, mas era simplesmente um aparelho novo com o qual ninguém tinha trabalhado e onde não havia ainda regras.

É como uma bicicleta. Se nunca andou de bicicleta tem que a “encostar” você mesmo e eu acho interessante quando há uma técnica nova que não se aplica forçosamente de imediato. Ela tem muitos aspetos psicológicos e ideológicos muito interessantes. Um micro, uma mesa, um objeto... sempre foram fabricados pelas mãos dos homens, mesmo que sejam feitos por computador pois estes também foram feitos pelos homens. Portanto, o objeto transporta o traço, é a lembrança do trabalho dos homens que disso se podem

servir de uma certa maneira. Por vezes, essa lembrança não é boa porque um objeto pode ter sido feito há um certo tempo e hoje podemos não poder servir-nos dele da mesma maneira, porque os homens e as mãos que os fabricaram pertenceram a uma outra época. Ou mesmo um objeto fabricado na América pode não ser igualmente bom em Moçambique.

**MA – Acaba de falar razões que o levaram a deixar o cinema para a televisão...**

**JLG** – Quer dizer, eu fui também eliminado do cinema, mas, quando eu entrei para o cinema, era como se ele fosse português e eu moçambicano e eu não soubesse sequer o que era Moçambique. Foram então os portugueses que me fizeram descobrir que eu era moçambicano. Tudo o que eu queria fazer por vezes não era justo, mas por vezes era justo também, mas disseram “não”. E todo o tempo a dizer “não” é demais. Nesse momento então acabamos por nos descobrir moçambicanos e, como o país estava completamente ligado aos portugueses, procura-se se não há outros moçambicanos que estão na mesma situação. Por vezes, somos obrigados a deixar o país para voltar depois. O meu país são as ideias e as imagens, eu tenho um passaporte, mas não tenho direitos bem precisos e um moçambicano é tanto meu irmão como um russo, porque há qualquer coisa que está acima das fronteiras. E no cinema eu estava na mesma situação que um moçambicano em relação aos portugueses. Portanto, o que eu quis foi conquistar, ter um pouco a minha independência e não a independência que os portugueses do cinema me davam dizendo: “é assim o cinema e não de outra maneira”. Podia ser verdade, mas deviam deixar-me descobri-lo. E, se eles me deixassem descobri-lo, eu veria que é falso 99%.

**MA – Agora que falou em televisão poderia talvez falar um pouco sobre essa série de televisão que se chama *France, Tour, Détour, Deux Enfants* [França, Tour (Volta), Desvio, Duas Crianças]?**

**JLG** – Sim, tratou-se de fazer uma viagem sobre as ideias francesas, mas fazê-la com crianças e não com grandes personagens e crianças



de uma certa idade, crianças que têm já algumas regras, mas as regras avançam com a mesma velocidade que eles, e não com a velocidade de regras adultas. Por vezes, eles são já bastante velhos e por vezes são muito jovens, mas eles são capazes de filosofar. Quer dizer, há pouco contacto. As pessoas do cinema não gostam de falar entre eles, as pessoas de televisão também, os romancistas também não, a não ser nos salões literários, mas eles não ensaiam mudar a sua posição como os cientistas ou como camponeses podem mudar as suas impressões a respeito de como plantar ou não uma flor e as únicas pessoas que eu encontrei que queriam falar comigo, pelo menos 10 minutos, eram as crianças. Eu não as considerei crianças, mas sim pessoas de uma certa idade que iam a uma determinada velocidade que era a minha. Os adultos iam já muito mais rápido.

**SC – Se eu bem compreendi tratava-se de uma série que era emitida à hora em que se passavam os filmes tradicionais de televisão, as séries?**

**JLG –** Isso mesmo. E era série de dimensões que deveriam ir para o ar meia hora cada dia e foram construídos mesmo como uma série de televisão: segunda, terça, quarta, etc., e seguia-se o dia de uma criança. Começava-se na segunda-feira e era um rapaz e uma rapariga a quem se colocava praticamente as mesmas perguntas. Isso foi feito há muito tempo, 2 anos e não passou não sei porquê. Agora foi apresentado como se tratasse de um filme de longa-metragem repartido em três, o que era absurdo porque as pessoas não compreendiam nem a televisão nem o cinema.

**SC – Nós desejamos agora abordar um outro aspeto que é o da comunicação e a imagem. Disse que o seu mundo era a imagem...**

**JLG –** Não, é a parte da vida que é mais a imagem...

Há outras pessoas que se interessam mais pela parte que o chamam real e a imagem é imaginária. Eu penso que a imagem é tudo. Para mim, você é uma imagem: eu posso tocá-lo, mas não posso

entrar dentro a não ser que esteja ferido e eu seja o médico que o vai operar, e, portanto, entrar um pouco dentro de você, mas, caso contrário, eu não posso.

Você é para mim muito mais que uma imagem, uma representação, uma ideia que é um outro – eu. Digamos que eu estou mais interessado pelo outro do que por mim. Eu, por exemplo, não olho muito as minhas imagens e mesmo no espelho, eu olho-me muito pouco. E quando me olho fico completamente surpreendido sempre pelo facto de que eu não sabia que tinha aquela figura, que, de resto, não gosto, e quando me barbeio, por exemplo, não me olho. Toco-me sem me olhar, porque não acho interessante olhar-me. Porque o verdadeiro eu, encontra-se...

**MA – No seu interior...**

**JLG** – Não, no interior dos outros. Eu sou um outro também para ele. Portanto, para mim a verdadeira vida é o outro. E a única maneira de o viver é fazer imagem dele ou romances talvez. Eu prefiro as imagens porque têm um pouco de semelhanças.

**MA – Então, é isso a imagem para si?**

**JLG** – Uma parte da verdadeira vida, sim. É 50%. As pessoas dizem que a vida é isto e as imagens 1 ou 2%, nem tanto, e eu penso que é mais. E isso é absolutamente real.

**SC – E a imagem na comunicação?**

**JLG** – Mas a comunicação são as pessoas. Um homem é uma comunicação. Uma mulher também. Eu não me penso como um ser vivo, mas como um sinal que comunica.

Filosoficamente, eu penso que um homem transmite um sinal, uma mulher recebe esse sinal e de resto fica uma criança que, em seguida, reproduz este sinal. O homem e a mulher são os meios de

comunicação no tempo e não no espaço. O homem é um sinal elétrico, há o negativo e o positivo e a corrente vai de um para o outro. Eu penso que não. Penso que há corrente e depois há estações, gares portuárias, aeroportos e a corrente repousa-se ou muda de direção. Na gare de Maputo poderá chamar-se negativo ou positivo para isso lhe servir, mas o homem é tudo, é toda a corrente.

Se quer um pouco mais, eu penso em mim próprio como uma estação. Eu penso-me como um comboio que para numa estação e a minha existência é o momento em que o comboio para também na estação e então há qualquer coisa em comum que é o facto de estarmos na mesma estação. Quer isso aconteça com o tempo, nas ideias, quer seja com o espaço, nesse momento, geográfico. Por isso, a comunicação não é uma coisa entre um ponto que é você e um outro ponto que eu sou, ou um ponto, eu, o governo e outro ponto, você, o povo. Comunicação é o conjunto dos dois, o povo e o governo são momentos.

Eu estou tão só como isso. E por essa razão não tenho nenhuma dificuldade em fazer imagens enquanto vejo que as pessoas do cinema e da televisão têm dificuldades em fazê-las.

Uma cozinheira comunica. Ela recebe a mercadoria, prepara-a, dispõem-na e come-se. A melhor imagem para perceber o cinema ou a televisão é a cozinheira e é por isso que se disse que o socialismo é onde uma cozinheira pode ser chefe de estado.

Isso quer dizer que, quando o estado socialista chegar, será tão simples como fazer a cozinha. O problema será fazer boa cozinha, mas uma cozinheira poderá fazê-lo. É por isso que eu digo que ainda não há nenhum país socialista porque ainda não vi um país onde um estado possa já ser dirigido por uma cozinheira.

**MA – Num país, como o nosso, onde não há tradição de imagem...**

**JLG –** Mas eu creio que é falso. Você diz que Moçambique é um país que tem 20% de tradição escrita e o resto de tradição oral e depois

que não há experiência de imagem. Mas isso não é verdade: uma criança que nasce, desde que abre os olhos, já tem imagens. Depende do que se chama “imagem”, mas aqui um camponês analfabeto vê, na mesma, o sol, as flores, as montanhas, vê a barragem da Cahora Bassa. Ele não tem a experiência da carta postal, da foto que reproduz a barragem, mas isso não quer dizer que ele não sabe fazer imagens.

Ele produz imagens automaticamente, porque o ser humano faz imagens tal como tem um estômago. É como se dissesse que não tem a tradição de comer e, como o povo não tem tradição de comer, não sabemos o que dar de comer. Isso não é verdade. Nas imagens é semelhante. Servirmo-nos das imagens por uma razão ou outra, isso é diferente, mas a imagem todo o mundo a tem. E é por isso que o cinema ficou logo todo poderoso enquanto que a pintura era o domínio de um número pequeno de pessoas, e sempre ao serviço de um *trust* [crença], da burguesia. Antigamente, todos os grandes pintores, os italianos, os espanhóis... Velasquez, por exemplo, estava ao serviço de um rei fascista, mas era de qualquer dos modos um grande pintor. O cinema fez com que os olhos, as imagens, todo o mundo fosse Velasquez. O cinema mostrou isso às pessoas: que cada pessoa é Velasquez para si mesmo. Talvez não para o transmitir aos outros, mas para si mesmo, todo o mundo é Velasquez. E a prova é que quando se vê o filme não há ninguém que não dê a sua opinião sobre o filme. Quando se vê uma pintura ou se ouve uma música, às vezes diz-se: eu não sou especializado, não conheço. Mas não se ousa dizer: não gosto, ou não gosto muito, ou chateia-me um pouco, não se ousa julgar. Mas um filme ousa-se julgar imediatamente: é mau, não gosto, é bom. Isso é algo de... É preciso pensar nisso aqui em Moçambique. Justamente ir ver as pessoas que têm muitas imagens na cabeça, porque vêem as flores, as plantas ou mesmo a rua. Quando uma mulher analfabeta aqui vai ao mercado para comprar laranjas, ela atravessa a rua, há um autocarro que vem e ela sabe muito bem, sem conhecer as imagens, que é melhor não estar no trajeto do autocarro para não morrer. Então, ela conhece a imagem, ele conhece-a muito bem. Mas para além disso será necessário saber o que é que se passa exatamente. Pode-se fazer a imagem a partir disso. Porque as pessoas acreditam que conhecem os meios de fazer uma carta postal porque eles vêem, eles vêem tudo.

**SC – Quer dizer...**

**JLG** – Não quando se diz que não há tradição de imagem, na realidade, vocês têm tanta tradição de imagem como qualquer outro povo e hoje vocês até têm mais porque 80% dos moçambicanos não sabem ler nem escrever e isso talvez seja uma coisa muito mais forte para que se reaprenda a fazer a imagem, do que um país na Europa, ou na América, onde há tanta imagem que é e não passa. Eu diria que vocês são mais ricos em matéria, em matéria prima psicológica, filosófica, etc., que outros países.

**SC – Mas quando se trata da forma de transmitir uma imagem e para isso se faz uma escolha, pensa que essa escolha é ideológica?**

**JLG** – Isso é uma escolha e é um problema que mesmo a cozinheira enfrenta. Mesmo que ela tenha muito dinheiro, muitas frutas, carnes, etc., ela não usará tudo. Ela dirá: hoje na segunda-feira vai-se fazer isto, amanhã aquilo, etc. É uma escolha já composta, muito complexa. Se quiser, toda a cozinheira é uma boa cineasta...

**MA – Põe-se um outro problema que é entre os que produzem imagem e os que recebem.**

**JLG** – Quando põe o problema entre espectador e realizador é porque já existe uma ideia. Mas quando as pessoas vão para a rua, elas não sabem que são espectadoras, nem sabem que são realizadoras.

**MA – Mas elas vão ao cinema ou vão ver a televisão?**

**JLG** – Justamente, é preciso tirar proveito da situação para refletir, mas não refletir por palavras feitas, mas refletir fazendo filmes. Não se pode refletir sobre uma imagem sem a fazer. É preciso a experiência. E no cinema e na televisão, porque todo o mundo os vê, acredita-se que por esse motivo, sabe-se transmitir o que se vê, o que, de imediato, é falso.

**MA – Mas, nas nossas condições, eu penso que existe uma vantagem para se poder criar uma relação diferente entre aqueles que a fazem e os que a recebem...**

**JLG –** Mas é por isso que é interessante fazer uma história do cinema, para aí se olhar como é que isso é feito, e ver-se que isso não interessa a ninguém. O cinema é como a cozinha, ou a agricultura, ou como a medicina. Mas pensa-se que, como a imagem não pesa nada, é assim [gesto vago], se ela se perde, isso não vai pesar a ninguém, salvo se for uma imagem que... Essa pode ser uma imagem que, se se perder, talvez pese um pouco.

**SC – Num país como o seu, existem muitas imagens produzidas para venda e existem muitas outras para a massificação. Acha que num país como o nosso, há uma possibilidade de defesa a isso?**

**JLG –** Eu penso que há diferença entre os países pobres e os países ricos, mas não há diferenças entre a União Soviética e a América, a China e o Japão. Eles fazem os mesmos filmes, eles fazem a mesma televisão. Por vezes, há filmes bons, mas quando são esses filmes é porque há pessoas que são tão...fortes e fracas ao mesmo tempo, que são capazes de transformar a sua fraqueza em força e que são um pouco poetas, mas isso são indivíduos e isso não poderia ser feito de outra maneira. De vez em quando, há um bom filme como a prisioneira que se escapa da prisão, mas a maneira geral de o fazer é sempre a mesma. Os preços das emissões custam a mesma coisa, ao lado de uma câmara há o mesmo número de pessoas. Os fundos vêm da mesma maneira. Não há diferença.

**SC – Quer dizer, há sempre a imagem para vender, e a imagem para a massificação.**

**JLG –** Mais ou menos. Os americanos dizem “vender”, os soviéticos dizem “para o povo”, é parecido. Dizem o “público”, por vezes. De momento, eu prefiro os americanos porque eles são mais francos.

Só para terminar, existiu um momento na Rússia em que o cinema foi diferente. Foi por alturas de 1920–1925. Mas existiu porque nessa altura havia um movimento e o cinema fazia também parte desse movimento. Havia um momento em que os cineastas russos não faziam filmes como faziam os russos, ou os alemães... Cada um fazia o seu cinema nesse momento. É por isso que é interessante fazer uma história do cinema para mostrar como, pouco a pouco, tudo caminhou no mesmo sentido. Talvez seja um desejo das pessoas. É fácil dizer que essa imagem é a do produtor americano ou de tal governo, mas são países que existem e as pessoas estão de acordo com isso pois, quando não estão, eles mudam.

**MA — Eu creio que apesar de tudo há uma diferença entre a comunicação na Europa e em Moçambique.**

**JLG —** Mas eu aqui encontro um verdadeiro inquérito que é o de saber o que é que eles fizeram com a comunicação. Que traços há em Moçambique... Que traços deixaram os portugueses, os europeus, os franceses e, depois, o que é que se está em vias de fazer que seja diferente desses traços e depois o que é que se pode fazer?

É preciso ver o que existe. Há quem diga que não há nada e eu penso que é preciso olhar para esse nada e quando se aperceberem que, como eu disse, esse nada é muito potente, porque representa uma matéria prima que já não se vê na Europa, onde já não existe a matéria prima, onde a matéria prima foi já transformada, industrializada, é um objeto acabado... Isso chama-se o produto acabado. Há a matéria prima e o produto acabado. No cinema, na televisão, a imagem na Europa e quase no mundo inteiro é produto acabado. Mesmo em Angola, no cinema e na televisão, como os portugueses deixaram muito mais traços do que aqui, são produtos acabados. Ora, vós podeis olhar o que é que têm aqui como produtos acabados e o que vos interessa e o que não vos interessa. Mas numa cara há dois olhos, duas orelhas, nunca há uma só coisa; as coisas importantes há sempre duas. Uma imagem é como a justiça: é sempre preciso comparar; há aqueles que dizem “sim” e aqueles que dizem “não”. A verdade está um pouco entre os dois. Por vezes, ela está

completamente ligada ao não e, outras vezes, ligada ao sim, por vezes está entre os dois. Há distâncias diferentes.

Mas, para saber o que vocês pretendem com a imagem aqui, é preciso comparar o produto acabado europeu ou americano que vocês não acham bom, mas compará-lo com coisas a que vocês não dão atenção e que é a matéria prima, que são as pessoas que vocês dizem que nunca viram a imagem, mas que de qualquer maneira se servem dos seus olhos todos os dias. Não são produtos acabados, mas eles sabem servir-se dos seus olhos. Eles sabem servir-se disso. As crianças sabem servir-se dos seus olhos, se há um... e é preciso saltar sobre o... e evitar que se caia nele. É preciso ver o que se passa num simples gesto para saber como fazer uma imagem que lhe vai servir. Em seguida, vocês poderão servir-se disso. Portanto, é preciso comparar qualquer coisa que está muito acabada de uma maneira que ninguém acha boa, duma maneira que a fará virgem e que à partida a deixa virgem porque cada criança recomeça.

Se simplesmente vocês analisarem o produto acabado americano e o criticarem nunca chegarão a nada e isso é o que se passa atualmente no INC [Instituto Nacional de Cinema]. Porque vocês dizem simplesmente: “é mau”, mas não chegais a saber o que é que é bom e o bom continua abstrato porque vós não comparais com a matéria prima e aqui tem uma matéria prima que é quase 100%, que é enorme. Nenhum país tem uma matéria prima tão grande.

## Referências

Lopes, J. de S. M. (2016). Cinema de Moçambique no pós-independência: Uma trajetória. *Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, 5(2), 1–30. <https://doi.org/10.22475/rebeca.v5n2.223>



# Imagem: Uma Arma Que Aliena ou Liberta

## Considerações do Então Ministro da Informação

<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.16>

José Luís Cabaço

### Cinema

O presente texto resultou de uma intervenção que fiz, quando dirigia o Ministério da Informação, numa reunião geral com vista ao lançamento de uma nova política da imagem, a qual foi concebida tendo o Instituto Nacional de Cinema (INC) como fulcro da ação.

Compulsando os meus desordenados documentos antigos, encontrei apenas alguns apontamentos dispersos de discussões restritas que mantive sobre o tema, antes de o lançar à discussão aberta entre os trabalhadores do ramo. Penso, mas não posso afirmar categoricamente, que este documento resulta da gravação e posterior transcrição dessa fala.

---

*Como citar:* Cabaço, J. L. (2022). Imagem: Uma arma que aliena ou liberta: Considerações do então ministro da informação. In A. C. Pereira & R. Cabecinhas (Eds.), *Abrir os gomos do tempo: Conversas sobre cinema em Moçambique* (pp. 303–334). UMinho Editora; Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.16>

Logicamente, das linhas gerais enunciadas, alguns aspetos foram levados por diante e outros não se concretizaram, por razões de natureza vária, de que a guerra intestina que se espalhou por Moçambique na década de 1980 talvez tenha sido a principal.

Mas a questão mais relevante deste documento não reside, em minha opinião, no programa de ação então bosquejado, mas na problemática da “alfabetização” na linguagem imagética introduzida nas áreas não-urbanizadas do país pelo recurso ao cinema (e, daí a pouco tempo, à televisão que estava na sua fase experimental), à fotografia e ao grafismo.

A nova linguagem levantava problemas ao nível do diálogo entre cosmogonias diferentes, entre mundos simbólicos que não coincidiam, entre ordenamentos sintáticos desfasados. Tratava-se de uma linha de demarcação cultural que se traduzia, na opinião de alguns de nós debruçados sobre o problema, na questão essencial de fazer da imagem uma arma de liberdade ou de alienação.

Grande ocasião se perdeu, alguns meses depois desta reunião no INC, quando a Sonimage de Jean-Luc Godard propôs ao Ministério da Informação uma parceria para a realização do projeto *O Nascimento da Imagem de uma Nação*. Estava-se no início da criação da Televisão Experimental de Moçambique, em Maputo, e Godard propunha-se a desenvolver na província mais pobre do país, o Niassa, uma alternativa de televisão, treinando camponeses na operação dos equipamentos de registo e edição, deixando-lhes total liberdade para criar e contarem as suas estórias em vídeo.

Entusiasmei-me com a ideia que vinha ao encontro de minhas preocupações. O projeto da Sonimage traria, da base, um subsídio inédito e abriria um diálogo precioso sobre a linguagem cinematográfica. Infelizmente, o país vivia enormes dificuldades económicas e não foi aprovado o reforço do orçamento do ministério para a parceria. A oportunidade foi única.

A produção nacional até aos nossos dias está recheada de exemplos demonstrando que o desenvolvimento do cinema moçambicano se pautou, com raras exceções, pelo cuidado dos nossos cineastas em combinarem as suas opções estéticas com a inteligibilidade da mensagem de que os seus trabalhos eram portadores.

O diálogo intercultural manteve-se, até hoje, como uma preocupação muito importante na minha vida. Foi, por isso, que, em 2004, aceitei prontamente o convite que me foi dirigido pela representação diplomática italiana em Moçambique para realizar uma curta pesquisa sobre a receptividade popular ao projeto *CinemArena*, patrocinado pelos serviços culturais da embaixada, que, de certo modo, dava continuidade ao cinema móvel que, logo após a independência o INC organizara (com o apoio do cineasta Ruy Guerra) para levar o cinema às populações rurais.

Entre as datas de execução dos dois projetos ocorreria uma devastadora guerra civil que impedira, por mais de 1 década, a presença do cinema em áreas não urbanas e a extensão, para o interior do país, da rede televisiva. Por isso, permiti-me considerar que a familiaridade das populações rurais com a comunicação por imagem pouco se diferenciava da existente no início dos anos de 1980. Em algumas regiões mais gravemente assoladas pela guerra, o cinema era, como vim a constatar, uma realidade mais distante do que 2 décadas antes.

O trabalho de campo decorreu na província de Cabo Delgado e proporcionou indicações que, em meu entender, eram então interessantes. A breve pesquisa realizada em 2004 acompanhando a experiência do *CinemArena* naquela província veio dar substância a dificuldades intuídas no início dos anos 80. A título ilustrativo refiro algumas das questões instigantes surgidas no decurso dessa experiência.

Para além dos problemas derivados da língua falada na maioria dos filmes e das dificuldades em acompanhar as legendas por parte de uma população pouco alfabetizada ou analfabeta, tornou-se evidente o obstáculo que representam as referências culturais e simbólicas, estranhas ao património cultural da maioria dos

espectadores rurais, assim como a estrutura da edição/montagem dos filmes em que as mudanças de planos e a alteração dos espaços cortam a sequência linear e corrida que os espectadores esperam e, portanto, também da imagem.

Os depoimentos colhidos permitiram concluir que as noções de espaço e tempo eram questões fulcrais na leitura da linguagem cinematográfica. Entre vários exemplos, recorde uma sequência em que o ator era filmado entrando numa ponte e, na imagem seguinte, numa tomada na outra margem do rio, saindo da ponte, a interpretação da maioria dos espectadores era de que ele tivera receio da travessia e voltara atrás. Mas provavelmente as indicações mais significativas tenham sido as respostas que os espectadores, entrevistados na manhã seguinte à projeção, deram à primeira pergunta que lhes fazia sobre o que pensavam do que tinham visto na véspera. Os meus interlocutores, na sua esmagadora maioria, iniciavam a sua resposta, uns referindo “o teatro de ontem” e outros “o filme” (ou “o cinema”) de ontem. Avaliando a frequência das respostas, me apercebi que chamavam de “teatro” às projeções nas quais conseguiam minimamente interpretar/descodificar a mensagem, enquanto “filme” (ou “cinema”) era usado para as projeções que tinham sido vividas com grande participação emotiva (cenas muito movimentadas, cenas de violência, cenas que provocavam o riso, etc.). Procurando entender a distinção, percebi que as populações rurais, raramente com acesso ao cinema, estavam mais familiarizadas com representações cénicas que eram apresentadas como “teatro”.

Nas campanhas de prevenção das doenças fatais mais frequentes, tais como malária, diarreias, vírus da imunodeficiência humana, tuberculose, entre outras, o Ministério da Saúde utilizava, com excelentes resultados, curtas representações cénicas nas aldeias (uma espécie de teatro de rua) que suscitavam grande adesão das populações. Este “teatro”, ao contrário do “cinema”, estava ali em frente do público, com pessoas de carne e osso, falando a língua local ou um português simples, acessível à população (permitindo por vezes interpelações do público e até mesmo o diálogo), tratando

de assuntos concretos da vida dos espectadores. A representação decorria num lugar fixo e em tempo real.

Resultou bastante evidente que, se a expressão verbal era importante para uma população entre a qual prevalecia a oralidade, era determinante que toda a ação decorresse num espaço bem definido, se possível com o qual o espectador estivesse familiarizado, e que toda a narrativa decorresse sem interrupções ou saltos no tempo.

No relatório final explicitava-se que as conclusões deste curto levantamento requeriam aprofundamento e uma pesquisa mais exaustiva, o que nunca foi feito. No entanto, o trabalho demonstrou que algumas das hipóteses levantadas no início dos anos 80 tinham razão de ser.

O fim da guerra civil proporcionou a penetração de elementos da modernidade nas zonas rurais e a intensificação da circulação de pessoas. Com a paz, a imagem voltou a ganhar crescente presença no interior de Moçambique. A par de iniciativas como o *CinemArena*, organizações sociais e religiosas e alguns privados promoveram a exibição de filmes e vídeos, assim como campanhas de publicidade com fins educativos, de proselitismo ou lucrativos. A rede televisiva expandiu, acompanhada pela rede de telefonia celular e informática. A revolução trazida pela moderna comunicação traz consigo a extensão a setores sempre mais amplos da população, e principalmente às camadas mais jovens, importantes ruturas paradigmáticas e uma diferente dimensão espaço-temporal. A comunicação por imagem vai-se tornando um meio comum. É de presumir que a situação atual no país seja bem diferente, neste aspeto, da que conheci em 2004.

E ainda bem!<sup>1</sup>

---

1 O discurso apresentado de seguida foi gravado no momento em que foi proferido e posteriormente transcrito, por Sol de Carvalho, que o cedeu em 2017 para esta publicação. A reflexão introdutória de José Luís Cabaço foi feita em 2021 a pedido das editoras deste livro.

## **Imagem: Uma Arma que Aliena ou Liberta – Orientações do Ministro da Informação Para o Estabelecimento de uma Estratégia de Produção de Imagem em Moçambique, 1980**

A definição de uma estratégia nacional de comunicação pela imagem e a reestruturação do sector de produção do INC foram os principais pontos da reunião do ministro da informação com os trabalhadores do instituto.

Para além da linha de orientação que se esboça nesse encontro, podemos dizer que nele avulta a reflexão, em profundidade, da nossa prática de produção de imagem em quase 6 anos de existência deste INC.

### **Uma Problemática Geral**

Os objetivos desta reunião são, fundamentalmente, dois: em primeiro lugar, dar aos trabalhadores do INC os resultados de toda uma série de estudos que temos vindo a fazer para a definição concreta de uma estratégia global da comunicação pela imagem no nosso país, e, depois, dizer sobre quais as medidas que já introduzimos para assumirmos essa estratégia.

Vamos, certamente, levantar alguns problemas novos em termos das preocupações dos trabalhadores da produção, mas que devem ser objeto de discussão por todos nós.

Há, logo à partida, um risco grave que corremos nós, os trabalhadores da produção — que advém da técnica altamente sofisticada, tanto no cinema como na TV [televisão], para a produção da imagem. Temos já a experiência acumulada desse risco, que é o resultado do desenvolvimento cultural e tecnológico dos países que fabricam todo o equipamento com o qual trabalhamos.

Temos que ter consciência de que, quando nos dão uma máquina de filmar para as mãos, uma máquina de montar, um estúdio de som, nós estamos a ser condicionados por esses meios técnicos.

Se estudarmos esse equipamento, se o manipularmos, se contactamos com os técnicos estrangeiros que o utilizam, estamos a ser influenciados para uma forma padronizada do seu uso sem atendermos que ele deve, fundamentalmente, servir a nossa realidade política, social, cultural e revolucionária.

A tendência mais imediata é a de querermos fazer cinema aqui como o faz um técnico da Europa, ou de qualquer outro país avançado, esquecendo-nos de perguntar se os 12.000.000 de moçambicanos que vão ver serão capazes de o entender.

Somos, assim, influenciados pela forma comunicativa de um cinema estranho à nossa realidade. Devemos, então, perguntar para quê fazer um cinema que o povo moçambicano não vai entender.

Seguindo esta via teremos sempre uma relação profundamente alienada com o nosso trabalho, sem sabermos “para quê e para quem” fazemos cinema e gastamos dinheiro em equipamento.

Como não é isto que queremos, é nossa tarefa definir objetivos políticos e compreender o que é a comunicação pela imagem no nosso país. Temos que partir para uma reflexão alicerçados naquilo que já são experiências vividas por nós.

Posso citar dois exemplos que encontrei no Ministério da Informação: um, foi a feitura de cartazes para a campanha de construção de latrinas, promovida pelo Ministério da Saúde, e o outro, foi de sinalização de trânsito.

O cartaz mostrava o desenho de uma latrina malfeita e de outra bem-feita. A malfeita tinha uma cruz e por baixo uma legenda que explicava como é que ela devia ser construída. Pois recebemos

imensas perguntas das populações porque é que tínhamos feito o cartaz erradamente, e não ao contrário. Porque para elas, era a cruz que chamava a atenção e, portanto, aquela seria a latrina bem-feita. A cruz tinha o significado de um sinal afirmativo e não negativo.

O outro exemplo foi o sinal de direção obrigatória, um disco azul com seta branca. Qualquer um de nós, aqui no INC, vê o sinal e vira para onde a seta indica. Mas esse símbolo na sociedade camponesa não passa de uma coisa bonita, “uma roda azul com um traço branco” sem significação nenhuma. Este símbolo não estabelece qualquer espécie de relação com a vida de camponês.

Há outros exemplos aqui na cidade. Cito o bairro do Hulene, um dos mais organizados, onde se levantaram algumas questões muito interessantes sobre a comunicação a partir de emissões de televisão.

Pois, perguntámos a um jovem que acabava de ver um filme de “capa e espada”, se tinha gostado e qual o filme que mais lhe agradara. A resposta foi a de que não sabia, mas “o filme era muito animado”. Mas qual foi a cena de que mais gostaste? “Ah, já não me lembro: só me lembro do que estou a ver neste momento e de que gosto porque é muito animado”.

Através destes exemplos vemos que ou comunicamos de uma forma errada ou de que nem sequer comunicamos o que queríamos. Porquê? Porque partimos de uma categoria simbólica que não é a do nosso povo, mas da Europa, da América, da União Soviética ou da RDA [República Democrática Alemã].

Nós, que somos profissionais da produção de imagem, não podemos desconhecer este problema. Se os desconhecemos, ou somos alienados, ou somos criminosos para com o nosso povo.

Se, por exemplo, quiser fazer um filme turístico sobre a Ponta Malongane, devo saber a que público é que me dirijo. Para os zimbabueanos ou os moçambicanos, que têm dinheiro para lá ir.



E, porque sei que há um significado cultural nesta condicionante económica, vou utilizar toda uma linguagem simbólica, que será a desse público, para o atrair. Mas, se, com a mesma linguagem, fizer um filme sobre como se constrói um dique ou um celeiro para uma aldeia comunal, é claro que esse outro público, totalmente diferente, não entenderá nada.

Existe aqui uma questão importante: se procedemos assim é porque temos a conceção de que a imagem só por si comunica. Isto é incorreto. O verdadeiro é que a imagem comunica, mas comunica aquilo que conhecemos. Por exemplo, o camponês que não sabe o que são micróbios e não tem essa noção no seu património cultural, só verá nessas imagens a sua beleza ou a sua fealdade.

É, então, a nossa realidade objetiva que devemos conhecer e não distanciarmos 50 anos dela.

Por todas estas questões, ter a imagem em Moçambique na mão é uma responsabilidade tão grande como ter um canhão. Com ela, podemos matar culturalmente as pessoas. Podemos, até, matá-las fisicamente, desencadeando processos que as levem à morte.

## Esboço Para uma Estratégia de Imagem

Nós sabíamos que a produção da imagem, no nosso país, estava doente, mas não sabíamos que doença tinha. Agora, já temos um caminho para o tratamento.

Antes de mais nada, não podemos conceber o INC como uma entidade que produz cinema, mas como uma entidade que superintende a comunicação pela imagem: cinema, televisão, audiovisuais. Nesta linha, o INC deve ter, também, a sua participação em campanhas de cartazes, fotografias, etc.

Tudo isto na perspetiva desta entidade, que é o INC, sentir que a imagem é o seu trabalho. Se não tiver esta perceção global não saberá

como se situar perante a revolução, perante o desenvolvimento do nosso país, nesta década da vitória sobre o subdesenvolvimento.

O nosso trabalho deve perspetivar-se no âmbito do desenvolvimento global do nosso povo.

Todos sabemos que a província de Tete tem grandes potencialidades: energéticas, minerais e agrícolas. Há condições objetivas para se tornar numa grande zona industrializada, daqui a 10 ou 20 anos. A transformação gradual da vida das pessoas virá com a fábrica, a escola, a loja, o clube, a piscina, os 5.000 operários na indústria siderúrgica, etc. Operários que hoje são camponeses e não conhecem a charrua. A preocupação desse desenvolvimento gradual, da transformação do camponês em operário, deverá estar no centro do nosso trabalho.

Hoje, por exemplo, o Ministério da Educação só atua, de forma indireta, sobre o camponês que tem 17 ou 18 anos. O MEC [Ministério da Educação e Cultura] preocupa-se com o ensino dos que têm 7 anos. Quem irá criar condições para alimentar aquele camponês com a quantidade de conhecimentos, de informação necessária para ele compreender o seu próprio desenvolvimento? Porque esse camponês será o operário de Tete, daqui a 10 anos.

Esta é a tarefa do partido, tarefa do Ministério de Informação e tarefa nossa. A tarefa de educar esse camponês e de informar com um meio de comunicação tão potente como é a imagem.

A imagem concentra mais volume de comunicação do que a palavra. O som tem o seu volume próprio. Mas a imagem soma todos eles porque faz a reprodução física da realidade.

### Explicar a Imagem ao Povo

Temos que nos debruçar sobre o cinema que exibimos, o filme de karaté, por exemplo. E temos que dizer que o cinema que estamos

a passar constitui um instrumento de desenvolvimento desse do obscurantismo e dessa superstição.

Porquê? Porque não atendemos aos níveis de leitura que o povo faz. O povo não vê como manipulação ou truque o facto de um ator de filme karaté dar saltos de 3 metros de altura. Tem que haver “remédio” aí. O ator que “morreu” no filme desta semana e é visto, bem vivo, noutro filme também tem “remédio” para não morrer.

Tudo isto faz parte do cinema e da sua linguagem, mas temos a responsabilidade de sermos capazes de travar este combate de explicação. Não quer dizer que não vamos importar os 150 filmes por ano, até porque deixaríamos de aprender com a experiência dos outros países. Temos é que ensinar a nossa gente a ver, porque entendemos o cinema como fazendo parte da política da imagem, como um processo de desenvolvimento e libertação do nosso povo e não como instrumento de manipulação e dominação.

Temos que reconhecer que, como profissionais da imagem, ainda não assumimos isto, ainda não assumimos a libertação, ainda não sabemos qual deve ser a nossa tarefa para fazermos uma campanha de alfabetização, ao nível da imagem.

Antes de se dar um livro numa aldeia comunal é preciso ensinar as pessoas a ler, senão as pessoas vão pegar no livro ao contrário e tirar dele o que a sua imaginação quer e não o que ele diz. Com o cinema é a mesma coisa. Esta tarefa pertence ao INC. Não há no país outra estrutura que seja responsável por ela. Numa altura em que estamos a experimentar a televisão este problema põe-se com muita acuidade.

## Uma Experiência Errada

Com a preocupação de criarmos uma capacidade nacional de produção de imagem — e ela passa pelo conhecimento político, revolucionário e técnico que os seus profissionais tiverem —, analisámos uma experiência errada, que constitui um exemplo deste instituto. Referimo-nos ao *Kuxa Kanema*, na sua primeira fase, em 78.

O *Kuxa Kanema* partiu do seguinte conceito: “temos que fazer um jornal de atualidades para informar o nosso povo”. Mas quem faz hoje, no mundo, um belo jornal de atualidades revolucionárias? É o Santiago Alvarez, em Cuba! Portanto, vamos ver os seus documentários, apaparhar a técnica e fazer um *Kuxa Kanema* inspirado no seu trabalho.

Não há dúvidas de que Santiago Alvarez é um excelente documentarista cubano, mas não tivemos a preocupação de ver se a sua linguagem era compreendida pelo nosso povo.

Nós compreendemo-lo porque somos profissionais de cinema, porque sabemos ler filmes, porque conhecemos todas as regras de jogo. Mas isso é ter um sentido “mafioso” do cinema. É fazer filmes para os outros verem que os sabemos fazer. É uma conceção “mafiosa”, não revolucionária. É fazer filmes para o Santiago Alvarez e outros cineastas dizerem que em Moçambique se fazem belos documentários.

Mas qual é a opinião do povo? É a mesma? Compreendeu? Este é o primeiro erro...

O segundo erro é o de que o nível técnico que um documentário desses exige é tal, que somos obrigados a pôr na sua realização e conceção geral uma série de técnicos estrangeiros, porque não temos capacidade nacional de produzir àquele nível.

E, então, o que é que sucedeu? O cooperante acabou o contrato, ou zangou-se e foi-se embora. O *Kuxa Kanema* parou. Porque era nele que estava pendurado o *Kuxa Kanema*. Não correspondia à nossa capacidade de fazer cinema. Essa era uma mistificação do INC. Tanto era verdade essa mistificação que o INC produziu, em 78, não sei quantos *Kuxa Kanemas*, e quando essa gente se foi embora, no ano seguinte, só produziu 3 ou 4 horas de filme.

Em 1979, pagámos, em todo o INC, 1.000 contos de salários, por mês, 10.000 contos, por ano, para produzir 4 horas de filme, dá 40 contos por minuto. Um filme documentário em 16mm, preto e

branco, de 90 minutos, custa-nos cerca de 100.000 dólares. E isto só contando com os salários. Não é o custo real.

Então, estamos a trabalhar para o povo ou a viver à sua custa? Porquê? Por falta de vontade dos trabalhadores? Não. Mas nós somos, objetivamente, parasitas por causa de uma estratégia errada de cinema, por causa de uma conceção errada que temos na cabeça. Eu próprio, ministro, sinto-me cúmplice do parasitismo do INC.

E o que é que este *Kuxa Kanema* produziu, em termos de quadros moçambicanos? Produziu alguns. Mas não produziu técnicos moçambicanos no caminho de atingirem a capacidade de produzirem este *Kuxa Kanema*.

Temos, então, que perguntar quando é que este tipo de documentário apareceu. Foi em meados da década de 50. Nessa altura houve um bocado de moda desse documentário. Depois, por exemplo, na Europa acabou. Acabou porque havia a televisão. A sua finalidade informativa deixou de existir, embora persistam pequenas atualidades, mas viradas para a publicidade.

Contudo, nós sentimos a necessidade do *Kuxa Kanema*. Outro, obviamente. O cinema entre nós tem de ser um instrumento de informação regular porque ainda não temos televisão. Porque o desenvolvimento atual do nosso país é correspondente ao período em que a Europa não tinha televisão. Ou melhor, antes de a televisão se transformar num fenómeno de massas.

E o que fazia a Europa nessa altura? Década de 50. Fazia um documentário com uma certa técnica, cuja conceção era análoga à de um jornal: página do desporto, nacional, página internacional, reportagem, acontecimentos da semana.

Os documentários cubanos surgiram já num contexto próprio, quanto a TV já existia, porque os americanos tinham posto a televisão na ilha. Esses documentários vão responder a uma necessidade específica da revolução cubana.

Qual é a nossa realidade? Estamos nos anos 50 da Europa. Então, vamos ver o que se fazia lá nessa altura. Vimos isso e também que somos capazes de fazer esse tipo de documentário só com moçambicanos. Então porque não o fazemos?

O nosso desenvolvimento técnico e sociopolítico corresponde a esse tipo de intervenção cinematográfica. Não devemos ter vergonha de dizer que somos subdesenvolvidos.

Se estamos a criar condições para o nosso desenvolvimento, então é também isso que temos de fazer em termos de cinema. Temos de criar as nossas condições para o desenvolvimento do cinema em Moçambique.

### Contar a Revolução ao Povo

Nesta altura temos dificuldades para desenvolver o nosso cinema por ele ser um meio técnico altamente sofisticado e nós estarmos numa situação de dependência. Mas temos que garantir e consolidar aquilo que já podemos fazer.

Sabemos que temos que fazer filmes de safaris para vender na América, e o filme sobre a produção de coelheiras para projetar na aldeia comunal. Sabemos agora diferenciar a conceção técnica, de linguagem e de simbologia, para cada tipo de cinema. Temos que saber escrever para depois não nos desculparmos dizendo que são os outros que não sabem ler. Nisto preside a estratégia de conjunto de questões sobre a comunicação pela imagem.

E, para 1981, a prioridade do INC é a de contar a revolução ao povo. Porque uma das tarefas fundamentais da informação é a de reforçar a unidade nacional. Nesse sentido, o INC pode levar ao povo a imagem do que se passa no país. Começar pela capital e ir alargando a recolha.

Em relação à informação, não pensem que nas aldeias comunais os camponeses não seguem os problemas. Seguem. Estive em aldeias

comunais de Cabo Delgado em julho de 1979 e em três delas discutia-se sobre o Skylab [estação espacial] que estava a cair por aí e, sobre o qual, a rádio ia informando. A rádio dizia que o Skylab passaria pela zona de Montepuez. Aqui, toda a gente seguia a sua trajetória. Ver pessoas das aldeias comunais a discutirem sobre um laboratório espacial é motivo para ficarmos confusos.

Isto para dizer que as pessoas seguem a vida do país. E que seguem com mais atenção do que nós aqui em Maputo. Porque a vida do país tem um significado profundo para os nossos camponeses.

Desta forma, a nossa preocupação fundamental será de produzir aquilo que é a nossa realidade e depois ir distribuí-la tão longe quanto for possível.

Recolher tantas imagens quantas conseguirmos e ir colocá-las onde pudermos. Nunca dar a imagem 1 ano depois. O INC não tem uma função de memória viva do país. Tem a função de levar a realidade para as pessoas quando os factos ainda são a expressão da realidade vivida pelas pessoas.

## Uma Estratégia de Ação

A ação número um, neste momento, é a de respondermos em termos de informação, porque informação é formação. Neste momento, informar a nossa pessoa é formar a nossa pessoa. É dar-lhe uma quantidade de conhecimentos fundamentais para a compreensão da revolução. E como as pessoas são analfabetas, do ponto de vista literário, vamos procurar levar-lhe essa informação através de imagem, mas com a preocupação de uma pesquisa para que elas compreendam, cada vez melhor, a imagem que lhe levamos. Portanto, a nossa finalidade é comunicar para poder formar as pessoas. E devemos dar-lhes um volume de informação crescente.

E para informarmos as pessoas, de forma que elas entendam, não podemos começar a fazer habilidades do ponto de vista da

linguagem cinematográfica. A nossa obrigação é transmitir às pessoas uma imagem cuja leitura seja a mais simples possível.

Há aqui o problema do realizador que vai dizer que os outros o julgam ignorante. Mas quando ele diz isso não se está a referir ao camponês, mas ao seu colega cineasta. Ele vê-se, ao fazer um filme simples, como se nós tivéssemos um professor universitário a fazer a cartilha do “b, a, bá!”. E, é claro que o professor universitário não faz cartilha nenhuma. Como ele faz coisas que a maioria não entende, o cineasta também vai pensar que a sua tarefa é fazer o mesmo. Então, o cineasta tem vergonha de escrever o “b, a, bá” e esquece-se que está aqui ao serviço do povo e que o “b, a, bá” é o que o povo precisa neste momento.

Portanto, a nossa tarefa atual é fazer documentários extremamente simples. Documentários que o nosso povo realmente veja e compreenda. Se não for 100%, pelo menos a metade. E se todas as semanas nós apresentamos o documentário ele, a pouco e pouco, irá tendo a informação necessária para se formar e se transformar. Assim, ele compreenderá 60% daqui a 3 meses e 100% daqui a 2 anos. Então, nessa altura, ele estará alfabetizado, do ponto de vista da sua relação com a imagem.

Por exemplo, num livro da 1.<sup>a</sup> classe, e do ponto de vista literário, nós não exigimos qualidade. Mas do ponto de vista gramatical, não pode ter um único erro. Estamos a ensinar, realmente, português, num livro da 1.<sup>a</sup> classe.

Assim, na imagem, o que pretendemos é que o nível de “complicação” da comunicação seja extremamente reduzido, mas com rigor e qualidade. Se aprendemos que há regras de montagem, então, devemos respeitá-las. O que é preciso é saber escrever essa montagem com a simplicidade com que se escreve um livro da 1.<sup>a</sup> classe.

Desta forma, simplicidade, não quer dizer, nem desprezo pela qualidade, nem pelo estudo. Simplicidade não quer dizer desprezo pela técnica. É fundamental nós não confundirmos estes factos. Porque



senão deixamos a simplicidade para cairmos no populismo. E o populismo é um dos maiores inimigos da revolução.

Populismo é nós esquecermos, totalmente, a relação primordial que há entre a vanguarda e o povo. A função fundamental de dinamização do processo revolucionário que recai sobre a vanguarda. A vanguarda tem essa responsabilidade e tem que assumir. Por isso, populismo significa não ensinar o povo a ler porque o povo não sabe ler. A tarefa da educação é a de alfabetizar o povo. Mas o populismo diz que se o povo não quiser aprender, então nós não vamos ensiná-lo.

E assim o povo fica definitivamente condenado ao subdesenvolvimento e à ignorância porque deixamos de compreender que o processo de desenvolvimento está intimamente ligado ao processo de aprendizagem e do controlo técnico e científico da natureza.

Mas nós temos que assumir esta relação dialética profunda da aprendizagem por forma a manter este processo que tivemos que iniciar.

Aqui, o lema de “educar o educador” é uma insígnia fundamental da estratégia da imagem.

E todas as semanas temos que lhe levar o filme, neste caso o *Kuxa Kanema*. Levar-lhe, através da imagem, assuntos que ele ouviu falar na rádio, por exemplo. Começa aqui a sua transformação, ao ver no *Kuxa Kanema* assuntos que ouviu e discutiu 1 ou 2 semanas antes.

Definimos, portanto, que o *Kuxa Kanema* é uma prioridade. O *Kuxa Kanema* deve sair em cima do acontecimento e, para isso, deve ser semanal. É preciso criar no INC essa capacidade de produção.

Depois, o *Kuxa Kanema* deve ser extremamente simples. Não deve ter problemas técnicos nenhuns ou, pelo menos, o mínimo de problemas técnicos. Se não há possibilidades de fazer som direto, isso não deve impedir que se capte a imagem porque alguém poderá

sempre explicá-la a seguir. Ao camponês não lhe interessa saber se há som direto ou indireto. Ele nem sequer percebe português. Porque o povo vai perguntar assim: “se tinha máquina fotográfica, então porque é que não fotografou?”.

O fundamental é transmitir imagem nem que durante a projeção alguém tenha que pegar no megafone e explicá-la. Nós temos de ser capazes de fazer isto.

Se nós deixarmos de ter aquelas exigências de linguagem, aquelas exigências de tecnicidade, aquelas exigências da fantasia, e pusermos os pés na terra, então vamos medir a este nível o que somos capazes de fazer, com os recursos nacionais.

Fizemos já esse estudo e chegamos à conclusão de que somos capazes e de que ainda sobram recursos. Isto significa que nós podemos estabelecer, dentro do INC, uma zona independente, do ponto de vista tecnológico. Zona completamente nacional que irá desempenhar a tarefa principal do INC. Desta forma, estamos a garantir o ponto de partida para uma política de cinema em Moçambique. Podemos, então, dizer que somos independentes, porque a tarefa principal do instituto é feita por nacionais, do princípio até ao fim. Do princípio até ao fim. A partir daqui trata-se de traçar o resto da nossa estratégia.

É nessa perspetiva que nós, neste momento, estamos a concentrar esforços na preparação do *Kuxa Kanema*. Um *Kuxa Kanema* cuja conceção, cuja execução, cujo apoio e elaboração técnica seja completamente assumida por quadros moçambicanos.

Não se trata aqui de um problema de chauvinismo, mas a preocupação de marcarmos uma zona libertada do nosso cinema. Isto quer dizer que qualquer técnico estrangeiro a chegar ou a partir não alerta a produção do *Kuxa Kanema*.

É este o compromisso que temos para com o nosso povo e que deve ser garantido por nós próprios, contando com as nossas forças, aplicando os nossos próprios princípios de independência.

Só nesta posição podemos traçar uma estratégia da imagem e nunca antes. E a estratégia de agora é a de conquistarmos e consolidarmos a nossa zona libertada.

Estamos aqui nesta reunião porque já temos essa zona libertada e vamos apetrechá-la. E essa zona libertada permite-nos dizer que já há cinema em Moçambique.

Então, já podemos pensar em televisão. Então, já podemos pensar em tudo. Já se podem abrir todas as perspectivas do futuro, porque já temos a nossa zona libertada. E essa zona libertada, porque vai exigir uma grande sensibilidade para o conhecimento do tipo de linguagem que é necessário estabelecer, porque vai exigir meios técnicos relativamente simples, porque vai exigir disciplina de trabalho extremamente grande, será nela que teremos todas as condições para formar novos quadros, na perspectiva de preenchermos e potenciarmos os outros sectores.

Como é uma zona que tem reduzidas exigências de qualidade técnica e de capacidade — quer dizer, uma pessoa que sabe escrever faz bem o *Kuxa Kanema*, mas não faz um romance —, ela é a zona ideal para a nossa gente treinar.

Será nesta zona que nós iremos concentrar a nossa atenção sobre o problema da comunicação e da linguagem. O problema das pessoas compreenderem o que estamos a dizer e doutra maneira não vale a pena. Para quem trabalha no *Kuxa Kanema* esta problemática deverá ser tema de debate permanente e sucessivo.

Será assim e nesta zona libertada que nós iremos formar a mocambicanização da cabeça dos cineastas. E só com uma cabeça moçambicanizada é que a máquina será também moçambicanizada. Isto quer dizer que só com a consciência da nossa revolução é que a máquina será também moçambicanizada. E só com uma cabeça moçambicana é que a máquina se transforma num instrumento revolucionário. Isto quer dizer que só com a consciência da nossa revolução é que a

máquina se transforma num instrumento revolucionário. Porque se a cabeça estiver vazia é a máquina que domina e, se ela for francesa, a cabeça passa a ser francesa. Bem, se não é francesa, é quase...

Este foi, portanto, o primeiro tema, do ponto de vista organizativo, que nós quisemos aqui abordar.

### Produção: Mola da Política da Imagem

O segundo ponto envolve o delineamento de uma estratégia de formação profissional: aumentar a capacidade dos nossos quadros. Mas, para isso, é necessário saber para que queremos formar quadros.

Se o INC produz 3 horas de filme por ano não nos interessa ter seis montadores que vão montar meia hora de película ao longo do ano. Seria criar um nível de frustração bastante elevado nessas pessoas.

Contudo, com a restauração organizativa do instituto, terceira fase do nosso trabalho, já verificámos que com as nossas forças podemos produzir uma quantidade interessante de cinema. Se garantirmos que o *Kuxa Kanema* sai regularmente de maio a dezembro, só nisso produzimos 6 horas de cinema; 50% mais do que no ano passado.

Agora o que interessa é a reestruturação organizativa da produção, concebida como produção de imagem.

Quais as tarefas da produção? Já dissemos que o ponto de partida de uma estratégia de imagem está na produção. Todos os outros setores do instituto existem em função do cinema e sua produção é o nosso objetivo principal. A distribuição, a exibição têm tarefas importantes de um ponto de vista político. Mas a mola da política de imagem do país está na produção. É por isso que nos concentramos primeiro no *Kuxa Kanema*, depois na formação de quadros, para agora nos debruçarmos sobre a organização da produção.

O organigrama de funcionamento do sector obedece a uma orientação geral que foi dada no ano passado, segundo a qual temos que conceber o processo organizativo global do INC como sectores produtivos. Embora possa não haver rentabilidade. As relações entre distribuição e exibição, por exemplo, devem ser relações contabilizadas. O espaço que o laboratório gasta para produzir o *Kuxa Kanema* deve ser debitado ao *Jornal de Atualidades*.

Cada um dos sectores de vida do instituto deve ter um controlo económico financeiro para, em qualquer altura, podermos conhecer o custo e a rentabilidade desse sector. Queremos saber quanto custa cada uma das operações do nosso processo produtivo e do nosso processo administrativo.

Falando sobre o sector de produção, especificamente sobre eles, pensamos que deve ter uma direcção-geral. Os serviços administrativos deverão ter uma delegação em cada um dos sectores do INC. Por isso, também a direcção-geral da produção terá a sua administração.

A produção divide-se em vários aspetos. Por um lado, tem as atualidades cinematográficas, o *Kuxa Kanema*. Tivemos uma grande discussão sobre o que era a atualidade cinematográfica em termos de funcionalidade da sua produção e se ela caberia por inteiro no *Kuxa Kanema*. Vimos que responsabilizar o *Kuxa Kanema* por tudo o que fosse informação era deturpar o ponto de partida da nossa definição de estratégia de imagem.

Dissemos: a nossa zona libertada de imagem é o *Kuxa Kanema*, com 11 minutos por semana, no máximo. Portanto, tudo o que forem necessidades informativas do país, para além disso, serão produzidas fora do *Kuxa Kanema*. Se de repente há a agressão sul-africana e temos necessidade de produzir imediatamente um filme para os cinemas e a televisão, o *Kuxa Kanema* deve continuar o seu trabalho e outro departamento da produção encarregar-se-á de executar o filme.

Há, portanto, um determinado dimensionamento de produção para o *Kuxa Kanema* e para outro tipo de produção a ser executado por

outros departamentos. Isto para consolidarmos a zona libertada e não fazermos aventureirismo cinematográfico.

Depois dessa zona libertada temos toda a programação cinematográfica que vai desde filmes de natureza informativa até documentários para outros ministérios, ou filmes a partir de ideias que surjam dentro do INC.

### Televisão, Parceira do Cinema

Temos outros dois pontos no âmbito da produção de imagem: a televisão, que está organicamente dependente do INC, e os audiovisuais, que estão a ser desenvolvidos pelo Centro de Comunicação Social.

Quando concebemos a TV, sabíamos que íamos introduzir um meio tecnológico sofisticado. E que esse meio tecnológico traz dois tipos de dependência: dependência técnica na produção dos equipamentos, na parte de engenharia, e dependência do ponto de vista da produção de imagem. Então, dissemos que era necessário fazer uma opção estratégica entre as duas.

Como a imagem é prioritária, é nela que está o instrumento de comunicação com o povo, optamos por ela. A linguagem é que pressupõe uma linguagem comunicativa, toda uma ação formativa/informativa, recreativa, educadora e transformadora do nosso povo.

O nosso pensamento sobre televisão deve partir, obrigatoriamente, do desenvolvimento da nossa capacidade para que aquilo que o vídeo mostra seja nosso. Ou que, pelo menos, seja controlado por nós. Dominar o aspeto técnico será o segundo momento, estrategicamente menos importante do que a imagem.

A televisão interessa-nos estrategicamente enquanto organismo produtor de imagem que inclui o comunicativo, o cultural, o histórico, etc. E nisso quer dizer que ela tem o mesmo tipo de problemas que o INC: a imagem em geral. Por isso a televisão fica dependente

do INC, é um seu parceiro, intimamente ligado ao cinema na sua preocupação de fundo: produzir o quê, para quem, e como comunicar.

Como todos os problemas são os mesmos, dos audiovisuais à TV, decidimos fazer do INC o nosso estado maior das operações do ponto de vista da comunicação pela imagem.

Em muitos países a TV ficou ligada à rádio. Há razões históricas, mas também, e fundamentalmente razões de natureza tecnocrática, em que a primeira preocupação desses países é o fenómeno técnico da transmissão da imagem, fenómeno esse idêntico ao da rádio.

Assim, aparecem dois centros de produção de imagem: um a nível da política cinematográfica e outro a nível da política radiofónica, em regime de competição um com o outro.

Nós não podemos dar a esse luxo, nem podemos cometer um erro tão grande. Por isso, fazemos exatamente o contrário: a imagem é o centro da nossa preocupação.

Nesta linha e no esquema organizativo é que a produção de TV aparece da direcção-geral da produção do INC que, desta forma, pode implementar a estratégia global da imagem no nosso país, incluindo a dos audiovisuais.

### Quem Tem Medo dos Audiovisuais?

Os audiovisuais são um instrumento fundamental, na perspectiva da alfabetização. Não se trata de voltar do cinema à fotografia.

Os trabalhadores do cinema móvel sabem que não é raro a insistência das pessoas numa segunda projecção dos filmes. Na cidade, nada disso acontece. O filme está visto e já é não é mais objeto de curiosidade. Para a maioria das pessoas no campo ver o filme pela segunda vez quer dizer que não perceberam esta ou aquela parte. Não estão habituadas a todo este fenómeno da comunicação pela

imagem. Precisam de ser introduzidas. Quando se escreve um livro complicado, por exemplo, faz-se uma introdução de 20 páginas a explicar o que o livro diz. Em relação ao cinema, há o audiovisual.

Muitas coisas pedidas ao INC para serem feitas em cinema podem muito bem ser preenchidas, com vantagem, pelo audiovisual. Não se deve gastar filme com coisas que um audiovisual executa com mais eficácia de comunicação. Este é um primeiro aspeto.

O segundo aspeto é que os audiovisuais constituem um meio ideal de conjugar a imagem com a compreensão do som. É um problema que vivemos no cinema. Projetamos muitos filmes estrangeiros, com legendas, para camponeses que quando sabem ler é muito devagar e não conseguem acompanhá-las. E há ainda o ritmo apresentado da montagem.

Aqui, podemos perguntarmo-nos porque é que o cinema indiano tem sucesso. É porque ele é um cinema subdesenvolvido do ponto de vista da comunicação. É lento na sua narrativa e as pessoas compreendem. Histórias simples e lentas.

O audiovisual pode ser a chave desse problema. Podemos fazer uma pequena montagem com slides de filmes que nos interessam. Uma explicação do filme com as imagens do próprio filme. Não se prescinde da projeção do filme, mas explica-se o seu conteúdo e pode-se, inclusive, utilizar a língua local no som. O cinema móvel só pela introdução deste método muda completamente o seu carácter.

Com estes exemplos, vemos como é importante para o INC o papel dos audiovisuais. O INC talvez devesse ter nascido ao contrário. Agora trata-se de percorrer esse caminho a fim de descobrir o processo de comunicação para a alfabetização do nosso povo.

### Quem Não Pesquisa Não Tem Direito à Palavra

Mao Tsé Tung dizia que quem não pesquisa não tem direito à palavra. Se aplicássemos rigorosamente esse princípio no nosso país,



ele seria um país com muitos mudos. Isso aconteceria também no cinema, apesar de compreendermos o sentido fundamental daquela afirmação.

O centro de estudos — ainda vamos pensar melhor na sua designação — pretende ser um órgão da direção-geral da produção que dinamiza, coordena e centraliza a pesquisa, a dimensão e o debate sobre aquilo que é o assunto principal do ano.

Neste momento a nossa discussão é: porquê e para quem a imagem? É nisto que se deve comentar o centro dos estudos, fornecendo-nos todos os elementos possíveis, quer de debate interno, quer de pesquisa externa, sobre este assunto. E não se deve preocupar com mais nada, até que a produção determine um novo campo de preocupações.

É importante dizer, desde já, que o centro de estudos não são três ou quatro intelectuais fechados num gabinete a fazer estudinhos para proveito próprio. Ele tem como finalidade fazer com que toda a produção debata, estude, pesquise e se interesse por aquilo que é o tema principal do momento. E se as pessoas ficarem mesmo no gabinete a fazerem estudos muito bonitos por conta própria, façam o favor, têm desde já a autorização para se revoltarem. O centro de estudos é o local onde toda a prática da produção é sintetizada para depois se tornar operativa, do ponto de vista do conhecimento.

Há, por exemplo, uma discussão alargada sobre determinado assunto. O centro de estudos deve promovê-la, depois registá-la, sintetizá-la e divulgar o documento desse debate. Há uma pesquisa feita através do cinema móvel, da televisão e o Centro de estudos deve estar na origem, no debate e na síntese desses dados. A incompreensão de um filme nosso em Cabo Delgado pode ser da nossa responsabilidade, ou do condicionante analfabetismo. O centro de estudos deve saber isto com rigor para se determinar a ação específica a desenvolver.

O centro de estudos, em suma, não significa um centro de profissionais de estudo, mas um centro de agitadores.

## Cinema Móvel? Nome Novo Para uma Coisa Velha

Nós retiramos o cinema móvel da produção, aonde até agora esteve ligado. Contudo, a nossa ideia é a de que ele será da produção.

Se agora o retiramos da produção é porque o cinema móvel é o exemplo típico da concepção de cinema que temos. Quando muito é o lado populista da concepção errada de cinema com que temos trabalhado.

O “cinema móvel” foi o nome novo que arranjamos para uma coisa velha: os cinemas ambulantes. Como o cinema ambulante era um nome colonial, passámos a chamar-lhe “cinema móvel”. Mas, no fundo, qual é a diferença entre cinema móvel e cinema ambulante? Talvez não tenham os mesmos objetivos de natureza económica. É uma pequena diferença. Mas o cinema móvel não tem sido mais do que um posto ambulante que vai a determinados sítios passar filmes. O que é que faz mais, além disso? Passa filmes e faz relatórios, o que já não é mau, porque o relatório é uma fonte de informação.

O cinema móvel é o ponto de contacto permanente da nossa política de comunicação pela imagem com o povo. Temos que começar a concebê-lo dentro de uma perspectiva mais ampla. Porque o cinema móvel, no fundo, tem de ser o alfabetizador pela imagem. Tem, também, que nos dizer o que o povo quer em cinema, qual o seu grau de alfabetização e como devemos “escrever” para que ele compreenda e aumente a sua capacidade de leitura.

O cinema móvel deve ser ainda aquele que nos traz a imagem do povo para que essa imagem participe dos filmes que ele vai ver em seguida. Tem que ser um centro de captação e de agitação da imagem.

Isto pode parecer excessivo. Mas exemplificando: o cinema móvel chega a uma aldeia com a sua aparelhagem própria, mas também com uma exposição fotográfica, exposição de cartazes sobre a educação sanitária, um audiovisual, e tudo isso para apresentar um filme. Quando for possível, deverá levar vídeo para captar imagens de como é que as pessoas reagem e trazem essa documentação para nós.

Este é que é o seu papel dinâmico dentro do INC. Contudo, nesse momento, ainda vamos fazer do cinema móvel uma estrutura de exibição cinematográfica. Seria uma fantasia pôr agora o cinema móvel a cumprir com estes objetivos, nas circunstâncias em que se encontra. Não obstante, o relatório que a brigada faz atualmente deve ser lido pela produção.

A perspetiva que apontamos será uma segunda fase da estratégia da nossa política da imagem. Isso porque não podemos ter grupos avançados se não tivermos uma retaguarda segura e consolidada. Tratar-se-ia, mais uma vez, de aventureirismo.

### Primeiro: Definição de uma Política de Imagem

Resumindo, podemos dizer agora que o processo de reestruturação de INC passa primeiro pela definição de uma política de imagem. Depois, quando já sabemos por onde caminhar, passa por ações sucessivas de formação, que, no âmbito especificamente cinematográfico, estão a terminar. O contrário acontece com os audiovisuais e a televisão.

Nesta altura estamos a fazer um esforço económico e o plano de aquisições já reflete, este ano, o trabalho reorganizativo começado em setembro de 1980. Há um esforço de organização no sentido de mobilizarmos recursos no exterior a vários níveis. E é possível conseguir isso se nós encontrarmos os canais e o diálogo da cooperação. A nossa etapa atual é a de nos concentrarmos na implementação séria da nossa estrutura organizativa.

É a nossa convicção que, do ponto de vista organizativo, a Direcção-geral de produção tem que estar pelo menos 2 anos assessorada por dois cooperantes com boas qualidades técnicas e político-culturais. Isso porque pensamos que nesse período o processo organizativo irá sofrer constantes afinações até ficar realmente implantado.

O esforço organizativo tem, também, uma finalidade muito concreta. É que nós detetámos aqui no instituto que há sectores que têm

uma grande capacidade de produção e outros que têm uma capacidade pequena. Desta forma, os primeiros não podem produzir corretamente porque são atrofiados pelos segundos. É o problema do funil. A boca pode variar de tamanho, mas o tubo é que determina a quantidade de água que sai. Não vale a pena aumentar a boca e manter a circunferência do tubo.

No INC tínhamos vários funis. Podíamos captar uma quantidade de imagem que o laboratório podia processar, mas que não correspondia à capacidade de produção do som. Uma das preocupações desta reorganização é a de definirmos valores equilibrados e uma capacidade que permitam uma utilização maior e mais racional dos meios à nossa disposição. Este é o objetivo da reorganização e progressos importantes podem ser alcançados a curto prazo. Contudo, a rentabilização ótima da nossa produção é um plano a mais longo prazo.

## O Artista Que Desenrasque

Agora, o que fazer? Depois de discutir com a direção do instituto e de medirmos a capacidade instalada, contando com as insuficiências internas e externas ao INC, definimos algumas metas.

As metas são uma produção de cerca de 45 minutos para o *Kuxa Kanema*, meta obrigatória, a bem ou mal. E que o sector de produção realize outro tanto. Existem disponibilidades instaladas para produzir o dobro do que estou a dizer.

Tudo nisto dá 18 horas anuais de projeção na tela. Como vamos começar o nosso projeto já a meses avançados talvez não signifiquem as 18 horas, embora tivéssemos feito os cálculos por defeito. Com a nova máquina de revelação podemos dizer que estas metas estão perfeitamente ao nosso alcance. Mas são e devem ser possíveis através da organização do sector de produção.

Não nos esqueçamos que tudo isto põe muitos problemas e é sobre eles que temos de discutir a sério. Para trabalharmos numa perspetiva

organizada e planificada como esta, devemos-nos perguntar o que é que gera os nossos filmes. Quem é que faz filmes. Quem é o autor. Ainda não é altura de avançarmos em profundidade para estas questões. Preciso é realçar que a implementação destas condições, em termos de produção cinematográfica específica, implica e pressupõe planos de quais vão ser os nossos trabalhos no corrente ano.

Há solicitações de diversos ministérios, das FPLM [Forças Populares de Libertação de Moçambique], coproduções com outros países. Há o “4.º Congresso do Partido Frelimo” e temos que acompanhá-lo, desde já. Há o apoio ao PEC [Proposta de Emenda à Constituição] 81, tarefa de todos os órgãos de informação. Temos solicitações da TV e do próprio INC enquanto Instituto Nacional de Cinema. Necessitamos de fazer algumas curtas-metragens no sentido da luta contra o obscurantismo cinematográfico. Explicar como é que uma pessoa morre no cinema, por exemplo.

Em resumo, há muitos filmes que podemos programar. Mas devemos programá-los com disciplina e na nossa condição de produtores de imagem e não na qualidade de génios. Então, devemos perguntar-nos que filmes e com que dimensão os vamos produzir. Se uma bobine tem 11 minutos, devemos pôr a questão da produção de um filme de 13 minutos e ter a perspectiva das consequências económicas disso. Há que definir uma standartização. E o artista que se desenrasque. Se realmente é artista, será capaz de explicar o que é preciso em 11 minutos. Isto vai obrigar os cineastas a dizerem coisas e a deixarem de divulgar. Um plano de produção implica isto que acabo de dizer.

Pensamos que no plano de produção devemos prever capacidade para as ideias geradas pelos profissionais de cinema que trabalham no INC. Os que têm ideias e se sentem com capacidade que submetam à direção de produção as suas propostas. Serão discutidas, analisadas e depois selecionados os temas para serem realizados quando houver oportunidade.

É muito importante que nós saibamos quais são as pessoas deste instituto que estão interessadas e têm como aspiração serem

autores de filmes. É um aspeto que consideramos legítimo e temos que planificar a possibilidade dessas pessoas experimentarem a sua capacidade. Isto enquadra-se numa perspetiva de formação das pessoas e, ao mesmo tempo, na perspetiva de as pessoas conhecerem a si próprias na sua capacidade de se exprimirem.

Deixando esta questão. Se partirmos do princípio que cinema, TV e audiovisual são, antes de mais nada, imagem, queremos dizer aqui – e isto como diretiva – que toda a gente trabalha no cinema há de passar um período em *full-time* [tempo inteiro] na TV e fazer um curso de aprendizagem. O mesmo acontecerá com os quadros da TV: terão que aprender cinema.

Nesta fase do nosso país, esta formação integral da imagem é fundamental. As exigências que o país põe são mais de formação integral de quadros do que de uma especialização rigorosa. É a única possibilidade de nós termos uma perspetiva global política da imagem.

## O Cinema É um Explosivo Político

A finalizar e para dar ênfase queríamos referir algumas questões relacionadas com a produção da imagem e os trabalhadores, para dizer que cada pessoa que participa no processo de produção da imagem tem uma responsabilidade muito grande e manobra um instrumento extremamente perigoso. E, se manobra bem, esse instrumento é potente ao serviço da revolução. Se manobra mal, esse elemento é prejudicial, não só à revolução, mas também para ele próprio. Um indivíduo que no exército trabalha bem com explosivos presta um grande serviço à luta, mas se não sabe colocar as minas presta um péssimo serviço, porque pode pôr minas na estrada por onde passam os seus próprios companheiros.

Se ele tem uma perspetiva burocrática de como é que se trabalha com a mina não morre velho. Há de morrer novo com a mina nas mãos. Porque a mina não permite uma perspetiva burocrática de trabalho. Permite, isso sim, uma relação sempre de grande

sensibilidade entre o homem e o explosivo. Trabalha-se de diferentes maneiras com o explosivo, conforme há mais ou menos eletricidade estática, mais ou menos vento, se há mais ou menos calor, etc. Portanto, ele tem que ter uma grande sensibilidade humana e um grande controlo técnico porque senão é a vida dele que está ali.

O cinema é um explosivo político. E nós somos soldados com uma função político-social extremamente importante. E neste país em particular.

O instrumento que temos nas mãos — como todas as armas — ou é um instrumento de libertação ou é um instrumento de opressão. É fundamental que estejamos claros sobre os nossos objetivos para que saibamos sempre utilizar a arma como instrumento de libertação. Se não estivermos claros, vamos utilizar a arma como instrumento de opressão e de manipulação.

Esta responsabilidade política de trabalhar no cinema não é só para o partido e o Estado, mas, sobretudo, perante o povo. Porque ou temos uma arma que o aliena ou uma arma que o ajuda a se libertar.

É esta responsabilidade perante a sociedade em geral. O profissional da imagem mais do que um técnico, é um técnico que tem de saber para que é que usa a técnica. E se não sabe, pergunta. Se não compreendeu, pede esclarecimento, aprofunda os seus conhecimentos.

Neste sector de produção, durante muito tempo, nós vamos ter trabalhadores estrangeiros cooperantes. Nestes sectores criativos, a presença de trabalhadores estrangeiros é sempre um grande fator de dinamização do nosso processo. Se realmente eles são pessoas com capacidade técnica, política e humana.

Se nós próprios não estivermos perfeitamente esclarecidos, seremos muito vulneráveis à superioridade técnica ou tecnológica que trazem esses nossos amigos que vêm trabalhar connosco. Seremos incapazes de lhes transmitir as nossas próprias preocupações porque não as dominamos. Seremos também incapazes de “digerir” a contribuição que nos trazem, na perspetiva da nossa própria estratégia.

Há muitos problemas que preocupam os nossos trabalhadores e que não foram abordados aqui. Mas todos esses problemas resumem-se e estão na resposta que dermos ao problema central que temos vindo a abordar durante esta nossa conversa: porquê e para quem produzir imagem?

Este problema é tão importante que nós só somos obrigados a sair do próprio INC e temos que encontrar uma estratégia global nacional que aglutine todas outras forças — que também produzem imagem — no âmbito dessa estratégia. Porque é preciso integrar todas as frentes de combate para depois podermos dividir tarefas. Isto para fazermos as coisas em complementaridade e não em sobreposição.



# Notas Biográficas





**Ana Cristina Pereira** é doutorada em estudos culturais, pela Universidade do Minho, com a tese *Alteridade e Identidade na Ficção Cinematográfica em Portugal e em Moçambique*. Tem como principais interesses de investigação: género, raça, identidade social, representações sociais e memória cultural no cinema, numa perspetiva pós-colonial e interseccional. Atualmente é bolsreira de pós-doutoramento do projeto *Vozes em Rede*, baseado no Centre for Research in Applied Communication, Culture, and New Technologies da Universidade Lusófona do Porto. Foi investigadora do projeto *À Margem do Cinema Português* (2018 – 2020). Desde 2020 é investigadora no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, onde foi membro do projeto *(De)Othering*. É investigadora colaboradora no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho, no âmbito dos projetos *Memórias, Culturas e Identidades: O Passado e o Presente das Relações Interculturais em Moçambique e Portugal* e *MigraMediaActs*. É membro da equipa do Museu Virtual da Lusofonia.

**Diana Manhiça** é cineasta, designer gráfica e pesquisadora luso-moçambicana, nascida em 1975, em Lisboa. Técnica de design gráfico e de comunicação, bacharel em escultura e mestre em comunicação educacional e média digitais, frequenta uma pós-graduação em museologia moderna e inovação museográfica e outra em UX/UI. Desde 1998 reside em Moçambique, onde desenvolve a sua atividade profissional. Desde 2006 produz, edita e realiza. Criou o Kugoma - Fórum de Cinema Moçambique (2010) e cofundou a Associação dos Amigos do Museu do Cinema (2016) com a qual desenvolve atividades de pesquisa, exposição e comunicação. Em 2019, criou a UPCycles – Residência Criativa Audiovisual e cofundou a Rede de Cinema e Audiovisual PALOP-TL, que se dedica ao mapeamento do setor. Integra a equipa técnica do programa PROCULTURA PALOP-TL. Os seus interesses interdisciplinares cruzam o cinema, história oral, património cultural, museografia e realidade aumentada.

**José Luís Cabaço** é professor emérito da Universidade Técnica de Moçambique, na qual ocupou o cargo de reitor entre agosto de 2008 e dezembro de 2014. Com graduação em sociologia pela Universidade

de Trento (1971), é doutor em antropologia social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (2007), com a tese intitulada *Moçambique, Colonialismo, Identidades e Libertação*, que obteve o prêmio ANPOCS de melhor tese em ciências sociais em 2008. Foi ministro dos transportes e comunicações e ministro da informação nos primeiros governos de Moçambique.

**Lurdes Macedo** é licenciada em psicologia, e mestre, doutora em ciências da comunicação, tendo feito um pós-doutoramento em ciências da comunicação e tendo-se especializado nas áreas da comunicação intercultural, da comunicação para o desenvolvimento e dos estudos culturais. No Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho, no qual é investigadora desde 2006, tem trabalhado na linha de investigação em estudos culturais, nomeadamente em projetos e em publicações focados no espaço cultural de língua portuguesa. Atualmente, é membro da equipa do projeto *Memórias, Culturas e Identidades: O Passado e o Presente das Relações Interculturais em Moçambique e Portugal*, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia e pela Aga Khan Development Network, bem como da equipa do Museu Virtual da Lusofonia. É professora na Universidade Lusófona do Porto, tendo assumido a função de assistente, entre 2008 e 2013, e a função de professora auxiliar, desde 2014 até à atualidade. Em 2016, exerceu atividade como investigadora e professora auxiliar convidada na Universidade Politécnica de Maputo, em Moçambique, onde realizou parte da sua investigação de pós-doutoramento. O tempo passado neste país permitiu-lhe interessar-se por várias dimensões da cultura moçambicana contemporânea, tendo entrevistado alguns dos seus protagonistas.

**Maria do Carmo Piçarra** é investigadora contratada no Instituto de Comunicação da NOVA, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, professora na Universidade Autónoma de Lisboa e programadora de cinema. É doutorada em ciências da comunicação, publicou, entre outros títulos e artigos em revistas científicas, *Projectar a Ordem. Cinema do Povo e Propaganda Salazarista* (2020), *Azuís Ultramarinos. Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo* (2015), e coordenou, com Teresa Castro, *(Re)Imagining African Independence*.

*Film, Visual Arts and the Fall of the Portuguese Empire ((Re)Imaginar a Independência Africana. Cinema, Artes Visuais e a Queda do Império Português, 2017).*

**Nataniel Ngomane** é professor de literatura comparada e metodologias de investigação na Faculdade de Letras e Ciências Sociais da Universidade Eduardo Mondlane, em Maputo, Moçambique. Licenciado em linguística pela mesma universidade, é doutor em letras, área de estudos comparados de literaturas de língua portuguesa, pela Universidade de São Paulo. Com textos dispersos em jornais e revistas, e capítulos de livros, foi diretor da Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane de 2010 a 2015 e, desde 2014, é presidente do Fundo Bibliográfico de Língua Portuguesa, organismo dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa, tutelado pelo governo de Moçambique.

**Rosa Cabecinhas** é docente do Departamento de Ciências da Comunicação do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho e investigadora no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. Os seus principais interesses de investigação conjugam as áreas da comunicação intercultural, memória social, representações sociais, identidades sociais e discriminação social. É autora da obra *Preto e Branco: A Naturalização da Discriminação Racial* (2017, 2.<sup>a</sup> edição), co-autora da obra *De Outro Género: Propostas Para a Promoção de um Jornalismo Mais Inclusivo* (2014) e coeditora de diversos livros e números especiais de revistas científicas, entre as quais se destacam as obras *Comunicação Intercultural: Perspectivas, Dilemas e Desafios* (2017, 2.<sup>a</sup> edição), *Imaginários Coloniais: Propaganda, Militância e 'Resistência' no Cinema* (2016), *Cinema, migrações e diversidade cultural* (2019), e *(In)Visibilidades: Imagem e Racismo* (2020).

**Sheila Khan** é doutorada em estudos étnicos e culturais pela Universidade de Warwick, é investigadora associada do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, da Universidade do Minho. Os seus interesses de investigação incluem: processos de racialização e de criminalização pós-colonial; memória e pós-memória; reparação histórica; narrativas políticas, históricas, sociais coloniais

e pós-coloniais entre Portugal e Moçambique a partir de uma abordagem interdisciplinar. Tem ensaios publicados em Portugal, Brasil, Estados Unidos, México e em Moçambique. Comentadora residente do programa *Debate Africano* da RDP África. É autora do livro, em co-autoria com Nazir Can e Helena Machado, *Racism and Racial Surveillance. Modernity Matters* (Racismo e Vigilância Racial. Assuntos da Modernidade; Routledge, setembro, 2021).

**Sílvia Vieira** é licenciada em história, na variante de arte, pela Universidade de Coimbra. É mestre em comunicação, cultura e artes pela Universidade do Algarve. Realizou com Bruno Silva, o documentário *Assim Estamos Livres - O Cinema Moçambicano de Ficção 1975-2010* (2011). É investigadora com publicações, comunicações e palestras sobre cinema e fotografia em eventos académicos nacionais e internacionais. É membro do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (Universidade do Algarve). Na Associação 289, tem produzido exposições de arte contemporânea portuguesa.

**Sol de Carvalho** nasceu na Beira, Moçambique, em 1953. Cresceu em Inhambane. Estudou no Conservatório Nacional de Cinema, em Lisboa, e trabalha como jornalista, editor e fotógrafo, bem como produzindo inúmeros documentários e programas de televisão. Foi sócio fundador da produtora Ébano (juntamente com Pedro Pimenta e Licínio Azevedo), da qual se desligou posteriormente para montar a Promarte. Foi o fundador e é o gerente geral da Companhia de Produção Promarte, em Maputo, tendo já dezenas de produções, entre filmes de ficção e documentários.

*Abrir os Gomos do Tempo* é destinado essencialmente a quem gosta de ouvir contar histórias. Aqui se revelam histórias de gente jovem contadas por quem as viveu. São conversas com um forte pendor cinematográfico, não só porque o mote que as atravessa é o cinema em Moçambique, mas sobretudo porque a forma como são reveladas as memórias que habitam esse espaço é também ela, muitas vezes, formulada através de imagens que têm movimento. Este livro é dedicado à memória de Lopes Barbosa (1945–2021) e simultaneamente uma sentida homenagem a todos os cineastas que no passado e no presente resistem à censura do Estado. Deste modo, é um livro para as pessoas que, como nós, ficam felizes ao ouvir de novo a frase “um outro mundo é possível!” e tem, a nosso ver, a beleza e a força das palavras daqueles que acreditam em novas possibilidades de vida.



UMinho Editora



Universidade do Minho



**CECS**  
centro de estudos  
de comunicação  
e sociedade

ISBN 978-989-8974-66-2



9 789898 974662 >