

Um País Sem Imagem É um País Sem Memória...

Conversa com Licínio Azevedo

<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.12>

Ana Cristina Pereira e Rosa Cabecinhas
Cinemateca Portuguesa, Lisboa, dezembro de 2015

Licínio Azevedo nasceu em Porto Alegre no Brasil em 1951. Este gaúcho, como ainda hoje se define, vive em Moçambique desde a segunda metade dos anos 70, onde realizou uma importante obra cinematográfica, constituída por alguns filmes de ficção, mas fortemente ancorada no documentário, um pouco à semelhança, nesse aspeto, do cinema moçambicano em geral. Foi jornalista de formação e profissão até à sua chegada a Moçambique, onde procurou com

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

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

Como citar: Pereira, A. C., & Cabecinhas, R. (2022). Um país sem imagem é um país sem memória... Conversa com Licínio Azevedo. In A. C. Pereira & R. Cabecinhas (Eds.), *Abrir os gomos do tempo: Conversas sobre cinema em Moçambique* (pp. 219–242). UMinho Editora; Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.12>

a sua experiência e a sua capacidade de trabalho “contribuir para a revolução” e para a criação de uma “sociedade nova”, através do cinema. No entanto, o compromisso primeiro de Licínio Azevedo “é com as pessoas” e a guerra, que assolou o país entre 1977 e que, em 1992, acabou por se transformar na “personagem” central dos seus filmes. Depois da guerra, as transformações políticas e económicas do país conduziram a uma quase total ausência de apoios, por parte do Estado, para a produção cinematográfica; foi assim necessário encontrar novas formas para poder continuar a trabalhar. Em Moçambique, como em outros países, a produção de filmes encontra-se dependente do conceito de coprodução e isso, segundo o nosso entrevistado, não é necessariamente uma coisa má, pois existem alianças interessantes, fundadas nas dificuldades comuns. Licínio Azevedo rejeita categoricamente a ideia de neocolonialismo por parte dos países financiadores, mas reconhece-se, durante a entrevista, o peso da agenda internacional no financiamento (ou não) dos filmes.

As mudanças no mundo refletem-se no cinema. Um pouco por todo o lado desapareceram as grandes salas e hoje a distribuição de filmes está entregue a multinacionais. Em Moçambique, a destruição provocada pela guerra que assolou o país até 1992, mas principalmente o abandono das políticas governamentais relativamente ao cinema¹, a partir do final dos anos 80, conduziram ao quase desaparecimento das salas existentes e das estruturas de distribuição.

E não foram apenas as salas e as redes móveis de cinema que se viram afetadas nesta fase, também os arquivos de memória cinematográfica sofreram duras perdas. No início dos anos 90, o incêndio que atingiu o Instituto Nacional de Cinema e a posterior quase completa paralisação deste órgão, com a conseqüente dispersão dos seus membros, conduzem a produção de cinema em Moçambique, bem como a preservação da sua memória, para caminhos difíceis de trilhar. Segundo o cineasta, grande parte das imagens produzidas nos últimos 40 anos, e que testemunham o nascimento de uma nação,

1 Grande parte das salas de cinema foram vendidas, pelo Estado moçambicano, a instituições privadas, como, por exemplo, a Igreja Universal do Reino de Deus, e são hoje lugares onde hoje realizam cultos religiosos.

desapareceram e outras correm o risco de desaparecer, ora “um país sem imagem, sem cinema, é um país sem memória”. Ainda que esta memória seja sempre uma construção de quem produziu e selecionou as imagens e também de quem as visiona, essa mesma forma de construir também revela a história. Numa época em que a “memória se torna cada vez mais visual”, o futuro do cinema em Moçambique preocupa o autor, que não vislumbra no horizonte uma nova geração de cineastas moçambicanos, quer pela falta de uma indústria cinematográfica no país, quer pela falta de investimento em formação.

A ameaça de uma nova guerra é, segundo ele, uma realidade em Moçambique e parece ser o único constrangimento político de Licínio Azevedo, que se mostrou durante toda a conversa muito preocupado com as questões da memória, do arquivo, da proteção de um regime de sonhos que é o das imagens e, portanto, do cinema. As novas tecnologias da informação e comunicação (máquinas fotográficas nos telemóveis e pequenas câmaras, internet, etc.) constituem novas formas de informar, mas também de produzir registo que o cineasta não rejeita, mas perante as quais mantém um distanciamento prudente.

A história de vida deste cineasta está profundamente entrelaçada na história de Moçambique. Entrevistámos Licínio de Azevedo, em Lisboa, no dia 9 de dezembro de 2015, por ocasião do ciclo que a cinemateca desta cidade dedicou à sua obra, para ouvir e perceber as suas reflexões hoje, 40 anos após a independência².

Ana Cristina Pereira (ACP) – Estes 40 anos da independência em Moçambique quase coincidem com a sua carreira como cineasta...

Licínio Azevedo (LA) – Não, não exatamente... Eu fui para Moçambique como escritor, a minha formação era de jornalista, então, na verdade eu nunca trabalhei como cineasta no Instituto. Inicialmente, eu fui fazer um trabalho de pesquisa, que deu origem

² Este capítulo foi republicado com autorização da revista *Estudos Ibero Americanos*, onde foi publicada uma primeira versão desta entrevista no dossier dedicado aos 40 anos de independência em África (Pereira & Cabecinhas, 2016).

a um livro, *Relatos do Povo Armado*, que por sua vez, deu origem a um primeiro filme de ficção, longa-metragem *Tempo dos Leopardos*³, mas era um trabalho de escrita. Isso foi mais ou menos até 80... Os primeiros anos 78, 79, 80, 81, 82, eu só trabalhei na escrita.

Já nos anos 80, no Instituto de Comunicação Social, que era uma entidade do Estado, onde se fazia comunicação para as zonas rurais... Na época, a guerra civil ainda não tinha se espalhado... Havia as aldeias comunais, que eram aldeias... Bom, aquele sistema socialista da época... dividiu os camponeses em aldeias para a produção coletiva e tal... E nós produzíamos informação para o campo, para essas aldeias. Inicialmente, em jornal e rádio... Depois eu fui envolvido no trabalho de vídeo. A televisão estava a começar em Moçambique na época; tive de criar um programa de televisão, *Canal Zero*, que seria mostrado também nessas aldeias, além de na televisão... Então, foram pequenos documentários, filmes. No começo, tive que formar a equipe ao mesmo tempo, e me envolvi na realização, que era uma coisa que eu não fazia no Instituto. Então na verdade... são 35 anos... Eu comecei, uns 5 anos depois da independência, com pequenos programas educativos e fazendo algumas coisas experimentais. Eram filmes educativos, para o campo... Eram filmes sobre a água: *O Poço*... Eu fiz um filme que envolve o país, tem cerca de 30 línguas diferentes... Fizemos muitos filmes sobre os cuidados da água e etc., e tal...

E, pronto, depois disso, com a situação da guerra, a evolução da guerra civil... o nosso programa, que tinha um cariz educativo, começou a abordar a situação social no país de uma maneira mais ampla, fazendo documentários sobre a guerra. E, pronto, a partir desse momento, através dos meus filmes, eu comecei a acompanhar a história do país. Foi no começo da guerra civil, mais ou menos...

³ *Tempo dos Leopardos* (1985) de Zdravko Velimorovic é a primeira longa-metragem de ficção moçambicana, coproduzida por Moçambique e Jugoslávia. É um drama político, passado em 1971. Conta a história da luta de um grupo de guerrilheiros moçambicanos contra o sistema colonial português – um dirigente é capturado e os seus camaradas fazem o que podem para o libertar.

ACP – Porque a guerra durou até ao princípio dos anos 90...

LA – É 92, mas eu comecei no princípio dos anos 80 a fazer filmes... A partir daí, eu acompanhei. Num primeiro momento, os filmes estavam relacionados com a guerra civil, não é? E isso se estendeu até agora... porque *O Comboio de Sal e de Açúcar* é uma história da guerra civil também; é no final dos anos 80 que se passa a ação...

ACP – Ainda é uma reflexão sobre esse...

LA – Sim, é a adaptação de um livro que eu escrevi em 1997: *O Comboio de Sal e de Açúcar*. É uma novela... Passa-se durante a guerra...

ACP – Podemos saber um pouco mais dessa história?

LA – Durante a guerra... Já ouviste falar da história do comboio irregular que saía quando houvesse condições, que fazia o trajeto do norte do país, de Nampula para Malawi?

Moçambique era um grande produtor de açúcar, mas as plantações foram destruídas e não havia açúcar nem para o chá... A gente levava num café, “quero um chá”, “ah, tem chá, mas não tem açúcar”. Então, as mulheres do norte compravam sal no litoral e atravessavam o norte do país para ir ao Malawi vender e comprar açúcar... As mulheres levavam os sacos de sal e depois, com a venda do açúcar, sustentavam a família... Só que essa viagem era uma viagem que podia não ter fim... O comboio fazia 700 quilómetros... Podia levar 1 mês, 2 meses... Era atacado, havia sabotagens na linha... E muitas dessas mulheres e outros passageiros e o pessoal dos caminhos-de-ferro morriam... Como é que se deslocavam durante a guerra? Então, durante a guerra, eu tentei conseguir dinheiro para fazer um documentário, mas não consegui... Os financiadores... “Está completamente maluco! Vamos montar o equipamento depois, é tudo destruído, não há filme”.

Quando a guerra acabou, fiz essa viagem várias vezes, recolhendo histórias, ouvindo, fui entrevistando... Trabalho mais de jornalismo, não é? Para me documentar... E, baseado nesse contexto, escrevi um livro, uma história de amor entre uma jovem enfermeira, Rosa, que é recém-formada, idealista e que viaja nesse comboio para ir para o hospital onde foi colocada. Durante o trajeto, de vários dias, no meio da guerra, ela apaixona-se... Surge uma história de amor entre ela e um tenente, militar da guarnição do comboio, e tudo acaba muito mal, no meio da guerra e tal...

Esse livro saiu em Moçambique, EUA, África do Sul. Nos EUA, teve um bom acolhimento, foi escolhido como livro do mês pelo Essence Book Club de Nova Iorque; mas documentário, eu gosto de fazer sobre coisas que estão a acontecer. Sobre alguma coisa do passado é muito difícil fazer um documentário, então, esse documentário se transformou num livro e o livro num filme de ficção. A mesma coisa, mais ou menos, como o processo do *Virgem Margarida*, que era uma fotografia, foi um documentário e depois transformou-se num filme de ficção. Pronto, *O Comboio de Sal e de Açúcar* é essa história... no meio da guerra...

ACP – A história do autor acaba por estar na história do filme...

LA – Eu escrevi o livro 5 anos depois da guerra e fiz o filme mais de 25 anos depois da guerra. A “Trilogia de Amor e Guerra”... que é a *Virgem Margarida* e o *Comboio*... e um último que eu quero fazer... aí sim é mais autobiográfico... que é a história de Maputo cercado pela guerra. Um grupo de estrangeiros que lá viviam que não tinham nem acesso à praia, Maputo é uma cidade de praia... Então, a única abertura eram as grandes festas que faziam... estrangeiros, moçambicanos também, mas sobretudo estrangeiros de várias nacionalidades... Esse sim é autobiográfico...

ACP – Este filme, *O Comboio de Sal e Açúcar*, é produzido por quem?

LA – O produtor maioritário é a UKBAR filmes de Portugal, depois uma coprodução com Moçambique, França, Brasil e África do Sul...

ACP – É muita gente a dar opiniões...

LA – Relaciono-me mais com a produtora portuguesa... Os outros... é mais à distância...

ACP – Como é que são vividas essas coisas da produção e como é que se relacionam, se é que se relacionam, com a produção cinematográfica em Moçambique, hoje? O cinema deixou de ser financiado pelo Estado... Como é que se reflete isso no seu trabalho? Sente muita pressão, ou já conseguiu, para si próprio, alguma liberdade?

LA – Para mim, é mais fácil do que para quase todos os outros... Principalmente porque eu gosto muito de fazer documentários... Em documentário fico trabalhando para televisões fora... Eu fiz muitos documentários, principalmente durante a guerra. Agora é difícil conseguir financiamento, quando há guerra é mais fácil... Então, eu tenho mais acesso, mais facilidade... porque eu adoro fazer documentários... Trabalha-se com uma pequena equipe, não é? E, normalmente, é no interior, no meio do mato, às vezes em tendas porque não há condições, não há um hotel, e através disso ficas conhecendo, conheci o país inteiro praticamente... Nenhum cineasta atual tem esse conhecimento, porque estão baseados em Maputo...

Como os documentários foram bastante difundidos, ficou mais fácil eu começar a concorrer a fundos para ficção... Mas basicamente a vantagem é essa; é que eu faço documentários... E também mais numa base de sobrevivência, faço filmes institucionais. Eu gosto muito de fazer filmes educativos... Então, no país se consegue financiamento, pequenos financiamentos, para filmes de ONG [organizações não governamentais], coisas assim... IBIS [organização não governamental Educação para o Desenvolvimento], por exemplo, que é da Dinamarca, que tem projetos de educação no norte do país, alguns em escolas, no interior, em vilas, em aldeias. Por exemplo, *A Malária*, que é um filme educativo que eu fiz sobre a malária... Então, se tens filmes desses, consegues garantir a sobrevivência no ano e te dá tempo de procurares financiamentos demorados que são os dos filmes de ficção.

Mas o que eu estava dizendo é que estranhamente, nesse momento, para mim, é mais fácil conseguir financiamentos internacionais para ficção do que para documentário... O documentário ficou bastante difícil de repente, não sei porquê, porque antes era a BBC [British Broadcasting Corporation], era a ZDF [Zweites Deutsches Fernsehen], Chanel 4 que financiavam, e esses três mudaram a linha editorial. Já não têm aquelas séries dos anos 90 dedicadas a países do sul... Faziam concursos entre os países ou só África, ou África/América Latina e Ásia, havia muito essas coisas... Isso desapareceu nas televisões.

Então não sei se respondi à tua pergunta, mas a situação em Moçambique... Não há fundos para cinema... Então, busca-se fora. Ou então é só o dinheiro dessas organizações com objetivos específicos: eles te dão um tema “queremos um filme sobre isso”; te dão em linhas gerais, o conteúdo e depois te dão liberdade para fazeres... Claro, eles aprovam, têm que aprovar, dão sugestões, mas isso é a mesma coisa em qualquer financiamento... Mesmo documentário para televisão.

ACP – Quando alguns autores falam em neocolonialismo através do financiamento de filmes e em financiadores que estão muito mais preocupados com os públicos e os mercados europeus do que com as necessidades dos públicos e dos autores africanos..., estão a exagerar?

LA – Eu acho que é um exagero! Não. Eu acho que é um exagero porque as nossas necessidades coincidem. Eu trabalho com produtores portugueses e brasileiros e sul-africanos que têm dificuldades em conseguir financiamento também, nos seus próprios países... Mesmo o cinema português, você vai ver um filme português tem cinco, seis pessoas na sala..., não é? Então as dificuldades são as mesmas. São alianças que se constroem...

ACP – Uma estratégia de sobrevivência...

LA – E os nossos filmes... Todos os meus filmes são mostrados em Moçambique, no país inteiro, não através das redes de salas de cinema, que não existem. Existem duas em Maputo, duas na Matola, que são da Lusomundo..., que só passam filmes americanos. Mesmo para passar a *Virgem Margarida*, que era um filme moçambicano que poderia ter bom público, foi uma grande dificuldade passar nas salas... Só passam filmes americanos... Um determinado tipo de filme... Nem é um bom filme que você vê lá... Filmes que interessam a adolescentes. O público norte-americano de cinema tem a idade mental de adolescente, você sabe disso, não é? Então é a mesma coisa lá... Mas os filmes são vistos... Todos os nossos filmes são vistos no país inteiro, mostras através do CinemArena, um cinema móvel feito pela Amocine [Associação Moçambicana de Cineastas] ou dos canais de televisão. Ou televisão de cabo, também chega lá na cidade...

Eu acho que isso, neocolonialismo, nem um pouco. Eu tenho independência total, dos meus temas, das coisas que eu faço... Não tenho nenhuma influência. Quer dizer, há relações normais de produção. Se fosse em Hollywood sim, se você vai trabalhar para Hollywood, quem manda no filme é o produtor... Ele demite o realizador, demite o montador, troca o argumentista, troca o ator, põe a amante dele para fazer o papel... Aqui a relação é diferente, resulta de uma dificuldade comum, são alianças...

ACP – Então este filme e os filmes que tem feito são feitos em democracia?

LA – Como democracia? Em que sentido? Quem manda sou eu, não há democracia, não! Sou o realizador! Ainda mais o escritor sou eu... Eu escrevo o livro, adapto para cinema, faço o filme. A Ébano, a minha produtora, é coprodutora; minoritária, mas é... Quer dizer, mando no que eu tenho que mandar! Não mando no dinheiro... Nem quero me envolver nesse caso, porque eu não consigo gerir. Tem gente, realizadores, que gostam de se envolver na produção, fazer de produtor... Eu acho que essa coisa complica... Nos pequenos filmes documentários, eu faço produção, não é? Agora nesses filmes grandes como *Virgem Margarida*, como *Comboio*..., eu não

quero ter nada a ver... O produtor, claro, também tem o seu poder, tem o direito de dar a opinião dele, mas não manda no filme! Não é democrático, quem manda sou eu...

ACP – É a ditadura do autor...

LA – Se não, não há filme... Vai fazer o quê?

ACP – Em relação a outros poderes, o autor é livre?

LA – Poder político?

ACP – Sim... E até constrangimentos sociais...

LA – Seriam mais constrangimentos políticos, mas que felizmente foram superados. Porque havia... Fiz um filme, por exemplo, um pequeno documentário, que eu nem gosto muito, *Adeus RDA*... sobre os moçambicanos que trabalhavam na RDA [República Democrática Alemã]. Há 20 anos que eu fiz esse filme... Esses ex-trabalhadores da RDA até hoje não foram pagos... A maior parte do dinheiro que recebiam na Alemanha era transferido para o banco central em Moçambique, onde teoricamente deviam voltar... E regressaram, receberam 10%. O país estava pobre, não teve dinheiro para pagar o salário de 20.000 pessoas... São montantes grandes... Eles até hoje se manifestam, uma vez por mês fazem manifestações na rua, 20 anos depois. Então, eu apresentei o filme e convidei todos os trabalhadores, publicamente dei entrevistas com eles... Filmei na Alemanha e filmei em Moçambique... Foram 3.000 ou 4.000 ver o filme... várias sessões... e no dia seguinte fizeram uma manifestação violenta, partiram, queimaram carros e a polícia acusou o filme de ter provocado esse... Mentira! Porque quem provocou foram eles... governo que não pagou o que devia... Então, há esse tipo de coisas, assim de ameaça...

Quando eu fiz *A Última Prostituta*, que deu origem à *Virgem Margarida*, era um tema tabu, não é? Eu fiz esse filme há 10 anos, era tabu porque era sobre esse processo de reeducação que foi

muito violento. Muitas mulheres morreram nos centros de reeducação... Pode chamar de campos de concentração, se você quiser... Uma maneira doce de dizer campos de concentração é centros de reeducação..., porque era suposto saírem dali mulheres novas. Para serem mães de família e tal, não é? Queriam salvar... Aquela coisa quase cristã de recuperar as prostitutas. Transformar em mulheres úteis à revolução e tal, ao socialismo vigente na época... Então, quando o filme ficou pronto, coincidiu com processo de eleições, como eu fui sempre simpatizante do partido Frelimo [Frente de Libertação de Moçambique]... foi o partido que fez a libertação e tal..., pediram que não passasse o filme, naquele momento..., que não passasse na televisão, pronto aceitei, porque era um momento em que iria parecer provocação.

Quando a *Virgem Margarida* saiu, agora há 4 ou 5 anos, o meu produtor estava com um pouco de receio, nunca se fez um filme sobre isso... Ficção que tem muito mais impacto de que um pequeno documentário. O filme passou primeiro fora e teve repercussão; estive em vários festivais, depois fez-se a esteia em Moçambique: absolutamente normal, não ouvi nenhuma... Ninguém ficou melindrado, no poder... O filme ficou lá normalmente. Então, eu acho que não há esse tipo de imposição...

Quando um país está em guerra... Olha a Segunda Guerra Mundial, para dar um exemplo, os jornalistas se autocensuravam... Havia censura militar, claro... Os jornalistas americanos não podiam passar informações para o inimigo, mas eram os próprios jornalistas no dever patriótico deles que se autocensuravam, não é? Estavam contra o nazismo, então, eles próprios tinham o cuidado de fazer uma autocensura. A mesma coisa durante a guerra em Moçambique, principalmente no princípio da guerra quando era mesmo agressão, nem havia surgido, na época, a Renamo [Resistência Nacional Moçambicana], era o Movimento Nacional de Resistência... Nós, os jornalistas, que trabalhávamos no Instituto de Cinema e nos jornais tínhamos esse cuidado. O cinema era utilizado como propaganda, estávamos em guerra! Então criou-se um espírito de autocensura. Isso prolongou-se bastante tempo. Foram exceções os jornalistas

que conseguiram furar essa lógica. Estou falando do jornalismo de uma forma geral, o cinema no começo fazia parte da informação; e criou-se uma coisa que se prolonga ainda, algumas pessoas ainda não se libertaram. Agora, nos últimos anos, modificou-se bastante...

ACP – Também há medo de abrir feridas e de despoletar novas guerras? Há medo da guerra ainda em Moçambique?

LA – Oh pá, completamente! É uma coisa diária que está como alguma coisa que está aí a cair na tua cabeça a qualquer momento... O estado de guerra não acabou desde o... O acordo de paz foi, mais ou menos, há 20 anos, 25 anos... em 92... E a guerra nunca se desarmou, sempre houve coisas esporádicas, ameaças, que não param..., atitudes agressivas de um lado e do outro...

ACP – Por isso, eu falava em constrangimentos que são também sociais... Há um medo de colocar em causa uma paz que ainda é frágil...

LA – Absolutamente frágil... E é como se a Segunda Guerra Mundial tivesse durado na Europa até aos anos 70... É uma situação bastante complicada, as pessoas estão sempre inseguras.

ACP – O futuro, as perspetivas, os desafios do cinema em Moçambique...

LA – Uf... Nem me fala nisso... É uma tristeza! É uma tristeza principalmente porque não há formação. A Amocine ou outras organizações fazem pequenos cursos de 1 semana ou 2. Uma escola de cinema são 4 ou 5 anos, não é? E você precisa ter uma preparação prévia: para fazer cinema, você precisa conhecer arte, história, literatura, tudo isso... E, para já, essa base não existe nas novas gerações, depois não há escola de cinema. Então, os jovens que fazem cinema, são jovens que saíram de pequenos cursos, que gostam de cinema e acham que é assim uma coisa leve e fácil. Eu acho que o grande problema é que a nossa geração, que é a geração de resistência ainda... Somos os últimos. A maior parte das pessoas foi

formada nesse processo do Instituto Nacional de Cinema, essa geração veio de uma escola prática, não é? Todos tínhamos uma preparação cultural boa e tivemos esse processo do Instituto Nacional de Cinema, depois da independência, onde passou o Godard, o Ruy Guerra, o Jean Rouch e uma série de grandes cineastas internacionais e agente foi bebendo dessas fontes todas...

ACP – E viam muito cinema, na juventude...

LA – Sim... Muito cinema, mas isso foi antes... Na juventude, eu lia sete livros por semana e ia ver três, quatro filmes... Mas depois houve toda essa dinâmica do Instituto Nacional de Cinema, uma dinâmica que já não existe. Então, o meu receio é de que justamente, quando essa geração desaparecer, não há uma geração que substitua... Um país sem cinema, sem imagem, sem cinema, é um país sem memória...

E o problema não é só esse... Mesmo que houvesse uma boa formação, se você não tem uma dinâmica de produção, acabou: ele vai para a publicidade, vai para a televisão... Todas as pessoas que, ainda jovens, tinham um certo dinamismo foram para a publicidade, senão não conseguem viver..., não é? Então, eu acho que o futuro é bastante pessimista, a não ser que alguma coisa mude completamente... Se eu ganhasse o euromilhões, abria uma escola de cinema... diferente... Uma escola que quando acabasse o curso, o aluno tivesse o direito de fazer dois ou três filmes, pequenos filmes, já pré-financiados... para se criar uma dinâmica..., porque senão tu não consegues nada...

ACP – Gostava que falasse um pouco mais sobre uma coisa que disse: “um país, ou uma nação sem cinema é uma nação sem memória...”.

LA – A memória é cada vez mais visual... As pessoas hoje leem as notícias no ecrã do computador e fica mais visual do que um romance, as páginas de um livro... Eu não consigo ler... Eu preciso de um jornal na mão, preciso de ter a página do jornal na mão... E

não sei porquê, não sou árabe, nem judeu, mas começo a ler de trás para a frente... Cada um tem os seus hábitos... E o que fica são, cada vez mais, os sonhos das pessoas, o imaginário são as imagens, cada vez mais... Imagens, quando falo imagens de cinema, claro tem uma certa estrutura dramática. Os sonhos são imagens e eu acho que o futuro vai se aproximar cada vez mais do sonho.

É muito mais fácil jovens se aproximarem e terem conhecimento da luta armada de libertação em Moçambique, por exemplo, através das imagens, de filmes, de pequenos documentários que foram feitos, do que ler aqueles livros maçudos de história e tal...

ACP – O cinema tem aí uma responsabilidade grande, mas a memória é sempre uma construção...

LA – O que é que queres que eu faça? A minha visão é a visão correta. Sim, é verdade, é óbvio... É uma parte da memória, mas é fundamental. É isso que eu costumo dizer quando tem debates sobre a política do governo: o Instituto Nacional de Cinema foi a primeira instituição cultural criada no país, o primeiro instituto, porque o Samora Machel⁴ acreditava que era fundamental a imagem, não é? Já durante a guerra pela independência, a imagem serviu muito para a divulgação da guerra anticolonial e serviu, logo após a independência, toda essa política para a construção do país. Para construir a unidade nacional, todas essas coisas..., havia o cinema móvel, que era muito importante. Tu conheces essa história do *Kuxa Kanema*... Não havia televisão, passava em todos os cinemas do país, então, eu acho que para nós isso é uma continuidade. Eu uso muito isso, porque neste momento não há essa política de apoio, não há formação na área do cinema, não há nada... Tem a televisão, mas as coisas na televisão desaparecem de um dia para o outro, não há arquivo nenhum nas televisões.

4 Carinhosamente conhecido como “pai da nação”, Samora Moisés Machel (Chilembene, Gaza, 29 de setembro de 1933 – Mbuzini, Montes Libombos, 19 de outubro de 1986) foi um militar e revolucionário moçambicano de inspiração socialista, que liderou a guerra da independência de Moçambique e se tornou o seu primeiro presidente de 1975 a 1986, quando o avião em que regressava a Maputo se despenhou em território sul-africano.

Mas claro é uma memória bastante seletiva, é aquilo que eu guardei, é aquilo que eu fiz e que eu guardei... E que eu consegui guardar. Não adianta também fazer filmes se depois esses filmes desaparecem.

Essa coisa das imagens não se controla mais... Você sabe que, durante as filmagens agora, normalmente as produções proíbem de tirar fotos. Mas não se pode controlar porque todos têm telefone, até o povo, os figurantes, e os militares que trabalhavam conosco, tiraram fotos. Depois estava tudo no Facebook... Você já vê... Eu não tenho Facebook, nem olho, mas isso funciona para divulgação do filme. Porque todos põem no Facebook, então fica conhecidíssimo...

ACP – O que é o cinema na sua concepção?

LA – A minha concepção de cinema é uma em que a câmara é um instrumento na ação... Na narrativa, a câmara tem um papel a cumprir, não pode ser alguma coisa estática, os movimentos de câmara fazem a transição de uma cena para a outra..., porque levam para estados de espírito das personagens e tal...

Os últimos filmes que eu tenho visto aqui [em Portugal], eles me encheram o saco, são planos abertos fixos, a câmara parada o personagem entra e sai. Qual é o papel da câmara? Uma máquina de fotografia faria o mesmo!

Eu estou gostando muito da relação com a pessoa que faz a montagem... Eu estou gostando muito dessa cumplicidade, dessa relação... Gostamos do mesmo tipo de filme: com movimento, com planos curtos. Ele nunca faria uma panorâmica tipo Manoel de Oliveira... Num filme meu, em caso extremo, uma panorâmica é: um cowboy, um bandido a cavalo persegue o comboio, tiros e ele morre; duraria 15 segundos essa panorâmica, com uma historinha dentro dela... Fora isso..., travellings e movimentos sutis da câmara, mas sempre movimento acompanhando, dando ênfase aos estados de espírito e escrevendo de uma certa maneira a história.

A câmara participa, senão qual é o objetivo de existir uma câmara? Filmam a personagem sentada e em geral nunca fazem close-up que demonstra mais o olhar e tal... O meu filme tem 1.200 planos, 150 cenas... Cinema para mim é uma dinâmica... Esse meu filme, o *Comboio*, tem uma dinâmica, um filme de ação, de movimento. Uma história de amor em tempo de guerra, um comboio em movimento... em si já é um personagem, os sons do comboio são extraordinários, mesmo quando o comboio está parado. O francês que fez o som, ele é muito bom... Philippe Fabbri... Ele é muito bom... Chato pra caras, porque ele é detalhista; a gente filmava e ele fazia o som do comboio parado e tinha sons extraordinários; o comboio nunca fica completamente estático, sempre há uma pressão, alguma coisa, uma engrenagem, nesse sentido também o som... A importância do som..., como recurso para a dramaturgia, tem um papel, o som, não é só para reforçar a dramaturgia... O som conta a sua própria história, então, estou muito contente com isso, com o som, com o movimento, com a montagem... Tenho que te dizer é um filme de movimento, de ação, com leves referências ao western, tem uma cena de *saloon* [bar] de duelo... É um filme de guerra ao mesmo tempo, e em África nós não temos filmes de guerra moderna.

Todos os filmes, da África francófona sobretudo, que fez os grandes filmes nos anos 60, 70, 80 financiados pela França com objetivos neocoloniais evidentes, mas que deu um grande *power* [poder] para a cinematografia nos países francófonos, todos esses filmes relacionados com guerra estão relacionados com tradições antigas... Filmes de rainhas e reis, não é? Daqueles tempos, vestidos com peles, escudos... Não tem a África moderna, essas guerras que estão dilacerando o continente... Eu acho que esse é o primeiro, tenho quase a certeza; não tenho a certeza absoluta, não posso, mas tenho quase a certeza que esse é o primeiro filme moderno de uma guerra moderna em África... E com uma linguagem que toca um brasileiro, um português: as pessoas que querem ver cinema... Cinema mesmo!

Não tenho nada contra a poesia, mas cinema não é exatamente poesia... Poesia é poesia, teatro é teatro, cinema é cinema... E quando querem, hoje, fazer filmes com planos fixos e tal... Charlie Chaplin já fazia e muito melhor... E fazia tão bem que ninguém vai

chegar nem perto dele... Naquela época que não havia tecnologia que lhe permitisse fazer coisas diferentes... Agora vou dizer que isso é cinema moderno? Você tem que utilizar os instrumentos e a câmara é um deles... A câmara sozinha pode fazer um filme. Mesmo que você não tenha guião, você, uma câmara na mão e uma ideia na cabeça..., diziam no Cinema Novo Brasileiro... Isso eu acho que é uma coisa até bonita... Você conta uma história com a câmara... Não é o que eu faço, claro, digo que acho mais positivo isso do que a câmara não ter função, ser uma máquina fotográfica.

ACP – Voltando um bocadinho à questão da memória. Como é que o cinema que faz se relaciona com Portugal, a ex-potência colonizadora de Moçambique? E como é que o cinema moçambicano em geral se relaciona com essa memória? Se é que há alguma relação, na sua perspetiva, claro.

LA – Eu sou originário da América Latina, a minha filiação é toda uma outra... Tem tudo a ver com uma história de libertação, não é? Até do ponto de vista da literatura..., não tenho nenhuma relação... A minha relação à área da literatura é mais com América Latina, Estados Unidos... Os meus autores preferidos são Hemingway, Steinbeck, John dos Passos... tem uma relação com a metrópole João dos Passos, o pai dele era português... É com América Latina e com literatura mais... Voltando atrás, Dostoiévsky, Tolstói, tudo isso...

Portugal sempre foi, lá nos meus tempos, Salazar, vês? Quando eu fui para África, Portugal era nação colonizadora... A minha relação com Portugal começa realmente quando eu vim para cá em 75. Eu queria ir para Angola, na América Latina, viajava-se com bilhete de identidade, então eu queria ir para a guerra em Angola, onde tinha acabado de haver a segunda invasão sul-africana: “quero ir para Angola, vou primeiro para Portugal de lá consigo...”. Que nada! Aqui era preciso um visto... Eles desconfiavam: “quem é você? Vai fazer o quê?”. Nunca consegui chegar perto de Angola, naquele momento...

Quando eu conheci Lisboa em 1975, a cidade era feia, cinzenta, suja... E aí começou, claro como tudo..., uma reação afetiva com a

cidade, uma moça bonita... E depois fui para a Guiné-Bissau, voltei a Lisboa, fui embora... Mesmo com Moçambique não havia relação. A minha relação com Portugal é histórica, eu tenho um monte livros antigos de histórias dos descobrimentos: a relação de Portugal com África em 1500, 1600 e 1700, com a Ásia... Tudo isso são coisas que eu acho apaixonantes... Fora isso, a foto que a minha avó tinha do Salazar [risos]... Ela adorava, era o ídolo dela, porque achava um homem bonito: “ah, como ele é bonito”. O Salazar eu conhecia pela foto que a minha avó tinha. Era ele, o Franco, o Tito e o Estaline [muitos risos], eram os quatro homens mais bonitos que ela conhecia. Mas eu acho que ela gostava mais do Salazar e do Franco, depois o Tito, por último, o Estaline, porque tinha bigode [sempre risos], não gostava muito do bigode do Estaline, mas o Tito era bonito... Todos tinham a cara limpinha, não é? O Franco e o Tito eram parecidos, homens assim grandes com a cara barbeadinha... Ela adorava esses três por igual [risos]. É verdade, isso é a verdade...

ACP – Portugal, 75, e depois como é que parte para Moçambique?

LA – Fui primeiro para a Guiné-Bissau, não é? Com essa moça, com quem eu vivi, minha companheira. Ela era jornalista... Então, ela foi dar aulas de jornalismo e ao mesmo tempo escrevemos juntos um livro que saiu no Brasil. A minha parte eram histórias da guerra. Entrevistas com antigos combatentes, um trabalho que reproduzi em Moçambique com *Relatos do Povo Armado* e ela, como era filha de comunista, mais duro... Na minha família nunca houve comunistas... Antes pelo contrário, o meu tio-bisavô foi o ideólogo do golpe militar do Brasil. Ele não era fascista, era anticomunista; foi o General Canrobert Costa, que era um chefe da Escola de Altos Estudos Militares. A minha família tinha um lado de bandidos, contrabandistas e tinha o lado da minha mãe que eram generais... Família de generais desde a guerra do Paraguai... O que é que eu falava então?

ACP – Primeiro a Guiné-Bissau...

LA – Sim... E na Guiné escrevemos esse livro que foi publicado no Brasil... *Diário da Libertação*. Aí o Ruy Guerra conheceu o livro,

eu fiz uma entrevista com ele, trabalhava para jornais de oposição ao regime militar, a chamada “imprensa alternativa”, era o jornal *Movimento*, a revista *Versos*, a *Versos* sobretudo... Ele foi convidado para ir para Moçambique para apoiar a criação do Instituto Nacional de Cinema e convidou-me para ir. Coincidiu que eu estava-me divorciando, estava no meu terceiro divórcio... Divorciei-me e fui sozinho. E aí fui e fiquei. O começo da minha relação com Moçambique foi através da escrita. Passa por Portugal, passa pela Guiné-Bissau e acaba em Moçambique. E do jornalismo transitei para a literatura, da literatura para... a literatura da minha maneira... Não sou escritor! O importante para mim é contar histórias. A forma é uma coisa adaptada à história: pode ser mais jornalismo, mais entrevista, mais ficção, conto... Seja lá o que for. E da literatura transitei para o cinema, documentário. E do documentário misturo documentário com ficção. Aí tem umas obras mais ficcionais, ou ficcionais puras, mas tudo tem uma relação.

Eu acho que o facto de a minha formação ser de jornalista influencia muito, porque é uma profissão que eu adoro... no sentido em como eu fazia jornalismo. Era um instrumento político, na época da ditadura militar, de oposição à ditadura e que me levou a fazer inúmeras viagens por conta própria, nas férias, pela América Latina, acompanhar greve de mineiros na Bolívia, golpes de Estado, terremotos, processos políticos e... É isso, o jornalismo é que me deu, eu acho, uma vivência ideológica. O jornalismo, naquela altura, no Brasil era muito diferente, baseado num novo jornalismo norte-americano de Gay Talese e todos os outros... Mesmo o Hemingway foi jornalista, num certo momento, não é? E o Steinbeck também... O García Márquez foi jornalista antes de ser escritor, trabalhava em jornais da Venezuela. Estudávamos muito esses textos diferentes de jornalismo, como os textos do García Márquez, por exemplo. Eram peças literárias, então o jornalismo, para mim, foi sempre uma maneira de contar histórias também; nunca um jornalismo objetivo. E também um instrumento político, como o cinema.

ACP – A par da consciência política, leva também a metodologia do jornalismo para a forma como faz cinema... Pesquisa, entrevista...

LA — É. Do jornalismo para o documentário, do documentário para a ficção, mas tudo bastante ligado; o documentário tem a ver com a pesquisa sempre, é um trabalho jornalístico, escrevo uma história que reproduzo... O documentário para mim é uma pesquisa muito mais complexa do que a da ficção. Porque realmente tem que se pesquisar profundamente para fazer um bom documentário... Na ficção, tem uma base em que se insere, o contexto, mas depois é aquilo que tu crias, está na tua cabeça. Já o documentário não... Então, as coisas para mim estão completamente ligadas. Ficção, todos os filmes que eu fiz de ficção, os poucos que fiz, estão sempre relacionados com uma história real, que está por trás, com alguma coisa e sobre a qual eu pesquisei. Quer dizer, não sou um escritor de ficção convencional. Não sou um escritor de ficção sequer... Escrevo histórias! Mais relacionadas com a realidade, mais ficcionais, sempre está um mundo assim no meio.

ACP — O mesmo que se aplica ao seu cinema se aplica ao cinema em Moçambique de uma maneira geral? A relação com Portugal cortou-se no momento da independência?

LA — Eu acho que não há nenhuma relação [pensando]. O cinema todo foi... Houve uma rutura grande... uma revolução, tudo isso...

Não conheço nenhuma obra relacionada com isso [quase falando para dentro]... Não conheço nada. Acho que não, também porque não temos cinema! Moçambique foi, teve cinema, o cinema foi uma grande potência, uma grande força regional com o documentário e tal, mas o documentário é uma coisa sobre a realidade do momento, cinema de ficção praticamente não existe em Moçambique. Em Angola, tem o Zezé, que fez *O Grande Kilapi*, que tem uma relação com a história colonial. Não há nenhum filme moçambicano... Temos poucos filmes de ficção, Angola também tem pouquíssimos. Mesmo na Guiné-Bissau tem alguma coisa... É só o Flora Gomes... E o Flora Gomes não tem nenhum filme relacionado com Portugal...

ACP — Não lhe parece estranho que um país, que esteve na dependência de outro, tantos anos, nesta parte da identidade, que é

construída no cinema, esteja completamente ausente essa relação? É como se não existisse...

LA – Não, eu não acho estranho, porque não existia cinema moçambicano na época colonial. Quer dizer, não houve uma rutura: o cinema nasceu! O nascimento de uma nação começou depois da independência, antes não existia Moçambique...

ACP – **Essa nação nasce, como se nunca tivesse tido uma relação com a Europa...**

LA – Não sei... Acho normal. Se calhar nunca teve uma relação com a Europa. Os moçambicanos, exceto Mondlane, um ou dois, que conheciam a Europa... Qual era o moçambicano que conhecia a Europa? Eu não sei. Qual é a minha relação com Portugal? Eu não tenho! Quando muito com os Açores, que eu ainda não conheço! Há 350 anos, saíram de lá os meus antepassados, para o Brasil... Agora como é que eu vou ter relação com Portugal? Não tenho! Nem com o Brasil, assim do ponto de vista imaginário, uma relação maior que eu poderia ter é com o realismo mágico latino-americano, com a literatura... García Márquez, pessoas que eu curto, porque eu não gosto de escritores brasileiros, o Jorge Amado, por exemplo, nunca me fez a cabeça... O Erico Veríssimo era namorado da minha tia-avó, vivia na casa ao lado em Cruz Alta, mas não é uma literatura que me faz a cabeça. Literatura latino-americana, para mim, começa com Vargas Llosa, com García Márquez... A grande literatura para mim vem dos Estados Unidos...

A minha grande relação com Portugal, sabe qual é? Fernando Pessoa... É o meu Deus e o meu ídolo desde os 16 anos... Lia poesia do Fernando Pessoa, Álvaro de Campos sobretudo... Fiz recitais de poesia quando era jovem com Fernando Pessoa...

ACP – **Acha que vai haver um tempo em que o cinema moçambicano pode refletir sobre a relação com Portugal, sobre o colonialismo e a forma como essa mentalidade se faz sentir hoje na sociedade moçambicana?**

LA – Não tenho a mínima ideia. Não sei. Posso dizer que nunca pensei em fazer filmes com histórias escritas por outros. Mas agora abriu um concurso para televisões públicas, em que eu ia participar e pela primeira vez pensei em fazer um trabalho sobre uma história da época colonial de Luís Bernardo Honwana do [*Nós Matámos o Cão Tinoso*]⁵. Encontrei três histórias lindíssimas lá dentro, que se passam na zona rural, nos anos 50, e com as três juntas, eu faria um filme quase neorrealista... Pensei até fazê-lo a preto e branco. As três juntas mostravam um retrato da sociedade colonial e a relação com os povos colonizados da época. Ainda pretendo fazer isso, se conseguir, mas refletiria as relações sociais nas sociedades coloniais, capatazes, administrador da vilazinha... Eu não sei se tu conheces o *Cão Tinoso*? Foi o primeiro livro de sucesso de um africano moçambicano, Luís Bernardo Honwana, que depois foi ministro da cultura do Samora. Não respondi à tua pergunta, divaguei... Mas em relação à tua pergunta..., não vejo... É muito estranho... Eu, que me achava revolucionário na época, vou lá contribuir para a revolução...

ACP – E agora já não se considera revolucionário?

LA – É que eu estava recordando uma época em que a política era uma coisa que me interessava muito. Agora a política não me interessa absolutamente nada, o meu compromisso nem sequer é com o cinema, é com as pessoas, com a história das pessoas... Política para mim, hoje... Há muito pouca diferença entre um partido de esquerda, um partido centro direita na Europa, não falo de extrema-direita... O que rege tudo são as políticas económicas, do ponto de vista ideológico, não há praticamente diferença...

Então, nem sei o que dizer sobre o que é revolucionário... Nunca fui na verdade. O que eu tinha, antes, era uma grande admiração pelo Che Guevara. A minha ideia quando saí pela América Latina era fazer o trajeto de Che Guevara, que ele fez de moto. E fiz até muito mais, fui até ao México, ele parou antes... Não, ele foi ao México também, foi onde conheceu o Fidel ... Eu queria ir até ao Alasca... Pegar as trilhas

5 Refere-se a *Nós Matámos o Cão Tinoso*, livro de 1964. Os contos do livro são: “Nós Matámos o Cão Tinoso”, “Dina”, “Papa, Cobra, Eu”, “As Mãos dos Pretos”, “Inventário de Imóveis e Jacentes”, “A Velhota” e “Nhinguitimo”.

de Jack London, só que depois quando chegámos à Guatemala, nem cheguei ao México, só depois... porque em 1976 eu estava com Caco Barcelos, que é jornalista da Globo e é meu amigo, irmão, colega, saímos juntos do jornal *Folha da Manhã*... E fomos viajar, a mulher dele grávida, fotógrafa. Subimos a Amazônia e subimos... Quando chegámos à Guatemala houve um terramoto... enorme, 25.000 mortos... E nós ficamos lá, junto com os jornalistas estrangeiros, vivemos aquele terramoto, então, a minha viagem interrompeu-se ali.

Pronto, estou divagando... Estava dizendo que na época... acompanhava as lutas Tupamaros no Uruguai... Exército Revolucionário del Pueblo na Argentina... e, na África, pronto, vivi uma revolução... O começo da revolução moçambicana, uma revolução, digamos assim, é uma revolução... do ponto de vista ideológico, uma tentativa de criação de uma sociedade nova, que depois fracassou, porque havia grandes forças opositoras ali na região moçambicana que era um enclave entre países racistas e reacionários da época, África do Sul, Rodésia, Malawi, Namíbia. Então, chegamos a esse momento em que eu digo que a política não me diz absolutamente nada...

O meu objetivo é escrever histórias e o meu único compromisso é com as pessoas, com a história das pessoas, histórias que ninguém conta como *Desobediência*, por exemplo... Pego uma pequena notícia de cinco linhas no jornal e vou lá no meio do mato e faço um filme, uma história de ficção, com documentário, para aquelas cinco linhas que eu li no jornal... Deixa mostrar a história bonita dessa mulher injustiçada pela família, perseguida...

ACP – Há uma aproximação à cultura das pessoas, ao seu conhecimento...

LA – Quem faz documentário tem que respeitar o interlocutor, que é o objeto do teu documentário. E eu respeito profundamente as crenças... Como vivi no campo na infância e tive esse envolvimento nos movimentos ideológicos, operários no Brasil, eu estou em casa em qualquer sítio. Respeito... Eu acho uma coisa muito bonita. Principalmente porque não sou uma pessoa ligada à igreja, mas sou, de certa maneira, religioso; a minha religião tem a ver com a

natureza, com a alma humana, acho muito bonito o animismo... Fiz um filme sobre isso, *A Árvore dos Antepassados*, essa relação com os antepassados, o respeito pela tua igreja, cada família tem a sua própria igreja que é uma árvore, onde faz homenagem aos antepassados, aos espíritos dos antepassados. A minha mãe foi médium numa certa fase da vida dela e sempre me passou muitas histórias relacionadas com antepassados... Nunca na minha família ninguém foi... Ninguém era religioso assim de ir à igreja, nunca ninguém foi à igreja, mas eu acho isso importante... E isso é uma coisa que eu encontro já no Steinbeck, na literatura norte americana dos anos 30... *A Um Deus Desconhecido*, um romance extraordinário em pleno coração da América; a história de uma família diferente, nos Estados Unidos que homenageava... A igreja era uma árvore... e tinham uma relação com os antepassados, faziam culto aos antepassados, numa árvore. Quer dizer... a árvore... a América não está tão longe da África, e não era uma América negra, era uma América branca a de Steinbeck, que era um gajo de esquerda, não é?

Agradecimentos

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

Referências

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