

# 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 Tinoso!* (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 Cineclub 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 conseqüente 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 súpula da história do cinema moçambicano, dos primórdios à actualidade. E súpula 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, impulsorada 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). Itatitã.