

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

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... Lembrome do Eduardo Prado Coelho, do Alexandre Gonçalves, lembrome 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 pertença a essa geração escondida...

ACP – Escondida?...

SC – Porque em Moçambique fez-se o 8 de março¹... 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!

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 – 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 arranemos 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 chopes 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 “vocês 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 perceção 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 conosco... 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”² 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 reivindicar 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

² 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 quiseres, 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, ajudamos 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 excepcional, 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 quiseres, 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 náutilos, 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 “náuticos” 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 perceção 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>