

# Cada um Caminha por Onde Pode, por Onde Lhe É Possível Caminhar

Conversa com João Ribeiro

<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.13>

Ana Cristina Pereira  
Jardim da Sommerschield, Maputo, abril de 2016

Encontrei-me com o cineasta João Ribeiro numa esplanada da cidade de Maputo, numa manhã de abril, cedinho, que a vida por ali não pode esperar até à hora do calor. Durante a conversa tornou-se evidente a forma como os fios da história do cinema moçambicano se imbricam nos da vida do autor e como perceber tudo o que generosamente revela implica compreender o contexto em que se desenvolveu o seu percurso. Filho de pais cabo-verdianos nasceu em Quelimane em 1962.

---

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

*Como citar:* Pereira, A. C. (2022). Cada um caminha por onde pode, por onde lhe é possível caminhar: Conversa com João Ribeiro. In A. C. Pereira & R. Cabecinhas (Eds.), *Abrir os gomos do tempo: Conversas sobre cinema em Moçambique* (pp. 243–256). UMinho Editora; Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.13>

Ainda em Quelimane, João Ribeiro foi delegado provincial do Instituto Nacional de Cinema (INC), gerindo um conjunto de 5 salas de cinema espalhadas pela província. Ao mesmo tempo, alimentava o passatempo da fotografia e começava a trabalhar com vídeo. Em 1987, muda-se para a cidade de Maputo onde, ainda no INC, foi chefe do arquivo de filmes e, mais tarde, coordenador de produção. Nos anos 80, a televisão chega a Moçambique e João Ribeiro passou por três dos mais importantes canais nacionais, onde foi responsável pelo processo de instalação, modernização, criação de conteúdos nacionais, produção de programas e eventos. Parte para Cuba em 1989 onde, em 1991, se formou em realização e produção na Escola Superior de Cinema e Televisão de San Antonio de los Baños.

Nos anos 90 do século passado, a economia moçambicana e, com esta, os meios de comunicação social foram liberalizados. Os cineastas oriundos do INC e da Kanemo estiveram na base da formação das empresas que são a espinha dorsal da produção de cinema no país até aos dias de hoje. O acesso à nova tecnologia digital facilitou o aparecimento de novas oportunidades e, fazendo da união a sua estratégia de sobrevivência, os elementos destas pequenas empresas ocupam-se de tudo: produzem, realizam, filmam, entre outros, os projetos uns dos outros. De regresso a Moçambique, João Ribeiro junta-se a Ébano Multimédia onde desenvolve, produz e realiza vários documentários para cinema e televisão. É na Ébano Multimédia que se torna membro fundador da Southern Africa Communication for Development, uma das primeiras organizações regionais de produtores independentes. Em 2000, João Ribeiro cria a COOL (produtora independente).

No entanto, a degradação provocada pela guerra, e sobretudo o abandono de políticas protecionistas ao cinema, conduziram o cinema moçambicano a uma crise profunda. Deste modo, torna-se hoje mais difícil estabelecer, em Moçambique, um centro de produção cinematográfica com a importância e a independência que teve nos anos 1970 e que afirmava, inclusivamente, uma perceção diferente da história, do mundo e da arte (Watkins, 1995). O “cinema mundo” produzido em Moçambique – rótulo que é atribuído pelos

centros decisórios, ou seja, o norte do continente americano e a Europa (Dennison & Lim, 2006) – encontra-se hoje dependente dos circuitos internacionais de financiamento e do conceito de coprodução. João Ribeiro é o realizador do *Último Voo do Flamingo* (2011), que teve a sua estreia no Pavilhão do Mundo no Festival de Cinema de Cannes e foi selecionado por alguns dos maiores Festivais de Cinema do Mundo, tornando-se no primeiro filme Moçambicano a ter estreia comercial além-fronteiras<sup>1</sup>.

### **Ana Cristina Pereira (ACP) - Como é que começaste a fazer cinema?**

**João Ribeiro (JR)** – Eu comecei a fazer cinema através da fotografia; tinha um laboratório, entrei na imagem através disso... Às vezes até costumava dizer que entrei na imagem através de ver filmes. Dantes, ias ao cinema, tinhas os cartazes cá fora, aquelas fotografias de cena e nós, putos, imaginávamos a história que víamos nos cartazes, porque não podíamos entrar. Inventávamos a história vendo cartazes. Parece-me que foi essa a forma de começar a fazer cinema; ver, discuti-lo, conversar e depois então a fotografia e mais tarde comecei a fazer vídeo, depois televisão. Comecei a editar em vídeo em casa, cortava fita magnética e colava... Ainda se trabalhava em VHS [*video home system*; sistema doméstico de vídeo]..., em casa, de forma doméstica. E depois tive oportunidade, então sim, de começar a trabalhar num estúdio de cinema. E aí comecei primeiro na distribuição, na exibição, na gestão e depois passei ao arquivo de filmes, passei então à produção, mas sempre ligado à televisão. Fazendo um programa de televisão, ainda antes de trabalhar em produção de cinema propriamente dito, não é? Comecei a fazer fotografia cedo, tinha 15 anos ou 14 anos, mas comecei a trabalhar na televisão em 85. No início, em televisão, fazia matérias, na minha cidade em Quelimane, que eram depois usadas pela TVM [Televisão de Moçambique] na altura, quando dava reportagens daquilo que acontecia lá na província, mas mais do ponto de vista da imagem, não do ponto de vista jornalístico. Até chegamos a fazer um pequeno programa que depois enviávamos para cá.

---

<sup>1</sup> Este capítulo foi publicado com autorização da *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, onde foi publicada uma primeira versão desta entrevista (Pereira, 2017).

**ACP – E depois foste para Cuba, já no final dos anos 80?**

**JR** – Sim, em 89/90, fui para Cuba e aí sim estudei cinema e televisão. Produção e realização.

**ACP – Ficaste lá quanto tempo?**

**JR** – O curso era de 2 anos, não é? São 2 anos. Na altura. Agora são 3, mas na altura eram 2 anos.

**ACP – E quando chegaste a Moçambique? Foi numa altura um pouco difícil aqui. Como foi a reintegração?**

**JR** – Sim. Quando cheguei a Moçambique, o Instituto de Cinema estava parado. Tinha havido aquele incêndio... Fazia 1 ano... Quase 1 ano... Aquilo era um marasmo total. Não havia atividade nenhuma no Instituto de Cinema. As pessoas encontravam-se lá fora, mas também, ao mesmo tempo, essas mesmas pessoas já tinham começado a fazer algumas coisas de forma individual. Tinham aberto uma cooperativa que na altura era a Coopimagem; tinham feito uma cooperativa onde já estavam a fazer algum trabalho. Havia a Ébano Multimédia que já tinha sido constituída pelo Pedro Pimenta, Sol de Carvalho, o José Luís Cabaço e o Licínio Azevedo. Como eu tinha vindo antes fazer a minha curta, porque eu fiz um filme ainda aqui na escola..., vim fazer uma coprodução que era a minha tese; vim com colegas, fizemos uma curta-metragem aqui em cinema e utilizei... Fiz uma coprodução entre a escola onde estava em Cuba, a Kanemo e o INC, porque fui estudante enviado pelo Instituto Nacional de Cinema, não é? Como trabalhador do INC. E nesta altura, já conhecia, mas aproximei-me muito do Pedro [Pimenta], que era o diretor geral da Kanemo. Mesmo nessa altura ele já tinha dito que já tinha intenções de criar uma empresa com o Licínio e tal e que quando eu regressasse provavelmente me poderia juntar com eles, poderíamos trabalhar em conjunto.

Então, quando eu venho de Cuba e encontro essa situação, a primeira coisa que me ocorreu foi imediatamente começar a trabalhar e

continuar a produzir, não é? Então nessa altura pedi ao Instituto de Cinema férias sem vencimento – havia pessoas a receber, na altura. Sem fazer nada. Havia muitos. Todos os trabalhadores do INC, não tinham trabalho, mas recebiam. Eram profissionais do cinema. Na altura, eu pedi – com mais uma ou duas pessoas, provavelmente –, pedi férias sem vencimento e, portanto, até hoje, estou de férias sem vencimento [risos]. Pedi uma licença ilimitada, digamos assim... E comecei a produzir um documentário, que tinha montado em projeto e fui trabalhar na Ébano. Não com a Ébano, na Ébano, portanto, eles já tinham o espaço... Aluguei uma sala e montei uma espécie de uma pequena produtora, mas trabalhando dentro da Ébano. Fiz esse projeto, demorei algum tempo, durante esse processo de produção, aproximei-me ainda mais do Pedro, do Licínio, do Cabaço, do Sol... E começámos a trabalhar em conjunto, portanto, eu comecei a fazer projetos deles. Depois o Sol saiu da Ébano para abrir a Promarte e, na altura, eu fiquei com a cota dele na Ébano e então juntei-me a esse grupo. E depois nunca mais voltei para o Instituto de Cinema. Fiquei independente... Trabalhei na Ébano e depois noutras produtoras. Foi esse o processo de integração pós-escola...

**ACP – As questões políticas envolvem o cinema. És menos ligado a isso do que os outros, talvez por seres mais novo? Ou não é verdade que sejas menos envolvido politicamente?**

JR – Isso é uma análise que tu estás a fazer...

**ACP – Estou a fazer uma pergunta.**

JR – Eu acho que todos nós temos uma responsabilidade política. E eu acho que todos os meus filmes têm uma vertente crítica de análise bastante forte. Eu só faço ficção como realizador, mas, como produtor, trabalhei em inúmeros projetos de produção, todos eles com grande conotação política. Acho que nenhum filme que eu tenha feito se possa dizer que não tem... Todos os documentários, a maior parte dos documentários são sobre “verdade e reconciliação” paz, guerra..., xenofobia..., acesso à água..., condições de vida... Eu tenho duas vertentes, sou produtor e sou realizador. Como realizador, gosto de realizar ficção, não gosto de realizar documentário.

Sinto que não sou uma pessoa do documentário. Gosto de realizar ficção, gosto de orientar atores, gosto de trabalhar no guião, gosto de trabalhar na preparação. Gosto de trabalhar ficção, como cineasta. Como produtor, os meus projetos são vários: trabalho em ficção e trabalho em documentário, portanto, fiz inúmeros documentários que produzi eu próprio, que coproduzi ou que prestei serviço para. E mesmo nesses filmes de ficção que faço, as temáticas escolhidas são – tirando uma das curtas... Por exemplo, *O Último Voo do Flamingo* é um filme político, quer dizer, é uma história de ficção, mas é uma história que conta o processo de pós-guerra, onde há críticas bastante fortes à governação, ao passado... Portanto, acho que todos nós temos essa capacidade ou essa responsabilidade. O facto de fazer entretenimento ou de fazer um filme de ficção, não quer dizer que ele não possa ter uma conotação política, ou às vezes até ter mais do que um que aparentemente..., que o objetivo é essa vertente.

### **ACP – *O Último Voo do Flamingo* é um filme pós-colonial?**

**JR** – Sim. Essa abordagem... se olharmos para o tempo em que ele foi feito, para o momento em que ele foi feito e a temática que ele aborda, obviamente que ele está numa fronteira, não é? Numa passagem de tempo, nós estamos ali num momento em que viemos das lutas de libertação para uma independência, passamos de uma independência para uma outra luta interna, uma luta fratricida [profere esta última palavra com particular violência], não é? Uma luta... Uma guerra civil! Posteriormente a essa guerra, há todo um novo renascimento, digamos assim, há uma paz, há a entrada de novos poderes, não é? Desta força das Nações Unidas [ONU], desse poder mundial que vem estabilizar, ou estabelecer uma nova nomenclatura, um novo estado, não é? Uma nova ordem, portanto, obviamente que tem essa leitura, essa é a leitura política, esse é o posicionamento. Sim, concordo. Não sei se será pós-colonial [risos – por causa da celeuma que a palavra provoca nestas paragens...], mas que aborda essa temática obviamente. E que fala de uma nova espécie de colonialismo, de uma nova espécie de poder dominante e do papel desse poder perante a sociedade, obviamente, e

questiona esse poder. Portanto: quem são vocês, quem são esses que vêm com ONU na testa e que vêm pôr...

**ACP – Seria extrapolar muito dizer que essa reflexão que fazes sobre a sociedade e sobre a política em geral também se aplica ao cinema? E ao cinema que fazes, neste caso, de agendas internacionais e de poderes e interesses que ultrapassam as tuas necessidades enquanto criador e as necessidades que sentes no público de cá?**

**JR** – Há posturas... Quer dizer... É um pouco... contraditório, no sentido em que se pode fazer um filme sem nada. Já dizia Glauber Rocha..., uma câmara no ombro e uma ideia na cabeça e vamos fazer um filme. Esse filme pode ser o melhor filme do mundo, ou seja, não quer dizer que a falta de recursos, ou a falta de meios financeiros, ou meios técnicos, impeçam a realização de uma boa obra de cinema. Agora, são percursos, cada um escolhe o seu... Cada um caminha por onde pode, por onde lhe é possível caminhar. Se me ponho num projeto de ficção, se me ponho num projeto, quero fazer um filme com este grupo de trabalho, quero ter equipa, quero ter meios, quero ter capacidade de produzir de criar de... Quero ter essa experiência de cinema, não essa experiência de uma câmara na mão... E... Também já tive essa experiência. Já participei nesse tipo de projeto e gosto. Quando vamos fazer um documentário, gosto de ter essa experiência reduzida de poucas pessoas, de improvisar, mas, para fazer o cinema curta-metragem ou longa que eu quero fazer, eu aposto nesse tipo de projeto, que tem essa implicação, que tem essa via, mas não é a única. Não quer dizer que isso seja um carimbo e que essa seja a única forma de fazer.

Portanto eu não estou preocupado com a quantidade de filmes que vou fazer em vida... Quero fazer os projetos que eu sinto simpatia por, portanto não tenho problemas em seguir esse caminho: em ir à procura desse financiamento e estar nessa dependência, mas há outros caminhos... É preciso entendermos esta possibilidade, porque, se eu tiver uma câmara e eu tiver dois atores e eu tiver o mínimo de condições, eu posso fazer um filme. Posso contar uma história e nada contra. Agora este é o caminho que eu quero.

Estou a desenvolver um outro projeto. Este primeiro, esta minha primeira longa demorou 10 anos a aparecer na tela, entre a ideia e a sua exibição, se calhar, este segundo projeto vai demorar 8, 10 ou 12, mas não estou preocupado com isso porque quero fazê-lo da mesma maneira, quero ter equipa, quero ter dinheiro, e aí claro não há outra saída porque infelizmente em Moçambique e dentro do nosso horizonte não há formas de financiamento, não há formas de produção, não há formas de exibição que não sejam essas de ir buscar dinheiro lá fora e de estar dependente dessas agendas, das agendas de quem dá. De quem dá o dinheiro, portanto que tipo de filme é que estão à procura de ver na tela, que tipo de países é que vão apoiar. Isso também faz parte do processo de decisão..., porque se apoiaram muitos filmes de Moçambique no ano passado, não vão apoiar mais este ano. Quer dizer, há todo um conjunto de coisas... Não é só um projeto bom. Teoricamente é: passa o melhor projeto, mas o júri é constituído por muitas pessoas, essas pessoas, cada uma dessas pessoas tem a sua agenda, tem o seu objetivo e essas dependências existem, mas é a regra do jogo.

**ACP – E depois de conseguir o dinheiro, sentiste muita pressão da produção no teu trabalho, ou foste livre?**

**JR** – Eu acho que isso não existe. Acho que essa liberdade é o sonho, acho que todos nós... O realizador, para ter essa liberdade, tem que ser ele o detentor da maioria do dinheiro financiado, por isso, é que há muitos realizadores americanos e realizadores de ficção que são produtores dos seus próprios filmes. Eu também fui só que a minha participação no filme não é maioritária. O dinheiro que eu, como Moçambique, consegui não é..., não me dá essa capacidade, portanto neste jogo de produção, neste conjunto de fatores que implica lidar com vários produtores de todos os países financiadores, cada um com a sua participação, tens que fazer compromissos, tens que saber gerir todo esse processo, do qual tu fazes parte, se calhar, em posição menos importante. Do ponto de vista criativo, sim, do ponto de vista estético, sim, mas do ponto de vista do financiamento e do dinheiro, não. Portanto essa liberdade não existe, não é? E acho que é assim que tem que ser, porque profissionalmente tem que se trabalhar em coordenação e tem que haver dependências

de decisões de todas as partes, porque as decisões custam dinheiro, não é? As opções custam dinheiro e é preciso chegar ao fim do projeto e é preciso às vezes comprometer um pouco: isto é o ideal, mas não conseguimos chegar lá. Temos de trabalhar assim porque, se não, não vamos acabar. Ou temos que pôr... As pressões vêm de todo o lado, é o tipo de ênfase que dás a uma frase, é o tipo de imagem que mostras numa cena, é no tipo de ator que vais escolher... Tudo isso é um jogo complexo...

**ACP – As equipas depois também... Todos querem meter alguém do seu país, seja ator, caracterizador...**

**JR** – Sim, alguns países te obrigam a cumprir regras, não é? Por exemplo, tens um financiamento francês, tens que ter x pontos, para teres esses pontos tens que cumprir certos preceitos, tens que ter um... Não quer dizer que tenhas que ter um operador de som, mas tens que ter um operador, tens que ter um técnico, tens que ter um artista, tens que ter uma parte criativa, ou tens que fazer qualquer coisa e isto te dá valor dentro da coprodução. Também não faz sentido fazeres uma coprodução para ires buscar dinheiro, achando que não deve ser assim, porque quem dá não vai obter dinheiro de volta. Isso funciona num projeto comercial, vamos fazer um filme para vender, vamos ter muitos bilhetes, vamos ter muitas pessoas e vamos dividir lucro. Aí é óbvio que a participação criativa pode ser um fator de menor importância para quem põe o dinheiro, agora, nos casos em que estes filmes são feitos para a nossa audiência e os filmes não têm como objetivo primário fazer um retorno financeiro, os países que investem têm que ter um retorno criativo. Dizem “não, nós vamos pôr este dinheiro, mas queremos que também haja franceses a trabalhar, queremos que haja brasileiros a trabalhar, queremos que haja artistas, meios técnicos, serviços de produção que sejam prestados por esses países”.

**ACP – E dá-te prazer fazer esse tipo de jogo?**

**JR** – Sim, claro. Eu acho que só ganhamos com isso. Eu acho que, se também tivesse a possibilidade de financiar alguma coisa onde não

vou ter retorno financeiro, também gostava de ter uma influência sobre esse processo criativo. Quer dizer, obviamente dentro do limite desse investimento e respeitando a obra inicial que nos chamou a investir. Portanto, há uma ideia, essa ideia atrai um investidor, há que haver respeito por essa ideia, porque se não também não valia a pena investir, não é? Portanto se respeitas a ideia e se confias na capacidade de liderança, ou na capacidade de execução dessa equipa, vais financiar, a tua participação tem que ser gerida dentro desse princípio. Se queres alterar o projeto, se queres fazer outra coisa, então é melhor encontrares um outro realizador, ou uma outra equipa de produção, não é? Funciona assim, a mim dá-me prazer, porque é uma coisa complexa... É todo um processo. É desde o guião, desde o que tu escreves no guião, até ao processo de pós-produção, tudo passa por essa discussão. É preciso que os teus coprodutores estejam contentes com o teu corte, é preciso que os teus coprodutores estejam contentes com a ficha técnica, com a música, com a cor do filme, com... Quer dizer, há todo um enorme conjunto de fatores que tu tens que saber gerir. Por princípio, a não ser que tenhas a sorte de te dizerem: “eh pá faz o que tu quiseres...”. Sorte ou azar, porque às vezes fazes o que tu queres e fica uma coisa que não atinge nenhum objetivo... Acho que da discussão e da participação coletiva nascem coisas boas, não é? Obviamente que não é o único caminho.

**ACP – Moçambique está num momento bom para a ficção... Um filme por ano...**

**JR** – Eu não sei se um filme por ano é um ritmo..., porque um filme por ano é um realizador a fazer um filme, não é?

**ACP – Mas num país que chegou a estar anos e anos sem produzir uma longa de ficção...**

**JR** – Mas também já fizemos cinco e seis por ano, filmes nacionais e estrangeiros... Agora, não só não temos produção nacional, como não temos ficção a ser filmada em Moçambique de outros países, não é? Portanto há uma retração grande... Isso não considero que seja um bom momento. E, se virmos também que esses projetos são

oportunidades que acontecem, porque, por exemplo, este filme do Sol [de Carvalho] vem dentro do Doc TV e do Film TV, que é uma coisa que aconteceu da última vez, faz 3 anos ou 4, portanto. não sabemos se para o ano vai haver ou se vai demorar outra vez mais 3 ou 4 anos para haver outra vez essa possibilidade de financiamento. O filme do Licínio [de Azevedo] vem numa situação diferente, há um concurso anual em Portugal, onde ele recebeu algum dinheiro e depois foi buscar, como eu fiz da outra vez, a outros fundos internacionais. Eu tenho este filme também financiado por Portugal, grandemente por Portugal, tenho que arranjar o resto do dinheiro, aí tu tens um fundo que tu sabes que todos os anos podes concorrer... Ganhas ou perdes, mas é uma coisa cíclica. Agora este outro concurso é meramente esporádico, aconteceu. Portanto, eu não sei se termos essa média de um filme por ano, nos últimos 2 anos, mas de há 2 anos para trás não se filmou também nada durante 3 ou 4..., portanto, se fizermos essa conta nos últimos 10 anos, vai dar um filme a cada 3 ou 4 anos... E isso não é bom para nenhum país do mundo. Acho que o cinema faz parte do processo cultural, do processo de registo da vida do país e a falta desses filmes será uma lacuna para a história do futuro. As pessoas não vão ter essa história, essa memória... da ficção, da fantasia, não é? Desse tipo de crítica, de sátira, análise de outra forma da vida das pessoas. Eu não acho que seja um bom ritmo, acho que é um ritmo bastante baixo, e acho que a tendência é decrescer, porque cada vez há menos financiamento e cada vez a geopolítica mundial também sofre, não é? Estamos cheios de crise e isso tem influência direta. Por exemplo, o meu filme tem financiamento desde o ano passado e não tem contrato assinado, portanto, eu nem sei se vou filmar para o ano ou daqui a 2 anos<sup>2</sup>. O ICA [Instituto do Cinema e Audiovisual] ainda não assinou contrato, portanto não assinou o contrato, não liberou verba, portanto não tendo esse contrato não posso ir a outros financiadores pedir o que falta, porque não tenho como provar que já tenho algum fundo garantido... E já vai fazer 1 ano, já está a abrir-se um segundo concurso e ainda não assinaram contratos do concurso anterior. Portanto essa crise internacional afeta esta produção, se nós produzimos pouco e se dependemos desse financiamento, então menos iremos produzir.

---

<sup>2</sup> João Ribeiro estreou *Avó Dezanove e o Segredo do Soviético* em 2020, coproduzido pela Kanemo, Grafo e pela Fado Filmes.

### **ACP – Estás pessimista em relação ao futuro?**

**JR** – Se falares do cinema sim. Porque não se vê também na televisão nenhum movimento no sentido de criar oportunidade. Portanto a televisão em Moçambique tem 36 anos, tem 10/15 anos televisão privada, não há nenhuma iniciativa nessas televisões para criarem uma opção, um caminho para a produção para o incentivo de ficção nacional, não há teatro na TV [televisão], não há drama na TV, não há séries nacionais, não há nenhum indicador de que isso possa passar. Não há movimentos do governo, há uma lei de patrocínio que permite que as empresas façam alguns financiamentos na cultura. Essa lei não é divulgada, não tem um regulamento, as pessoas não sabem como utilizar, não acreditam que isso exista, que isso funcione. É preciso fazer um trabalho pedagógico junto das instituições, mesmo assim, as instituições não liberam o dinheiro com base nela, não acreditam porque depois as finanças vêm cobrar que eles dizem já ter pago através deste financiamento, portanto, enquanto não houver todo um conjunto de leis e de regulamentos que permitam que haja investimento para a área do cinema, esta situação não vai mudar.

### **ACP – Havia uma taxa, que permitia constituir um fundo, mas desapareceu, certo?**

**JR** – Havia uma taxa que era cobrada no bilhete de cinema, o dinheiro dos bilhetes de cinema todo ele ia parar ao INC.

### **ACP – Não tinha a ver com a televisão.**

**JR** – Não, nunca teve a ver com a televisão. Havia o INC, que era também distribuidor e exibidor ele próprio, não é? E havia um valor de cada bilhete que iria para constituir um fundo de produção. Mas isso já não existe, há 30 anos isso acabou...

### **ACP – E a escola? Não há uma escola de cinema em Moçambique...**

**JR** – Agora existe dentro da ECA [Escola de Comunicação e Arte] um curso de cinema. Tem um curso de cinema que começou este ano.

**ACP – Eu perguntei quando estive na ECA, ninguém sabia desse curso lá... De quantos anos é o curso?**

**JR** – Penso que são 3 anos. Há também uma academia de audiovisual que forma algumas pessoas ligadas mais à parte operacional, mais à parte técnica de produção, do que propriamente à parte criativa ou à parte de gestão de conteúdos, ou à parte de escrita... Mas acho que isso não é o caminho... Acho que isso é muito importante, sim senhora, é uma abertura de portas, é um sinal, mas não pode ser o único. Acho que a formação não pode passar só pela criação de um estudo, de um curso superior de cinema, que vai formar uns teóricos, pessoas que não vão ter o mínimo contacto com a produção.

**ACP – Não fazem filmes lá os alunos?**

**JR** – Não sei. Vamos ver o que vai acontecer, é o primeiro ano tem um *curriculum*, vai formar pessoas, mas não acredito que essa seja a única via ou que seja a via mais democrática, digamos assim, mais democrática no sentido de espalhar e de massificar a produção. Porque teria que haver outro tipo de formação. Uma formação mais na base, dentro da escola, o audiovisual devia fazer parte... Temos uma escola de artes visuais, que ensina a desenhar e essas coisas, mas isso devia fazer parte do *curriculum* desde criança as artes visuais... Aqui não é assim.

**ACP – Não há educação visual na escola pública, em Moçambique?**

**JR** – Não, não há, não há. Portanto se tivesses essas aulas e esses ciclos de formação de interesses e outros cursos paralelos, aí a coisa poderia mudar de figura e teres mais pessoas interessadas no audiovisual. Agora só um curso superior... Não pode ser visto como a solução do problema... Tem que se fazer um investimento anterior. Desde a escola primária, projeções, etc., há todo um trabalho que é importante fazer, se não há cultura visual, como é que pode haver cinema? São poucas as escolas que têm esse caminho... Talvez uma escola privada ou outra possa ter projeções de cinema de forma regular, mas o normal é muito esporádico. Ok, há um filme que passa

um dia... Não há regularidade que possa despertar um interesse genuíno. Não há cinema em salas comerciais. Só há uma sala comercial a exhibir, uma na Matola, outra em Maputo, no resto do país não há. É caro. Portanto, as pessoas veem cinema onde? Na TV..., existe pouco. Também é uma forma de ver..., mas é raro passarem.

## Agradecimentos

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

## Referências

Dennison, S., & Lim, S. H. (2006). Situating world cinema as a theoretical problem. In S. Dennison & S. H. Lim (Eds.), *Remapping world cinema* (pp. 1-15). Wallflower.

Pereira, A. C. (2017). Cada um caminha por onde pode, por onde lhe é possível caminhar: Entrevista a João Ribeiro. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 4(1), 363–372. <https://doi.org/10.21814/rlec.201>

Watkins, C. A. (1995). Le cinéma africain lusophone: perspectives historiques et contemporaines de 1969 à 1993. *Ecran d'Afrique*, 13/14, 109–124.