

Imagem: Uma Arma Que Aliena ou Liberta

Considerações do Então Ministro da Informação

<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.16>

José Luís Cabaço

Cinema

O presente texto resultou de uma intervenção que fiz, quando dirigia o Ministério da Informação, numa reunião geral com vista ao lançamento de uma nova política da imagem, a qual foi concebida tendo o Instituto Nacional de Cinema (INC) como fulcro da ação.

Compulsando os meus desordenados documentos antigos, encontrei apenas alguns apontamentos dispersos de discussões restritas que mantive sobre o tema, antes de o lançar à discussão aberta entre os trabalhadores do ramo. Penso, mas não posso afirmar categoricamente, que este documento resulta da gravação e posterior transcrição dessa fala.

Como citar: Cabaço, J. L. (2022). Imagem: Uma arma que aliena ou liberta: Considerações do então ministro da informação. In A. C. Pereira & R. Cabecinhas (Eds.), *Abrir os gomos do tempo: Conversas sobre cinema em Moçambique* (pp. 303–334). UMinho Editora; Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.16>

Logicamente, das linhas gerais enunciadas, alguns aspetos foram levados por diante e outros não se concretizaram, por razões de natureza vária, de que a guerra intestina que se espalhou por Moçambique na década de 1980 talvez tenha sido a principal.

Mas a questão mais relevante deste documento não reside, em minha opinião, no programa de ação então bosquejado, mas na problemática da “alfabetização” na linguagem imagética introduzida nas áreas não-urbanizadas do país pelo recurso ao cinema (e, daí a pouco tempo, à televisão que estava na sua fase experimental), à fotografia e ao grafismo.

A nova linguagem levantava problemas ao nível do diálogo entre cosmogonias diferentes, entre mundos simbólicos que não coincidiavam, entre ordenamentos sintáticos desfasados. Tratava-se de uma linha de demarcação cultural que se traduzia, na opinião de alguns de nós debruçados sobre o problema, na questão essencial de fazer da imagem uma arma de liberdade ou de alienação.

Grande ocasião se perdeu, alguns meses depois desta reunião no INC, quando a Sonimage de Jean-Luc Godard propôs ao Ministério da Informação uma parceria para a realização do projeto *O Nascimento da Imagem de uma Nação*. Estava-se no início da criação da Televisão Experimental de Moçambique, em Maputo, e Godard propunha-se a desenvolver na província mais pobre do país, o Niassa, uma alternativa de televisão, treinando camponeses na operação dos equipamentos de registo e edição, deixando-lhes total liberdade para criar e contarem as suas estórias em vídeo.

Entusiasmei-me com a ideia que vinha ao encontro de minhas preocupações. O projeto da Sonimage traria, da base, um subsídio inédito e abriria um diálogo precioso sobre a linguagem cinematográfica. Infelizmente, o país vivia enormes dificuldades económicas e não foi aprovado o reforço do orçamento do ministério para a parceria. A oportunidade foi única.

A produção nacional até aos nossos dias está recheada de exemplos demonstrando que o desenvolvimento do cinema moçambicano se pautou, com raras exceções, pelo cuidado dos nossos cineastas em combinarem as suas opções estéticas com a inteligibilidade da mensagem de que os seus trabalhos eram portadores.

O diálogo intercultural manteve-se, até hoje, como uma preocupação muito importante na minha vida. Foi, por isso, que, em 2004, aceitei prontamente o convite que me foi dirigido pela representação diplomática italiana em Moçambique para realizar uma curta pesquisa sobre a recetividade popular ao projeto *CinemArena*, patrocinado pelos serviços culturais da embaixada, que, de certo modo, dava continuidade ao cinema móvel que, logo após a independência o INC organizara (com o apoio do cineasta Ruy Guerra) para levar o cinema às populações rurais.

Entre as datas de execução dos dois projetos ocorreria uma devastadora guerra civil que impediria, por mais de 1 década, a presença do cinema em áreas não urbanas e a extensão, para o interior do país, da rede televisiva. Por isso, permiti-me considerar que a familiaridade das populações rurais com a comunicação por imagem pouco se diferenciava da existente no início dos anos de 1980. Em algumas regiões mais gravemente assoladas pela guerra, o cinema era, como vim a constatar, uma realidade mais distante do que 2 décadas antes.

O trabalho de campo decorreu na província de Cabo Delgado e proporcionou indicações que, em meu entender, eram então interessantes. A breve pesquisa realizada em 2004 acompanhando a experiência do *CinemArena* naquela província veio dar substância a dificuldades intuídas no início dos anos 80. A título ilustrativo refiro algumas das questões instigantes surgidas no decurso dessa experiência.

Para além dos problemas derivados da língua falada na maioria dos filmes e das dificuldades em acompanhar as legendas por parte de uma população pouco alfabetizada ou analfabeta, tornou-se evidente o obstáculo que representam as referências culturais e simbólicas, estranhas ao património cultural da maioria dos

espectadores rurais, assim como a estrutura da edição/montagem dos filmes em que as mudanças de planos e a alteração dos espaços cortam a sequência linear e corrida que os espectadores esperam e, portanto, também da imagem.

Os depoimentos colhidos permitiram concluir que as noções de espaço e tempo eram questões fulcrais na leitura da linguagem cinematográfica. Entre vários exemplos, recordo uma sequência em que o ator era filmado entrando numa ponte e, na imagem seguinte, numa tomada na outra margem do rio, saindo da ponte, a interpretação da maioria dos espectadores era de que ele tivera receio da travessia e voltara atrás. Mas provavelmente as indicações mais significativas tenham sido as respostas que os espectadores, entrevistados na manhã seguinte à projeção, deram à primeira pergunta que lhes fazia sobre o que pensavam do que tinham visto na véspera. Os meus interlocutores, na sua esmagadora maioria, iniciavam a sua resposta, uns referindo “o teatro de ontem” e outros “o filme” (ou “o cinema”) de ontem. Avaliando a frequência das respostas, me apercebi que chamavam de “teatro” às projeções nas quais conseguiam minimamente interpretar/descodificar a mensagem, enquanto “filme” (ou “cinema”) era usado para as projeções que tinham sido vividas com grande participação emotiva (cenas muito movimentadas, cenas de violência, cenas que provocavam o riso, etc.). Procurando entender a distinção, percebi que as populações rurais, raramente com acesso ao cinema, estavam mais familiarizadas com representações cénicas que eram apresentadas como “teatro”.

Nas campanhas de prevenção das doenças fatais mais frequentes, tais como malária, diarreias, vírus da imunodeficiência humana, tuberculose, entre outras, o Ministério da Saúde utilizava, com excelentes resultados, curtas representações cénicas nas aldeias (uma espécie de teatro de rua) que suscitavam grande adesão das populações. Este “teatro”, ao contrário do “cinema”, estava ali em frente do público, com pessoas de carne e osso, falando a língua local ou um português simples, acessível à população (permitindo por vezes interpelações do público e até mesmo o diálogo), tratando

de assuntos concretos da vida dos espectadores. A representação decorria num lugar fixo e em tempo real.

Resultou bastante evidente que, se a expressão verbal era importante para uma população entre a qual prevalecia a oralidade, era determinante que toda a ação decorresse num espaço bem definido, se possível com o qual o espectador estivesse familiarizado, e que toda a narrativa decorresse sem interrupções ou saltos no tempo.

No relatório final explicitava-se que as conclusões deste curto levantamento requeriam aprofundamento e uma pesquisa mais exaustiva, o que nunca foi feito. No entanto, o trabalho demonstrou que algumas das hipóteses levantadas no início dos anos 80 tinham razão de ser.

O fim da guerra civil proporcionou a penetração de elementos da modernidade nas zonas rurais e a intensificação da circulação de pessoas. Com a paz, a imagem voltou a ganhar crescente presença no interior de Moçambique. A par de iniciativas como o *CinemArena*, organizações sociais e religiosas e alguns privados promoveram a exibição de filmes e vídeos, assim como campanhas de publicidade com fins educativos, de proselitismo ou lucrativos. A rede televisiva expandiu, acompanhada pela rede de telefonia celular e informática. A revolução trazida pela moderna comunicação traz consigo a extensão a setores sempre mais amplos da população, e principalmente às camadas mais jovens, importantes ruturas paradigmáticas e uma diferente dimensão espaço-temporal. A comunicação por imagem vai-se tornando um meio comum. É de presumir que a situação atual no país seja bem diferente, neste aspeto, da que conheci em 2004.

E ainda bem!¹

1 O discurso apresentado de seguida foi gravado no momento em que foi proferido e posteriormente transcrito, por Sol de Carvalho, que o cedeu em 2017 para esta publicação. A reflexão introdutória de José Luís Cabaço foi feita em 2021 a pedido das editoras deste livro.

Imagem: Uma Arma que Aliena ou Liberta – Orientações do Ministro da Informação Para o Estabelecimento de uma Estratégia de Produção de Imagem em Moçambique, 1980

A definição de uma estratégia nacional de comunicação pela imagem e a reestruturação do sector de produção do INC foram os principais pontos da reunião do ministro da informação com os trabalhadores do instituto.

Para além da linha de orientação que se esboça nesse encontro, podemos dizer que nele avulta a reflexão, em profundidade, da nossa prática de produção de imagem em quase 6 anos de existência deste INC.

Uma Problemática Geral

Os objetivos desta reunião são, fundamentalmente, dois: em primeiro lugar, dar aos trabalhadores do INC os resultados de toda uma série de estudos que temos vindo a fazer para a definição concreta de uma estratégia global da comunicação pela imagem no nosso país, e, depois, dizer sobre quais as medidas que já introduzimos para assumirmos essa estratégia.

Vamos, certamente, levantar alguns problemas novos em termos das preocupações dos trabalhadores da produção, mas que devem ser objeto de discussão por todos nós.

Há, logo à partida, um risco grave que corremos nós, os trabalhadores da produção – que advém da técnica altamente sofisticada, tanto no cinema como na TV [televisão], para a produção da imagem. Temos já a experiência acumulada desse risco, que é o resultado do desenvolvimento cultural e tecnológico dos países que fabricam todo o equipamento com o qual trabalhamos.

Temos que ter consciência de que, quando nos dão uma máquina de filmar para as mãos, uma máquina de montar, um estúdio de som, nós estamos a ser condicionados por esses meios técnicos.

Se estudarmos esse equipamento, se o manipularmos, se contactamos com os técnicos estrangeiros que o utilizam, estamos a ser influenciados para uma forma padronizada do seu uso sem atendermos que ele deve, fundamentalmente, servir a nossa realidade política, social, cultural e revolucionária.

A tendência mais imediata é a de querermos fazer cinema aqui como o faz um técnico da Europa, ou de qualquer outro país avançado, esquecendo-nos de perguntar se os 12.000.000 de moçambicanos que vão ver serão capazes de o entender.

Somos, assim, influenciados pela forma comunicativa de um cinema estranho à nossa realidade. Devemos, então, perguntar para quê fazer um cinema que o povo moçambicano não vai entender.

Seguindo esta via teremos sempre uma relação profundamente alienada com o nosso trabalho, sem sabermos “para quê e para quem” fazemos cinema e gastamos dinheiro em equipamento.

Como não é isto que queremos, é nossa tarefa definir objetivos políticos e compreender o que é a comunicação pela imagem no nosso país. Temos que partir para uma reflexão alicerçados naquilo que já são experiências vividas por nós.

Posso citar dois exemplos que encontrei no Ministério da Informação: um, foi a feitura de cartazes para a campanha de construção de latrinas, promovida pelo Ministério da Saúde, e o outro, foi de sinalização de trânsito.

O cartaz mostrava o desenho de uma latrina malfeita e de outra bem-feita. A malfeita tinha uma cruz e por baixo uma legenda que explicava como é que ela devia ser construída. Pois recebemos

imensas perguntas das populações porque é que tínhamos feito o cartaz erradamente, e não ao contrário. Porque para elas, era a cruz que chamava a atenção e, portanto, aquela seria a latrina bem-feita. A cruz tinha o significado de um sinal afirmativo e não negativo.

O outro exemplo foi o sinal de direção obrigatória, um disco azul com seta branca. Qualquer um de nós, aqui no INC, vê o sinal e vira para onde a seta indica. Mas esse símbolo na sociedade camponesa não passa de uma coisa bonita, “uma roda azul com um traço branco” sem significação nenhuma. Este símbolo não estabelece qualquer espécie de relação com a vida de camponês.

Há outros exemplos aqui na cidade. Cito o bairro do Hulene, um dos mais organizados, onde se levantaram algumas questões muito interessantes sobre a comunicação a partir de emissões de televisão.

Pois, perguntámos a um jovem que acabava de ver um filme de “capa e espada”, se tinha gostado e qual o filme que mais lhe agradara. A resposta foi a de que não sabia, mas “o filme era muito animado”. Mas qual foi a cena de que mais gostaste? “Ah, já não me lembro: só me lembro do que estou a ver neste momento e de que gosto porque é muito animado”.

Através destes exemplos vemos que ou comunicamos de uma forma errada ou de que nem sequer comunicamos o que queríamos. Porquê? Porque partimos de uma categoria simbólica que não é a do nosso povo, mas da Europa, da América, da União Soviética ou da RDA [República Democrática Alemã].

Nós, que somos profissionais da produção de imagem, não podemos desconhecer este problema. Se os desconhecermos, ou somos alienados, ou somos criminosos para com o nosso povo.

Se, por exemplo, quiser fazer um filme turístico sobre a Ponta Malongane, devo saber a que público é que me dirijo. Para os zimbabueanos ou os moçambicanos, que têm dinheiro para lá ir.

E, porque sei que há um significado cultural nesta condicionante económica, vou utilizar toda uma linguagem simbólica, que será a desse público, para o atrair. Mas, se, com a mesma linguagem, fizer um filme sobre como se constrói um dique ou um celeiro para uma aldeia comunal, é claro que esse outro público, totalmente diferente, não entenderá nada.

Existe aqui uma questão importante: se procedemos assim é porque temos a conceção de que a imagem só por si comunica. Isto é incorreto. O verdadeiro é que a imagem comunica, mas comunica aquilo que conhecemos. Por exemplo, o camponês que não sabe o que são micróbios e não tem essa noção no seu património cultural, só verá nessas imagens a sua beleza ou a sua fealdade.

É, então, a nossa realidade objetiva que devemos conhecer e não distanciarmos 50 anos dela.

Por todas estas questões, ter a imagem em Moçambique na mão é uma responsabilidade tão grande como ter um canhão. Com ela, podemos matar culturalmente as pessoas. Podemos, até, matá-las fisicamente, desencadeando processos que as levem à morte.

Esboço Para uma Estratégia de Imagem

Nós sabíamos que a produção da imagem, no nosso país, estava doente, mas não sabíamos que doença tinha. Agora, já temos um caminho para o tratamento.

Antes de mais nada, não podemos conceber o INC como uma entidade que produz cinema, mas como uma entidade que superintende a comunicação pela imagem: cinema, televisão, audiovisuais. Nesta linha, o INC deve ter, também, a sua participação em campanhas de cartazes, fotografias, etc.

Tudo isto na perspetiva desta entidade, que é o INC, sentir que a imagem é o seu trabalho. Se não tiver esta percepção global não saberá

como se situar perante a revolução, perante o desenvolvimento do nosso país, nesta década da vitória sobre o subdesenvolvimento.

O nosso trabalho deve perspetivar-se no âmbito do desenvolvimento global do nosso povo.

Todos sabemos que a província de Tete tem grandes potencialidades: energéticas, minerais e agrícolas. Há condições objetivas para se tornar numa grande zona industrializada, daqui a 10 ou 20 anos. A transformação gradual da vida das pessoas virá com a fábrica, a escola, a loja, o clube, a piscina, os 5.000 operários na indústria siderúrgica, etc. Operários que hoje são camponeses e não conhecem a charrua. A preocupação desse desenvolvimento gradual, da transformação do camponês em operário, deverá estar no centro do nosso trabalho.

Hoje, por exemplo, o Ministério da Educação só atua, de forma indireta, sobre o camponês que tem 17 ou 18 anos. O MEC [Ministério da Educação e Cultura] preocupa-se com o ensino dos que têm 7 anos. Quem irá criar condições para alimentar aquele camponês com a quantidade de conhecimentos, de informação necessária para ele compreender o seu próprio desenvolvimento? Porque esse camponês será o operário de Tete, daqui a 10 anos.

Esta é a tarefa do partido, tarefa do Ministério de Informação e tarefa nossa. A tarefa de educar esse camponês e de informar com um meio de comunicação tão potente como é a imagem.

A imagem concentra mais volume de comunicação do que a palavra. O som tem o seu volume próprio. Mas a imagem soma todos eles porque faz a reprodução física da realidade.

Explicar a Imagem ao Povo

Temos que nos debruçar sobre o cinema que exibimos, o filme de karaté, por exemplo. E temos que dizer que o cinema que estamos

a passar constitui um instrumento de desenvolvimento desse do obscurantismo e dessa superstição.

Porquê? Porque não atendemos aos níveis de leitura que o povo faz. O povo não vê como manipulação ou truque o facto de um ator de filme karaté dar saltos de 3 metros de altura. Tem que haver “remédio” aí. O ator que “morreu” no filme desta semana e é visto, bem vivo, noutro filme também tem “remédio” para não morrer.

Tudo isto faz parte do cinema e da sua linguagem, mas temos a responsabilidade de sermos capazes de travar este combate de explicação. Não quer dizer que não vamos importar os 150 filmes por ano, até porque deixaríamos de aprender com a experiência dos outros países. Temos é que ensinar a nossa gente a ver, porque entendemos o cinema como fazendo parte da política da imagem, como um processo de desenvolvimento e libertação do nosso povo e não como instrumento de manipulação e dominação.

Temos que reconhecer que, como profissionais da imagem, ainda não assumimos isto, ainda não assumimos a libertação, ainda não sabemos qual deve ser a nossa tarefa para fazermos uma campanha de alfabetização, ao nível da imagem.

Antes de se dar um livro numa aldeia comunal é preciso ensinar as pessoas a ler, senão as pessoas vão pegar no livro ao contrário e tirar dele o que a sua imaginação quer e não o que ele diz. Com o cinema é a mesma coisa. Esta tarefa pertence ao INC. Não há no país outra estrutura que seja responsável por ela. Numa altura em que estamos a experimentar a televisão este problema põe-se com muita acuidade.

Uma Experiência Errada

Com a preocupação de criarmos uma capacidade nacional de produção de imagem – e ela passa pelo conhecimento político, revolucionário e técnico que os seus profissionais tiverem –, analisámos uma experiência errada, que constitui um exemplo deste instituto. Referimo-nos ao *Kuxa Kanema*, na sua primeira fase, em 78.

O *Kuxa Kanema* partiu do seguinte conceito: “temos que fazer um jornal de atualidades para informar o nosso povo”. Mas quem faz hoje, no mundo, um belo jornal de atualidades revolucionárias? É o Santiago Alvarez, em Cuba! Portanto, vamos ver os seus documentários, apANHAR a técnica e fazer um *Kuxa Kanema* inspirado no seu trabalho.

Não há dúvidas de que Santiago Alvarez é um excelente documentarista cubano, mas não tivemos a preocupação de ver se a sua linguagem era compreendida pelo nosso povo.

Nós compreendemo-lo porque somos profissionais de cinema, porque sabemos ler filmes, porque conhecemos todas as regras de jogo. Mas isso é ter um sentido “mafioso” do cinema. É fazer filmes para os outros verem que os sabemos fazer. É uma conceção “mafiosa”, não revolucionária. É fazer filmes para o Santiago Alvarez e outros cineastas dizerem que em Moçambique se fazem belos documentários.

Mas qual é a opinião do povo? É a mesma? Compreendeu? Este é o primeiro erro...

O segundo erro é o de que o nível técnico que um documentário desses exige é tal, que somos obrigados a pôr na sua realização e conceção geral uma série de técnicos estrangeiros, porque não temos capacidade nacional de produzir àquele nível.

E, então, o que é que sucedeu? O cooperante acabou o contrato, ou zangou-se e foi-se embora. O *Kuxa Kanema* parou. Porque era nele que estava pendurado o *Kuxa Kanema*. Não correspondia à nossa capacidade de fazer cinema. Essa era uma mistificação do INC. Tanto era verdade essa mistificação que o INC produziu, em 78, não sei quantos *Kuxa Kanemas*, e quando essa gente se foi embora, no ano seguinte, só produziu 3 ou 4 horas de filme.

Em 1979, pagámos, em todo o INC, 1.000 contos de salários, por mês, 10.000 contos, por ano, para produzir 4 horas de filme, dá 40 contos por minuto. Um filme documentário em 16mm, preto e

branco, de 90 minutos, custa-nos cerca de 100.000 dólares. E isto só contando com os salários. Não é o custo real.

Então, estamos a trabalhar para o povo ou a viver à sua custa? Porquê? Por falta de vontade dos trabalhadores? Não. Mas nós somos, objetivamente, parasitas por causa de uma estratégia errada de cinema, por causa de uma conceção errada que temos na cabeça. Eu próprio, ministro, sinto-me cúmplice do parasitismo do INC.

E o que é que este *Kuxa Kanema* produziu, em termos de quadros moçambicanos? Produziu alguns. Mas não produziu técnicos moçambicanos no caminho de atingirem a capacidade de produzirem este *Kuxa Kanema*.

Temos, então, que perguntar quando é que este tipo de documentário apareceu. Foi em meados da década de 50. Nessa altura houve um bocado de moda desse documentário. Depois, por exemplo, na Europa acabou. Acabou porque havia a televisão. A sua finalidade informativa deixou de existir, embora persistam pequenas atualidades, mas viradas para a publicidade.

Contudo, nós sentimos a necessidade do *Kuxa Kanema*. Outro, obviamente. O cinema entre nós tem de ser um instrumento de informação regular porque ainda não temos televisão. Porque o desenvolvimento atual do nosso país é correspondente ao período em que a Europa não tinha televisão. Ou melhor, antes de a televisão se transformar num fenómeno de massas.

E o que fazia a Europa nessa altura? Década de 50. Fazia um documentário com uma certa técnica, cuja conceção era análoga à de um jornal: página do desporto, nacional, página internacional, reportagem, acontecimentos da semana.

Os documentários cubanos surgiram já num contexto próprio, quanto a TV já existia, porque os americanos tinham posto a televisão na ilha. Esses documentários vão responder a uma necessidade específica da revolução cubana.

Qual é a nossa realidade? Estamos nos anos 50 da Europa. Então, vamos ver o que se fazia lá nessa altura. Vimos isso e também que somos capazes de fazer esse tipo de documentário só com moçambicanos. Então porque não o fazemos?

O nosso desenvolvimento técnico e sociopolítico corresponde a esse tipo de intervenção cinematográfica. Não devemos ter vergonha de dizer que somos subdesenvolvidos.

Se estamos a criar condições para o nosso desenvolvimento, então é também isso que temos de fazer em termos de cinema. Temos de criar as nossas condições para o desenvolvimento do cinema em Moçambique.

Contar a Revolução ao Povo

Nesta altura temos dificuldades para desenvolver o nosso cinema por ele ser um meio técnico altamente sofisticado e nós estarmos numa situação de dependência. Mas temos que garantir e consolidar aquilo que já podemos fazer.

Sabemos que temos que fazer filmes de safaris para vender na América, e o filme sobre a produção de coelheiras para projetar na aldeia comunal. Sabemos agora diferenciar a conceção técnica, de linguagem e de simbologia, para cada tipo de cinema. Temos que saber escrever para depois não nos desculparmos dizendo que são os outros que não sabem ler. Nisto preside a estratégia de conjunto de questões sobre a comunicação pela imagem.

E, para 1981, a prioridade do INC é a de contar a revolução ao povo. Porque uma das tarefas fundamentais da informação é a de reforçar a unidade nacional. Nesse sentido, o INC pode levar ao povo a imagem do que se passa no país. Começar pela capital e ir alargando a recolha.

Em relação à informação, não pensem que nas aldeias comunais os camponeses não seguem os problemas. Seguem. Estive em aldeias

comunais de Cabo Delgado em julho de 1979 e em três delas discutia-se sobre o Skylab [estação espacial] que estava a cair por aí e, sobre o qual, a rádio ia informando. A rádio dizia que o Skylab passaria pela zona de Montepuez. Aqui, toda a gente seguia a sua trajetória. Ver pessoas das aldeias comunais a discutirem sobre um laboratório espacial é motivo para ficarmos confusos.

Isto para dizer que as pessoas seguem a vida do país. E que seguem com mais atenção do que nós aqui em Maputo. Porque a vida do país tem um significado profundo para os nossos camponeses.

Desta forma, a nossa preocupação fundamental será de produzir aquilo que é a nossa realidade e depois ir distribuí-la tão longe quanto for possível.

Recolher tantas imagens quantas conseguirmos e ir colocá-las onde pudermos. Nunca dar a imagem 1 ano depois. O INC não tem uma função de memória viva do país. Tem a função de levar a realidade para as pessoas quando os factos ainda são a expressão da realidade vivida pelas pessoas.

Uma Estratégia de Ação

A ação número um, neste momento, é a de respondermos em termos de informação, porque informação é formação. Neste momento, informar a nossa pessoa é formar a nossa pessoa. É dar-lhe uma quantidade de conhecimentos fundamentais para a compreensão da revolução. E como as pessoas são analfabetas, do ponto de vista literário, vamos procurar levar-lhe essa informação através de imagem, mas com a preocupação de uma pesquisa para que elas compreendam, cada vez melhor, a imagem que lhe levamos. Portanto, a nossa finalidade é comunicar para poder formar as pessoas. E devemos dar-lhes um volume de informação crescente.

E para informarmos as pessoas, de forma que elas entendam, não podemos começar a fazer habilidades do ponto de vista da

linguagem cinematográfica. A nossa obrigação é transmitir às pessoas uma imagem cuja leitura seja a mais simples possível.

Há aqui o problema do realizador que vai dizer que os outros o julgam ignorante. Mas quando ele diz isso não se está a referir ao camponês, mas ao seu colega cineasta. Ele vê-se, ao fazer um filme simples, como se nós tivéssemos um professor universitário a fazer a cartilha do “b, a, bá!”. E, é claro que o professor universitário não faz cartilha nenhuma. Como ele faz coisas que a maioria não entende, o cineasta também vai pensar que a sua tarefa é fazer o mesmo. Então, o cineasta tem vergonha de escrever o “b, a, bá” e esquece-se que está aqui ao serviço do povo e que o “b, a, bá” é o que o povo precisa neste momento.

Portanto, a nossa tarefa atual é fazer documentários extremamente simples. Documentários que o nosso povo realmente veja e compreenda. Se não for 100%, pelo menos a metade. E se todas as semanas nós apresentamos o documentário ele, a pouco e pouco, irá tendo a informação necessária para se formar e se transformar. Assim, ele compreenderá 60% daqui a 3 meses e 100% daqui a 2 anos. Então, nessa altura, ele estará alfabetizado, do ponto de vista da sua relação com a imagem.

Por exemplo, num livro da 1.^a classe, e do ponto de vista literário, nós não exigimos qualidade. Mas do ponto de vista gramatical, não pode ter um único erro. Estamos a ensinar, realmente, português, num livro da 1.^a classe.

Assim, na imagem, o que pretendemos é que o nível de “complicação” da comunicação seja extremamente reduzido, mas com rigor e qualidade. Se aprendemos que há regras de montagem, então, devemos respeitá-las. O que é preciso é saber escrever essa montagem com a simplicidade com que se escreve um livro da 1.^a classe.

Desta forma, simplicidade, não quer dizer, nem desprezo pela qualidade, nem pelo estudo. Simplicidade não quer dizer desprezo pela técnica. É fundamental nós não confundirmos estes factos. Porque

senão deixamos a simplicidade para cairmos no populismo. E o populismo é um dos maiores inimigos da revolução.

Populismo é nós esquecermos, totalmente, a relação primordial que há entre a vanguarda e o povo. A função fundamental de dinamização do processo revolucionário que recai sobre a vanguarda. A vanguarda tem essa responsabilidade e tem que assumir. Por isso, populismo significa não ensinar o povo a ler porque o povo não sabe ler. A tarefa da educação é a de alfabetizar o povo. Mas o populismo diz que se o povo não quiser aprender, então nós não vamos ensiná-lo.

E assim o povo fica definitivamente condenado ao subdesenvolvimento e à ignorância porque deixamos de compreender que o processo de desenvolvimento está intimamente ligado ao processo de aprendizagem e do controlo técnico e científico da natureza.

Mas nós temos que assumir esta relação dialética profunda da aprendizagem por forma a manter este processo que tivemos que iniciar.

Aqui, o lema de “educar o educador” é uma insígnia fundamental da estratégia da imagem.

E todas as semanas temos que lhe levar o filme, neste caso o *Kuxa Kanema*. Levar-lhe, através da imagem, assuntos que ele ouviu falar na rádio, por exemplo. Começa aqui a sua transformação, ao ver no *Kuxa Kanema* assuntos que ouviu e discutiu 1 ou 2 semanas antes.

Definimos, portanto, que o *Kuxa Kanema* é uma prioridade. O *Kuxa Kanema* deve sair em cima do acontecimento e, para isso, deve ser semanal. É preciso criar no INC essa capacidade de produção.

Depois, o *Kuxa Kanema* deve ser extremamente simples. Não deve ter problemas técnicos nenhuns ou, pelo menos, o mínimo de problemas técnicos. Se não há possibilidades de fazer som direto, isso não deve impedir que se capte a imagem porque alguém poderá

sempre explicá-la a seguir. Ao camponês não lhe interessa saber se há som direto ou indireto. Ele nem sequer percebe português. Porque o povo vai perguntar assim: “se tinha máquina fotográfica, então porque é que não fotografou?”.

O fundamental é transmitir imagem nem que durante a projeção alguém tenha que pegar no megafone e explicá-la. Nós temos de ser capazes de fazer isto.

Se nós deixarmos de ter aquelas exigências de linguagem, aquelas exigências de tecnicidade, aquelas exigências da fantasia, e pusermos os pés na terra, então vamos medir a este nível o que somos capazes de fazer, com os recursos nacionais.

Fizemos já esse estudo e chegamos à conclusão de que somos capazes e de que ainda sobram recursos. Isto significa que nós podemos estabelecer, dentro do INC, uma zona independente, do ponto de vista tecnológico. Zona completamente nacional que irá desempenhar a tarefa principal do INC. Desta forma, estamos a garantir o ponto de partida para uma política de cinema em Moçambique. Podemos, então, dizer que somos independentes, porque a tarefa principal do instituto é feita por nacionais, do princípio até ao fim. Do princípio até ao fim. A partir daqui trata-se de traçar o resto da nossa estratégia.

É nessa perspetiva que nós, neste momento, estamos a concentrar esforços na preparação do *Kuxa Kanema*. Um *Kuxa Kanema* cuja conceção, cuja execução, cujo apoio e elaboração técnica seja completamente assumida por quadros moçambicanos.

Não se trata aqui de um problema de chauvinismo, mas a preocupação de marcarmos uma zona libertada do nosso cinema. Isto quer dizer que qualquer técnico estrangeiro a chegar ou a partir não alerta a produção do *Kuxa Kanema*.

É este o compromisso que temos para com o nosso povo e que deve ser garantido por nós próprios, contando com as nossas forças, aplicando os nossos próprios princípios de independência.

Só nesta posição podemos traçar uma estratégia da imagem e nunca antes. E a estratégia de agora é a de conquistarmos e consolidarmos a nossa zona libertada.

Estamos aqui nesta reunião porque já temos essa zona libertada e vamos apetrechá-la. E essa zona libertada permite-nos dizer que já há cinema em Moçambique.

Então, já podemos pensar em televisão. Então, já podemos pensar em tudo. Já se podem abrir todas as perspetivas do futuro, porque já temos a nossa zona libertada. E essa zona libertada, porque vai exigir uma grande sensibilidade para o conhecimento do tipo de linguagem que é necessário estabelecer, porque vai exigir meios técnicos relativamente simples, porque vai exigir disciplina de trabalho extremamente grande, será nela que teremos todas as condições para formar novos quadros, na perspetiva de preenchermos e potenciarmos os outros sectores.

Como é uma zona que tem reduzidas exigências de qualidade técnica e de capacidade — quer dizer, uma pessoa que sabe escrever faz bem o *Kuxa Kanema*, mas não faz um romance —, ela é a zona ideal para a nossa gente treinar.

Será nesta zona que nós iremos concentrar a nossa atenção sobre o problema da comunicação e da linguagem. O problema das pessoas compreenderem o que estamos a dizer e doutra maneira não vale a pena. Para quem trabalha no *Kuxa Kanema* esta problemática deverá ser tema de debate permanente e sucessivo.

Será assim e nesta zona libertada que nós iremos formar a mocambicanização da cabeça dos cineastas. E só com uma cabeça moçambicanizada é que a máquina será também moçambicanizada. Isto quer dizer que só com a consciência da nossa revolução é que a máquina será também moçambicanizada. E só com uma cabeça moçambicana é que a máquina se transforma num instrumento revolucionário. Isto quer dizer que só com a consciência da nossa revolução é que a

máquina se transforma num instrumento revolucionário. Porque se a cabeça estiver vazia é a máquina que domina e, se ela for francesa, a cabeça passa a ser francesa. Bem, se não é francesa, é quase...

Este foi, portanto, o primeiro tema, do ponto de vista organizativo, que nós quisemos aqui abordar.

Produção: Mola da Política da Imagem

O segundo ponto envolve o delineamento de uma estratégia de formação profissional: aumentar a capacidade dos nossos quadros. Mas, para isso, é necessário saber para que queremos formar quadros.

Se o INC produz 3 horas de filme por ano não nos interessa ter seis montadores que vão montar meia hora de película ao longo do ano. Seria criar um nível de frustração bastante elevado nessas pessoas.

Contudo, com a restauração organizativa do instituto, terceira fase do nosso trabalho, já verificámos que com as nossas forças podemos produzir uma quantidade interessante de cinema. Se garantirmos que o *Kuxa Kanema* sai regularmente de maio a dezembro, só nisso produzimos 6 horas de cinema; 50% mais do que no ano passado.

Agora o que interessa é a reestruturação organizativa da produção, concebida como produção de imagem.

Quais as tarefas da produção? Já dissemos que o ponto de partida de uma estratégia de imagem está na produção. Todos os outros setores do instituto existem em função do cinema e sua produção é o nosso objetivo principal. A distribuição, a exibição têm tarefas importantes de um ponto de vista político. Mas a mola da política de imagem do país está na produção. É por isso que nos concentramos primeiro no *Kuxa Kanema*, depois na formação de quadros, para agora nos debruçarmos sobre a organização da produção.

O organigrama de funcionamento do sector obedece a uma orientação geral que foi dada no ano passado, segundo a qual temos que conceber o processo organizativo global do INC como sectores produtivos. Embora possa não haver rentabilidade. As relações entre distribuição e exibição, por exemplo, devem ser relações contabilizadas. O espaço que o laboratório gasta para produzir o *Kuxa Kanema* deve ser debitado ao *Jornal de Atualidades*.

Cada um dos sectores de vida do instituto deve ter um controlo económico financeiro para, em qualquer altura, podermos conhecer o custo e a rentabilidade desse sector. Queremos saber quanto custa cada uma das operações do nosso processo produtivo e do nosso processo administrativo.

Falando sobre o sector de produção, especificamente sobre eles, pensamos que deve ter uma direcção-geral. Os serviços administrativos deverão ter uma delegação em cada um dos sectores do INC. Por isso, também a direcção-geral da produção terá a sua administração.

A produção divide-se em vários aspetos. Por um lado, tem as atualidades cinematográficas, o *Kuxa Kanema*. Tivemos uma grande discussão sobre o que era a atualidade cinematográfica em termos de funcionalidade da sua produção e se ela caberia por inteiro no *Kuxa Kanema*. Vimos que responsabilizar o *Kuxa Kanema* por tudo o que fosse informação era deturpar o ponto de partida da nossa definição de estratégia de imagem.

Dissemos: a nossa zona libertada de imagem é o *Kuxa Kanema*, com 11 minutos por semana, no máximo. Portanto, tudo o que forem necessidades informativas do país, para além disso, serão produzidas fora do *Kuxa Kanema*. Se de repente há a agressão sul-africana e temos necessidade de produzir imediatamente um filme para os cinemas e a televisão, o *Kuxa Kanema* deve continuar o seu trabalho e outro departamento da produção encarregar-se-á de executar o filme.

Há, portanto, um determinado dimensionamento de produção para o *Kuxa Kanema* e para outro tipo de produção a ser executado por

outros departamentos. Isto para consolidarmos a zona libertada e não fazermos aventureirismo cinematográfico.

Depois dessa zona libertada temos toda a programação cinematográfica que vai desde filmes de natureza informativa até documentários para outros ministérios, ou filmes a partir de ideias que surjam dentro do INC.

Televisão, Parceira do Cinema

Temos outros dois pontos no âmbito da produção de imagem: a televisão, que está organicamente dependente do INC, e os audiovisuais, que estão a ser desenvolvidos pelo Centro de Comunicação Social.

Quando concebemos a TV, sabíamos que íamos introduzir um meio tecnológico sofisticado. E que esse meio tecnológico traz dois tipos de dependência: dependência técnica na produção dos equipamentos, na parte de engenharia, e dependência do ponto de vista da produção de imagem. Então, dissemos que era necessário fazer uma opção estratégica entre as duas.

Como a imagem é prioritária, é nela que está o instrumento de comunicação com o povo, optamos por ela. A linguagem é que pressupõe uma linguagem comunicativa, toda uma ação formativa/informativa, recreativa, educadora e transformadora do nosso povo.

O nosso pensamento sobre televisão deve partir, obrigatoriamente, do desenvolvimento da nossa capacidade para que aquilo que o vídeo mostra seja nosso. Ou que, pelo menos, seja controlado por nós. Dominar o aspeto técnico será o segundo momento, estrategicamente menos importante do que a imagem.

A televisão interessa-nos estrategicamente enquanto organismo produtor de imagem que inclui o comunicativo, o cultural, o histórico, etc. E nisso quer dizer que ela tem o mesmo tipo de problemas que o INC: a imagem em geral. Por isso a televisão fica dependente

do INC, é um seu parceiro, intimamente ligado ao cinema na sua preocupação de fundo: produzir o quê, para quem, e como comunicar.

Como todos os problemas são os mesmos, dos audiovisuais à TV, decidimos fazer do INC o nosso estado maior das operações do ponto de vista da comunicação pela imagem.

Em muitos países a TV ficou ligada à rádio. Há razões históricas, mas também, e fundamentalmente razões de natureza tecnocrática, em que a primeira preocupação desses países é o fenómeno técnico da transmissão da imagem, fenómeno esse idêntico ao da rádio.

Assim, aparecem dois centros de produção de imagem: um a nível da política cinematográfica e outro a nível da política radiofónica, em regime de competição um com o outro.

Nós não podemos dar a esse luxo, nem podemos cometer um erro tão grande. Por isso, fazemos exatamente o contrário: a imagem é o centro da nossa preocupação.

Nesta linha e no esquema organizativo é que a produção de TV aparece da direcção-geral da produção do INC que, desta forma, pode implementar a estratégia global da imagem no nosso país, incluindo a dos audiovisuais.

Quem Tem Medo dos Audiovisuais?

Os audiovisuais são um instrumento fundamental, na perspectiva da alfabetização. Não se trata de voltar do cinema à fotografia.

Os trabalhadores do cinema móvel sabem que não é raro a insistência das pessoas numa segunda projecção dos filmes. Na cidade, nada disso acontece. O filme está visto e já é não é mais objeto de curiosidade. Para a maioria das pessoas no campo ver o filme pela segunda vez quer dizer que não perceberam esta ou aquela parte. Não estão habituadas a todo este fenómeno da comunicação pela

imagem. Precisam de ser introduzidas. Quando se escreve um livro complicado, por exemplo, faz-se uma introdução de 20 páginas a explicar o que o livro diz. Em relação ao cinema, há o audiovisual.

Muitas coisas pedidas ao INC para serem feitas em cinema podem muito bem ser preenchidas, com vantagem, pelo audiovisual. Não se deve gastar filme com coisas que um audiovisual executa com mais eficácia de comunicação. Este é um primeiro aspeto.

O segundo aspeto é que os audiovisuais constituem um meio ideal de conjugar a imagem com a compreensão do som. É um problema que vivemos no cinema. Projetamos muitos filmes estrangeiros, com legendas, para camponeses que quando sabem ler é muito devagar e não conseguem acompanhá-las. E há ainda o ritmo apresentado da montagem.

Aqui, podemos perguntarmo-nos porque é que o cinema indiano tem sucesso. É porque ele é um cinema subdesenvolvido do ponto de vista da comunicação. É lento na sua narrativa e as pessoas compreendem. Histórias simples e lentas.

O audiovisual pode ser a chave desse problema. Podemos fazer uma pequena montagem com slides de filmes que nos interessam. Uma explicação do filme com as imagens do próprio filme. Não se prescinde da projeção do filme, mas explica-se o seu conteúdo e pode-se, inclusive, utilizar a língua local no som. O cinema móvel só pela introdução deste método muda completamente o seu carácter.

Com estes exemplos, vemos como é importante para o INC o papel dos audiovisuais. O INC talvez devesse ter nascido ao contrário. Agora trata-se de percorrer esse caminho a fim de descobrir o processo de comunicação para a alfabetização do nosso povo.

Quem Não Pesquisa Não Tem Direito à Palavra

Mao Tsé Tung dizia que quem não pesquisa não tem direito à palavra. Se aplicássemos rigorosamente esse princípio no nosso país,

ele seria um país com muitos mudos. Isso aconteceria também no cinema, apesar de compreendermos o sentido fundamental daquela afirmação.

O centro de estudos – ainda vamos pensar melhor na sua designação – pretende ser um órgão da direção-geral da produção que dinamiza, coordena e centraliza a pesquisa, a dimensão e o debate sobre aquilo que é o assunto principal do ano.

Neste momento a nossa discussão é: porquê e para quem a imagem? É nisto que se deve comentar o centro dos estudos, fornecendo-nos todos os elementos possíveis, quer de debate interno, quer de pesquisa externa, sobre este assunto. E não se deve preocupar com mais nada, até que a produção determine um novo campo de preocupações.

É importante dizer, desde já, que o centro de estudos não são três ou quatro intelectuais fechados num gabinete a fazer estudezinhos para proveito próprio. Ele tem como finalidade fazer com que toda a produção debata, estude, pesquise e se interesse por aquilo que é o tema principal do momento. E se as pessoas ficarem mesmo no gabinete a fazerem estudos muito bonitos por conta própria, façam o favor, têm desde já a autorização para se revoltarem. O centro de estudos é o local onde toda a prática da produção é sintetizada para depois se tornar operativa, do ponto de vista do conhecimento.

Há, por exemplo, uma discussão alargada sobre determinado assunto. O centro de estudos deve promovê-la, depois registá-la, sintetizá-la e divulgar o documento desse debate. Há uma pesquisa feita através do cinema móvel, da televisão e o Centro de estudos deve estar na origem, no debate e na síntese desses dados. A incompreensão de um filme nosso em Cabo Delgado pode ser da nossa responsabilidade, ou do condicionante analfabetismo. O centro de estudos deve saber isto com rigor para se determinar a ação específica a desenvolver.

O centro de estudos, em suma, não significa um centro de profissionais de estudo, mas um centro de agitadores.

Cinema Móvel? Nome Novo Para uma Coisa Velha

Nós retiramos o cinema móvel da produção, aonde até agora esteve ligado. Contudo, a nossa ideia é a de que ele será da produção.

Se agora o retiramos da produção é porque o cinema móvel é o exemplo típico da concepção de cinema que temos. Quando muito é o lado populista da concepção errada de cinema com que temos trabalhado.

O “cinema móvel” foi o nome novo que arranjamos para uma coisa velha: os cinemas ambulantes. Como o cinema ambulante era um nome colonial, passámos a chamar-lhe “cinema móvel”. Mas, no fundo, qual é a diferença entre cinema móvel e cinema ambulante? Talvez não tenham os mesmos objetivos de natureza económica. É uma pequena diferença. Mas o cinema móvel não tem sido mais do que um posto ambulante que vai a determinados sítios passar filmes. O que é que faz mais, além disso? Passa filmes e faz relatórios, o que já não é mau, porque o relatório é uma fonte de informação.

O cinema móvel é o ponto de contacto permanente da nossa política de comunicação pela imagem com o povo. Temos que começar a concebê-lo dentro de uma perspectiva mais ampla. Porque o cinema móvel, no fundo, tem de ser o alfabetizador pela imagem. Tem, também, que nos dizer o que o povo quer em cinema, qual o seu grau de alfabetização e como devemos “escrever” para que ele compreenda e aumente a sua capacidade de leitura.

O cinema móvel deve ser ainda aquele que nos traz a imagem do povo para que essa imagem participe dos filmes que ele vai ver em seguida. Tem que ser um centro de captação e de agitação da imagem.

Isto pode parecer excessivo. Mas exemplificando: o cinema móvel chega a uma aldeia com a sua aparelhagem própria, mas também com uma exposição fotográfica, exposição de cartazes sobre a educação sanitária, um audiovisual, e tudo isso para apresentar um filme. Quando for possível, deverá levar vídeo para captar imagens de como é que as pessoas reagem e trazem essa documentação para nós.

Este é que é o seu papel dinâmico dentro do INC. Contudo, nesse momento, ainda vamos fazer do cinema móvel uma estrutura de exibição cinematográfica. Seria uma fantasia pôr agora o cinema móvel a cumprir com estes objetivos, nas circunstâncias em que se encontra. Não obstante, o relatório que a brigada faz atualmente deve ser lido pela produção.

A perspetiva que apontamos será uma segunda fase da estratégia da nossa política da imagem. Isso porque não podemos ter grupos avançados se não tivermos uma retaguarda segura e consolidada. Tratar-se-ia, mais uma vez, de aventureirismo.

Primeiro: Definição de uma Política de Imagem

Resumindo, podemos dizer agora que o processo de reestruturação de INC passa primeiro pela definição de uma política de imagem. Depois, quando já sabemos por onde caminhar, passa por ações sucessivas de formação, que, no âmbito especificamente cinematográfico, estão a terminar. O contrário acontece com os audiovisuais e a televisão.

Nesta altura estamos a fazer um esforço económico e o plano de aquisições já reflete, este ano, o trabalho reorganizativo começado em setembro de 1980. Há um esforço de organização no sentido de mobilizarmos recursos no exterior a vários níveis. E é possível conseguir isso se nós encontrarmos os canais e o diálogo da cooperação. A nossa etapa atual é a de nos concentrarmos na implementação séria da nossa estrutura organizativa.

É a nossa convicção que, do ponto de vista organizativo, a Direção-geral de produção tem que estar pelo menos 2 anos assessorada por dois cooperantes com boas qualidades técnicas e político-culturais. Isso porque pensamos que nesse período o processo organizativo irá sofrer constantes afinações até ficar realmente implantado.

O esforço organizativo tem, também, uma finalidade muito concreta. É que nós detetámos aqui no instituto que há sectores que têm

uma grande capacidade de produção e outros que têm uma capacidade pequena. Desta forma, os primeiros não podem produzir corretamente porque são atrofiados pelos segundos. É o problema do funil. A boca pode variar de tamanho, mas o tubo é que determina a quantidade de água que sai. Não vale a pena aumentar a boca e manter a circunferência do tubo.

No INC tínhamos vários funis. Podíamos captar uma quantidade de imagem que o laboratório podia processar, mas que não correspondia à capacidade de produção do som. Uma das preocupações desta reorganização é a de definirmos valores equilibrados e uma capacidade que permitam uma utilização maior e mais racional dos meios à nossa disposição. Este é o objetivo da reorganização e progressos importantes podem ser alcançados a curto prazo. Contudo, a rentabilização ótima da nossa produção é um plano a mais longo prazo.

O Artista Que Desenrasque

Agora, o que fazer? Depois de discutir com a direção do instituto e de medirmos a capacidade instalada, contando com as insuficiências internas e externas ao INC, definimos algumas metas.

As metas são uma produção de cerca de 45 minutos para o *Kuxa Kanema*, meta obrigatória, a bem ou mal. E que o sector de produção realize outro tanto. Existem disponibilidades instaladas para produzir o dobro do que estou a dizer.

Tudo nisto dá 18 horas anuais de projeção na tela. Como vamos começar o nosso projeto já a meses avançados talvez não signifiquem as 18 horas, embora tivéssemos feito os cálculos por defeito. Com a nova máquina de revelação podemos dizer que estas metas estão perfeitamente ao nosso alcance. Mas são e devem ser possíveis através da organização do sector de produção.

Não nos esqueçamos que tudo isto põe muitos problemas e é sobre eles que temos de discutir a sério. Para trabalharmos numa perspetiva

organizada e planificada como esta, devemo-nos perguntar o que é que gera os nossos filmes. Quem é que faz filmes. Quem é o autor. Ainda não é altura de avançarmos em profundidade para estas questões. Preciso é realçar que a implementação destas condições, em termos de produção cinematográfica específica, implica e pressupõe planos de quais vão ser os nossos trabalhos no corrente ano.

Há solicitações de diversos ministérios, das FPLM [Forças Populares de Libertação de Moçambique], coproduções com outros países. Há o “4.º Congresso do Partido Frelimo” e temos que acompanhá-lo, desde já. Há o apoio ao PEC [Proposta de Emenda à Constituição] 81, tarefa de todos os órgãos de informação. Temos solicitações da TV e do próprio INC enquanto Instituto Nacional de Cinema. Necessitamos de fazer algumas curtas-metragens no sentido da luta contra o obscurantismo cinematográfico. Explicar como é que uma pessoa morre no cinema, por exemplo.

Em resumo, há muitos filmes que podemos programar. Mas devemos programá-los com disciplina e na nossa condição de produtores de imagem e não na qualidade de génios. Então, devemos perguntar-nos que filmes e com que dimensão os vamos produzir. Se uma bobine tem 11 minutos, devemos pôr a questão da produção de um filme de 13 minutos e ter a perspetiva das consequências económicas disso. Há que definir uma standartização. E o artista que se desenrasque. Se realmente é artista, será capaz de explicar o que é preciso em 11 minutos. Isto vai obrigar os cineastas a dizerem coisas e a deixarem de divulgar. Um plano de produção implica isto que acabo de dizer.

Pensamos que no plano de produção devemos prever capacidade para as ideias geradas pelos profissionais de cinema que trabalham no INC. Os que têm ideias e se sentem com capacidade que submetam à direção de produção as suas propostas. Serão discutidas, analisadas e depois selecionados os temas para serem realizados quando houver oportunidade.

É muito importante que nós saibamos quais são as pessoas deste instituto que estão interessadas e têm como aspiração serem

autores de filmes. É um aspeto que consideramos legítimo e temos que planificar a possibilidade dessas pessoas experimentarem a sua capacidade. Isto enquadra-se numa perspetiva de formação das pessoas e, ao mesmo tempo, na perspetiva de as pessoas conhecerem a si próprias na sua capacidade de se exprimirem.

Deixando esta questão. Se partirmos do princípio que cinema, TV e audiovisual são, antes de mais nada, imagem, queremos dizer aqui – e isto como diretiva – que toda a gente trabalha no cinema há de passar um período em *full-time* [tempo inteiro] na TV e fazer um curso de aprendizagem. O mesmo acontecerá com os quadros da TV: terão que aprender cinema.

Nesta fase do nosso país, esta formação integral da imagem é fundamental. As exigências que o país põe são mais de formação integral de quadros do que de uma especialização rigorosa. É a única possibilidade de nós termos uma perspetiva global política da imagem.

O Cinema É um Explosivo Político

A finalizar e para dar ênfase queríamos referir algumas questões relacionadas com a produção da imagem e os trabalhadores, para dizer que cada pessoa que participa no processo de produção da imagem tem uma responsabilidade muito grande e manobra um instrumento extremamente perigoso. E, se manobra bem, esse instrumento é potente ao serviço da revolução. Se manobra mal, esse elemento é prejudicial, não só à revolução, mas também para ele próprio. Um indivíduo que no exército trabalha bem com explosivos presta um grande serviço à luta, mas se não sabe colocar as minas presta um péssimo serviço, porque pode pôr minas na estrada por onde passam os seus próprios companheiros.

Se ele tem uma perspetiva burocrática de como é que se trabalha com a mina não morre velho. Há de morrer novo com a mina nas mãos. Porque a mina não permite uma perspetiva burocrática de trabalho. Permite, isso sim, uma relação sempre de grande

sensibilidade entre o homem e o explosivo. Trabalha-se de diferentes maneiras com o explosivo, conforme há mais ou menos eletricidade estática, mais ou menos vento, se há mais ou menos calor, etc. Portanto, ele tem que ter uma grande sensibilidade humana e um grande controlo técnico porque senão é a vida dele que está ali.

O cinema é um explosivo político. E nós somos soldados com uma função político-social extremamente importante. E neste país em particular.

O instrumento que temos nas mãos – como todas as armas – ou é um instrumento de libertação ou é um instrumento de opressão. É fundamental que estejamos claros sobre os nossos objetivos para que saibamos sempre utilizar a arma como instrumento de libertação. Se não estivermos claros, vamos utilizar a arma como instrumento de opressão e de manipulação.

Esta responsabilidade política de trabalhar no cinema não é só para o partido e o Estado, mas, sobretudo, perante o povo. Porque ou temos uma arma que o aliena ou uma arma que o ajuda a se libertar.

É esta responsabilidade perante a sociedade em geral. O profissional da imagem mais do que um técnico, é um técnico que tem de saber para que é que usa a técnica. E se não sabe, pergunta. Se não compreendeu, pede esclarecimento, aprofunda os seus conhecimentos.

Neste sector de produção, durante muito tempo, nós vamos ter trabalhadores estrangeiros cooperantes. Nestes sectores criativos, a presença de trabalhadores estrangeiros é sempre um grande fator de dinamização do nosso processo. Se realmente eles são pessoas com capacidade técnica, política e humana.

Se nós próprios não estivermos perfeitamente esclarecidos, seremos muito vulneráveis à superioridade técnica ou tecnológica que trazem esses nossos amigos que vêm trabalhar connosco. Seremos incapazes de lhes transmitir as nossas próprias preocupações porque não as dominamos. Seremos também incapazes de “digerir” a contribuição que nos trazem, na perspetiva da nossa própria estratégia.

Há muitos problemas que preocupam os nossos trabalhadores e que não foram abordados aqui. Mas todos esses problemas resumem-se e estão na resposta que dermos ao problema central que temos vindo a abordar durante esta nossa conversa: porquê e para quem produzir imagem?

Este problema é tão importante que nós só somos obrigados a sair do próprio INC e temos que encontrar uma estratégia global nacional que aglutine todas outras forças – que também produzem imagem – no âmbito dessa estratégia. Porque é preciso integrar todas as frentes de combate para depois podermos dividir tarefas. Isto para fazermos as coisas em complementaridade e não em sobreposição.