

C

INEMAS  
EM  
PORTUGUÊS

MOÇAMBIQUE | AUTO E HETEROPERCEÇÕES

JORGE SEABRA  
COORDENAÇÃO

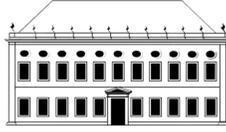


*Cinemas em Português | Moçambique | Auto e heteropercepções* é um volume que resulta do 6º Simpósio Internacional de Cinemas em Português, realizado na Universidade de Coimbra em 2015, dedicado ao cinema moçambicano desde o tempo colonial até à atualidade, num ano em que os países africanos de língua portuguesa celebraram quarenta anos de independência.

No encontro esteve presente uma delegação moçambicana, constituída pelo professor e investigador Nataniel Ngomane, pelos realizadores Licínio de Azevedo, Sol de Carvalho, João Ribeiro e Diana Manhiça e ainda pelo diretor do INAC Djalma Lourenço.

Para além destes, estiveram presentes ou colaboraram no volume investigadores de Itália (Livia Apa e Francesca de Rosa), Brasil (Jorge Cruz) e Portugal (José Manuel Costa, Ansgar Schaefer, Sílvia Vieira, Paulo Cunha e Jorge Seabra), tendo debatido, durante dois dias, o cinema moçambicano do tempo colonial à atualidade e as realidades e perspetivas daquela cinematografia.

O volume que agora se publica, ao reunir grande parte das comunicações então apresentadas, com outras colaborações que entretanto surgiram, é um contributo para a visibilidade e o conhecimento de uma cinematografia que já atingiu um patamar de reconhecimento internacional assinalável e, simultaneamente, reforçar a diferença e a importância dos cinemas falados em português.



D O C U M E N T O S



**EDIÇÃO**

Imprensa da Universidade de Coimbra  
Email: imprensa@uc.pt  
URL: [http://www.uc.pt/imprensa\\_uc](http://www.uc.pt/imprensa_uc)  
Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

**COORDENAÇÃO EDITORIAL**

Imprensa da Universidade de Coimbra

**EXECUÇÃO GRÁFICA**

CreateSpace

**ISBN**

978-989-26-1394-9

**ISBN DIGITAL**

978-989-26-1395-6

**DOI**

<https://doi.org/10.14195/978-989-26-1395-6>

**OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE**



**CEIS 20**  
CENTRO DE ESTUDOS  
INTERDISCIPLINARES  
DO SÉCULO XX  
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

**FCT**

Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

ID/HIS/00460/2013

© MAIO 2018, IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Cinemas em português : Moçambique, auto  
e heteroperceções / coord. Jorge Seabra  
ISBN 978-989-26-1394-9 (ed. impressa)  
ISBN 978-989-26-1395-6 (ed. eletrónica)

I – SEABRA, Jorge, 1961-

CDU 791

ANSGAR SCHAEFER  
ANTÓNIO PEDRO PITA  
DJALMA LOURENÇO  
FRANCESCA DE ROSA  
JOÃO RIBEIRO  
JORGE CRUZ  
JORGE SEABRA  
JOSÉ MANUEL COSTA  
LICÍNIO DE AZEVEDO  
PAULO CUNHA  
SÍLVIA VIEIRA  
SOL DE CARVALHO

AUTORES

C

INEMAS  
EM  
PORTUGUÊS

MOÇAMBIQUE | AUTO E HETEROPERCEÇÕES

JORGE SEABRA

COORDENAÇÃO



## SUMÁRIO

### PARA O ENCONTRO DOS CINEMAS EM PORTUGUÊS

*António Pedro Pita* ..... 7

### CINEMAS EM PORTUGUÊS | MOÇAMBIQUE | AUTO E HETEROPERCEÇÕES

*Jorge Seabra* ..... 9

### MOÇAMBIQUE | AUTOPERCEÇÕES

#### Cinema moçambicano – Património Fílmico de Moçambique

*Djalma Luiz Félix Lourenço* ..... 15

#### Moçambique cinematográfico. A terceira margem

*Licínio de Azevedo* ..... 35

#### A pedagogia no cinema?

*Sol de Carvalho* ..... 41

#### Cinema e Televisão

*João Ribeiro* ..... 47

### MOÇAMBIQUE | HETEROPERCEÇÕES

#### Moçambique. O património cinematográfico como alavanca de desenvolvimento

*José Manuel Costa* ..... 55

#### Aspetos da chegada do cinema em Moçambique

*Jorge Luiz Cruz* ..... 59

José Cardoso: o homem e o cineasta	
<i>Sílvia Vieira</i> .....	75
Portugal e Moçambique. Cooperação e co-produção cinematográfica no pós-independência	
<i>Paulo Cunha</i> .....	81
Arquivos coloniais e representações da <i>alteridade</i> nos documentários do Estado Novo. O caso das imagens em movimento da Cinemateca Digital	
<i>Francesca De Rosa</i> .....	101
Decisão de Continuar. A representação do colonialismo português em Moçambique nos inícios da guerra da libertação	
<i>Ansgar Schaefer</i> .....	117
Chamite. A queda do império vátua. Tempo da história e tempo do discurso	
<i>Jorge Seabra</i> .....	133

**PARA O ENCONTRO DOS CINEMAS  
EM PORTUGUÊS**

*António Pedro Pita*

Universidade de Coimbra

Faculdade de Letras

Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX

Les gens

*“aiment bien qu'on leur raconte des histoires  
mais non pas qu'on leur raconte l'Histoire.”*

Jean-Luc Godard

Os textos que compõem este volume foram apresentados no 6º Simpósio Internacional de Cinemas em Português (Coimbra, 10-11. março. 2015), organizado pelo CEIS20 – Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra, no âmbito de uma parceria com o Laboratório de Cinema e Vídeo, com sede na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É esta parceria que tem sido responsável pela promoção regular de encontros dos cinemas em português, atitude cujo alcance cultural e político deve ser sublinhado.

O Simpósio de 2015 integrou a programação da Semana Cultural da Universidade de Coimbra, subordinada ao tema “Tempo de Encontro(s)”. Não poderia encontrar-se mais adequada inspiração ou referência exemplar quer para o evento de 2015 quer para o espírito de todo o ciclo a que, há muitos anos, a Universidade do Estado do Rio de Janeiro e a Universidade de Coimbra, dão corpo.

Na realidade, muitas circunstâncias parecem manter afastadas, umas das outras, as cinematografias de expressão portuguesa: enormes assimetrias no plano da produção, grandes diferenças nos circuitos

DOI: [https://doi.org/10.14195/978-989-26-1395-6\\_1](https://doi.org/10.14195/978-989-26-1395-6_1)

de distribuição e exibição, profundo desconhecimento mútuo, desequilíbrio de condições de preservação do património cinematográfico e da pesquisa histórica e estética em cada um dos países.

No entanto, uma história cuja dimensão comum é rasgada pela experiência colonial responsabiliza de um modo particularmente exigente os seus cientistas. Tal responsabilidade, aqui, organiza-se em torno da importância política e artística da imagem e da formação do *olhar justo* capaz de trazer essa imagem para a estratégia descolonial de que ela se tornará elemento determinante.

O encontro dos cinemas em português cada vez menos pode consistir, por isso, num ciclo de filmes produzidos e realizados nos países de língua oficial portuguesa. Os textos seguintes dão conta de uma convicção: em nenhum momento, muito menos na exigente situação político-cultural que vivemos, as imagens podem ser deixadas à sua aparente transparência. A imediatidade da transparência é o modo de as imagens envolverem o espetador na complexa densidade das suas mediações. Todos os momentos da eficácia das imagens constituem, assim, possíveis campos de análise e reflexão.

Essa razão orientou o Prof. Doutor Jorge Seabra, curador do Simpósio, no estabelecimento do programa. Trata-se de uma primeira aproximação monográfica ao cinema moçambicano no âmbito dos “Simpósios Internacionais de Cinemas em Português”. E para ela foram convocados cineastas, críticos, produtores, responsáveis de organismos públicos, investigadores: no mesmo plano de exigência de reflexão e de aprofundamento do conhecimento.

O CESI20 – Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX entende que se trata de uma etapa necessária para promover *o encontro* dos cinemas em português: com o contributo da pesquisa académica exigente, dos artistas e criativos, dos responsáveis pelo património cinematográfico, dos críticos e dos produtores gerar um plano cujo eixo estruturante seja o imperativo da descolonização da imagem. O plano onde possamos começar a ter acesso à História.

**CINEMAS EM PORTUGUÊS | MOÇAMBIQUE**  
**| AUTO E HETEROPERCEÇÕES**

*Jorge Seabra*

Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra  
Correntes Artísticas e Movimentos Intelectuais  
O cinema e o tempo | Cinemas em Português

O Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra (CEIS20) organizou entre 10 e 11 de março de 2015 o 6º Simpósio Internacional de Cinemas em Português, edição dedicada exclusivamente ao cinema de Moçambique. O evento esteve ainda integrado na 17ª Semana Cultural UC-725 anos | Tempo de Encontro(s), que nesse ano incluía nas suas intenções programáticas a celebração dos 40 anos de independência dos países africanos de língua portuguesa, tendo por isso todo o sentido que a edição estivesse associada a esta iniciática distintiva da Universidade, apesar de a organização do evento integrar já há alguns anos a atividade científica do CEIS20, através do Grupo Correntes Artísticas e Movimentos Intelectuais, nomeadamente da área temática O Cinema e o Tempo, na qual existe uma linha de investigação dedicada ao tema dos cinemas em português.

O Simpósio, à semelhança das edições anteriores, teve duas componentes fundamentais. A académica, onde um conjunto de investigadores oriundos de Itália, Moçambique e Portugal apresentaram comunicações sobre o cinema moçambicano do tempo colonial à atualidade e, em simultâneo com a primeira, a mostra fílmica de um conjunto variado de obras de cineastas daquele país do Índico. Ainda neste domínio, vários autores e representações institucionais daquele país estiveram

DOI: [https://doi.org/10.14195/978-989-26-1395-6\\_2](https://doi.org/10.14195/978-989-26-1395-6_2)

presentes e colaboraram na dinâmica do encontro, nomeadamente Djalma Lourenço, diretor do Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema, Nataniel Ngomane, presidente do Fundo Bibliográfico de Língua Portuguesa, e os realizadores Licínio de Azevedo, Sol de Carvalho, João Ribeiro e Diana Manhiça.

O volume que agora se publica não corresponde ao programa desenhado para o Simpósio. Enquanto este obedeceu a uma configuração clássica, com comunicações distribuídas por duas grandes secções temáticas, “o cinema moçambicano do tempo colonial à atualidade” e “realidades e perspetivas sobre o cinema moçambicano”, através dos quais se colocava em relance histórico o cinema daquele país antes de o ser até aos dias de hoje e, por outro lado, procurava perceber os contornos desta cinematografia na atualidade, avaliando linhas de evolução e desenvolvimento. Dos dois dias de trabalhos resultaram dezoito comunicações, número que nos parece interessante e revelador do interesse que estas temáticas geram em vários meios e países.

O volume que agora se publica, acrescenta alguns textos de investigadores que não puderam estar presentes, nomeadamente Jorge Cruz (Brasil), e, intencionalmente, foi organizado em moldes diferentes do Simpósio, colocando dois olhares em confronto sobre a cinematografia moçambicana, a auto e heteroperceção, terminologias que nos parecem cientificamente mais objetivas que as clássicas expressões “colonial” e pós-colonial” que, em bom rigor, padecem de alguma operacionalidade.

Uma palavra para todas as entidades que, em conjunto, permitiram a plena concretização do 6º Simpósio Internacional de Cinemas em Português, edição dedicada ao cinema de Moçambique. Integrado na Semana Cultural da Universidade de Coimbra, o Simpósio não poderia ter melhor visibilidade, pelos tempos de encontros que a Universidade quis destacar nesse ano, com especial ênfase para a comemoração dos 40 anos das independências dos países africanos de língua portuguesa. Em segundo lugar, uma referência muito especial ao elevado interesse que a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP)

decidiu prestar à iniciativa, em particular o Embaixador da CPLP, Dr. Murade Isaac Miguigy Murargy, o Dr. Luís Kandjimbo (Diretor para a Ação Cultural e Língua Portuguesa) e a disponibilidade da Dra. Sara Pereira. Em terceiro lugar, o importantíssimo destaque que o Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual de Moçambique decidiu conferir ao Simpósio, particularmente ao Dr. Djalma Lourenço que, para além da sua presença no evento, foi um elemento fundamental para ultrapassar algumas dificuldades finais. Referência ainda para os apoios concedidos pela Fundação para a Ciência e Tecnologia e para a Fundação Eng. António de Almeida.

A comunicação social nacional e local revelou um interesse significativo pelo evento, efetuando para o efeito diferentes coberturas sobre a reunião, contribuindo dessa forma para a sua divulgação e, simultaneamente, através da sua presença, demonstrando a importância do Simpósio. Os vários meios comunicação social que estiveram presentes realizaram entrevistas a organizadores, realizadores e autoridades fílmicas e académicas presentes. Saliente-se que a rádio e a televisão, de âmbito nacional ou local, produziram notícias que depois foram reproduzidas em programas de caráter nacional, como foi o caso da Antena 1, da ESECTV que elaborou uma peça passada na RTP2, ou da RTP que efetuou um conjunto de entrevistas que foram transmitidas em programas nacionais e na RTP África<sup>1</sup>. Pensamos que o interesse da comunicação social presente no evento é um estímulo para a continuação desta iniciativa, que projeta as cinematografias faladas em português, do ponto de vista da criação e da investigação.

---

<sup>1</sup> (RTP1 | África) <http://www.rtp.pt/noticias/index.php?article=811167&tm=4&layout=122&visual=61>; (RTP2) <http://esec-tv.blogspot.pt/2015/04/6-simposio-internacional-de-cinemas-em.html>; (Antena 1) [http://rsspod.rtp.pt/podcasts/at1/1503/769354\\_176594-1503101513.mp3](http://rsspod.rtp.pt/podcasts/at1/1503/769354_176594-1503101513.mp3); (AgendaFLUC) [http://www.uc.pt/fluc/agenda/6\\_simposio\\_cinemas\\_portugues](http://www.uc.pt/fluc/agenda/6_simposio_cinemas_portugues); (As Beiras) <http://www.asbeiras.pt/2015/03/o-cinema-mocambicano-para-descobrir-em-coimbra/>; (Rádio Universidade de Coimbra - RUC) <http://www.ruc.pt/2015/03/09/cinema-mocambicano-em-destaque-na-casa-das-caldeiras/>; (NotíciasUC) <http://noticias.uc.pt/universo-uc/mocambique-e-portugal-unidos-pelo-cinema>.

A finalizar, deixar um sentido agradecimento a todas as pessoas que estiveram envolvidas. Ao Professor Doutor António Pedro Pita, então coordenador científico do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra, pelo apoio que por seu intermédio o Centro deu à iniciativa, no qual cabe salientar a dedicação e profissionalismo da Dra. Marlene Taveira e Ângela Lopes. Ao arquiteto Ângelo Ramalhete, uma palavra especial pela amizade demonstrada, aos alunos Jéssica Pestana, João Abreu e Susana Henriques que colaboraram voluntariamente para o bom funcionamento dos trabalhos, ao Professor Doutor Fernando Matos Oliveira e a toda a equipa do Teatro Académico de Gil Vicente, ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes, em especial aos Professores Doutores João Maria André e Sérgio Dias Branco. Por último, a todos os investigadores, realizadores e autores dos textos, através dos quais se tornou possível a materialização deste Simpósio, competindo-me deixar com deferência todos os seus nomes, a quem agradeço a amizade e generosidade: Ansgar Schaefer, Diana Manhiça, Djalma Lourenço, Francesca de Rosa, João Ribeiro, Jorge Cruz, José Manuel Costa, Licínio de Azevedo, Livia Apa, Nataniel Ngomane, Paulo Cunha, Sílvia Vieira e Sol de Carvalho.

## MOÇAMBIQUE | AUTOPERCEÇÕES



# CINEMA MOÇAMBICANO

## PATRIMÓNIO FÍLMICO DE MOÇAMBIQUE

*Djalma Luiz Félix Lourenço*

Director do Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema (INAC)

### 1. Introdução

Segundo Convents (2011)<sup>1</sup>, a produção de cinema em território moçambicano, remonta dos finais dos anos 40, quando o filho do dono do cinema Gil Vicente começa a realizar filmes. Mas na verdade, só “em 1951 é que as autoridades coloniais autorizam, em Lourenço Marques, a construção dum laboratório cinematográfico para filmes de 16 e 35 milímetros”.

Neste período, os cineastas amadores marcam a sua presença e produzem dezenas de curtas-metragens, situando-se mais ou menos nessa época, a produção das “actualidades de Angola e de Moçambique, sendo seu principal objectivo levar a Portugal, o conhecimento das imagens das então colónias ultramarinas.”<sup>2</sup>

Nos anos 50 e 60, José Cardoso (1930-2013) torna-se uma referência obrigatória na produção do cinema moçambicano. Na segunda metade

---

<sup>1</sup> Guido Convents (n. 1956), é historiador e antropólogo independente. É um reconhecido especialista em cinema não-ocidental. Embora especializado na História do cinema mudo na Bélgica, é autor de diversas obras sobre cinema africano em geral, e cinema colonial em particular. Desde 1980, publica estudos sobre o cinema na África Central e Austral (Congo, Ruanda, Burundi e Moçambique). Em 1966 fundou, em colaboração com Guido Huysmans, o Afrika Filmfestival em Leuven (Bélgica).

<sup>2</sup> *Idem*

da década 60 e primeira metade de 70, assiste-se a um importante registo de filmes sobre a Luta Armada de Libertação Nacional (por jugoslavos, suecos, chineses, italianos, cubanos entre tantos outros) muitos dos quais até hoje em arquivos fora de Moçambique.

Na década de 80 e 90, cineastas como Camilo de Sousa, Isabel Noronha, Gabriel Mondlane, Licínio de Azevedo, Sol de Carvalho, Chico Carneiro, Fátima Albuquerque, Pedro Pimenta e Luís Simão, entre outros, constituem a nata de produtores e realizadores moçambicanos, forjados naquilo que se pode considerar como sendo a “escola prática do INC”<sup>3</sup>. De 1990 a 2000, assiste-se ao surgimento de um novo grupo (alguns dos quais forjados em finais de 80), um grupo intermédio, ao qual se pode considerar como sendo a segunda geração de cineastas moçambicanos. Aqui, apontam-se as figuras de João Ribeiro, Orlando Mesquita e Nordine Daude. Estes juntam-se aos primeiros, num ambiente já de *per si* pouco favorável à produção. Com efeito, o INC parou a sua linha de produção por razões que abordaremos nos capítulos seguintes. Os produtores e realizadores vêem-se entregues a uma situação de quase total abandono, o que os obrigou a procurarem alternativas de sobrevivência, dependendo muitas vezes de produções *bad-boc* solicitadas principalmente pelas ONGs estrangeiras a operarem no país, ou de co-produções igualmente do exterior.

De 2000 a esta parte, regista-se um *boom* no surgimento de novos talentos na produção audiovisual e cinematográfica. A qualidade ain-

---

<sup>3</sup> Ao apostar na produção do jornal de actualidades *Kuxa Kanema*, Moçambique assistiu à vinda de conceituados cineastas internacionais como Rui Guerra, Mourilo Sales e Vera Zaverucha (Brasil), Glen Hodging e Ophera Hallis (Canadá), Margarette Dickson e Polly Gaster (Britânicos), San Tiago Alvarez e José Galinho (Cubanos), Jean Rouch e Jean-Luc Godard (França) e Maria de Lurdes Turcato, Eurico Ferreira e Fernando Silva (Portugal), entre outros, que na prática, produzindo dia e noite, iam formando em exercício cineastas moçambicanos. Segundo Castigo Uamusse (técnico do INAC desde 1976), a média de produção semanal chegou a 8 edições de *Kuxa Kanemas* (média de 15 minutos cada), que eram exibidos em todas as salas de cinema do país, antes da exibição do filme de cartaz e em todos os distritos do país através do Cinema Móvel.

da não é das melhores. Mas a vontade de produzir é tão grande, que nem as dificuldades materiais, técnicas ou financeiras afecta a euforia do momento. Por detrás deste movimento, podem estar, o sucesso alcançado pela gesta dos cineastas nacionais em festivais internacionais, a organização regular de pequenos cursos de cinema pela Amocine, pelo Dockanema ou ainda pelo Kugoma, pela ECA|UEM<sup>4</sup> e pelo ISarC<sup>5</sup> e o surgimento, embora em pequena escala, de certas oportunidades de produção de filmes documentários, a exemplo da 1ª Edição do DOCTV CPLP em 2009. Na lista desta terceira geração, apontam-se os nomes de Pipas Forjaz, Mিকেi Fonseca, Karl Sousa, Aldino Languana, Júlio Silva, Natércia Xicane, Lionel Moulinho e mais recentemente, Diovargildio Chauque, António Machaieie, Inadelson Cossa e Vasconcelos Tchapo. São realizadores que surpreendem a cada dia com novas produções, algumas das quais inspiradas na cultura e em histórias e contos tradicionais do povo moçambicano.

Contudo, os materiais depositados na cinemateca moçambicana, não têm como referência inicial os produzidos a partir da década de 40. Com efeito, falar sobre o património fílmico de Moçambique, é falar de um espólio cinematográfico de cerca de 70 anos (1921-1991) englobando materiais desde a década 20 aos nossos dias.

Ao longo desta abordagem, falaremos de aspectos como a criação do INAC, o projecto de conservação e preservação de filmes, os apoios da UNESCO, os apoios do IPAD e da Cinemateca Portuguesa e o Projecto de Digitalização e a filiação do INAC na Federação Internacional de Arquivo de Filmes – FIAF.

---

<sup>4</sup> ECA|UEM – Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane, criada justamente para preencher uma lacuna na formação superior virada às artes e cultura.

<sup>5</sup> ISarC – Instituto Superior de Arte e Cultura. Outra instituição que nasce para preencher o vazio no ensino e aprendizagem das artes e cultura, e que introduziu numa fase experimental, um curso virado ao audiovisual e cinema.

## 2. Criação do Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema – Cinemateca de Moçambique

O primeiro órgão oficial do Cinema criado depois da Independência de Moçambique, foi o Instituto Nacional de Cinema – INC (criado pela Portaria nº 57/76 de 4 de Março de 1976)<sup>6</sup>.

De acordo com aquele dispositivo legal, “considerando a conveniência de se proceder à extinção do Serviço Nacional de Cinema e criar, em sua substituição, o Instituto Nacional de Cinema; Os Ministros da Informação, das Finanças e de Estado na Presidência, usando da competência que lhes é conferida pelo artigo 1º do Decreto-Lei nº 7/75, de 1 de Agosto, determinam:

O Serviço Nacional de Cinema passa a constituir o Instituto Nacional de Cinema (I.N.C.), na dependência do Ministério da Informação.

Mantém-se o pessoal constante do quadro III anexo à Portaria nº 119/75, de 22 de Novembro, que passa a designar-se por «Quadro de pessoal do Instituto Nacional de Cinema», extinguindo-se o lugar de chefe de serviço e criando-se os de director e de director-adjunto, (...).

Ao Instituto Nacional de Cinema compete fundamentalmente controlar e orientar a produção de filmes e *video-tapes*, e definir a política de importação e exportação, bem como de distribuição e exibição cinematográfica”.

Portanto, ao INC, na sua qualidade de órgão do aparelho do Estado, cabia, ainda, as responsabilidades de definir a política de utilização do cinema conforme a linha política do Partido.

---

<sup>6</sup> De acordo com o nº 4 da Portaria 57/76 de 04 de Março, a gestão do INC competia a um conselho administrativo a nomear pelo Ministro da Informação. A distribuição do pessoal do quadro era feita por ordem de serviço do director pelos sectores Administrativo; Produção e Distribuição. A mesma portaria, previa ainda na alínea 3 do nº 5, que por despacho do Ministro da Informação, sob proposta do director, poderá ser contratado pessoal técnico, nacional ou estrangeiro, para prestar serviço no INC e a ser remunerado por fundo próprio. Foi assim que efectivamente, se assistiu à vinda de muitos estrangeiros que trabalharam em Moçambique na área de Produção do INC, o que garantiu a formação em exercício dos primeiros cineastas moçambicanos.

Segundo Guido Convents, a criação deste órgão logo no primeiro ano da independência, pode ter a seguinte explicação:

O envolvimento pessoal da liderança: “O Presidente Samora Machel está consciente do poder das imagens (...)”; e

A vontade política: “com a independência e o governo da FRELIMO, a frequência das salas de cinema é mais do que nunca, vista com um olhar político”.

Assim, “entre os instrumentos visando preparar e informar a população (...), estão a educação escolar, a comunicação social em geral e o cinema em particular”. Com efeito, “o governo desenvolve uma política cinematográfica para a sua população (...), e o cinema torna-se numa pedra angular da propaganda e da comunicação do Estado”.

Consequentemente, nasce o famoso jornal de actualidades *Kuxa Kanema*<sup>7</sup>, cujo espólio atinge hoje cerca de 390 séries dos cerca de 394 produzidos no período de 1976/77 (*Kuxa Kanema* experimental) até aproximadamente 1986, altura em que o Presidente Samora Machel morre no trágico acidente aéreo de Mbusini.

A produção do *Kuxa Kanema*, foi em si uma escola de formação em exercício, onde os moçambicanos aprenderam a fazer cinema, fazendo o próprio cinema, ao lado de grandes figuras do cinema internacional.

Contra todas as expectativas possíveis, em 1991, regista-se um incêndio de grandes proporções no INC. O incêndio atinge todo o sector de produção, destruindo assim, todo o laboratório e equipamentos de produção existentes, bem como todas as fitas que estavam no

---

<sup>7</sup> Falando da origem do nome *Kuxa Kanema*, Luis Carlos Patraquim, afirma num texto sobre a origem do termo *Kuxa Kanema*, “com a cinefilia a bater na cabeça, mais as preocupações culturais e ideológicas da altura (...) Quem não lembra a importância do «nascimento de uma Nação (...)»? *Kuxa Kanema*, mais ou menos notação livre de um termo ronga/changane (Kuxa) a significar surgir, nascer, e (Kanema), que se inventou ou se disse ser variação local, nortenha e zambeziana, para dizer Cinema, colocava-se na primeira linha de escolha: porque reunia a ideia que animava o INC inicial, a fazer nascer o Cinema Moçambicano; porque se impunha pela sua sonoridade e combinação feliz (...) O nome viria a ter a popularidade que todos conhecemos e vira sinónimo de cinema em Moçambique”.



Jean-Luc Godard, cineasta francês em serviço no INC (anos 80) em conversa com os funcionários, acompanhado do malgrado Matola (director do INC)

circuito de distribuição. Foi o golpe final, de uma grande máquina de produção cinematográfica, que já apresentava um momento de certa letargia, caracterizado por um total abandono e falta de financiamento à produção, outrora estimulada. As causas do incêndio mal foram investigadas. E como acontece em quase todos os casos semelhantes, o curto-circuito foi a causa mais provável do fatídico sinistro. Não houve vítimas humanas. Mas os estragos foram incomensuráveis: foi-se todo o sector de produção, o laboratório com todas as suas máquinas. Tudo ficou em cinzas, e do mesmo modo ficaram todas as fitas que estavam em circulação naquela semana de trabalho.

Perante este colapso evidente do sector da produção, bem como da destruição de parte do material de exibição, aliado ao facto de já nessa altura estar-se a assistir a uma mudança conjuntural do sistema político<sup>8</sup> que afectou sobremaneira o ambiente de produção e com

---

<sup>8</sup> Com a morte do Presidente Samora Machel em 1986 e a ascensão de Joaquim Chissano ao Poder, assiste-se em Moçambique a uma viragem do sistema político, com uma maior abertura à economia do mercado, contra o sistema centralizado vigente no regime socialista, desde a Independência de Moçambique a 25 de Junho de 1975.

ele o da distribuição e exibição, mais não restava ao INC, senão virar as atenções para a conservação e preservação do material salvo do fatídico incêndio.

### **3. Projecto de preservação e conservação de filmes**

De acordo com Fernanda Coelho (2011), o conceito Preservar, engloba todas as acções pertinentes à perpetuação de uma obra audiovisual, incluindo os trabalhos de formar acervo, documentar, conservar e difundir (dar acesso).

Conservar tem a ver com as acções técnicas destinadas a manter a integridade físico-química do objeto audiovisual com vista a perpetuar a sua reprodutibilidade – desde a duplicação (para qualquer formato) até à projecção.

Com efeito, em Moçambique, o projecto de preservação e conservação de filmes, nasce da necessidade de, entre outros:

Garantir a sobrevivência do único registo audiovisual e oficial existente (existem vários outros arquivos – TVs, Produtoras, Fundações, Arquivos individuais, entre outros), da história da construção de Moçambique pós-independência;

Reunir todo o espólio cinematográfico sobre a Luta de Libertação Nacional espalhados pelo mundo; e

Educar as novas gerações através da imagem em movimento depositados na cinemateca.

Estas premissas, aliadas a aspectos acima referidos, constituíam de uma forma conjugada, factores endógenos que representavam momentos críticos que importava corrigir. Foi montada uma comissão multisectorial de trabalho para avaliar a situação. Entre várias recomendações da comissão, os resultados aconselharam à privatização das casas de cinema e a redução da força de trabalho por via de indemnizações ou de aposentadoria. Outra recomendação, apontava para a criação de uma instituição adaptada ao crescimento do sector audiovisual e

cinema na esfera mundial. Uma instituição que se adequasse às exigências da economia de mercado. Um Instituto de Cinema à altura do crescimento das novas tecnologias de informação e comunicação.

É assim que, o Governo cria a 31 de Outubro, através do Decreto nº 41/2000, o Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema, abreviadamente designado por INAC, instituição que responde igualmente pela Cinemateca.

Tal como o diz Ray Edmondson (2013), infelizmente, a maior parte dos arquivos atua em condições que deixam muito a desejar. A questão se reduz a ganhar tempo, ou seja, fazer o melhor possível com os meios disponíveis e procurar melhorar as instalações no futuro. Factores como infiltração de água pelo teto, janelas quebradas, (...) sistemas de detecção e extinção de incêndios, são aspectos importantes.



Este é o primeiro piso das instalações do INAC (ex INC). As paredes retratam o estado em que ficaram as instalações após o incêndio de 1991.

A partir dela, se pode imaginar o edifício inteiro que desde essa altura, só viria a beneficiar-se de uma reabilitação de raiz em 2009. Foram 18 anos de infiltração das águas pluviais pelas paredes, destruindo todo o sistema eléctrico e de canalização, o mobiliário, o equipamento e todos os outros bens patrimoniais



O tecto e as paredes do arquivo de filmes também sofreram com a infiltração das águas pluviais durante quase duas décadas, o que obriga a instituição a constantes trabalhos de reabilitação.

#### **4. Apoios da Suécia e da UNESCO**

Quando se fez a primeira avaliação do estado de conservação do material depositado nos arquivos da cinemateca, foi pouco depois do ano de 2005. Na altura, era quase impossível entrar nos arquivos, que no conjunto das duas salas, ocupa uma área de cerca de 138 m<sup>2</sup>.

Na voz do senhor Castigo Uamusse, o técnico mais antigo ao serviço da Cinemateca de Moçambique, os filmes produzidos naquela época, não tinham um tratamento adequado de arquivo. Parte deles, era conservado num armazém situado no Cinema Charlot (pertença do INC, tal como todos os outros cinemas nacionalizados) e outra parte num compartimento das instalações do INC. Ambos os lugares, não dispunham de condições de frio e de humidade relativa controlados. Mais tarde beneficiaram de simples aparelhos de ar condicionado domésticos. Assim, exposto a este cenário de degradação geral das condições de armazenamento e a prolongada suspensão dos cuidados activos que lhe são devidos, ao fazer-se uma avaliação (em 2005) do seu estado físico, o acervo fílmico<sup>9</sup> apresentava a seguinte situação:

---

<sup>9</sup> Previsões feitas na altura, apontavam para um acervo de cerca de 25.500 latas de diversos filmes tanto em negativo como positivo, em 16 e 35mm.



Estado de deterioração de uma caixa metálica de filme, contendo uma fita em avançado estado de decomposição acética (também conhecido por síndrome do vinagre).

- Cerca de 15% do acervo irreversivelmente degradado;
- Cerca de 55% afectado por decomposição acética avançada; e
- Cerca de 30% do acervo não estava ainda afectado ou estava afectado por decomposição acética ainda em estado inicial.

Em face disso, o INAC desdobrou-se em esforços com vista a obtenção de apoios para alterar as condições de conservação em que os filmes se encontravam. Foram elaborados ofícios às Embaixadas e a várias empresas de diversos ramos. Foram feitas algumas diligências que resultaram em audiências tanto ao nível de instituições do Aparelho de Estado como privadas. Foi assim que surgiu a Embaixada da Suécia que compreendeu a aflição do INAC e a importância histórica de um arquivo audiovisual para um país. Ela disponibilizou de imediato um fundo (cerca de 17.500 Usd), o qual, por intermédio da UNESCO, serviu para apoiar o INAC num projecto que incluiu a montagem de equipamentos de frio, de desumidificação e de detecção de incêndios. Os resultados foram positivos mas porém muito aquém do desejado. Foi montado o primeiro sistema detector de incêndios



Ar condicionados domésticos retirados após uso. Devido ao grande esforço das máquinas e ao funcionamento contínuo durante todo o dia, as mesmas não resistiam por muito tempo (um e meio a dois anos no máximo)



Parede frontal dos Arquivos, podendo ver-se na parte superior, cinco janelas já tapadas, onde se encontravam fixados os ar condicionados (domésticos).

e os primeiros extintores. Quanto aos aparelhos de frio, por razões várias, sendo a principal o financeiro, não foi possível adquirir mais do que simples ar condicionados domésticos, usados habitualmente em apartamentos comuns.

## **5. Apoios do IPAD e da Cinemateca Portuguesa**

Embora a intervenção da UNESCO tivesse representado um grande avanço na melhoria das condições do arquivo, um desconforto assinalável ainda se vivia na instituição, porque na verdade, os resultados ainda não correspondiam aos padrões mínimos exigidos nesta matéria. Por conseguinte, aceleraram-se os contactos com outros potenciais parceiros.

É assim que, em 2008/9, entra a Cinemateca Portuguesa que através dos fundos do Instituto Português de Apoio ao Desenvolvimento-IPAD, interviu durante cerca de dois anos na Cinemateca de Moçambique. Tal só foi possível, depois da assinatura de um protocolo rubricado entre o director da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, I.P

– CP-MC e o Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema – INAC, que responde directamente pela Cinemateca de Moçambique.

O referido protocolo, considerava que:

Ao nível do Património e Acção Cultural, o Governo de Moçambique considera prioritária a identificação, registo e preservação de obras, valores e colecções representativas do património cultural e natural dos moçambicanos;

No Programa indicativo de Cooperação Portugal/Moçambique 2007 – 2009, a Cultura e o Património Cultural são consideradas áreas-chave para o desenvolvimento sustentável;

No INAC existe um importante acervo de filmes produzidos em Moçambique nas últimas décadas do período colonial, e nas primeiras décadas após a Independência, cuja salvaguarda dependerá da aplicação de medidas de conservação variadas, nas quais se incluem acções imediatas e acções estruturais, de longo alcance;

Entre as medidas imediatas, há que proceder à identificação técnica detalhada, ao reacondicionamento e à classificação dos materiais fílmicos que integram este espólio, assim como ao planeamento das medidas de carácter estrutural que serão indispensáveis para garantir a sua conservação e valorização ao longo prazo; e

A CP-MC tem “Know-how” e competência em todas as matérias especializadas relacionadas com a conservação e restauro dos materiais fílmicos.

O IPAD (Instituto Português de Apoio ao Desenvolvimento) financiou com um montante máximo de 114.710,00 (cento e catorze mil, setecentos e dez euros) para a implementação do Projecto de “Apoio ao Arquivo Cinematográfico de Moçambique”. Esta intervenção, centrou-se basicamente em quatro áreas a saber: i) a limpeza das películas negativas e positivas; ii) a avaliação do seu estado de conservação; iii) a substituição das caixas metálicas por caixas de plástico; e iv) a catalogação dos filmes.



Caixas metálicas contendo fitas de 35mm no arquivo de filmes da Cinemateca de Moçambique.



Sr. Castigo, acompanhado de um técnico português da CP—MC, no manuseamento de filmes depositados em caixas metálicas. Nuno Ventura e Miguel Azevedo, foram os técnicos que trabalharam na Cinemateca de Moçambique no âmbito do projecto de Apoio ao Arquivo Cinematográfico.

## 6. Resultados da intervenção

A duração do Projecto, foi de 22 meses e meio (15/2/2008 a 31/12/2009). Neste período, realizaram-se operações de identificação e reacondicionamento dos materiais, obedecendo à seguinte prioridade: i) jornal de actualidades *Kuxa Kanema*; ii) restante produção moçambicana pós-independência; e iii) acervo da época colonial e produção estrangeira. Por esta via, realizaram-se trabalhos de bobinagem, identificação (incluindo a actualização contínua da base de dados informática) e reacondicionamento dos materiais do espólio.

A substituição das latas ou caixas de cartão por caixas plásticas novas, a substituição de todas as cópias síncronas em 35mm e muitas das de 16mm, a bobinagem de todos os materiais identificados e a separação e isolamento físico dos materiais em estado de degradação extremo considerados lixo, dos restantes, foram actividades contínuas durante todo o período que durou o projecto.

Esta intervenção permitiu igualmente, o aprofundamento e solidificação da formação em paralelo, de todos os agentes de serviço na área da cinemateca.

De acordo com o relatório final do projecto<sup>10</sup>, a intervenção na Cinemateca produziu os seguintes resultados sobre o acervo:

- A existência de cerca de 23.000 latas de um total de 25.500 estimadas no início do projecto;
- Processados 15.300 materiais, correspondentes a cerca de 19.500 latas;
- Um intervalo de 70 anos entre a obra mais antiga (1921) e a mais recente (1991) do acervo, com grande concentração dos materiais entre 1960 e 1975 (actualidades portuguesas e estrangeiras) e de 1980 a 1986 (*Kuxa Kanema* e outras produções do então INC);
- Um total acumulado de 4149 obras, das quais 773 obras singulares, 150 *trailers* e 3226 números de 54 séries de actualidades com uma distribuição bastante desproporcional entre obras moçambicanas (580) e estrangeiras (3569);

A distribuição dos materiais por três proveniências distintas (Moçambique, Portugal e Mundo), que em pormenor permitiram obter os seguintes dados:

Moçambique – 580 obras, das quais:

- 185 obras singulares;
- 1 *trailer*;
- 394 números de uma única série de actualidades (KK);
- Portugal – 1968 obras, das quais:
  - 313 obras singulares (incluindo PUB);
  - 5 *trailers*;
  - 1650 números de um total de 22 séries de actualidades;
- Mundo – 1601 obras, das quais:

---

<sup>10</sup> Relatório elaborado aos 23/11/2009 (atinentes às actividades de apoio ao arquivo cinematográfico de Moçambique), por Nuno Ventura Barbosa, agente de cooperação em serviço na Cinemateca de Moçambique ao abrigo do Protocolo assinado entre a CP-MC e o INAC.



As fitas já se encontram todas conservadas em caixas plásticas e devidamente arrumadas em prateleiras do arquivo da Cinemateca.

- 275 obras singulares;
- 144 *trailers*;
- 1182 números de um total de 31 séries de actualidades.

Em termos de conservação, estima-se que cerca de 15% do material é irrecuperável, sendo que, a maioria destes é anterior à independência. O resto do material, continua a clamar por um tratamento permanente e cada vez mais cuidado de conservação, pois o seu estado assim o exige. Tal intervenção é um imperativo sem o qual, correm-se sérios riscos de se perder por completo, num futuro não muito distante, parte considerável do espólio depositado nos arquivos da cinemateca.

## **7. Digitalização e filiação na FIAF**

Numa das suas abordagens, Edmondson afirma que, em função da inevitável degradação dos suportes e da irresistível alteração dos formatos, os conteúdos sonoros e visuais sobrevivem e permanecem acessíveis apenas graças a procedimentos de migração, isto é, cópia ou transferência de um suporte para o outro.

É assim que dois anos depois do início do projecto de Apoio ao Arquivo Cinematográfico, iniciava-se com a digitalização de filmes (de arquivo). Os primeiros filmes foram digitalizados na República da

África do Sul em 2010<sup>11</sup>. No ano seguinte experimentámos os serviços da Tobis Portuguesa (agora FilmDrehtzich), empresa com quem temos vindo a trabalhar em face da qualidade final do trabalho. Pouco tempo depois, mais instituições se interessaram em apoiar o nosso projecto de digitalização. Nasce deste modo uma parceria envolvendo o INAC, a Universidade de Bayreuth (Alemanha), a Universidade Eduardo Mondlane (Moçambique) e o ICMA (Instituto Cultural Moçambique Alemanha), e financiado pela Embaixada da Alemanha em Moçambique. O projecto de digitalização, permitiu um maior acesso dos utentes ao arquivo.

De acordo com a FIAF: Acervo aberto para consulta: condição para que um arquivo seja aceite como membro da Federação. Moçambique tornou-se membro da Federação Internacional de Arquivos Fílmicos – FIAF, no decorrer do 68º Congresso realizado em Beijing em 2012, com um apoio fundamental das Cinematecas portuguesa e brasileira.

Neste momento a Cinemateca conta com uma módica quantidade de filmes de arquivo digitalizados (158, dos quais 65 *Kuxa Kanemas* e 04 filmes de ficção e restantes dos arquivos da Televisão de Moçambique - TVM), os quais se encontram disponíveis ao público em geral, aos investigadores, docentes e estudantes. Com o KUGOMA<sup>12</sup>, foi efectuado o primeiro *tour* guiado pela Cinemateca – Museu de Cinema (pretende-se que no futuro a Cinemateca seja também um Museu), cujos resultados foram bastante aplaudidos pelos jovens e crianças das escolas abrangidas.

## 8. Desafios

Como urgente, José Manuel Costa, defende entre outras, a necessidade de se realizarem operações complementares de preservação sob pena de se perder muito mais, tais como:

---

<sup>11</sup> Os primeiros 5 filmes digitalizados (RSA) foram: *Estas São as Armas; Samora Vive; Ofensiva; Um Povo Nunca Morre; e, 25 de Junho a Festa 10 Anos Depois.*

<sup>12</sup> KUGOMA – Fórum de Cinema de Curta Metragem.

- Gestão do arquivo com base num verdadeiro “Know-how” de arquivo cinematográfico;
- Preservação do acervo a partir da identificação técnica como base indispensável para que se possa otimizar o esforço:
  - Documentação
  - Catalogação
  - Contextualização

Todavia, outros desafios se alistem num vasto conjunto de acções permanentes com vista a melhorar sempre, e cada vez mais as condições de conservação e as actividades de preservação, a saber:

A formação de pessoal que permita a constituição de um grupo de trabalho que assegure as rotinas arquivísticas e que vá aumentando a sua especialização à medida do crescimento do arquivo;

O planeamento de infraestruturas considerando os limites do edifício existente (em curso projecto de construção de uma cinemateca de raiz);

A melhoria contínua das condições de conservação, que segundo Pereira Lopes e Sílvia Marques (2012), a sala adequada para armazenar os filmes não deve conter janelas e seu ambiente deve ser controlado diariamente, mantendo-se a temperatura entre 15 e 18 graus e a humidade do ar em torno de 50% no máximo;



Os ar condicionados domésticos foram substituídos por dois aparelhos cujas características se podem ver na imagem acima.



Compressores dos novos aparelhos de frio montados no arquivo da Cinemateca de Moçambique.



Os equipamentos modernos de frio, já permitem o alcance de temperaturas recomendadas para a conservação de películas (13,3°C). O desafio agora prende-se com a humidade que continua alta (65%).



Exibição de filmes ao ar livre, durante o VII Festival Nacional de Cultura (Nampula 2012).



Exibição de filmes de arquivo a alunos do EP1 (Escola Primária do 1º Grau), na sala de cinema do Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema – INAC.

A realização de acções de divulgação e animação pública que aumentem a percepção do valor do acervo e das imensas potencialidades de utilização local (suporte de investigação académica, divulgação da história de Moçambique a novas gerações, incentivo à produção audiovisual à base de imagens de arquivo.

Com efeito, o acesso permanente é o objectivo da preservação. Sem ele, a preservação não teria sentido, a não ser como um fim em si mesma (Edmondson, 2013). “A difusão, completa o ciclo das actividades do arquivo. Preserva-se para que “todos” possam ver” (Henry Longlois e Ernest Lindgren).

No mesmo espírito, a UNESCO, defende que “o acesso às obras e fontes de informação que constituem as imagens em movimento reunidas, preservadas e conservadas por arquivos públicos ou privados sem finalidade lucrativa deveria ser facilitado o máximo possível”. E como o afirma Fernanda Coelho, é justamente neste processo de difusão, que a “nossa acção determina o que o futuro vai ser”.

## **Bibliografia**

- EDMONDSON, Ray: *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Preservação Audiovisual/Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. 224 p.: il. ; 23 cm.
- CONVENTS, Guido. *Os Moçambicanos Perante o Cinema e o Audiovisual*. Afrika Filmfestival, Leuvensebaan, 323, 3220 Holsbeek – Belgique, 2011. 677 p. (guido.huymans@skynet.be).
- INAC, Criação e Progresso. *Revista Kuxa Kanema* – quadrimestral 1ª Edição (Junho de 2009).
- PEREIRA LOPES, José Maria; MARQUES, Silvia: *Apostila – Oficina de Conservação e Restauro de Filmes*. Governo do estado de São Paulo, Secretaria da Cultura, Museu da Imagem e do Som e TV Cultura. (oficina de Restauro de Filmes – José Maria Pereira Lopes <zemaria@tvcultura.com.br>).
- COELHO, Fernanda. *Conservação de Acervos Audiovisuais*. Fundação Bunge, Jornada Cultural, Agosto 2011. | Consult. 8 de Março de 2015 | Disponível em WWW: fundacaobunge.org.br/uploads/documentos/apresentação\_conservaçãp\_de.
- BOLETIM DA REPÚBLICA*. Publicação Oficial da República Popular de Moçambique, I Série – Número 26, Quinta-feira, 4 de Março de 1976.



**MOÇAMBIQUE CINEMATOGRAFICO.**  
**A TERCEIRA MARGEM**

*Licínio de Azevedo*  
Realizador | Produtor

Há cerca de 40 anos, antes de mudar-me para Moçambique, o que era o continente africano para mim? Era, basicamente, desde a minha juventude, as minhas leituras de Hemingway: *As Verdes Colinas da África, As Neves do Kilimanjaro...* Era, também, um outro lado da realidade que eu conhecera como jornalista num país dominado pela censura, o Brasil da época, onde era proibido referir-se a nomes como Amílcar Cabral, Agostinho Neto, Samora Machel que vinham nos despachos das agências internacionais de informação. Portanto, ao chegar a Moçambique, eu conhecia também o lado das guerras travadas pela independência dos nossos países irmãos. O que eu não conhecia era “a terceira margem do rio”: o lado mágico da realidade, o lado espiritual.

Logo a seguir à minha chegada, como jornalista e escritor, pois ainda nem sequer pensava em fazer cinema, no meu primeiro trabalho, nas antigas zonas libertadas, no Planalto de Mueda, onde devia recolher relatos sobre a guerra, quis fazer jus ao meu velho mestre Hemingway. O planalto era uma zona rica em caça. Conseguimos uma arma e numa noite, com um guia da aldeia onde estávamos hospedados, eu e os meus colegas moçambicanos saímos para o mato. Andámos toda a noite e parte do dia seguinte e não encontramos nenhum animal. Voltámos para a aldeia completamente frustrados. Então, ali, comecei

DOI: [https://doi.org/10.14195/978-989-26-1395-6\\_4](https://doi.org/10.14195/978-989-26-1395-6_4)

a descobrir o lado da África no qual Hemingway nunca tocou nos seus livros, porque ele só falava do *bwana*, do grande caçador branco. Pedi explicações ao guia: “Como foi possível não vermos um único animal?” Ele respondeu: “Eu acho que sei”. E perguntou-me: “Levou algum dinheiro no bolso?” Eu disse: “Sim, sempre levo dinheiro no bolso”. Ele ficou chateado: “Levou dinheiro lá para o mato!?” “Sim”. “É por isso que os animais não apareceram. Nenhum caçador pode levar dinheiro para o mato, os animais não aparecem”.

Sem prejudicar o lado político e social do trabalho que eu fazia, esse lado mágico das coisas passou a fazer parte dele. E tornou-se muito forte quando comecei a fazer filmes e mergulhei com o espírito aberto nas histórias que surgiam à minha frente, por todo o país. Na verdade, rendi-me à evidência dessa realidade mágica, pois mesmo sendo mágica não deixa de ser realidade e que foi possivelmente o meu passaporte para o cinema.

As pessoas passaram a gostar do meu trabalho, os moçambicanos, porque ele refletia, além dos aspetos sociais, também esses aspetos fundamentais nas suas vidas, que são as suas crenças, e que normalmente eram ignoradas ou mesmo condenadas no nosso dito cinema revolucionário dos anos pós-independência ou folclorizados e deturpados num outro tipo de cinema. Para mim o “Moçambique cinematográfico” inclui obrigatoriamente esta parte muito rica da nossa realidade, não como mero exercício estético, intelectual, mas como uma integração verdadeira e espiritual.

Posso dar, no meu trabalho, e os meus colegas poderão dar no deles, muitos exemplos do que estou a falar. Num dos meus primeiros documentários importantes, *A Árvore dos Antepassados*, e o título já diz tudo, a história tem como centro a necessidade dos refugiados de guerra moçambicanos que estiveram dez anos no Malawi de, ao regressarem, se reconciliarem com os seus antepassados, através das cerimónias próprias. Quando uma pessoa viaja tem que se despedir dos antepassados, junto à árvore que os representa. Durante a guerra,

ao fugirem, não tiveram hipótese alguma de fazê-lo. No documentário eu segui a viagem de regresso de uma família de um centro de refugiados no Malawi até a sua zona de origem, uma viagem que levou mais de um mês, num cenário de destruições causadas pela guerra. O filme acaba exatamente debaixo de uma árvore, no reencontro da família com os seus antepassados, para apresentar os filhos e netos que nasceram longe de casa. É um filme muito emotivo, as pessoas geralmente choram no final, e eu também.

Talvez tenha sido ao fazer esse filme que Steinbeck, com o seu romance *A um Deus Desconhecido*, passou a ter para mim a mesma preponderância que Hemingway como influência literária. E Steinbeck era um homem muito relacionado com as causas sociais, basta citar o seu livro *As Vinhas da Ira*, filme de John Ford, com Henry Fonda. Ele foi carpinteiro, operário, marinheiro... Em plena América escreveu um romance em que os antepassados são homenageados junto a uma árvore, tal como em África.

Em *Mariana e a Lua* deparei-me com outra história exemplar. O documentário é sobre a viagem aos Estados Unidos de Mariana Mpande, uma curandeira e líder comunitária de Tchuma Tchato, uma zona muito isolada, na fronteira de Moçambique com a Zâmbia e o Zimbábue. A ida aos Estados Unidos era para encontrar-se com curandeiros e líderes espirituais locais, representantes de índios, um curandeiro do Havai... Luciano, o maior caçador de Tchuma Tchato, deveria acompanhá-la. Eu o havia escolhido por conhecê-lo de um outro documentário feito dois anos antes na mesma comunidade. Luciano tinha poderes mágicos, que eu próprio e a equipe que filmava comigo constatámos. Diziam que ao caçar ele tornava-se invisível ou se transformava numa árvore, numa pedra, e os animais se aproximavam dele sem nenhum receio e ele podia escolher calmamente a melhor presa e abatê-la. Infelizmente ele não pôde fazer a viagem por ter feito uma outra pouco antes, definitiva: foi morto por um poderoso feiticeiro malawiano, contratado para isso por um caçador mais fraco e que

invejava os seus poderes. Como eu dizia, no documentário anterior conheci o “caçador mágico”. Estávamos a filmar numa aldeia e ela é invadida por uma manada de elefantes furiosos que investiu contra os moradores e a nossa equipe, causando pânico e ameaçando vidas, sem que houvesse maneira de afugentá-los. Luciano surge em meio aos elefantes e calmamente os conduz para fora da aldeia, como se aqueles animais furiosos fossem inofensivos cabritos e ele o seu pastor.

No filme que vou fazer agora, *O Comboio de Sal e Açúcar*, uma ficção, um dos personagens principais, o comandante Sete Maneiras, é inspirado em Manuel António, líder dos Naparamas. Os Naparamas, que surgiram durante a guerra civil e apoiavam o exército governamental, eram uns vinte ou trinta mil homens que combatiam nós, empunhando apenas armas tradicionais, arco, flechas e lanças. Eram invulneráveis, à prova de balas, e o inimigo fugia à sua aproximação, sem sequer tentar combatê-los. Isto durou até o momento em que Manoel António foi morto, com mais de cem balas. Claro, houve uma explicação para esta ocasional vulnerabilidade. Havia algumas regras a serem cumpridas antes de um combate. Os naparamas não podiam comer comida com sal, nem manter relações sexuais. Dizem que ele foi seduzido por uma bela feiticeira enviada pelo inimigo e fez sexo com ela no período proibido.

Tudo isto, para mim, é uma parte fundamental do “Moçambique cinematográfico”. Quem não acredita que o crocodilo que ataca uma pessoa na beira de um rio foi enviado por alguém, não mergulhou nesta realidade e não pode fazer filmes em Moçambique. Quem não acredita que os crocodilos raptam pessoas e as levam para ilhas para trabalharem para eles em machambas secretas, não pode fazer filmes em Moçambique. Quem não acredita que os feiticeiros à noite cavalgam hipopótamos no meio dos rios, também não, porque não conhece a terceira margem desses rios. Num outro episódio, num céu completamente azul, surgiu uma nuvenzinha escura e dela saiu um raio que matou duas irmãs numa aldeia. O raio foi enviado, obviamente.

Há outros aspetos do “Moçambique cinematográfico”, em que a magia não entra, mas neste Simpósio tive a sorte de poder falar antes dos meus colegas e deixo para eles a tarefa árdua de falar dessa realidade mais dura. Vou referir-me apenas a uma situação complexa em que me vi envolvido na filmagem de um documentário-ficção, ou ficção-documentário, *Desobediência*, que fiz numa zona bastante isolada no centro do país, e que se aproxima de uma tragédia grega. Encontrei o tema na leitura de jornais, a história de um homem que se suicidara alegando que a esposa era desobediente, recusava-se até mesmo a preparar a água para o seu banho. Fiz a pesquisa entrevistando todos os envolvidos no drama e descobri um outro “guião”. A família do morto culpava a viúva para poder se apossar dos bens do casal, a palhota, uns poucos cabritos e galinhas e, sobretudo, ficar com os seus cinco filhos, ainda crianças mas já de grande ajuda nas machambas familiares. Convenci todos a representarem os seus próprios papéis no filme que reproduziria os acontecimentos. O suicida tinha um irmão gémeo e este teria um duplo papel: o seu e o do falecido. As filmagens, já no seu fim, incluíam a consulta a um curandeiro, com todos presentes, para que ele, especialista em casos que envolvem mortes, indicasse o culpado, tal como fora feita meses antes, quando os fatos ocorreram, e cujo desfecho eu desconhecia. Tudo decorreu como se fosse a primeira consulta, absolutamente verdadeira, a transfiguração do curandeiro, a presença do espírito do morto, as reações dos familiares. E só no seu desfecho eu me dei conta de que filmava algo que me transportava para Édipo, Electra, mas absolutamente real. Um tabú fora quebrado. As tradições locais interditam um homem de fazer amor com a mulher do seu irmão gémeo. O nosso suicida fizera e isto causou a sua morte.

As pessoas filmadas em *Desobediência* não tinham acesso à televisão, nunca tinham visto cinema. Para levar a viúva a abandonar a sua machamba e trabalhar connosco nas seis semanas necessárias, a produção do filme pagou-a com um carro de bois, uma junta de

bois, uma charrua e construiu-lhe uma casa de blocos, longe de onde vivia a família do marido. Meses depois, quando passei pela zona, para um outro trabalho, parei para visitá-la. A minha presença alterou completamente a rotina familiar da viúva. Ela chamou os cinco filhos, deu-lhes banho, juntou as suas roupas, reuniu os vizinhos e começou a leiloar todos os seus bens. Eu não falava a língua e estava com dificuldade para compreender o que se passava. Até que alguém me explicou: ela pensava que o que recebeu da produção do filme era o *lobolo* (dote) que eu havia pago para casar com ela. Estava pronta para seguir-me com os filhos para irem viver comigo na cidade. Ao saber disto, parti sem me despedir. E até hoje, passados mais de dez anos, evito aquela zona.

## A PEDAGOGIA NO CINEMA?

*Sol de Carvalho*  
Realizador | Produtor

“Muitos acreditam que a função primordial do cinema é divertir, outros pensam que é ensinar, ajudar a pensar, e há ainda os que acreditam que uma coisa é inerente à outra. Talvez a grande questão para o cinema hoje seja saber fazer a diferença neste mundo repleto de imagens”.

### 1. Contexto

Às vezes, as pessoas parecem querer fugir da palavra pedagógico, especialmente quando falam de arte.

Nunca entendi porque é que os médicos dizem “ácido acetilsalicílico” em vez de dizer “aspirina”. Parecem tentados a querer afirmar a quem os ouve de que eles estão num patamar superior. Às vezes, sinto isso nos filmes.

Não há que ter vergonha de simplesmente dizer “aspirina”, especialmente quando sabemos que não se trata de uma discussão sobre química e que esse termo será entendido por uma audiência mais larga.

Mas ok, aqui estamos a tratar de arte e, muitas vezes, a arte é apenas uma forma nova de expressar conceitos e ideias antigas, pelo que não é de menosprezar o exercício da procura de novas formas. Faz parte da evolução.

Como resolver, então, esse dilema em que somos confrontados com a necessidade de sermos simples sem deixarmos de ser profundos e, ainda, a necessidade de sermos criativos e inovadores?

Estou a falar do cinema que se preocupa com as audiências, que se preocupa para quem ele é destinado, o que, felizmente, acho ser o caso do cinema moçambicano.

## **2. Pistas**

No início do cinema pós-independência em Moçambique, quando o cinema estava nacionalizado em termos de produção, distribuição e exibição, a questão era muito simples: Se estavas “dentro” do sistema, bastava simplesmente ter uma ideia porque as condições estavam todas lá para o fazer. Incluindo a garantia de que os filmes seriam vistos por uma significativa parcela da população.

E assim foi até que mudámos para uma sociedade de mercado, criámos as produtoras independentes e tivemos de partir à procura de financiamento para os nossos filmes. E, também, de redefinir os nossos métodos de produção.

Sejamos claros, existem algumas obras de ficção moçambicanas que foram essencialmente financiadas por fundos de cinema estrangeiros, mas a grande maioria foi apoiada pela comunidade doadora em Moçambique. Quase sempre relacionados com programas sociais em que eles estavam *engajados*.

E acho que conseguimos enfrentar essa nova realidade com algum sucesso. De facto, o cinema moçambicano sustentou-se durante muitos anos precisamente porque os cineastas conseguiram sempre impor a sua criatividade e a procura de novas opções estéticas, em filmes que só foram possíveis porque, de uma forma ou de outra, eram destinados a largas camadas sociais moçambicanas. Fosse ela a SIDA, o ambiente, as mulheres, a guerra, as minas ou qualquer outra problemática social, o objectivo dos financiadores era, lá está, haver uma acção educativo/pedagógica.

E foi nesse contexto que Moçambique conseguiu criar algumas respostas bem interessantes e conseguiu não perder o ponto de vista autoral e criador.

Uma delas é o caso do docudrama tão fortemente representado na obra do meu colega Licínio de Azevedo.

Uma outra é a que resulta da passagem ao cinema das histórias de Mia Couto onde se procura uma linguagem (às vezes conseguida outras não) que tenta, pelo humor e pela poesia, atrair o espectador para lhe propor temas profundos como forma de interação com o espectador. Um exemplo é o filme (*O último voo do flamingo*) do meu outro colega aqui presente, o João Ribeiro.

Outra ainda, que já foi ensaiada por mim, tem sido a de tentar tornar os diferentes níveis de percepção (ou absorção) complementares: O *layer* mais direto, mais simples, mais óbvio, o da superfície, que toda a gente entende, é também uma porta para discussões mais profundas. Mas se o espectador ficar por ali, também está bem, porque é importante que ele reaja a essa primeira “declaração” do autor. Simbolicamente, a inspiração vem de *Playtime* de Jacques Tati onde esses *layers* são colocados mesmo ao nível da composição do plano em que três ou quatro histórias podem ocorrer simultaneamente. Tentei fazer isso no *Jardim do Outro Homem...*

Todas válidas? Sim, acho que sim mas todas ainda a necessitar de mais trabalho, de mais experimentação, e sobretudo de mais reflexão sobre as intenções, a forma como foram feitas e os resultados. Mas todas elas têm uma preocupação comum: a de criar um diálogo activo e dinâmico com os espectadores a partir da realidade social moçambicana.

Parece-me importante que continuemos a não fechar o nosso cinema no círculo restrito das elites mais esclarecidas. Isso seria aceitar ficar no gueto em que os poderes querem colocar os criadores. Porque assim eles não se tornam incómodos. Porque não há nada mais inútil do que um cineasta fechado numa redoma sem o seu público.

Mas sejamos claros: este posicionamento não justifica uma atitude comercial nem nos ilibada de responsabilidades intelectuais e artísticas. Sei bem que, como criador, tenho de questionar a realidade, o que inclui a procura de uma estética identitária a um tempo pessoal e ao mesmo tempo, nacional.

Parece-me que o cinema africano, juntamente com a situação político/social que ele reflecte, fornece uma janela de oportunidade em que se torna viável esse casamento da criatividade com a maior absorção possível das potenciais audiências.

Temos de continuar a tentar, a um tempo, entreter e emocionar, e a propor novas reflexões quer políticas quer estéticas.

O que diferencia o cinema dos outros actos criadores é que o veículo implica, pela sua própria natureza, uma relação com um destinatário, que pela natureza da sua potencialidade, se multiplica em números que nenhuma outra arte consegue atingir.

Não se trata, pois, de decidirmos se o cinema tem uma dimensão social (e pedagógica já agora). Essa decisão já foi tomada pelas características do veículo e a forma como tem sido utilizado. Há mais de cem anos que assim é, e tal mantém-se inalterável.

Como bem refere Reia Baptista no seu texto sobre o cinema pedagógico, nem mesmo Buñuel, dono de um espírito libertário, assumida e declaradamente anti-pedagógico, deixou de ser um dos cineastas mais pedagógicos da história do cinema. Mais uma vez: temas sociais tratados de uma forma bastante inovadora.

E Baptista insiste: primeiro, porque a verdadeira essência, e a característica mais eficaz, do efeito pedagógico do cinema consiste na sua capacidade de abordar sistemas de valores – dogmas – numa perspectiva herética ou, em alguns casos, pseudo-herética. Entenda-se aqui o termo heresia no verdadeiro sentido da palavra, tal como ele era definido pela teologia da Idade Média: um erro doutrinário cometido deliberadamente em desafio à autoridade (Wakefield & Evans, 1969).

Quer queiramos quer não, a Televisão, sendo a chamada área menos “nobre” da produção das “imagens em movimento” já ocupou largamente essa função social e o resultado é que o cinema, na forma como muitas vezes o entendemos, se tornou um objecto de eleitos, de minorias.

A esses factos se soma a História de Moçambique que tem ainda uma marca social básica: a grande maioria dos moçambicanos não usufruiu ainda do direito a uma educação condigna, e quando nos referimos à educação cinematográfica, então estamos a falar de um quase deserto. Em quantidade mas especialmente em qualidade.

Para nós, realizadores, trata-se de nos posicionarmos simultaneamente perante as características do próprio cinema e do ambiente em que ele actua.

Sei bem que um panfleto político, moral, ambiental, médico, histórico ou social e belas imagens, mesmo que bem montadas... não chegam para fazer um bom filme, apesar de, nos nossos países, o panfleto politicamente correcto, ser, muitas vezes, o unico critério de avaliação.

Estamos pois perante um desafio. Assumir claramente a mensagem, usar uma linguagem que comunique com o público, procurar a forma de o dizer mantendo o respeito por uma identidade estética nacional e desenvolvendo-a sempre para novas plataformas técnicas e estéticas.

Fico, pois, um pouco constrangido quando me dizem que somos cineastas educacionais ou pedagógicos. Porque a categoria é usada de forma redutora. Afinal, dum forma ou de outra, todos os filmes podem ser pedagógicos: *Filadélfia*, para falar do mais conhecido filme sobre o SIDA, é um filme pedagógico. Mas ninguém o assume como tal, porque traz o selo de Hollywood, o modelo de produção de cinema para grandes audiências e as fantásticas interpretações de dois atores já “oscarizados”. Tivesse ele sido feito por um cineasta africano e, quem sabe, traria imediatamente consigo o rótulo de educacional. Estamos pois perante uma forma de discriminação em que o pedagógico no norte é arte e no sul é educação?

Diria que um filme é mais ou menos pedagógico de acordo com a intenção do autor e com o uso que se faz dele. Mas nessa altura ele já cortou a cortão umbilical com o seu criador e se tornou propriedade pública...

O que me parece justo é que nos limitemos, com frontalidade e honestidade, a analisar se os nossos filmes são simplesmente bons ou não. Teremos, seguramente, mais a ganhar seguindo por esse caminho porque, é preciso reconhecê-lo, existe muito paternalismo e sobrançeria na forma como se olha o cinema africano e os seus cineastas.

Nós, cineastas africanos, temos uma vantagem, até aqui insuficientemente aproveitada. Deixem-me lembrar o que me disse Jean-Luc Godard numa entrevista feita há mais de 30 anos em Moçambique:

“quando se diz que não há tradição de imagem, (...) na realidade vocês têm tanta tradição de imagem como qualquer outro povo, e hoje vocês até têm mais porque 80% dos moçambicanos não sabem ler nem escrever, e isso talvez seja uma coisa muito forte para que se reaprenda a fazer a imagem. (...) Eu diria que vocês são mais ricos em matéria, em matéria-prima psicológica, filosófica, etc, que outros países.

Acho que Ousmane Sembene e Soleymane Cissé serão dois exemplos (outros existem) dos que souberam ir ao fundo do baú do imaginário africano, para poderem trazer algo de fresco ao visual que estávamos habituados. (...) Sem facilidades técnicas (porque, insisto, não está em causa que é preciso saber fazer), eles construíram narrativas procurando mergulhar nas formas de estar (e, conseqüentemente, de ‘olhar’) de África, trazendo símbolos e signos desacreditados noutras paragens, mas sem os quais a sociedade africana simplesmente (...) não funciona!”

Aqui, estou de acordo com a visão de Godard. Acho que, em África, vivemos num mundo imaginário carregado de símbolos, imagens, representações, que constituem o enorme reservatório que nos permite criar um cinema que seja inovador e, ao mesmo tempo, próximo dos seus destinatários. Chamem-lhe o que quiserem, até mesmo “pedagógico”, que importa?

## CINEMA E TELEVISÃO

*João Ribeiro*

Realizador | Produtor

O Cinema, depois do papel que lhe foi atribuído na 1ª República de Moçambique Independente, logo após o surgimento da TV, passou para um plano, na importância das artes, muito abaixo do 2º lugar. O mediatismo e a magia da TV fizeram os Governos seguintes ignorar quase por completo a produção e a exibição cinematográfica.

Porém, e apesar disso, a relação Cinema-Televisão foi importante em Moçambique do ponto de vista da formação técnica e capacitação das estações de TV. Foi num momento específico, quando o INAC (Instituto Nacional de Cinema) deixou de produzir, e os seus trabalhadores, praticamente sem nenhuma ocupação, foram sendo, alguns deles, (re)enquadrados na Televisão Pública, a única então existente. Esse (re)enquadramento elevou a qualidade da produção e permitiu a formação, a outro nível, dos técnicos que na altura trabalhavam naquela estação. Por outro lado, um grande número de cineastas juntou-se e abriu a COOPIMAGEM (Cooperativa de Produção de Imagem) tendo, dessa forma, em minha opinião, lançado a produção independente em Moçambique, com pequenos documentários, maioritariamente institucionais, e fazendo filmes publicitários que eram exibidos na TV.

Surgiram a seguir outras produtoras independentes (ÉBANO MULTIMÉDIA, PROMARTE) que produziram um conjunto de importantes documentários para canais estrangeiros, num sistema que

DOI: [https://doi.org/10.14195/978-989-26-1395-6\\_6](https://doi.org/10.14195/978-989-26-1395-6_6)

passava pela coprodução ou pela candidatura a concursos lançados por essas estações. Dado o estágio tecnológico em que nos encontrávamos, o que se fazia não era considerado na altura CINEMA. Eram documentários institucionais e de autor, alguns deles com um certo nível de dramatização e reconstituição, muitos de grande qualidade artística e de análise político-social. Salvo raras exceções, não chegavam à TV nacional. Ou melhor, chegavam, mas nunca eram exibidos, ou era exigido que o produtor pagasse a sua projeção através da compra de tempo de antena. Dessa forma a TV desenvolveu capacidade interna de produção própria de conteúdos alternativos para preencher a sua grelha. Porém, a TV em Moçambique nunca desenvolveu, até hoje, de forma consistente e orientada, capacidade de produção de documentários ou ficção nem, no seu todo, conseguiu criar, promover ou até mesmo estimular um sistema que permitisse uma produção regular destes géneros (ficção e ou documentário) para seu próprio consumo. Esta situação, com muito poucas e meritórias exceções, mantém-se, apesar dos 34 anos de história de TV em Moçambique e dos 12 canais em sinal aberto existentes no país.

Para complicar ainda mais a situação depois da completa paralisação das atividades do INAC - que agia como produtor, distribuidor e exibidor - o Estado alienou as salas de cinema que existiam no país, sem regular a contrapartida cultural ou impor alguma obrigação legal de exibição de filmes ou conteúdos nacionais. De um total de mais de 30 salas que antes havia, hoje apenas 3 espaços exibem de forma regular cinema comercial em Moçambique.

A televisão pública e privada ensaiou, em alguns momentos, a produção de obras de ficção e de alguns documentários. Foram pequenas séries com um orçamento modesto, muitas vezes com claras mensagens políticas ou sociais, financiadas por ONG's ou entidades estrangeiras, sempre dentro de uma estratégia de comunicação orientada para objetivos outros que não artísticos nem de desenvolvimento

de uma linguagem de autor, de pontos de vista próprios ou da arte cinematográfica em si.

Esta posição assumida pelos canais de TV, combinada com a degradação e consequente paralisação da exibição em sala, provocou uma enorme lacuna no horizonte cultural nacional e no seio do ainda pequeno grupo que se havia criado a partir do INAC, que se via assim impossibilitado de desenvolver projetos próprios.

Com o desenvolvimento das novas tecnologias e o surgimento de meios de produção alternativos, os cineastas puderam voltar a produzir os seus próprios projetos, apesar das restrições à exibição prevalecentes. Passou a haver uma espécie de produção militante que, em jeito de vingança, digamos, usava a capacidade desenvolvida pela televisão, aquela que havia de certa forma “travado” a produção cinematográfica, para voltar a fazer cinema.

Pouco depois dos anos 90 aparecem projetos de curtas e longas de ficção que, alavancados pela produção portuguesa que chega a Moçambique através de financiamentos à produção do Instituto de Cinema (Portugal), voltam a acender a luz no fundo do túnel. Os filmes produzidos nesta fase nunca chegam à Televisão e a dificuldade relativa à sua exibição é agravada pelas difíceis condições de circulação rodoviária, e de outras infraestruturas para que haja exibições alternativas. Dessa forma, apesar do aumento da produção cinematográfica nacional, continua muito pequena a penetração do “cinema” nacional junto do público que, em sentido contrário, é cada vez mais exposto à produção de novelas, *shows* musicais e *reality shows* à moçambicana, que a partir de 2002 começam a povoar o horizonte cultural e a ser referência obrigatória.

Portanto, apesar do grande incremento da produção de cinema e dos filmes rodados em Moçambique por produtores europeus e americanos, e não obstante o notório esforço de produção empreendido pelos produtores independentes (nunca o Estado ou o sector regulador da atividade), o Cinema perdeu posição face à Televisão.

Passou também a Televisão a formar os seus próprios técnicos em edição e câmara, em realização de programas e em iluminação e som, técnicos esses que, embora de deficiente qualidade e conhecimento, começaram a aparecer em produções de “cinema”, ocupando o espaço criado pelos ainda “cineastas”.

De 2008 a 2011 acontece o melhor momento da produção do Cinema em Moçambique dos últimos tempos, com a realização de várias longas-metragens nacionais e estrangeiras em simultâneo. O ambiente é bastante positivo e a expectativa é grande. Mas, contra as expectativas geradas por estas oportunidades, a falta de políticas para o sector e a corrupção em alguns segmentos da cadeia de valor da produção, que passaram a gerar intrincados processos para a obtenção de autorizações e licenças, fazem retroceder todo este desenvolvimento, a ponto de parar completamente a produção de cinema no país. Em paralelo, a TV nacional continua a produzir os seus *talk-shows* e *reality-shows* adaptados, e a produzir as suas “estrelas”, coisa que o Cinema em Moçambique ainda não conseguiu fazer. Os nossos atores são conhecidos pelas suas participações em peças de teatro, pela sua exposição na TV e na imprensa escrita. Pelo contrário, os realizadores de cinema (com raras exceções), os atores e os autores que para ele escreveram continuam desconhecidos do público.

Nos dias de hoje, a inexistência de leis e a fraca regulamentação existente sobre o processo de obtenção de licenças para exploração de canais de TV em Moçambique, deixa espaço para uma exibição de conteúdos sem qualquer controlo que não seja o político (controlo esse sempre exercido à margem da Lei e de forma ambígua, fazendo-se sentir, por exemplo, através do corte de financiamentos, redução de publicidade, ações de inspeção e de fiscalização). A falta de obrigatoriedade de proteção e valorização do conteúdo nacional e a inexistência de plataformas de apoio e captação de receitas para o incentivo da produção audiovisual não facilitam a

produção de conteúdos de autor, nem a valorização de histórias e autores nacionais.

Não temos ficção na TV, não temos produção de ficção fora dela. Não temos documentários nacionais na TV, e a produção de documentários independentes sujeita-se à participação em difíceis e muito competitivos concursos internacionais, ou a algum trabalho comissionado por “clientes” institucionais públicos ou privados.

Com o aparecimento do multimédia, e uma vez que as etapas anteriores de desenvolvimento de formatos e géneros na ainda precoce cinematografia moçambicana estavam por concluir, e com apenas 3 locais de exibição sistemática de cinema (sempre o *blockbuster* americano), não temos ainda “modelos de produção” estabilizados em Cinema e Televisão, nem conseguimos criar as referências fundamentais para a continuidade e para o crescimento de uma cinematografia autenticamente moçambicana.

A Televisão, pela sua abrangência e efeito psicológico sobre as massas, deveria ser o catalisador da vontade para se ter o embrião de um *star system*, de uma cadeia de valor que fosse profissionalizando a produção cinematográfica e, mesmo que pequena, caminhasse numa relação de procura e oferta dentro dos limites do possível. O desenho de uma política cultural a médio prazo seria um posicionamento claro do interesse do Estado na promoção das artes onde o Cinema ganharia valor. A ausência de tudo isto e as tentativas de valorização da autoestima tão promovida no último regime, intrinsecamente ligada à obtenção de ganhos financeiros e de ascensão social, debilitaram profundamente o tecido social e, conseqüentemente, a arte e a cultura passaram a planos ainda mais secundários na longa lista de prioridades do Governo.

É possivelmente devido a todos estes fatores que se pode constatar a ausência de um trabalho de análise, dentro do território nacional, das diferenças estéticas, temáticas e de produção entre o Cinema e a Televisão. E, se o cruzamento destas formas de estar e fazer aconte-

ceu paulatinamente em países mais desenvolvidos (contrariamente à inserção das tecnologias que foram e continuam a ser assumidas entre si com uma rapidez incrível), se longas discussões foram abertas e muitas filosofias criadas e analisadas sobre a prevalência e capacidade de sobrevivência de cada uma delas – Cinema e Televisão –, em Moçambique, anárquica e incoerentemente, sem qualquer orientação, uma suportou a outra, garantindo que, de algum modo, se continuasse a ter produção audiovisual no país.

## MOÇAMBIQUE | HETEROPERCEÇÕES



**MOÇAMBIQUE**  
**O PATRIMÓNIO CINEMATOGRAFICO COMO**  
**ALAVANCA DE DESENVOLVIMENTO**

*José Manuel Costa*  
Cinemateca Portuguesa

Uma história exemplar ocorrida há três décadas pode agora dar origem a um outro ato exemplar: porque não considerar o acervo do INAC (Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema de Moçambique) uma das chaves possíveis de um novo impulso local da produção? Ao fazê-lo, a relação direta entre património e criação teria aqui um ensaio valiosíssimo.

Naturalmente, o potencial desta relação não tem apenas a ver com Moçambique, nem se esgota nas áreas mais específicas adiante abordadas. A hipótese que levanto, porém, é que estejam de facto ali reunidas condições muito particulares que convidam a olhar para esse elo como trunfo especial de desenvolvimento, ou seja, como contributo precioso, num contexto económico ainda difícil, *tanto para o esforço de conservação patrimonial como para o esforço de produção*. E é isso que, na sequência do projeto de cooperação relativo à salvaguarda dos arquivos moçambicanos a que estive ligado, me anima a trazer aqui, neste diálogo com os nossos colegas moçambicanos, esta reflexão e esta sugestão.

No final dos anos setenta e na década de oitenta do século passado, Moçambique foi palco de uma experiência cinematográfica única

naquele tempo e naquela zona do mundo, senão no contexto maior dos chamados países em desenvolvimento. Herdando um contexto colonial com alguma tradição de cultura cinematográfica mas não estruturas de produção autónomas, durante os quinze anos que se seguiram à independência (e no seguimento de um primeiro gesto que foi a rapidíssima criação do instituto de cinema em Novembro de 1975, cinco meses após a independência), o país *apostou* na criação de filmes como fator de identidade e de aglutinação social. O que resultou disso, para além dos ecos das célebres experiências laboratoriais de Rouch e Godard (este último na área do que era entendido como laboratório de televisão) foi sobretudo, e com outra consequência material, o importante acervo de filmes gerados no instituto nacional então dirigido por Ruy Guerra – um acervo que nasceu mais perto do novo poder e de um intento propagandístico mas cuja dinâmica de produção e cujo carácter desbravador *naquele* contexto (uma genuína atmosfera de *começo*) converteram em testemunho precioso do nascimento de um país e das esperanças, contradições, forças e deslumbramentos que o marcaram.

É certo que esse surto não teve continuidade, sendo seguido por quase duas décadas de grande paralisação das estruturas entretanto erguidas, mercê de fatores externos e internos (a guerra civil e o incêndio que destruiu as instalações do Instituto Nacional de Cinema em 1991). Mas quando, na atualidade, se procura reerguer a produção de cinema no país, há então que não esquecer que, para além do seu intrínseco valor para a memória coletiva dos moçambicanos, o acervo de filmes daquele período até agora conservados *pode* ter um papel significativo nessa reativação.

A coleção moçambicana do INAC pré e pós-independência, se devidamente preservada a longo prazo, terá cada vez mais potencial como base de atividade cultural, começando pela atividade académica e editorial em áreas de ciências humanas (história, sociologia, antropologia...), no que, por si mesmo, terá já também uma dimensão

económica. A sua utilização por parte de uma nova geração que está a ser formada diretamente no audiovisual, essa, poderá ter efeitos ainda mais relevantes e a mais curto prazo, tendo em conta o lugar em que se encontra essa geração face à História do país e tendo também em conta as condições locais, económicas e tecnológicas, da produção audiovisual.

Na verdade, por um lado, há que ter em conta que estes jovens potenciais realizadores (ou produtores, montadores, técnicos vários...), surgem após um hiato que os deixa hoje confrontados *exclusivamente* com a geração dos fundadores do cinema moçambicano, o que faz deles um grupo sem referências imediatas, em busca de identidade e de um espaço de intervenção próprios e, nesse sentido, um grupo para o qual aquelas imagens de arquivo podem ser fonte de trabalho fecunda, seja como *base de reencontro com a história* seja como *base de interrogação dessa história*. Por outro lado, há que pensar que, num contexto que é ainda de grande fragilidade nas condições de produção, as vias do “filme de montagem” e do “filme com imagens de arquivo” podem contribuir muito, e de forma estratégica, para o relançamento da produção local. Sem que se descure a importância de conservar na integralidade as obras originais (incluindo nos seus suportes originais), sem que se ignore a óbvia necessidade de também filmar o presente, haverá assim todas as vantagens em olhar para o acervo do INAC como matéria de outras produções, matéria *geradora de produção* e estímulo de trabalho para as novas gerações. Olhando essas obras por esse ângulo, explorando espaços de difusão que eram da atividade tradicional de cinema tanto quanto o espaço televisivo e novos espaços de difusão audiovisual, estará a rentabilizar-se aquele acervo e, ao mesmo tempo, a contribuir para a reanimação de todo o campo produtivo.

Mais do que mero preenchimento de uma hipotética área de trabalho, o estabelecimento de uma linha de produção “à base de material de arquivo” surge assim como possível *contributo estratégico* para o

desenvolvimento da produção moçambicana e para a formação de novos criadores.

Dito de outro modo, e regressando à ideia exposta no início, acredito que, algumas décadas depois da grande experiência levada a cabo no instituto na década de oitenta, estão hoje reunidas as condições para que nasça um outro laboratório de criação, assente, pelo menos em parte, nas obras arquivadas. Aproveitando esse fundo e esse contexto propício, tal pode e deve aliás ser pensado, não como aplicação de modelos conhecidos mas como exploração de caminhos novos através dos quais se afirme uma nova geração. O INAC dos anos oitenta provou que o sonho de produção autónoma, mesmo em circunstâncias de grande escassez, não era utópico e podia suscitar obras originais. Porque é que o rasto desse trabalho não poderá ser agora utilizado como plataforma para desenvolver um outro, de características também elas originais?

## ASPETOS DA CHEGADA DO CINEMA EM MOÇAMBIQUE

*Jorge Luiz Cruz*

Universidade Estadual do Rio de Janeiro  
Laboratório de Cinema e Vídeo

Seboipepe, bela índia da tribo antropófaga Tupinambá no filme *Como era gostoso o meu francês* (1971), do Nelson Pereira dos Santos, magnificamente interpretada pela Ana Maria Magalhães, dá o tom do discurso que proponho neste texto, quando, no fim do filme, saboreando a carne do seu francês, olha diretamente para a câmera, para nós, reafirmando a sua cultura.

### **1. O que se via**

O cinema chega em Moçambique, como na maioria dos países, pela iniciativa de alguns visionários e comerciantes que queriam explorar a então nova tecnologia a serviço do entretenimento. Conforme anota Convents, “no início do século XX o engenheiro civil português José Onofre aluga às autoridades coloniais em Lourenço Marques, na Praça 7 de março, uma barraca para apresentar filmes” (Convents, 2011, p. 50), e o nomeia *Salão Onofre*. Poucos anos depois, a matéria intitulada *Novos cinematógrafos*, em *O futuro*, de 05/12/1907, informa a inauguração do

[...] novo cinematógrapho na Rua Lapa [nomeado então Salão Edison], junto ao estabelecimento do Sr. Manuel Rodrigues. Amplo, com ventoinhas elétricas e, sobretudo, com uma grande variedade de fitas recebidas diretamente da casa Pathé. São proprietários os Srs. Manuel Augusto Rodrigues e Catena. No Café Paris também vai começar a funcionar um outro cinematógrapho. Ao que consta, um conhecido fotógrafo desta cidade instalará brevemente outro aparelho a funcionar e realizar-se-á no próximo dia 11 no Teatro Primeiro de Janeiro a primeira sessão experimental. [E a matéria continua, pois] parece que mais dois conhecidos comerciantes vão também inaugurar brevemente outro cinematógrafo (Convents, 2011, p. 50).

Estes exibidores trabalhavam com imensas dificuldades, além do crescente número de salas na cidade, o seu público era reduzido à população de pele clara, pois, como anota Reynolds, os “[...] primeiros cinemas moçambicanos nunca foram destinados a atender as necessidades de lazer da população negra” (Reynolds, 2015, p. 23) que era numerosa, portanto é “desnecessário dizer, que não se esperava [nestas salas] as presenças dos mineiros negros, dos estivadores portuários e dos trabalhadores Chibalo<sup>1</sup> rurais” (Reynolds, 2015, p. 23). Estas salas tinham também dificuldades de ordem tecnológica, pois, mesmo com as sessões destas salas sendo à noite, por volta das 21 horas, o *Cinematógrafo* do Sr. Onofre, por exemplo, pagou o preço de ser pioneiro, e embora a população estivesse “entusiasmada a ver a maravilha exibida dentro daquele barracão, [...] sai dali sufocada de calor, pois Onofre, nas pressas, esquecera-se de instalar ventoinhas. [Mas] o empresário corrige logo o erro, pelo que se depreende das

---

<sup>1</sup> Trabalhadores em regime de semiescravidão.

colunas do jornal *O futuro*, de 31 de Novembro de 1907<sup>2</sup>, além disso, a luz elétrica era precária e, parece-nos, mal distribuída, os filmes eram

mal iluminados, por vezes desfocados ou muito tremidos, [e] era frequente o filme partir-se ao meio do espetáculo ou então falhar a corrente elétrica que alimentava quase sempre mal, a maquina de projeção. Acendiam-se velas. E quando a avaria era mais séria, o proprietário do *Cinematógrafo* cumprimentava os espetadores, desmanchava-se em cortesias, pedia desculpas pelo sucedido e lhes devolvia o preço dos bilhetes ou revalidava-os para o próximo espetáculo. Ninguém se zangava com o percalço<sup>3</sup>.

Cabe observar ainda que já se exibiam então fitas coloridas, mesmo em Moçambique, isto “pelo primitivo processo em que as operárias parisienses, hábeis e mal remuneradas, coloriam pacientemente a pincel, como nos bilhetes postais da época, os milhares de quadradinhos de celulóide nos laboratórios da Pathé”<sup>4</sup>, tudo com o objetivo de *causar sensação* e, é claro, para levar o público às salas.

Também com esta intenção, de conquistar o público, as salas apresentavam programações mistas, isto é, mesclavam a novidade, o cinematógrafo, com o tradicional e conhecido, neste caso, a música. Assim, no número 94 do jornal moçambicano *Vida Nova*, publicado no dia 1 de agosto de 1908, temos anunciada a programação do Salão Edison:

Todas as noites, exibição das mais recentes e sensacionais novidades cinematographicas, intercaladas com um bello programma musical pela orchestra *Fiore*” (p. 2), com o seguinte programa,

---

<sup>2</sup> Em <http://maputo120anos.9f.com/gil.htm>.

<sup>3</sup> *Idem*.

<sup>4</sup> *Idem*.

que intercala as projeções com números musicais: 1º Orchestra: Overture – *Caliph of Bagdad*, Boieldien; 2º *Cavalheiro conquistador*; 3º Orchestra: *La Gioconda*, Ponchielli; 4º *Contra mestre incendiário*; 5º Orchestra: *The catch of the season*, Haines; 6º *Bombeiro em serviço*; 7º Orchestra: *Ilda*, Cohen; 8º *Vingança de louco*; 9º Orchestra: *Ave Maria*, Mascheroni; 10º *Noite de bodas*; 11º *Beijo d’amor*<sup>5</sup>.

Conforme atesta a página *Maputo 120 anos*, já referida, o Cinematógrafo cuidava muito bem da *bomboniére* desde os primórdios e já vendia guloseimas nos intervalos da programação. E os senhores Onofre e Rodrigues também concorriam nas variedades, pois, ainda segundo o *site*,

esses salões [...] não se aguentavam só com fitas. Davam-se aí também bons espetáculos de teatro e concertos [...]. Enquanto José Onofre anunciava, em 1908, a apresentação da sensacional Madame Nellie Pearse, que ele fora buscar a Johannesburg para ‘cantar canções escocesas e inglesas’ no seu salão, [...] o Manuel Rodrigues, que era homem de opiniões, anunciava [...] a apresentação das insinuantes espanholas ‘Irmãs Truias’, que mandara vir de Lisboa (*Ibidem*).

Estas primeiras salas da então Lourenço Marques ficaram pequenas e o Sr. Manuel Rodrigues inaugurou em 8 de setembro de 1913, no lugar onde funcionava o Salão Edison, à rua Lapa, o Teatro Gil Vicente, que “foi o primeiro cinema a sério em Lourenço Marques, com uma lotação para 1000 pessoas, segundo projeto do arquiteto Ferreira da Costa” (*Ibidem*). Esta sala tem inequívoca importância para a história da exibição audiovisual do país, pois “em março de 1931 instala

---

<sup>5</sup> “Salão Edison”. *Vida nova*. Lourenço Marques: n° 94, 1/8/1908, p. 2.

Manuel Rodrigues, em exploração permanente, a primeira aparelhagem sonora, então a última maravilha do cinema, timidamente iniciada em 1926 pela Vitaphone, em Nova York” (*Ibidem*).

Segundo Convents, “o anuário de Lourenço Marques de 1914 indica duas salas de cinema: o Teatro Varietá, na rua Araújo, com 1803 lugares [iniciativa de dois italianos, o empreiteiro Pietro Buccelato e o comerciante Angelo Brussoni], e o Teatro Gil Vicente, na rua Lapa, para 872 espectadores” (Convents, 2011, p. 55), e que “estas duas salas programam filmes todas as noites” (*Idem*), o que demonstra claramente o sucesso deste tipo de entretenimento e ainda, segundo Convents, em seguida as autoridades já começam a cobrar impostos das salas de cinema<sup>6</sup>.

Os moçambicanos do interior também tiveram desde cedo contato com o cinema, é que “ao lado do cinema comercial existe desde os anos quarenta também um cinema ambulante organizado pelas autoridades como em Portugal”<sup>7</sup> e anota ainda que “[...] nos anos trinta e quarenta os indígenas do interior descobrem também o cinema com o cinema ambulante do português Thomaz Vieira” (1878-1974)<sup>8</sup>, que para além da “sua atividade como ator, a que se dedicou na primeira fase da sua vida ativa, aos 53 anos virou-se para a difusão do cinema e criou em Moçambique a primeira companhia de cinema ambulante, percorrendo com um carro caravana (mais tarde batizado *Quo Vadis*) todas as cidades e sertões do interior daquela colônia, durante mais de 35 anos. Em 1967, publica um livro de memórias, ‘autêntico testemunho de vida, um texto antropológico de um observador atento da sociedade do seu tempo’” (Alvarez, sd, p. 79). Cabe ressaltar ainda que este livro foi “escrito e publicado por ele mesmo” (Freire, 2009)

---

<sup>6</sup> *Ibidem*. Convents informa ainda que “o valor do imposto é calculado em função do número de lugares da sala” (*Idem*, p. 55) e não, como é hoje, sobre o número de ingressos vendidos.

<sup>7</sup> *Idem*, p. 181, nota nº 357.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 181.

e foi intitulado *O homem que morreu 4 vezes... Memórias de um actor* (Vieira, 1967). Assim, Convents dá como “[...] certo que, nos finais dos anos quarenta, os cinemas ambulantes, privados e do governo colonial, aparecem nas cidades e aldeias no interior de Moçambique” (Convents, 2011, p 181). Neste sentido, por fim, Power anota que

the idea for a cinema ambulante scheme (which was later linked to Portugal’s “psyco-social action” plan) originated with advertising agents who applied to the colonial state in the 1960s for permission to screen short advertising films to the indigenous populations of the regions os Manica, Sofala, Gaza and Lourenço Marques (Power, 2004, p. 268).

## **2. O que se fazia**

Convents afirma que “até hoje não se sabe claramente quando é que as câmaras chegaram a Moçambique para registrar imagens do país” (Convents, 2011, p. 259), mas cita Matos-Cruz e o filme *Jogos de Malabares em Lourenço Marques*, vendido para a empresa de Germano Alves, do Rio de Janeiro, que o apresentou no Teatro Juiz de Fora, na cidade de mesmo nome, em Minas Gerais, no dia 23 de julho de 1897, a primeira exibição do cinematógrafo no estado, em espetáculo com “muitas atrações trazidas pela companhia de variedades de Germano Alves [...]” e “que apresentava números musicais, teatrais e circenses e tinha o cinematógrafo como principal atração” (Lino, 2009, p. 93). Sobre a exibição deste filme em Juiz de Fora, temos ainda a transcrição de trecho da matéria publicada no dia 24 de julho de 1897, no jornal *O pharol*, que assim apresenta o cinematógrafo:

Neste maravilhoso aparelho apresentará o senhor H. Picloet quadros de comprimento do pano de boca do teatro com auxílio de luz elétrica, sem a menor oscilação. Títulos dos quadros: Os

*banhistas na Figueira da Foz; Uma partida no jogo do solo; Uma distração no palácio de Cristal; Jogos de malabares em Lourenço Marques; O czar em Paris; O patinador grotesco; Os lanceiros da rainha em Lisboa; Batalha de neve em Lyon*<sup>9</sup>.

Também Matos-Cruz (1999) faz uma referência ao filme, quando anota que “o cinema em Moçambique constitui, historicamente, uma das primeiras referências de âmbito colonial numa filmografia sobre Portugal – curiosamente assinalada no Brasil, onde a Empresa Germano Alves apresentou *Jogos Malabares em Lourenço Marques* (1897)”. Convents afirma, por conta deste filme, que “o certo é que já em 1897 um cineasta está ativo em Moçambique” (Convents, 2011, p. 259), e anota também que, “provavelmente, o filme *Os mergulhadores na África Portuguesa* foi também realizado em Moçambique” (Convents, 2011, p. 259), mas devo alertar que não há nenhuma referência aos diretores e nem às suas procedências em nenhum registro ou publicação até agora encontrado. Na verdade, nem sabemos se os filmes foram feitos por portugueses, ainda que esta seja a maior possibilidade.

O que sabemos, no entanto, é que entre as primeiras realizações cinematográficas em Moçambique, assim como em toda a África de língua portuguesa, algumas tinham o objetivo de justificar a exploração das então colônias para o resto da Europa, que ainda brigavam por estes espaços e Portugal temia ser questionado e perdê-las para outros países, ou terem seus portos ocupados durante a Primeira Guerra Mundial (Convents, 2011, p. 260).

Desde o início do século XX, então, os portugueses realizaram diversos filmes de propaganda nas suas colônias<sup>10</sup>, é o caso da *Expedição cinematográfica do Catanga até à Beira*, 1920; e depois outras ações

---

<sup>9</sup> *Apud* Sirimarco, Martha. *João Carriço, o amigo do povo*. Juiz de Fora: FUNALFA Edições, 2005.

<sup>10</sup> Sobre a produção de filmes de propaganda proposta pela International Audio-Vision – IAV -, v. Piçarra, 2013.

mostram as intenções dos portugueses de divulgar Moçambique e o seu principal porto, em Lourenço Marques, com filmes realizados para serem exibidos nas grandes exposições europeias. Convents destaca uma produção local em Moçambique, indicada pelas “atividades de João Fernandes Tomáz, estabelecido em Lourenço Marques desde 1929/1930” (Convents, 2011, p. 272), que concluiu em 1931 a ficção *A grande atriz*, e cooperou também “nos documentários *No país das Laurentinas-colonos*, de 1934, de Ismael Da Costa, *Dragões de Moçambique*, de Aníbal Contreiras, e *Missões Franciscanas em Moçambique*, de Aquilino Mendes”<sup>11</sup>.

Matos-Cruz (1999) cita alguns filmes realizados por portugueses nas colônias, da qual recordamos os realizados em Moçambique: em 1931, *A grande atriz*, de João Fernandes Tomáz, do qual, “Moura<sup>12</sup> observa que *A grande atriz*, deve ser considerado como o primeiro filme de ficção realizado em Lourenço Marques e que esse esforço e a ‘boa vontade’ empregados desculpam as deficiências e merece, por isso, ‘a simpatia carinhosa de todos nós’”<sup>13</sup>. Por volta de 1939, Paulo de Brito Aranha realizou *A segunda viagem triunfal do chefe do estado Óscar Carmona às colônias da África ocidental*; em 1953, Jorge Brum do Canto realizou *Chaimite*, filme sobre o qual já foram realizados alguns importantes estudos (entre eles, destacamos o livro de Jorge Seabra, *África nossa, o império colonial na ficção cinematográfica portuguesa 1945-1974*), e Carlos Marques realizou *Chikwembo! Sortilégio africano*, conforme anota Matos-Cruz, “referenciado como ‘o primeiro filme português inteiramente filmado em África’” (Matos-Cruz, 1999, p. 39); em 1964, Rico de Souza filmou *Baiete!!! Moçambique*, o qual, segundo Matos-Cruz, foi uma produção local de Courinha Ramos que registrou “a chegada de Américo Thomaz, Presidente da República,

---

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Hélio Moura, da revista portuguesa *Cinéfilo*.

<sup>13</sup> *Apud* Convents, 2011, p. 273.

à capital Lourenço Marques, seguindo-se visitas à Barragem Oliveira Salazar e ao Parque Nacional da Gorongosa” (Matos-Cruz, 1999, p. 39), e *Catembe, 7 dias em Lourenço Marques*, de Faria de Almeida<sup>14</sup>; em 1968, *Knock-out*, de Vic/Viriato Barreto, esta, também segundo Matos-Cruz, “uma aventura criminal cujo elenco incluía elementos da Etnia Bando, em experiência de coprodução, sem continuidade, com a África do Sul”<sup>15</sup>; em 1970, Jorge de Souza realizou *Limpopo*; e Pascal-Angot realizou *O porquê – Cabora Bassa*. Num breve panorama sobre o cinema moçambicano, Matos (2006) destaca os filmes realizados sobre as viagens às colônias de África, os de incentivo à África branca, os documentários realizados nas colônias e as encenações das guerras de ocupação, os filmes produzidos para exposições e outros eventos realizados na metrópole.

Neste contexto, então, dois nomes são importantes na formação desta cinematografia, parece-me já, bastante vigorosa, António de Melo Pereira e o António Jorge Courinha e Ramos<sup>16</sup>. O primeiro, Melo Pereira é apontado como “o pioneiro do cinema em Moçambique”<sup>17</sup>, nasceu em Portugal, trabalhou em realizações dos cineastas portugueses Leitão de Barros e Jorge Brum do Canto. Ao participar da filmagem de *Chaimite*<sup>18</sup>, realizada em Moçambique, acabou por se fixar em Lourenço Marques. Mais tarde, em agosto de 1955, iniciou a produção das *Atualidades moçambicanas*, cinejornal mensal regularmente até ao ano de 1969. Realizou também alguns tantos documentários, entre eles *Cabora-Bassa 1* (1971) e *O vale do Zambeze* (1973). Outro produtor e realizador que atua em Moçambique mere-

---

<sup>14</sup> Ver, entre outros, Piçarra 2009a e 2009b.

<sup>15</sup> *Idem*.

<sup>16</sup> Cabe ressaltar que às vezes o nome aparece grafado como Courinha Ramos e outras como Courinha e Ramos, aqui adotamos, então, a primeira, que encontramos mais vezes.

<sup>17</sup> Ver *Livro de ouro do mundo português: Moçambique*, 1971, p. 64.

<sup>18</sup> 1953, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zRoLhuBd-bs>.

ce destaque, o moçambicano Courinha Ramos que, segundo França, “criou o primeiro laboratório e o primeiro estúdio em Moçambique” (2013), respectivamente o *Labfilm* e a *Somar Filmes*, esta em 1968. Ele também realizou curtas-metragens, como *Aprenda a viver*, realizado ainda na década de 1950; documentários, como *Alicerces do futuro* (1964); e produziu, durante sete anos, “cerca de 250 edições do *Visor Moçambicano*, o seu jornal cinematográfico” (Convents, 2011, p. 295)<sup>19</sup>, realizado de modo amador e improvisado, pois “primeiro não havia dinheiro, segundo os técnicos eram poucos” (Almeida, 2008), e Almeida ressalta que “foi assim, que quinzenalmente apareceu no cinema o *Visor moçambicano*, que focava as principais actualidades, sob o patrocínio de certas empresas locais”, e acrescenta que “posteriormente (...) apareceu, e também quinzenalmente, mas desfasado, o *Visor desportivo*, este patrocinado integralmente pela cerveja 2M, portanto todas as semanas havia um documentário de cerca de 10 minutos de duração” (Almeida, 2008).

Ainda segundo Convents, “o sucesso da empresa do Courinha Ramos é, sem dúvida, possível porque aproveita as facilidades dos laboratórios sul-africanos [estúdios da *African Films*, em Killarny, Johannesburg], mais baratos que os de Lisboa, sobretudo na segunda metade dos anos cinquenta” (Convents, 2011, p. 295), e, por não receber apoio das autoridades coloniais da província, Courinha Ramos buscava “[...] patrocínios no mundo do comércio e da indústria, o que não é sempre fácil, mas assim fica ‘um pouco’ fora da ideologia explícita do Estado Novo, marca que caracteriza mais as produções do Melo Pereira que é financiado pelo governo” (Convents, 2011, p. 295). Segundo Almeida, foi produzido pela Somar “o primeiro filme Moçambicano, o *Zé do burro* [1972, de Eurico Ferreira, e produção de Courinha Ramos], com esse grande (em tudo, menos em altura)

---

<sup>19</sup> Ver uma das edições do ano de 1973 em <https://www.youtube.com/watch?v=jb4QSmufWxc>.

artista José Bandeira. Segue-se o *O explicador de matemática* [1977, produção e direção de Courinha Ramos], com Diniz, que na altura era o gerente do Cinema Avenida. O último foi *Deixem-me ao menos subir as palmeiras* [1972, de Joaquim Lopes Barbosa, produção de Courinha Ramos], que já não foi exibido em Moçambique, porque a P.I.D.E. [a *Polícia Internacional e de Defesa do Estado*, de Portugal, foi criada pelo Decreto-Lei número 35.046, em 22 de outubro de 1945, e durou até 24/11/1969, quando foi substituída pela DGS, *Direção Geral de Segurança*, e esta durou até a *Revolução dos cravos*, a 25 de abril de 1974] não o autorizou” (Almeida, 2008). Por estas poucas linhas, enfim, podemos verificar a importância, tanto de Melo Pereira, quanto de Courinha Ramos para a arrancada do cinema em Moçambique ainda no período colonial.

Não temos notícias de filmes realizados em regime de coprodução na então colônia, mas ainda nos primeiros anos depois da independência, o filme de ficção *O tempo dos leopardos* (1985, 95 minutos, Moçambique/Yugoslávia), de Zdravko Velimorovic, foi realizado neste regime em Moçambique.

Cabe destacar ainda que, conforme anota Convents, dentre as produções realizadas “antes dos anos sessenta, uma das características das imagens produzidas em Moçambique é a presença mínima da população indígena: está quase ausente e quando aparecem africanos na tela raramente são identificados, sendo considerados como uma massa negra impessoal” (Convents, 2011, p. 259), que “a maioria destes filmes produzidos na colônia, e depois na província, não são destinados a um público indígena, mas sim realizados para o português ou para o ocidental” (Convents, 2011, p. 259), e ainda que “as imagens, na sua maior parte, são um olhar sobre os recursos naturais, sobre as possibilidades econômicas e o desenvolvimento material de Moçambique colonial” (Convents, 2011, p. 259).

### 3. Palavras finais

Mais tarde, após suas independências, dentre os países africanos de língua portuguesa, Moçambique foi, provavelmente, o primeiro a começar a organizar o cinema, isto com contribuições importantes para o audiovisual em África, desde as experiências dos *Kucha Kanema*, o nascimento do cinema, e através da criação do *Dockanema*, *Festival do filme documentário*, desde 2006, em Maputo, um dos grandes eventos cinematográficos da África, e que está suspenso desde 2013, quando o seu criador e primeiro diretor, Pedro Pimenta, passou “a responsabilidade para a produtora *Cine Vídeo Moçambique*, da brasileira *Cine Vídeo Internacional*”<sup>20</sup>.

Cabe ressaltar ainda que os primeiros anos após a independência de qualquer país são de grandes dificuldades, geralmente são disputas internas, falta de abastecimento entre outros problemas, geralmente graves, assim, também Moçambique, foi marcado por intensa guerra civil desde 1977 até 1992, e só depois, em 1994, o país realizou as primeiras eleições multipartidárias e desde então tem-se mantido politicamente estável. De qualquer forma, nesta difícil passagem de colônia para um país independente, no cinema, como Diawara anotou,

in terms of production, in 1975 Mozambique had neither filmmakers nor production facilities. The film need of the country was therefore filled by foreign directors like Robert Van Lierop from the United States and Fernando Silva, Ceklso Lucas, and Jose Celso-Correa from Brazil. There were also Cuban and Leftist filmmakers from Europe. Silva made a documentary depicting the history of the struggle leading to independence, *Um ano de independência* (1975). In 1976, he directed *Mapi* on the attack of such Mozambican villages

---

<sup>20</sup> Lusa, 09/08/2013.

as Mapai by the Rhodesian army of Ian Smith. The film explains that the terrorist attacks were motivated by the support given by Mozambique to the liberation of Zimbabwe. In 1977, Lucas an Correa directed a 150 mn documentary entitled *25*, on 'all the stages of tyhe liberation struggle led by FRELIMO from june 25, 1962, when the movement was founded, to june 25, 1964, the date of the first crash with the colonial regime, to April 25, 1974, when the colonial regime was defeated'<sup>21</sup>.

Neste percurso, então, já no ano de 1981, conforme observa Convents (2011), o então assistente do INC Pedro Pimenta e o cineasta Camilo de Souza viajam para os Estados Unidos para apresentarem “os primeiros filmes realizados em Moçambique [e] o objetivo desta ação é a angariação de fundos para adquirir material de cinema [...]” (Convents, 2011, p. 468). Os filmes exibidos foram: o documentário *Estas são as armas* (1978, 50 minutos), realizados pelos estudantes do Instituto Nacional do Cinema – INC – Moçambique, sob supervisão do brasileiro Murilo Salles e do escritor moçambicano Luís Bernardo Honwana; *Mueda, memória e massacre* (1979, 80 minutos, ficção), de Rui Guerra, e as curtas-metragens *Que venham* (1981, 25 minutos), de José Cardoso, *Unidade em festa* (10 minutos), de Luís Simão, e ainda os filmes *Operação Leopardo* e *Ofensiva*, ambos de Camilo de Souza com cerca de trinta minutos cada um.

Por fim, cabe destacar que após a independência e depois de longo e turbulento período de alianças e rompimentos, muitos filmes foram realizados no país, entre eles, *O vento sopra do norte* (1986, 97 minutos, 16 mm., INC-Moçambique), de José Cardoso; *A tempestade da Terra* (1996, 112 minutos, Portugal), com direção de Fernando d’Almeida e Silva, na década de 1990; e *O jardim do outro homem* (2006, 80 minutos, coprodução entre Moçambique, Portugal

---

<sup>21</sup> Hennebelle, p. 173, in Diawara, 1992, p. 94.

e França), de Sol de Carvalho, em filme que mostra a história de uma jovem estudante que é forçada a fazer favores sexuais ao seu professor para ingressar no curso de medicina.

## Referências

- ALMEIDA, Humberto. “Entardecer: António Jorge Courinha Ramos, Um homem de sete ofícios, sempre voltado para a rádio, cinema e escrita”. 28 abr 2008, em [http://comunidade.sol.pt/blogs/meiablue/archive/2008/04/26/Um-homem-de-sete-of\\_ED00\\_cios\\_2C00\\_-sempre-voltado-para-a-r\\_E100\\_dio\\_2C00\\_-cinema-e-escrita.aspx](http://comunidade.sol.pt/blogs/meiablue/archive/2008/04/26/Um-homem-de-sete-of_ED00_cios_2C00_-sempre-voltado-para-a-r_E100_dio_2C00_-cinema-e-escrita.aspx). Acesso em 20/08/2008.
- ARMES, Roy. O cinema africano ao norte e ao sul do Saara, 2012 (parte 1), em <http://www.buala.org/pt/afroscreen/o-cinema-africano-ao-norte-e-ao-sul-do-saara-1-parte>. Acesso em 13/08/2015.
- . O cinema africano ao norte e ao sul do Saara, 2012 (parte 2), em <http://www.buala.org/pt/afroscreen/o-cinema-africano-ao-norte-e-ao-sul-do-saara-2-parte>. Acesso em 13/08/2015.
- . O cinema africano ao norte e ao sul do Saara, 2012 (parte 3), em <http://www.buala.org/pt/afroscreen/o-cinema-africano-ao-norte-e-ao-sul-do-saara-3-parte>. Acesso em 13/08/2015.
- BARBOSA, Joaquim Lopes. Entrevista a Gabriela Moreira. *Cadernos Kugoma*. Moçambique, Fórum de cinema de curtas-metragens, Ano 0, n. 0, jul. 2013. p. 36-48.
- CONVENTS, G. *Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual: uma história político-cultural do Moçambique colonial até a República de Moçambique* (1896-2010). Maputo: Edições Dockanema/Afrika Film Festival, 2011.
- COTRIM, Teresa; CURTO, Pedro Ramada. *Moçambique: primeiro guia em português*. Alfragide: LeYa, 2011. p. 70. Em <https://books.google.com.br/books?id=isHNdmQWl0wC&pg=PA70&lpq=PA70&dq=Teatro+Variet%C3%A1+-+rua+Ara%C3%BAjo+-+Mo%C3%A7ambique&source=bl&ots=d2JCw4j-on&sig=NsxesjiZtrqykNtAMNBv0j4xRMg&hl=ptBR&sa=X&ved=0CCgQ6AEwAmoVChMIoIzMjJDvxxwIVQpSQCh1AAel#v=onepage&q=Teatro%20Variet%C3%A1%20-%20rua%20Ara%C3%BAjo%20-%20Mo%C3%A7ambique&f=false>. Acesso em 11/09/2015.
- DIAWARA, Manthia. *African cinema: politics & culture*. Indiana: Indiana University Press. 1992.
- FRANÇA, Alex Santana. “O cinema moçambicano pós-colonial: outros olhares, outros discursos”. *Crioula*. Revista eletrônica dos alunos do Curso de Pós-graduação em Estudos comparados de literaturas de língua portuguesa – DLCV/FFLCH/USP. N. 13 (2013). p. 1-10.
- FREIRE, António Abreu. O homem que morreu quatro vezes. 16/05/2009. Em <http://antonioabreufreire.bloguepessoal.com/165899/O-homem-que-morreu-quatro-vezes/>, acesso em 28/08/2015.

- LINO, Sônia Cristina. “Cinematographo: doença da moda”. *Revista do arquivo publico mineiro*. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, jan./jun.2009. p. 90-103.
- LIVRO de ouro do mundo português: Moçambique, 1971, em [http://issuu.com/gotael/docs/livro\\_de\\_ouro\\_do\\_mundo\\_portugu\\_s\\_-\\_mo\\_ambique\\_1971](http://issuu.com/gotael/docs/livro_de_ouro_do_mundo_portugu_s_-_mo_ambique_1971), acesso em 18/08/2015.
- MATOS, Patricia Ferraz de. “Imagens da África? Filmes e documentários relativos às antigas colônias africanas (primeira metade do século XX)”. *V Congresso de Estudos Africanos no mundo ibérico*. África: compreender trajetcos, olhar o futuro, ocorrido de 4 a 6 de maio de 2006. Em [https://www.academia.edu/3546039/Imagens\\_de\\_%C3%81frica\\_filmes\\_e\\_document%C3%A1rios\\_portugueses\\_relativos\\_%C3%A0s\\_antigas\\_col%C3%B3nias\\_africanas\\_primeira\\_metade\\_do\\_s%C3%A9culo\\_XX\\_-\\_V\\_Congresso\\_de\\_Estudos\\_Africanos\\_no\\_Mundo\\_Ib%C3%A9rico\\_%C3%81frica\\_compreender\\_trajectos\\_olhar\\_o\\_futuro](https://www.academia.edu/3546039/Imagens_de_%C3%81frica_filmes_e_document%C3%A1rios_portugueses_relativos_%C3%A0s_antigas_col%C3%B3nias_africanas_primeira_metade_do_s%C3%A9culo_XX_-_V_Congresso_de_Estudos_Africanos_no_Mundo_Ib%C3%A9rico_%C3%81frica_compreender_trajectos_olhar_o_futuro). Acesso em 12/08/2015.
- MATOS-CRUZ, José de. “Cinema luso-moçambicano”. *Revista Camões*, n. 6, 1999, p. 38-45. Em <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/revista-no06-pontes-lusofonas-ii/1362-1362/file.html>, acesso em 13/08/2015.
- PIÇARRA, Maria do Carmo. Cinema do império: o “fado tropical” na propaganda. In: PIÇARRA, Maria do C.; ANTÓNIO, Jorge (coord’s). *Angola: o nascimento de uma nação*. V. 1, O cinema do império. Lisboa: Guerra e Paz, 2013. p. 15-52.
- . Catembe ou queixa da jovem alma censurada, entrevista a Faria de Almeida. *Covilhã. Doc on-line*, n. 6, ago 2009a.
- . Portugal olhado pelo cinema como centro imaginário de um império: campo/contracampo. *Observatorio Journal*, n. 10, 2009b, p. 164-178.
- POWER, Marcus. Post-colonial cinema and the reconfiguration of Moçambicanidade. *Lusotoipie*, 2004. P. 261-278.
- ROCHA, Adriano. O cinema chega as montanhas de Minas.
- REYNOLDS, Glenn. *Colonial cinema in Africa: origins, images, audiences*. North Caroline: MacFarland Company, Inc. Publishers, 2015. (em [https://books.google.com.br/books?id=bL3eCQAAQBAJ&pg=PA22&lpg=PA22&dq=sal%C3%A3o+edison+-+louren%C3%A7o+marques+-+cinematographo&source=bl&ots=ZC6dJVsJ8&sig=Yuy1xNehT\\_giN5UhBZcHTchAoS8Y&hl=pt-BR&sa=X&ved=0CCQQ6AEwAWoVChMI1f7wwaqexwIVwROQCh0ybwlN#v=onepage&q=sal%C3%A3o%20edison%20-%20louren%C3%A7o%20marques%20-%20cinematographo&f=false](https://books.google.com.br/books?id=bL3eCQAAQBAJ&pg=PA22&lpg=PA22&dq=sal%C3%A3o+edison+-+louren%C3%A7o+marques+-+cinematographo&source=bl&ots=ZC6dJVsJ8&sig=Yuy1xNehT_giN5UhBZcHTchAoS8Y&hl=pt-BR&sa=X&ved=0CCQQ6AEwAWoVChMI1f7wwaqexwIVwROQCh0ybwlN#v=onepage&q=sal%C3%A3o%20edison%20-%20louren%C3%A7o%20marques%20-%20cinematographo&f=false))
- “Salão Edison”, *Vida Nova*, Lourenço Marques, 01/08/1908.
- “Teatro Gil Vicente e os cinematógrafos”, em <http://maputo120anos.9f.com/gil.htm>, acesso em 10/08/2015 (que tem como fonte José Maria Mesquitela, o Arquivo Vivo de Moçambique).
- VIEIRA, Silvia. *Um cinema de persistência: o cinema moçambicano de ficção (1975-2011)*. Dissertação. Universidade do Algarve, 2011.
- VIEIRA, Thomaz. *O homem que morreu 4 vezes... Memórias de um actor*. Viseu: Éden Gráfico, 1967.



## JOSÉ CARDOSO: O HOMEM E O CINEASTA

*Sílvia Vieira*

Universidade do Algarve  
Centro de Investigação em Artes e Comunicação

Nós éramos os que sabiam que não sabiam e procuravam saber.  
E foi o que fizemos.

José Cardoso

José António Cardoso, nasceu em Figueira de Castelo Rodrigo, em Portugal, a 6 de Abril de 1930. Com apenas 8 anos foi viver para a cidade de Maputo em Moçambique, onde estudou e trabalhou na Farmácia Central até 1946, ano em que decide ir viver para a cidade da Beira. É precisamente aí que José Cardoso inicia a sua carreira no cinema. A sua aprendizagem faz-se em dois espaços de reflexão: o Grupo de Amadores de Cinema da Beira e o Cineclubes da Beira.

Obedecendo à sua paixão pelo estudo da imagem em movimento participa no Grupo de Amadores de Cinema da Beira acompanhado por Carlos Alberto Lança, Francisco de Freitas, Luís Aboim, Augusto Peres e Alberto Silva entre outros, e lança-se aí no estudo dos segredos da manipulação dos sonhos, da teoria, da prática e das técnicas indispensáveis para se fazerem filmes (Cardoso, 2009, p. 13).

O Grupo de Amadores cria uma biblioteca com livros e revistas e assina um curso por correspondência produzido em Hollywood. Conforme José Cardoso “logo às primeiras lições que nos foram

remetidas apercebemo-nos que tinham muito de propaganda do *modo vivendi* americano e pouco de ensinamentos sobre a teoria e técnica da produção de filmes” (Cardoso, 2009, p. 13). Em 1953, o grupo já conta com uma centena de membros. É dentro deste círculo, nomeadamente nas pessoas de João Santos e Álvaro Simões que nasce a ideia de formar um Cineclube e incluir nele uma secção de cinema de amadores, projeto ao qual se dedicam fervorosamente até à criação, em 1956, do Cineclube da Beira, o primeiro fundado em Moçambique, e do qual José Cardoso foi o sócio fundador número seis. Acompanham-no com a mesma paixão pelo cinema nomes tais como Vítor Rodrigues Patrocínio, Joaquim José Elias, Nunes Cordeiro, Noronha Marques, José Afonso, João Afonso dos Santos, Artur Crespo e Artur Costa entre outros. Organizam-se no Cineclube festivais de cinema amador, exposições regulares e “inúmeras iniciativas na divulgação do *bom cinema* e na educação cinematográfica dos seus associados, com debates e palestras sobre os filmes exibidos, os seus conteúdos humanos, sociais e políticos, os objetivos e a linguagem utilizada pelos seus realizadores (Cardoso, 2009, p. 13). Foram assim exibidos filmes tais como *Abismos de Passión* (1953) de Luis Buñuel, *Bellíssima* (1952) de Luchino Visconti e *O Couraçado Potemkine* (1925) de Serguei Eisenstein. É neste ambiente cineclubista de constantes aprendizagens e experiências que José Cardoso realiza a sua primeira ficção - *O Anúncio* (1966) e ainda os filmes *Raízes* (1968) e *Pesadelo* (1969). Nestes filmes, a escolha do tema, o argumento, a direção de técnicos e atores, a montagem e a edição foram da sua autoria, com exceção de *O Anúncio* em que a câmara e a fotografia foram da autoria de Gil Delgado. Em relação a este filme José Cardoso escreve, “fui muito criticado, pois naquela altura fiz um filme sobre a história de um branco desempregado quando havia tantos pretos empregados a passar fome. (...) Mas eu pretendo que os meus filmes sejam universais, que expliquem os problemas dos homens” (Vieira, 2010). *O Anúncio* abre com a canção *Vejam Bem*, membro ativo do Cineclube

da Beira, José Afonso (1929-1987), cantor e compositor cujas canções foram entoadas por tantos portugueses como símbolos de resistência ao salazarismo, era na época professor no Liceu da Beira, e tendo assistido à montagem do filme surpreendeu José Cardoso no dia seguinte com a composição *Vejam Bem. O Anúncio* recebeu vários prémios e distinções entre as quais o Prémio de Melhor Interpretação Masculina e da Melhor Mensagem Humana no Festival de Cinema Amador de Guimarães em 1967. José Cardoso orgulhava-se ainda das críticas positivas ao filme vindas da metrópole, em particular um texto escrito pelo crítico de cinema Fernando Gonçalves Lavrador, no número 291 da Revista *Vértice* de Dezembro de 1967, na qual afirma que o filme se deve apontar como exemplo a todos os amadores, não só pela sua beleza formal, mas também e sobretudo, pela riqueza temática, pela mensagem humana, pela verdade e simplicidade da situação dramática de um homem sem horizontes, perdido na indiferença de uma festa carnavalesca (Cardoso, 2009, p. 30). Em 1969, José Cardoso realiza *Pesadelo*, o seu filme mais crítico e polémico. No Festival de Cinema do Lobito foi apreendido pelas autoridades coloniais por ser considerado provocatório. José Cardoso escreve que pretendia denunciar os militarismos despóticos e prepotentes ao serviço das ideologias ditatoriais – no filme simbolizado pelas botas, e despertar as mentes para a necessidade de resistir lutando. E remata dizendo: “o incidente acontecido no Lobito, constitui para mim, o prémio maior que o *Pesadelo* alcançou (Cardoso, 2009, p. 34).

Em 1976, José Cardoso abandona o emprego na Farmácia Graça onde trabalhava há 32 anos, para aceitar o convite do então diretor do Instituto Nacional de Cinema (INC), Américo Soares, para abrir uma delegação na Beira. A sua prioridade foi mostrar filmes aos moçambicanos que nunca tinham visto imagens em movimento, o que faz com a sua equipa, ao criar uma unidade de cinema móvel que se deslocava para os lugares mais remotos da província. Trabalha neste projeto afincadamente durante dois anos. Em 1978, vai para Maputo

na qualidade de quadro técnico do INC, participando da produção e edição dos jornais cinematográficos *Kuxa Kanema*. Realiza os documentários *Que Venham* (1981), *Canta meu irmão... ajuda-me cantar* (1982), *Búzi*, *As Duas Margens de Um Rio* (1983) e a *Batalha Económica* (1983), assim como os filmes de ficção *O Papagaio* (1982), *Frutos da Nossa Colheita* (1984) e *10 Passos para o Futuro* (1985). É em 1986, que José Cardoso realiza a sua primeira longa-metragem de ficção *O Vento Sopra do Norte*. O filme foi inteiramente financiado pelo INC, e nele trabalharam todos os técnicos do Instituto. Nesta ficção, José Cardoso reflete acerca dos últimos momentos da ocupação portuguesa. As cenas retratam a guerra de libertação de Moçambique, e a fuga generalizada dos colonos para a metrópole. Quando questionado sobre a influência que o INC teria tido sobre a sua decisão em tratar o tema da guerra colonial e do êxodo de colonos, José Cardoso em entrevista à autora respondeu “Não me senti condicionado. O tema marca uma época que vivi e que me marcou. O avanço da luta armada e a fuga precipitada dos colonos para Portugal e África do Sul, sem razão que o justificasse” (Vieira, 2010).

Em 1986, o Presidente da República de Moçambique Samora Machel, morre num misterioso acidente aéreo em território Sul Africano. Em 1989, a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) renuncia formalmente ao marxismo-leninismo, conduzindo o país às eleições multipartidárias. A Guerra Civil (1977-1992) e a crise económica que se instalam no país, enfraquecem o INC. Na cidade de Maputo, várias salas de cinema são desativadas, o cinema móvel não consegue fazer projeções nas províncias. O incêndio que deflagra nas instalações do instituto a 12 de fevereiro de 1991, mergulha-o num estado de letargia. Para José Cardoso, o incêndio foi simbólico da decadência da instituição (Vieira, Sílvia, 2010). Surgem neste contexto as primeiras produtoras privadas. José Cardoso toma a iniciativa e forma com os cineastas Camilo de Souza, Isabel Noronha, Leite de Vasconcelos, Paulo de Sousa, e o jornalista José Quatorze, a COOPIMAGEM. Realiza os

documentários *Mais Largo e Mais Fundo* (1990), *Os Sinaleiros* (1992), *O Nosso Ambiente* (1998), e as ficções *A Mosca do Vizinho*, *A Carta*, e *O Madeireiro* (2000). Depois destes três filmes de ficção sobre a temática do ambiente, desiludido com a política para o cinema em Moçambique, José Cardoso retira-se e dedica-se a escrever as suas memórias até à sua morte em 2013.

A paixão pelo cinema comandou a vida de José Cardoso. Homem de fortes convicções políticas, participou ativamente na divulgação e construção do cinema em Moçambique. Autodidata, cineasta amador afirmou-se ao longo dos anos como um dos mais importantes realizadores moçambicanos.

## **Bibliografia**

Cardoso, José – *O Cineclube da Beira. Dos anos 60 à Independência*. Lisboa: Apenas, 2009.

## **Entrevista**

Vieira, Sílvia – *Maputo, Moçambique*, 20 de Abril de 2010.

## **Filmografia**

Vieira, Sílvia, Silva, Bruno. *Assim estamos livres: cinema moçambicano 1975-2010*. CIAC/Colateral, 16', cor, 2010.



**PORTUGAL E MOÇAMBIQUE.  
COOPERAÇÃO E CO-PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA  
NO PÓS-INDEPENDÊNCIA**

*Paulo Cunha*

Universidade da Beira Interior

Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra

Nas tentativas de internacionalização, o cinema português tem tentado pertencer a vários espaços de circulação cinematográfica. Ao longo da sua história, o cinema português foi conhecendo vários projectos que alteravam as prioridades de internacionalização: o projecto virado para o mercado europeu da Invicta Film (1918-24); a vocação “nacional” da “Política do Espírito” de António Ferro (1933-49) que privilegiava o público luso-falante de África e do Brasil; o acordo de co-produção assinado entre o Portugal de Salazar e a Espanha de Franco (1945-51), que visava conquistar o mercado latino-americano; a aproximação à cinefilia europeia e a entrada no circuito internacional de festivais de cinema, iniciada no final dos anos 60, dominaria as preocupações de internacionalização até aos anos 80, quando a adesão à comunidade europeia fortalecia essa utopia de um mercado cinematográfico europeu.

Nos últimos anos, uma das apostas da política cinematográfica portuguesa tem sido o apoio à produção de filmes em regime de co-produção com os países de língua oficial portuguesa. A estratégia de Portugal, apesar de certa invisibilidade mediática, procura estabelecer relações de cooperação com países ou comunidades (como o caso de

Macau) com traços identitários reconhecidos como comuns: língua, religião ou património histórico e cultural. Impreterivelmente, os espaços de contacto privilegiados têm sido três: o europeu, desde a adesão à Comunidade Económica Europeia; o lusófono, apoiado nos trabalhos da Comunidade de Países de Língua Portuguesa (CPLP); o latino-americano, por influência do Brasil e de Espanha.

O objectivo deste texto é, num primeiro momento, analisar as relações cinematográficas existentes entre Portugal e os países de língua oficial portuguesa, mapeando a teia de legislação e convenções mantidos entre si. No segundo momento, proponho-me analisar o caso particular do relacionamento cinematográfico entre Portugal e Moçambique nos últimos 40 anos e reflectir sobre o seu papel no contexto das relações cinematográficas de Portugal com os países de língua oficial portuguesa.

## **1. Acordos bilaterais e convenções**

A celebração de acordos de cooperação é um reflexo das políticas públicas dos sucessivos governos portugueses e dos momentos políticos. No calor revolucionário, por exemplo, Portugal assinou uma série de acordos bilaterais de cooperação cultural e cinematográfica com diversos países então de pendor socialista com quem o país não mantinha relações diplomáticas durante a ditadura do Estado Novo<sup>1</sup>. Nos anos 1980 as opções já não pareciam tão coerentes<sup>2</sup>, algo que

---

<sup>1</sup> Roménia (Decreto N.º 145/76, de 19 de Fevereiro), Jugoslávia (Decreto N.º 236/76, de 5 de Abril), URSS (Decreto N.º 522/76, de 5 de Julho), Senegal (Decreto N.º 547/76, de 12 de Julho), Bulgária (Decreto N.º 552/76, de 13 de Julho), Checoslováquia (Decreto N.º 691/76, de 20 de Setembro) e Líbia (Decreto N.º 204/77, de 21 de Maio).

<sup>2</sup> Venezuela (Decreto N.º 115/79, de 24 de Outubro), Grécia (Decreto N.º 91/80, de 23 de Setembro), Brasil (Decreto N.º 48/81, de 21 de Abril), França (Decreto N.º 73/81, de 16 de Junho), Argentina (Decreto N.º 136/81, de 29 de Outubro), Iraque (Decreto N.º 27/84, de 24 de Maio), Kuwait (Decreto N.º 50/84, de 28 de Agosto), Congo (Decreto N.º 78/84, de 29 de Novembro), Costa do Marfim (Decreto N.º 79/84, de 30 de Novembro) e Tailândia (Decreto N.º 18/85, de 5 de Julho).

mudaria na transição para a década seguinte, nomeadamente com a assinatura de acordos de cooperação cultural e cinematográfica com os países africanos de língua portuguesa.

A nova política de reaproximação aos países africanos começou com a celebração de um acordo cinematográfico com Cabo Verde (Decreto N.º 33/89), logo seguido com Moçambique (52/90, de 11 de Dezembro), Angola (Decreto N.º 12/92, de 20 de Fevereiro) e São Tomé e Príncipe (Decreto N.º 17/94, de 17 de Junho). Na generalidade, e exceptuando o acordo com o Brasil, estes acordos bilaterais apenas visam equiparar, sobretudo em termos fiscais, os filmes produzidos em regime de co-produção entre esses países à categoria de filme nacional e assim obter todas as vantagens previstas por lei. A excepção brasileira está consagrada pelo “Protocolo de Gramado” (12 de Agosto de 1994) e por outro Protocolo assinado em Lisboa (24 de Abril de 1996), que estabelecem uma parceria excepcional de reciprocidade no financiamento de co-produções entre os dois países, de que falarei mais adiante.

Em 1994, Portugal assinou a Convenção Europeia sobre Co-produção Cinematográfica (Decreto N.º 306/94, de 24 de Outubro), legislação que rege as co-produções cinematográficas multilaterais (envolvendo co-produtores de mais de dois Estados Partes) e também as co-produções envolvendo co-produtores de dois Estados Partes, sempre que entre dois Estados Partes não haja acordos bilaterais de co-produção.

Ao abrigo da Cooperação Ibero-Americana, diversos países assinaram, em 1989, um Convénio de Integração Cinematográfica Ibero-Americana, mas Portugal não formalizou, até hoje, a sua adesão a este convénio. No entanto, Portugal tem participado, de forma voluntária, no Programa Ibermedia, um fundo de apoio à produção e distribuição de filmes latino-americanos criado em 1997 por acção da Conferência de Autoridades Audiovisuais e Cinematográficas Iberoamericanas (CAACI). Além de estimular a co-produção de filmes para cinema e televisão, o Ibermedia conta com linhas de acção para financiar a elaboração

de projectos, a distribuição e promoção de filmes e a formação de recursos humanos.

Em 2000, Portugal e Espanha juntavam-se ao grupo de 11 países<sup>3</sup> que assinara dois anos antes o Acordo Latino-Americano de Co-Produção Cinematográfica e rebaptizavam o acordo de Ibero-Americano. Actualmente – com a saída da Nicarágua e com a entrada da Bolívia, Costa Rica, Chile, Guatemala, Porto Rico e Uruguai – contam-se 18 países membros. Ao abrigo deste programa têm sido atribuídos alguns apoios financeiros a filmes portugueses em diferentes modalidades, desde desenvolvimento, co-produção, distribuição e promoção. Em 2000, ao abrigo do Convénio de Integração, Portugal assinou um Acordo Ibero-Americano de Co-Produção Cinematográfica, ainda à espera de ratificação por parte das autoridades portuguesas. No entanto, os produtores cinematográficos portugueses podem beneficiar deste enquadramento ibero-americano da co-produção, mesmo na pendência da ratificação do Acordo, quer através do envolvimento, nas co-produções, de países com os quais Portugal tem acordos bilaterais de co-produção (Espanha ou Brasil), quer mediante decisões extraordinárias de reconhecimento. Até 2005, o programa Ibermedia apoiou cerca de 30 filmes com produtores portugueses, dirigidos por realizadores portugueses e estrangeiros.

## **2. O espaço “lusófono”**

No século XXI, acompanhando um movimento de “regresso” da sociedade portuguesa a África, após uma sangrenta Guerra Colonial e um traumático processo de descolonização, as políticas públicas portuguesas para o cinema português têm elegido como prioridade na sua estratégia de internacionalização o reforço da ideia de “lusofono-

---

<sup>3</sup> Argentina, Brasil, Colômbia, Cuba, Equador, México, Nicarágua, Panamá, Perú, República Dominicana e Venezuela.

nia”, procurando estreitar relações com os países africanos de língua oficial portuguesa e, naturalmente, também o Brasil e Timor Lorosae.

O dicionário PRIBERAM define a palavra “lusófono” como o “que ou quem fala português” e como o “que tem o português como língua oficial ou dominante”. Quanto à palavra “lusofonia”, o mesmo dicionário define-a como “conjunto político-cultural dos falantes de português”.

No entanto, nos últimos anos, a questão tem-se revestido de tamanha complexidade que exige muito mais do que um mero dicionário de língua portuguesa para que se possa compreender exactamente do que se fala quando se usam termos como “lusofonia” ou “lusófono”.

Domingos Simões Pereira, político guineense que desempenhou as funções de secretário executivo da CPLP entre 2008 e 2012, explora as diversas acepções para a palavra “Lusofonia” para tentar explicar e justificar a sua importância no contexto de actuação da própria CPLP: “pode ser associada a palavras como a Francofonia ou a Anglofonia e acarretar consigo uma carga presumivelmente pós-colonial”; “também pode ser interpretada como um sentimento, como uma alma, como um desejo de viver em conjunto, partilhando um passado comum”; “talvez a dimensão mais vasta do termo, designa o conjunto dos Estados e organizações que trabalham em conjunto com o objectivo de desenvolver a língua e as sociedades, internamente e por fora”; “é um termo que obedece ao princípio da globalização e interdisciplinaridade onde se almeja afirmar uma identidade comunitária, para além da questão linguística” (Pereira, 2008, pp. 1-2).

Ora, terá sido precisamente esta última hipótese que esteve na base da criação da CPLP. Prestes a celebrar duas décadas de vida, a CPLP nasceu da vontade, segundo o então ministro Jaime Gama, de “tornar consistente e descentralizar o diálogo tricontinental dos sete países de língua portuguesa espalhados por África, Europa e América”. Neste sentido, elegeram-se como objectivos, entre outros, a cooperação na cultura e a materialização de projectos de promoção e difusão da língua portuguesa.

Mais recentemente, o jornalista Henrique Monteiro recuperou algumas interrogações feitas por Joaquim Chissano, antigo Presidente da República de Moçambique, em Lisboa, no início de 2013: “o que é a Lusofonia? Que coisa é essa? É uma ideologia? É apenas uma comunidade de países independentes que, por razões históricas falam a mesma língua? Algum dos países tem ou deverá ter preponderância sobre os outros?” (Monteiro, 2014, 2 de Fevereiro).

Porque Moçambique é o caso em estudo neste texto, quero ainda recuperar as declarações do escritor moçambicano Mia Couto ao jornal *Diário de Notícias*: “Há várias lusofonias. Uma tem objectivos claramente políticos e outras que resultam da vivência e da cultura de cada país.” Referindo-se à Lusofonia como sendo “mais um mito do que realidade”, Mia Couto conclui confessando: “Às vezes sinto-me usado pela lusofonia e como sou um pouco ingénuo tenho dificuldade em dizer que não. Mas percebo que há uma intenção de fazer do meu trabalho e de outros, algo que é usado como uma conveniência para o discurso oficial” (Couto, 2013, 16 de Junho).

É nesse sentido que Marta Lança alerta para o processo político que sustenta esta ideia de “espaço lusófono”: “A lusofonia poderá ser, o conjunto de identidades culturais existentes em países, regiões, estados ou cidades em que as populações falam predominantemente língua portuguesa (...). Essa delimitação imaginária será geográfica, de poder, de identidade, de descrição comum, mas é, antes de mais, um projecto, uma construção artificial, como são todas as fronteiras, nações e conjuntos de nações. Neste espaço, que se convencionou chamar de ‘lusófono’, partilha-se a mesma língua nas suas várias recriações (...)” (Lança, 2010, 26 de Maio).

Recepção bem mais polémica teve o texto de opinião de António Pinto Ribeiro intitulado “Para acabar de vez com a Lusofonia”, onde o programador cultural sustenta que a ideia de Lusofonia continua a ser alimentada “pela esquerda mais retrógrada e pela direita mais nacionalista e nostálgica do império” que tem como antecedentes

históricos projectos como o célebre “mapa cor-de-rosa” que daria origem ao Ultimato inglês de 1890 ou a tese do luso-tropicalismo do brasileiro Gilberto Freire amplamente apropriada e propagandeado pelo Estado Novo e que sustentou, em larga medida, a defesa política e diplomática do colonialismo português entre 1933 e 1961.

Para Pinto Ribeiro, enquanto projecto político, a “lusofonia” representa “a última marca de um império que já não existe” e “o último impedimento a um trabalho adulto sobre as múltiplas identidades dos países que falam português”, mas como conceito apresenta-se como “vago, demasiado vago”, que assenta “no logro de ser uma pátria de uma língua comum, uma forma torpe de neo-colonialismo”, e que, ironicamente, “é também a prova da incapacidade de construção de um país pós-colonial que não consegue olhar as suas ex-colónias numa relação de confronto de interesses e de respeito pelas identidades que cada um desses países pretende construir (Ribeiro, 2013, 18 de Janeiro).

Em suma, parece-me inquestionável que a “lusofonia” se tem constituído como um eixo fundamental da política cultural portuguesa nas últimas duas décadas, respondendo a um desejo de internacionalização que, simultaneamente, expanda o geograficamente pequeno mercado cultural português e também contribua para o seu reconhecimento e legitimação. Efectivamente, não custa reconhecer que essa vontade estratégica de Portugal em reforçar um espaço dito “lusófono” tem-se norteadado sobretudo por objectivos políticos e económicos, visando fomentar as relações comerciais e financeiras entre os vários países que integram este espaço. Parece evidente, no meu ponto de vista, que as relações culturais e artísticas obedecem e procuram reforçar, portanto, as prioridades políticas e económicas de vários países interessados, por diferentes motivos, nessa posição de liderança do espaço. De resto, parece-me que o recente processo de adesão da

Guiné Equatorial à CPLP<sup>4</sup> esclareceu todas as dúvidas em relação à natureza e finalidade dessa entidade.

### 3. Co-produções em português

Voltando ao cinema, não deixa de ser significativo que, dos actuais oito acordos<sup>5</sup> de cooperação e co-produção cinematográfica bilaterais que Portugal mantém em vigor, metade sejam os assinados com os países africanos de língua portuguesa e três com os países latinos da Europa.

Desde 1991, o Estado português começou a contemplar, nos seus concursos de apoio à produção, projectos apresentados por cineastas provenientes de países de língua portuguesa envolvidos em co-produções com países de expressão lusófona ao abrigo de outros concursos generalistas:

Ano	Título e realizador	Produtor	Montante atribuído	Programa de apoio
1991	<i>Os Olhos Azuis de Yonta</i> , de Flora Gomes	Vermédia	418.990,23 €	Directo LM Portuguesa
1991	<i>O Miradouro da Lua</i> , de Jorge António	Exclusiva	399.038,32 €	Selectivo LM Portuguesa
1992	<i>O Testamento do Sr. Napumoceno</i> , de Francisco Manso	José Luís Vasconcelos	399.038,32 €	Selectivo LM Portuguesa
1993	<i>Ilhéu da Contenda</i> , de Leão Lopes	Vermédia	473.858 €	Directo LM Portuguesa

---

<sup>4</sup> “A CPLP esteve para rir devido à entrada da Guiné Equatorial”, *Observador*, 23-7-2014; “Guiné Equatorial na CPLP é desrespeito pelos povos da organização”, *Diário de Notícias*, 21-2-2014; “A CPLP na hora da vergonha”, *Público*, 21-2-2014; “A Guiné Equatorial vai acabar com a CPLP”, *Expresso*, 10-3-2015.

<sup>5</sup> Alemanha, Angola, Brasil, Cabo Verde, Espanha, França, Itália, Moçambique.

<b>1994</b>	<i>Carga Infernal</i> , de F. D'Almeida e Silva	Vermédia	149.639,37 €	Co-Produções
<b>1995</b>	<i>A Tempestade da Terra</i> , de Fernando D'Almeida e Silva	Vermédia	498.797,90€	Selectivo LM Portuguesa
<b>1995</b>	<i>Fintar o Destino</i> , de Fernando Vendrell	David & Golias	299.278,74 €	1.ªs Obras
<b>1995</b>	<i>Po Di Sangui</i> , de Flora Gomes	SP Filmes	59.855,75 €	Co-Produções
<b>1996</b>	<i>Comédia Infantil</i> , de Solveig Nordlund	Prole Filmes	99.759,53 €	Co-Produções
<b>1998</b>	<i>O Gotejar da Luz</i> , de Fernando Vendrell	Cinamate	648.437,27 €	Selectivo LM Portuguesa
<b>1999</b>	<i>Terra Sonâmbula</i> , de Teresa Prata	ContraCosta Produções	448.918,11 €	1.ªs Obras
<b>2000</b>	<i>Nha Fala</i> , de Flora Gomes	Fado Filmes	648.437,27 €	Selectivo LM Portuguesa

Desta lista, destaco os projectos do guineense Flora Gomes, do cabo-verdiano Leão Lopes, do moçambicano Fernando D'Almeida e Silva e da brasileira Teresa Prata por terem sido apoiados em programas destinados a produções portuguesas, beneficiando portanto dos acordos bilaterais de cooperação cinematográfica.

Destaco também os projectos do português Jorge António (*O Miradouro da Lua*) por ser a primeira longa-metragem luso-angolana, e do português Fernando Vendrell por realizar as primeiras longas-metragens exclusivamente luso-cabo-verdiana (*Fintar o Destino*) e luso-moçambicana (*O Gotejar da Luz*)<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> No caso de Cabo Verde, convém esclarecer que *O Ilhéu da Contenda*, de Leão Lopes, foi uma co-produção entre Portugal, Bélgica, França e Cabo Verde; e *O Testamento do Sr. Napumoceno*, de Francisco Manso, foi uma co-produção entre Portugal, Brasil, Cabo Verde, França e Bélgica. No caso de *Moçambique*, o filme da luso-sueca Solveig Nordlund era uma produção entre Suécia, Portugal e Moçambique.

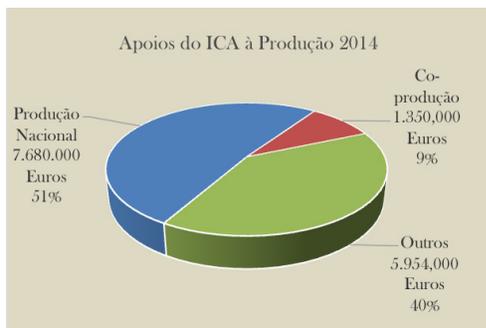
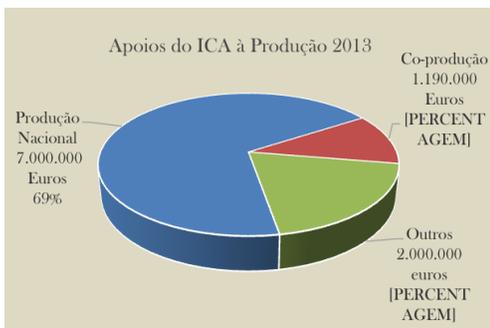
Esta relação demonstra bem a prioridade que o espaço luso-falante representa para a política portuguesa de cooperação internacional, situação reforçada com a criação, em 1996, da CPLP. O cinema, naturalmente, tem sido um instrumento privilegiado na acção da CPLP. Assim, ao longo dos anos, a CPLP tem apoiado e patrocinado diversas iniciativas de divulgação da cultura cinematográfica, como organização de festivais (FESTin) e mostras de cinema (Semanas Culturais da CPLP, Juventude CPLP), financiamento de prémios de incentivo (Prémio CPLP no DocLisboa), concursos de filmes (Concurso de Curta Metragem no IV FIC Luanda), entre outras.

Mas a iniciativa mais significativa começou em 2009, na Bahia. Aí arrancou o I Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa – DOCTV CPLP, programa que reúne os 8 países membros da CPLP e dois institutos culturais de Macau (TDM e IIM) com um orçamento de 1.000.000€ (500.000€ provenientes de Portugal), com o acordo de produção e teledifusão de 9 documentários (com orçamento individual de 50.000€)<sup>7</sup>. Desde então, ainda que de forma pouco mediática, os filmes têm sido emitidos nos diferentes países pelas televisões participantes no programa. Entretanto, foi já lançado em 2014 uma nova edição deste programa para os agora 9 países membros da CPLP, com um orçamento reforçado que totaliza agora os 2.500.000€ e que será financiado por Portugal e pelo Brasil (Público, 11-9-2014).

Em relação aos fundos portugueses próprios, distribuídos pelo Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA) como apoios à produção,

---

<sup>7</sup> Os 9 filmes financiados por este programa, um por cada país membro da CPLP e outro de Macau, estrearam em 2010: *Li Ké Terra* de Filipa Reis (Portugal), *Uma Lulik* de Victor de Souza (Timor-Leste), *Tchiloli – Identidade de um Povo* de Felisberto Branco (São Tomé e Príncipe), *Nos Trilhos Culturais da Angola Contemporânea* de Dias Júnior (Angola), *Exterior* de Maira Buhler e Matias Mariani (Brasil), Eugénio Tavares, *Coração Crioulo* de Júlio Silvão Tavares (Cabo Verde), *O Rio da Verdade* de Domingos Sanca (Guiné-Bissau), *Timbila Marimba Chope* de Aldino Languana (Moçambique) e *O Restaurante* de Fernando Eloy (Macau).



a partir de 2001, o Estado Português atribui anualmente cerca de 15% do seu orçamento destinado à produção a projectos de co-produção. De um total de 7.890.000€ atribuídos em 2013, 1.190.000€ foram direccionados para projectos de co-produção nas seguintes modalidades: Co-Produção Minoritária Portuguesa (apoio a 2 projectos, com 200.000€ cada); Co-Produção com Países de Língua Portuguesa (apoio de 450.000€ para 1 longa-metragem e 20.000€ para um documentário); Protocolo Luso-Brasileiro (apoio a 2 projectos, com 150.000€ cada).

Em 2014, apesar de uma reestruturação significativa do orçamento do ICA, o montante atribuído à produção foi de 9.030.000€, com 1.350.000€ destinados a co-produções, ou seja, registando um ligeiro aumento ainda que, em termos percentuais, se verificasse uma ligeira quebra dos 12% para os 9 % do montante global:

Em 2014, os montantes de apoios aos três concursos específicos ficaram assim definidos: 600.000€ para co-produções internacionais com participação minoritária portuguesa; 500.000€ para co-produções com países de Língua Portuguesa (exceptuando o Brasil); e 250.000€ (300.000 USD) para o Protocolo Luso-Brasileiro.

Em termos de projectos aprovados no âmbito deste concurso de co-produção com países de língua portuguesa (exceptuando o Brasil), entre 2001 e 2014, a lista é a seguinte:

<b>Ano</b>	<b>Título e realizador</b>	<b>Produtor</b>	<b>Montante</b>
2001	<i>O Herói</i> , de Zézé Gamboa	David & Golias	450.000€
2002	<i>O Comboio da Canhoca</i> , de Orlando Fortunato	Continental	450.000€
2003	<i>Um Rio</i> , de José Carlos de Oliveira	JC Oliveira	450.000€
2004	<i>A ilha dos Escravos</i> , de Francisco Manso	Cinamate	450.000€
2004	<i>O Jardim do Outro Homem</i> , de Sol de Carvalho	Fado Filmes	450.000€
2005	<i>A República di Mininus</i> , de Flora Gomes	Filmes do Tejo II	450.000€
2005	<i>O último voo do Flamingo</i> , de João Ribeiro	Fado Filmes	450.000€
2006	<i>O Grande Kilapy</i> , de Zézé Gamboa	David & Golias	450.000€
2007	<i>Quero ser uma estrela</i> , de José Carlos de Oliveira	JC Oliveira	450.000€
2008	<i>Virgem Margarida</i> , de Licínio de Azevedo	Ukbar Filmes	250.000€
2008	<i>Por Aqui Tudo Bem</i> , de Maria Esperança Pascoal	LX Filmes	200.000€
2009	<i>Cadjigue</i> , de Sana Na N'Hada	LX Filmes	450.000€
2010	<i>Bobô</i> , de Inês Oliveira	David & Golias	450.000€
2011	<i>Os Senhores do Areal</i> , de Jorge António	Cinamate	450.000€
2011	<i>Alípio</i> , de Tiago Afonso	Bando à Parte	20.000€
2011	<i>Costa dos Esqueletos</i> , de Ana Martins	Real Ficção	20.000€
2012	-	-	-
2013	<i>Comboio de Sal e Açúcar</i> , de Licínio de Azevedo	Ukbar Filmes	400.000€
2013	<i>Na Memória do Presente</i> , de Rodrigo Areias	Bando à Parte	20.000€
2013	<i>Operação Angola</i> , de Diana Andringa	Persona Non Grata	20.000€
2013	<i>Lundu, Fado e Samba</i> , de João Sodrê	Fado Filmes	10.000€
2013	<i>Bijagós</i> , de Luís Correia/Sana Na N'Hada	Lx Filmes	10.000€
2013	<i>Casa Decana</i> , de Silas Tiny	Real Ficção	10.000€
2013	<i>Na Mira do Laço</i> , de Gonçalo Megre	Cinamate	10.000€

<b>2013</b>	<i>Sonho Longínquo no Equador</i> , de Hamilton Trindade	Filmógrafo	10.000€
<b>2014</b>	<i>John África na Terra dos Leões</i> , de Filipa Reis e João Miller Guerra	Terratreme	450.000€
<b>2014</b>	<i>Tarrafal – Um Campo em Morte Lenta</i> , de João Paradela	Ukbar Filmes	25.000€
<b>2014</b>	<i>Prétu Funguli</i> , de António Costa Valente	Filmógrafo	20.000€
<b>2014</b>	<i>Eu, Augusto dos Anjos</i> – António Nobre, Só, de Pedro Bastos	Bando à Parte	5.000€

Destes 16 projectos de longa-metragem de ficção apoiados desde 2001, quatro foram dirigidos por realizadores moçambicanos, seis por realizadores portugueses, dois por realizadores guineenses e cinco por realizadores angolanos.

Dos 12 projectos de curta-metragem ou género documental apoiados desde 2011, 9,5 são dirigidos por realizadores portugueses, dois por realizadores são-tomenses e 0,5 por um realizador guineense.

No total dos dois quadros anteriores, identifiquei um total de 27 projectos de longa-metragem financiados, em exclusividade ou parceria, pelo Estado português que é o resultado, directo ou indirecto, de uma política de apoio aos países africanos de expressão portuguesa desenvolvida desde 1991.

Da análise conjunta dos dados referentes ao apoio português à produção de co-produções com países africanos de língua portuguesa entre 1991 e 2014, quero destacar os casos dos cineastas guineenses Flora Gomes (quatro das suas cinco longas-metragens de ficção foram financiadas com fundos maioritariamente portugueses) e Sana Na N’Hada (beneficiou de apoios portugueses numa longa-metragem e em dois documentários), e do cineasta angolano Zézé Gamboa (as suas duas únicas longas-metragens até ao momento foram produzidas com fundos maioritariamente portugueses), que consolidaram as suas carreiras cinematográficas também graças a estes apoios portugueses destinados a promover os cinemas em português.

Os casos dos cineastas guineenses Flora Gomes e Sana Na N’Hada são ainda mais excepcionais e curiosos se se atender ao facto de que a Guiné-Bissau ser o único país africano de língua oficial portuguesa (exceptuando o caso da Guiné Equatorial que só aderiu à CPLP em 2014) que não tem um acordo bilateral de cooperação ou co-produção cinematográfica assinado com Portugal. Estes factos não deixam de ser surpreendentes e até podem levar a interrogar a coerência da política portuguesa de apoio à co-produção internacional.

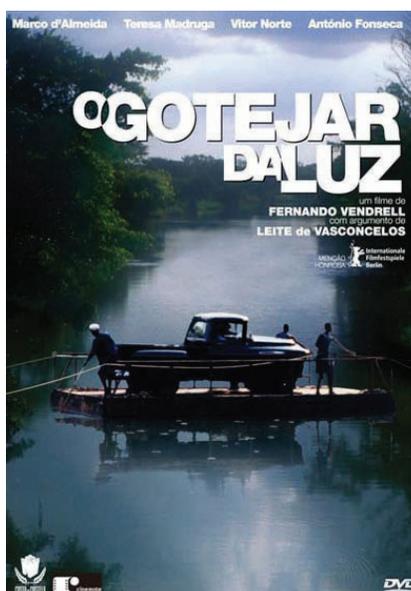
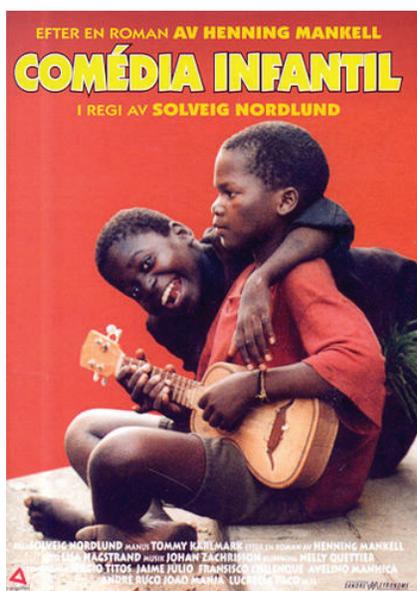
#### 4. O caso Moçambique

Como já foi referido antes neste texto, a primeira longa-metragem de produção exclusivamente luso-moçambicana foi *O Gotejar da Luz* (2001) com realização de Fernando Vendrell. Antes disso, registo também o filme *Comédia Infantil/Nelio Story* (1997) da luso-sueca Solveig Nordlund que foi uma produção entre Suécia, Portugal e Moçambique. Ainda no registo de co-produções luso-moçambicanas, há o caso do filme *Terra Sonâmbula* (2007), uma realização da luso-brasileira Teresa Prata a partir de uma história do escritor moçambicano Mia Couto.

Antes disso, existem ainda alguns casos de filmes rodados em Moçambique mas sem ser em regime de co-produção: *Moçambique* (1992, produção portuguesa), um documentário de João Ponces de Carvalho; *Carga infernal* (1996, co-produção luso-francesa) e *Tempestade da Terra* (1998, produção portuguesa com rodagem parcial em Moçambique), ambos de Fernando D’Almeida e Silva (1945-1999), cineasta português nascido em Moçambique<sup>8</sup>; *Um Rio Chamado Tempo*,

---

<sup>8</sup> “Ainda muito jovem fez alguns filmes de 8mm no Cineclube de Lourenço Marques, a capital de Moçambique, então colónia portuguesa. Estudou cinema e televisão em Londres, onde fez a curta-metragem *Um Vão Cego ao Nada* (1973). Volta para Moçambique, faz reportagens cinematográficas da revolução e em 1976 aproveita este material para realizar a sua primeira longa-metragem, *Moçambique - Um Ano de Independência*. Em 1979 muda-se para o Brasil, trabalhando com Ruy Guerra. É nesta fase brasileira que realiza *Amenic*, em 1984. Em 1992, depois de passar por Cuba, vai morar para Portugal, onde realiza *Carga Infernal* (1995) e



*Uma Casa Chamada Terra* (2005, produção portuguesa), do português José Carlos Oliveira.

Existe ainda um caso curioso que não queria deixar de registar: *O fato completo ou à procura de Alberto* (2001). A ideia inicial do filme era bem simples: a realizadora concluiu o seu argumento e prepara a produção do filme, iniciando os *castings* para a escolha do actor que interpretará um dos protagonistas da história. A narrativa principal centra-se em Alberto, um adolescente de “origem africana mas que nunca lá foi, que seja capaz de se comover por um sonho, um sonho africano de uma mulher branca, muito mais velha do que ele, com um passado carregado de remorsos, saudades, compreensões...”. A protagonista feminina é uma idosa nascida e criada em Moçambique, mas que vive em Lisboa desde a independência, uma cidade da qual não gosta. No entanto, por vários constrangimentos de produção, o filme acabaria por ser um exercício docuficcional a

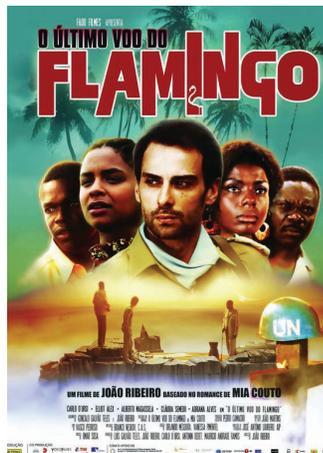
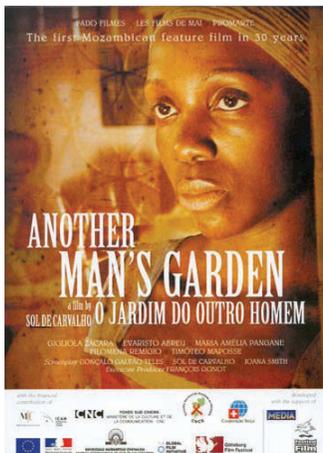
---

*Tempestade da Terra*. In <http://www.cinept.ubi.pt/pt/pessoa/2143689100/Fernando+de+Almeida+e+Silva#sthash.nXe242G9.dpuf>.

partir dos registos dos *castings* realizados. Assim, as únicas imagens de África surgem através de filmes caseiros, em suporte 8 mm, que pertencem ao espólio familiar de Inês de Medeiros, rodadas precisamente em Moçambique. De uma forma original, o filme explora várias questões ambíguas relevantes: a questão dos protagonistas com “raízes trocadas” (ela branca nascida em Moçambique; ele negro nascido em Portugal), a saudade de África apesar do trauma da guerra e da descolonização e a herança de um sentimento e ligação com África (“A saudade parece que se herda, mesmo que nunca se lá tenha ido”, diz a certa altura Inês de Medeiros), tantos dos “retornados” como dos afro-descendentes.

Mas, de todos os realizadores portugueses, a relação de Margarida Cardoso com o cinema moçambicano é a mais interessante: para além de realizar as suas duas longas-metragens em Moçambique - *A Costa dos Murmúrios* (2004, produção portuguesa) e *Yvone Kane* (2014, produção luso-brasileira-moçambicana) -, seria esta realizadora a autora de *Kuxa Kanema – O Nascimento do Cinema* (2003), um documentário fundamental para se conhecer os inícios do cinema moçambicano, e de Licínio de Azevedo, *Crónicas de Moçambique* (2011, produção portuguesa da Lx Filmes), um documentário sobre o percurso e a obra do cineasta nascido no Brasil mas que é actualmente um dos nomes mais importantes do cinema moçambicano.





Mais recentemente, o português Miguel Gomes em *Tabu* (2012, prod. portuguesa, alemã, brasileira e francesa) e o guineense Flora Gomes em *Republica di Mininus* (2012, prod. portuguesa, francesa, guineense, belga e alemã) filmaram em Moçambique, com duas particularidades em comum: nenhum dos filmes tem um co-produtor moçambicano e nenhuma das tramas se ambientava diegeticamente mesmo em Moçambique, mas num território africano imaginário não identificado.

No entanto, os dados que mais me interessam para fechar esta reflexão são os apoios de Portugal à produção de cineastas moçambicanos ou radicados em Moçambique. Desde 2001, ao abrigo dos concursos específicos para co-produção com países de língua portuguesa, Moçambique recebeu quatro dos 16 apoios atribuídos: *O Jardim do Outro Homem* (2006), de Sol de Carvalho; *O último voo do Flamingo* (2010), de João Ribeiro; *Virgem Margarida* (2013), de Licínio de Azevedo; e *Comboio de Sal e Açúcar*, de Licínio de Azevedo (em produção).

Para além dos apoios à produção, também importa realçar a importância dos apoios europeus na distribuição dos filmes. O caso específico do circuito de circulação lusófono, que inclui também o

mercado brasileiro, tem sido importante, na sua vertente não-comercial, para aumentar o reconhecimento dos filmes e dos cineastas. Com o apoio do ICA, foi possível identificar os seguintes casos: estreia em Moçambique dos filmes *Quero ser uma Estrela*, de José Carlos de Oliveira (apoio do ICA no valor de 12,500€), e *A Ilha dos Escravos*, de Francisco Manso (9,000€); estreia em Espanha (12,500€) e *Moçambique* (12,500€) do filme *O último voo do Flamingo*; estreia no Brasil (9,415€) e na África do Sul (4,117€) do filme *Terra Sonâmbula*.

Finalmente, a colaboração da Cinemateca Portuguesa com a Cinemateca Moçambicana também merece uma menção particular. Para além do trabalho de requalificação das instalações da Cinemateca Moçambicana e da formação de recursos humanos, essa parceria permitiu também restaurar uma cópia do filme *O Vento Sopra do Norte* (1987), de José Cardoso, uma das primeiras obras de longa-metragem de ficção feitas em Moçambique após a independência. O restauro foi feito no laboratório da Cinemateca Portuguesa no âmbito do projeto de cooperação levado a cabo em 2008 e 2009 com o Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema de Moçambique (INAC) e com o apoio do Instituto Português de Apoio ao Desenvolvimento (IPAD).

### **Algumas considerações finais**

No actual quadro do debate acerca de lusofonia e das suas repercussões políticas e culturais, a cooperação cinematográfica ou o fomento a políticas de coprodução tem sido frequentemente vista como uma prática de neo-colonização. No entanto, na minha opinião, a questão é bem mais complexa do que à primeira vista aparenta ser. Se é óbvio e evidente que essa cooperação pretende recuperar ou perpetuar uma influência que existiu em tempos de colonização, também não se pode ignorar que essa cooperação tem sido fundamental para, em países com a dimensão e os problemas estruturais da Guiné-Bissau, ajudar à subsistência de estruturas culturais e educacionais.

Os casos de Flora Gomes e Sana Na N'Hada são paradigmáticos do percurso do cinema guineense desde o seu nascimento: todas as longas-metragens realizadas pelas duas principais referências internacionais do cinema guineense, aqueles que foram formados para produzir o olhar pós-colonial guineense, só se concretizaram com o apoio financeiro maioritariamente português. Nas últimas duas décadas, Portugal tem sido mesmo o principal financiador do cinema guineense.

No caso de Moçambique, o regime de co-produção internacional ainda não se apresenta como uma condição de existência para a produção cinematográfica local, como acontece com o cinema guineense, mas sobretudo como uma condição de sobrevivência para uma cinematografia que tem condições para se desenvolver e que precisa desses apoios para manter um ritmo contínuo de actividade.

No entanto, como alertou Livia Apa no debate que se seguiu a esta apresentação, uma das questões mais pertinentes na análise das relações de cooperação e co-produção cinematográfica será perceber de que forma o país financiador pode ou não interferir no tipo de produção que patrocina, quer seja na simples escolha dos projectos (eventual ajustamento da temática ou da sua própria abordagem) ou em eventuais condições formais de cooperação (como a exigência de participação de actores ou membros da equipa técnica do país financiador, por exemplo). Naturalmente, o currículo do realizador ou produtor que seja o principal responsável pelo projecto pode anular ou amenizar as interferências externas, mas existem, no plano hipotético, diversos factores que podem condicionar a produção de um projecto desenvolvido em regime de co-produção internacional.

No caso concreto das relações cinematográficas entre Portugal e Moçambique, e tratando-se concretamente de dois países onde existiu uma ainda recente relação de colonizador-colonizado e um processo traumático de ruptura que envolveu um sangrento conflito armado, os projectos desenvolvidos em conjunto poderão ser encarados, por observadores em posições distintas, como uma forma de neo-colonização

cultural ou também como uma forma de Portugal tentar recuperar ou normalizar a sua relação histórica com as suas ex-colónias, usando o cinema e também o audiovisual<sup>9</sup> para promover ou acelerar um processo de reconciliação após um afastamento traumático que perdurou durante duas décadas.

## Referências bibliográficas

- Couto, Mia (2013). “Sinto-me usado pela lusofonia”. In *Diário de Notícias*, 18-6-2013.
- Cunha, Paulo (2012). “Mercado cinematográfico lusófono: análise provisória”. In *XVI Estudos de Cinema e Audiovisual Socine – Anais de Textos completos*. São Paulo: SOCINE.
- Cunha, Paulo (2013). “Coproduzir em Português: da Política e da Prática”. In *World cinema: As novas cartografias do cinema mundial*, ed. Stephanie Dennison. Campinas: Papirus Editora.
- Lança, Marta (2010). “A lusofonia é uma bolha”. In *Buala*, 22-5-2010. Disponível em < <http://www.buala.org/pt/jogos-sem-fronteiras/a-lusofonia-e-uma-bolha> >.
- Monteiro, Henrique (2014). “Para que serve a Lusofonia? É uma ideologia?”. In *Expresso*, 2-2-2014. Disponível em < <http://m.expresso.sapo.pt/inicio/modal/destaques/artigo/853792> >.
- Pereira, Domingos Simões (2008). “O Conceito de Lusofonia”. Disponível em < [http://www.cplp.org/Files/Filer/cplp/Domingos\\_Simoes\\_Pereira/Discursos\\_DSP/SE\\_TNOVAS\\_13NOV08.pdf](http://www.cplp.org/Files/Filer/cplp/Domingos_Simoes_Pereira/Discursos_DSP/SE_TNOVAS_13NOV08.pdf) >.
- Ribeiro, António Pinto (2013). “Para acabar de vez com a lusofonia”. In *Público*, 18-1-2013.

---

<sup>9</sup> Destaco, como exemplo, apenas os casos das produções televisivas *A Jóia de África* (2002, TVI), *Equador* (2008, TVI) ou *A Única Mulher* (2015, TVI).

**ARQUIVOS COLONIAIS E REPRESENTAÇÕES  
DA ALTERIDADE NOS DOCUMENTÁRIOS DO ESTADO  
NOVO. O CASO DAS IMAGENS EM MOVIMENTO DA  
CINEMATECA DIGITAL**

*Francesca De Rosa*  
(UNIOR, Itália)

The transformation of archival activity  
is the point of departure and the  
condition of a new history (Mbembe, 2002, p. 20)

Queria começar a intervenção com uma pergunta colocada na introdução do livro *Visual Culture Reader, Race and identity, colonial and postcolonial culture* por Nicholas Mirzoeff a respeito do papel central da experiência do colonialismo e da escravidão (Mirzoeff, 1998, pp. 281-290), em que a supremacia racial europeia através da visualização das diferenças raciais tem representado a chave das culturas visuais ocidentais ao longo da modernidade: será que existem modos não-racializados de olhar às pessoas? (Mirzoeff, 1998, pp. 281-290).

Na minha intervenção tento analisar, a partir da filmografia presente na Cinemateca Digital Portuguesa<sup>1</sup>, coleção do Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM), o discurso documental do Império colonial português e o conceito de arquivo.

---

<sup>1</sup> Os videos estão disponibilizados no *Site* da Cinemateca Portuguesa no seguinte link: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Video>

Por um lado questiono-me sobre o dispositivo do arquivo, da abertura e re-elaboração dos seus conteúdos para a compreensão e superação ou reconhecimento daquele passado colonial que ainda hoje contém fortes relações entre memória, história e o que estas imagens nos dizem; por outro lado, tento oferecer algumas informações sobre os documentários pertencentes à colecção da Cinemateca Portuguesa (CP).

Para começar acho fundamental, no debate a volta dos arquivos, contextualizar o critério de *acessibilidade*, elemento que muitas vezes depende do carácter formal ou informal do arquivo, da instituição a que pertence e do arquivo ser digital ou um espaço meramente físico, sublinhando a dificuldade que se manifesta em ter acesso a arquivos cuja relação com o passado denota o carácter problemático entre história e memória.

Em relação aos arquivos institucionais e oficiais, a prática da *exclusão* é uma das características destas instituições, onde o excluído representa a memória do corpo institucional, como refere Jacques Derrida, uma instituição tem que questionar a memória do que ela exclui e que tenta de forma selectiva entregar ao esquecimento. A superfície do seu arquivo é caracterizada pelo que ela mantém fora, que expulsa ou que já não tolera. E assim, o excluído, cujos traços são esculpidos no seio do arquivo, na superfície institucional, acaba ele mesmo por se tornar no sujeito que contém a memória do corpo institucional (Derrida,1990).

No ensaio *Burning Archives, La memoria del corpo tra archivi etnografici, colonialismo e arte contemporanea*, Giulia Grechi faz uma narração crítica da profunda ambiguidade à base da operação de arquivamento apresentando a dualidade entre memória e desejo (Grechi, 2014). A autora explica como as práticas de recolha, classificação e categorização que tem produzido a reprodução de arquivos entre o Século XIX e XX, representam o campo Ocidental na medida em que, falando destes dispositivos, aos conceitos de acumulação

e preservação são associados os de temporalidade e ordem, estes últimos bem radicados nesta cultura e perspectiva (Grechi, 2014).

Na época dos *database* digitais e dos *network* informáticos, o arquivo é aquele modelo que nos oferece uma multiplicidade reticular, heterogénea e disseminada, com duração variável, não é só contar através do arquivo, mas *re-contar* cada vez de maneira diferente e descontínua, relações de poder, de saber e de subjectividades. Como sugere Marco Scotini numa entrevista de 25 de Junho de 2014<sup>2</sup> o arquivo, por estatuto, tem carácter empírico, prático, e a sua existência é sempre temporária, trata-se, portanto de des-arquivar e re-arquivar continuamente o material.

O arquivista, e eu acrescentaria, quem trabalha e usa o material do arquivo, lida com uma construção pragmática, artificial e portanto contingente: algo que nunca foi concluído e num contínuo processo de execução.

Scotini acrescenta que o carácter de contemporaneidade do arquivo depende da pluralidade que existe dentro dele, nestas palavras acho possível encontrar parte dalguns aspectos emblemáticos a respeito do arquivo, isto é, *o uso e (re)uso* do material guardado através de conceitos como pluralidade, possibilidade de *des-arquivar* e *re-arquivar*, possibilidade de dar leituras ao material que o arquivo contém, possibilidade de *re-contar* a partir da fragmentariedade intrínseca deste lugar com que lidamos e que nos fala por dentro e por fora das relações de poder.

### **Arquivar as imagens em movimento – o caso português**

Como bem apresenta o estudioso Tiago Baptista em relação ao contexto cinematográfico e de arquivagem português podemos consi-

---

<sup>2</sup> Deianira, Amico, Entrevista a Marco Scotini: “L’archivio come dispositivo tra estetica e pedagogia”, <http://news.mytemplart.com/it/intervista-marco-scotini-larchivio-come-dispositivo-tra-estetica-e-pedagogia/> (2014)

derar Manuel Felix Ribeiro, “o conservador” do cinema em Portugal, o homem-arquivo, personagem que já no período do Estado Novo, com a Política do Espírito de António Ferro, pensava na arte e na divulgação cultural como factores importantes achando fundamental a recuperação dos documentários portugueses para a criação de uma colecção nacional cinematográfica (Baptista, 2012, pp. 37-42).

Recolhendo filmes, livros e fotografias, Félix Ribeiro julgava necessária a criação de novas técnicas para a preservação destes materiais e a criação de infraestruturas apropriadas à conservação. Neste sentido, será teórico do conceito de cinema nacional, da sua preservação, diretor da Fimoteca do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) e da Cinemateca Portuguesa entre 1948 e 1982.

Vale a pena salientar que ambas as colecções, a da Cinemateca e a da Fimoteca do SPN, para além de serem chefiadas pela mesma pessoa ao longo de 40 anos, partilharam também o mesmo espaço físico de conservação até 1978.

O desejo de Félix Ribeiro de criar uma Cinemateca Nacional tem data de 1931 quando, com o realizador António Lopes Ribeiro, conseguiu incluir na relação sobre cinema sonoro, que antecipava a criação da Produtora Cinematográfica Tobis Portuguesa, uma referência sobre a necessidade do Estado criar um arquivo fílmico (Baptista, 2012). A ideia nascia, como no resto da Europa, da noção de que a passagem ao cinema sonoro teria sido uma ameaça para a sobrevivência do cinema mudo.

Nos anos trinta, realizadores como António Lopes Ribeiro, autor de vários documentários e filmes sobre as ex-colónias portuguesas em África, como *Feitiço do Império* e membro da Missão Cinematográfica às Colónias de África em 1938, com Fernando Frago, lançam uma campanha de preservação destes documentários. Como afirma Tiago Baptista, diferentemente do que acontecia noutros países da Europa, o que interessava mais era a ideia de conservação deste material numa espécie de “Torre de Tombo”, mais do que o estatuto de cinema como

obra de arte, interessava, portanto, um cinema que tivesse “interesse histórico, que [pudesse] contribuir para o (...) estudo de uma época.”<sup>3</sup>

Fundada em 1948 com Decreto-Lei n.º 2027 e integrada nos serviços do SNI (Secretariado Nacional de Informação), a Cinemateca Portuguesa tem hoje a sua colecção, no centro ANIM em Bucelas.

O espaço digital da Cinemateca nasce dentro do projecto European Film Gateway composto por 16 cinematecas e arquivos fílmicos europeus. Conforme os dados fornecidos pelo site, os critérios de selecção do material cinematográfico apresentam a digitalização de documentários entre 1886 e 1931, a colecção digital que antes de Setembro de 2013 contava com 170 filmes, ve-se hoje com a presença de outros filmes disponibilizados nos últimos meses de 2014.

A partir de Setembro de 2015, dentro deste espaço, a colecção que antes contava com a digitalização de nove produções de temática colonial continua a crescer com vários documentários sobre o antigo Império Colonial Português em África.

O que é que nos dizem estas imagens?

Primeiro que a maioria destes filmes foram concebidos para serem exibidos nas diferentes exposições coloniais, poucos foram exibidos nas sessões de cinema, a não ser em eventos coloniais com a presença de altos cargos do Estado, e deduzimos também que dentro do espaço digital do arquivo da Cinemateca Portuguesa encontramos hoje os documentários das três missões naquela altura encomendadas para estes eventos.

A produção portuguesa de temática colonial dos anos vinte será projectada na Exposição Ibero-Americana de Sevilha (1929), na Exposição Internacional e Colonial de Antuérpia (1930) e na Exposição Colonial de Paris (1931) através da primeira iniciativa estatal concertada e sis-

---

<sup>3</sup> A ler os artigos de Fernando Fragoço “É preciso quanto antes uma cinemateca nacional”, *Cine Jornal*, 20 Jun. 1938 n.º 140, p.10 e de António Lopes Ribeiro “Porque não se constitui uma “Torre do Tombo” com filmes de interesse histórico”, *Animatógrafo*, 9 Jun. 1941, n.º 31, p. 6.

temática para produzir filmes sobre todas as colónias africanas. E a tal propósito, a Agência Geral das Colónias e o Comissário da Exposição de Sevilha, Armando Cortesão encomendaram, por indicação do então Ministro das Colónias, Armindo Monteiro, filmes sobre os territórios africanos a três equipas de cineastas.

- 
1. 1ª Companhia de Infantaria Indígena de Angola em Lisboa  
Portugal, 1933, Duração: 00:11:59
  2. 1ª Exposição Colonial Portuguesa – Porto 1934  
Aníbal Condeiros (1898-1993)  
– Realizador Portugal, 1934  
Duração: 00:07:16
  3. A Cidade de Lourenço Marques  
Fernandes Tomaz – Realização Portugal, 1929  
Duração: 00:12:02
  4. A Cultura do Cacau Ernesto de Albuquerque (1883-1940) – Realizador Ernesto de Albuquerque (1883-1940) – Director de fotografia Portugal, 1909 Duração: 00:01:32
  5. A Exposição do Mundo Português  
F. Carneiro Mendes (1893-1976) – Realizador F. Carneiro Mendes (1893-1976) – Director de fotografia Portugal, 1940 Duração: 00:10:46
  6. Acção Colonizadora dos Portugueses  
António Antunes da Mata – Realização José César de Sá (1905-1976) – Director de fotografia Portugal, 1932 Duração: 00:21:41
  7. Agricultura de Moçambique Portugal, 1949 Duração: 00:11:10
  8. Angola – Exposição Provincial, Agrícola, Pecuária e Industrial 1923 Portugal, 1923 Duração: 00:11:49
  9. Angola Aspectos Históricos  
Manoel Figueira – Autor Peixinho – Director de fotografia Portugal, 1938 Duração: 00:12:16
  10. Aspectos do Rio Quanza: Quedas do Lucala  
António Antunes da Mata – Realização José César de Sá (1905-1976) – Director de fotografia Portugal, 1930 Duração: 00:14:31
  11. Chegada da Viagem Aérea Lisboa-Lourenço Marques-Lisboa  
Artur Costa de Macedo (1894-1966) – Realização Artur Costa de Macedo (1894-1966) – Director de fotografia Portugal, 1936 Duração: 00:05:05
  12. Costumes Primitivos dos Indígenas Em Moçambique  
Fernandes Tomaz – Realização Portugal, 1929 Duração: 00:14:54
  13. De Lisboa a Luanda  
António Antunes da Mata – Realização José César de Sá (1905-1976) – Realização José César de Sá (1905-1976) – Director de Fotografia Portugal, 1932 Duração: 00:15:54
  14. De Lisboa a São Tomé  
António Antunes da Mata – Realização José César de Sá (1905-1976) – Director de fotografia Portugal, 1933 Duração: 00:07:24
-

- 
15. Dragões de Moçambique  
Fernandes Tomaz – Realizador  
Fernandes Tomaz – Director de fotografia  
Aníbal Contreiras (1898-1993) –  
Produtor- Distriduidor  
Portugal, 1934 Duração: 00:22:54
16. Fazenda Açucareira “Tentativa”  
António Antunes da Mata - Realização  
José César de Sá (1905-1976) - Director  
de fotografia  
Portugal, 1932 Duração: 00:11:38
17. Festejos Em Lourenço Marques Pela  
Passagem dos Territórios  
do Niassa Para a Posse do Estado  
Fernandes Tomaz – Realizador-  
Portugal, 1929-Duração: 00:05:54
18. Guiné - Aldeia Indígena em Lisboa  
Portugal, 1932 Duração: 00:12:25
19. Guiné : Aspectos Industriais e  
Agricultura  
Augusto Seara – Realizador Portugal,  
1929 Duração: 00:12:34
20. Ilha de Moçambique - Imagens numa  
Velha Capital Histórica  
Carlos Marques – Realizador Alfredo  
Cristino Gomes - Director de fotografia  
Portugal,  
1951 Duração: 00:06:44
21. Indústria Portuguesa de Algodão -  
Fabrica da Areosa  
Glória Film - Companhia Produtora  
Portugal, 1934 Género: Documentário  
Duração: 00:21:07
22. Missão Académica a Angola - Alguns  
Aspectos Cinematográficos da Viagem  
Maximino Correia (1893-1969) –  
Realizador Portugal, 1929  
Duração: 00:33:33
23. No País das Laurentinas (Colonos)  
Ismael da Costa - Realizador Fernandes  
Tomaz - Director de fotografia  
Ismael da Costa – Intertítulos Portugal,  
1934  
Duração: 00:36:36
24. O Deserto de Angola  
António Antunes da Mata - Realização  
José César de Sá (1905-1976) - Director  
de fotografia  
António Antunes da Mata – Intertítulos  
Portugal, 1932  
Duração: 00:08:10
25. Planalto de Huila  
António Antunes da Mata - Realizador  
José César de Sá (1905-1976) -  
Realizador
26. Primeira Exposição Colonial Portuguesa  
Aníbal Contreiras (1898-1993) -  
Realização  
Aníbal Contreiras (1898-1993) -  
Director de fotografia  
José César de Sá (1905-1976) - Director  
de Fotografia  
F. A. Quintela – Som Portugal, 1935  
Duração: 00:35:57  
F. A. Quintela – Produtor José César de  
Sá (1905-1976) - Director de fotografia  
Portugal, 1931 Duração: 00:18:55
27. Quedas do Dala - Angola  
José César de Sá (1905-1976) -  
Realização  
António Antunes da Mata - Realização  
Portugal, 1930 Duração: 00:06:28
28. São Tomé Agrícola e Industrial  
Augusto Seara – Realizador Portugal,  
1929 Duração: 00:11:47
- 

Documentários de temática colonial presentes na secção digital da  
Cinemateca Portuguesa

Conforme as informações disponibilizadas por Maria do Carmo Piçarra na obra *Azuís Ultramarinos*, e as informações contidas nos textos da Cinemateca Portuguesa de Joana Pimentel, a primeira equipa a partir foi a dos Serviços Cartográficos do Exército, a que se juntou o operador Augusto Seara, e que produziram filmes sobre S. Tomé e Príncipe e Guiné. Do material filmado em S. Tomé existem *S. Tomé agrícola e industrial* (1929, 10') e da Guiné, *Guiné, aspectos industriais e agrícolas* (1929, 11'), ambos presentes na cinemateca digital.

Outra equipa, a da Missão Cinegráfica a Angola, composta por César de Sá e António Antunes da Mata, partiu quase em simultâneo com a chefiada por Seara. No regresso, Antunes da Mata foi encarregue da montagem e titulação dos filmes destinados às exposições, e posteriormente à distribuição interna no circuito de exibição.

Dirigida por João Fernandes Tomás, a Brigada Cine-Portuguesa tinha Moçambique como destino e, desta produção sabemos também que parte das imagens captadas foram montadas num filme, *A colónia de Moçambique*, que ganhou um grande prémio na Exposição de Paris.

Em 1982, entre os filmes depositados na Cinemateca pela entretanto extinta AGU, apareciam também outros títulos de 1929: *A cidade de Lourenço Marques* (212 metros, incompleto), *Festejos em Lourenço Marques pela passagem dos territórios do Niassa para a posse do Estado* (1929, 4') e *Costumes primitivos dos indígenas de Moçambique* (1929, 12'). A Tomás foi atribuída também a primeira longa-metragem filmada em Moçambique, "*Através de Portugal Maior de 1928*", desaparecida (Piçarra, 2012; Pimentel, 2007, pp. 367-368).

No percurso que o arquivo digital propõe, com base nas informações que há pouco referi, com o acréscimo dos outros documentários a partir de setembro de 2014, os filmes destas missões disponibilizados para o visionamento são:

Costumes Primitivos dos Indígenas em Moçambique (1929)
Festejos em Lourenço Marques pela Passagem dos Territórios do Niassa para a Posse do Estado (1929)
Guiné- Aspectos Industriais e Agricultura (1929)
São Tomé Agrícola e Industrial (1929)
Estradas e Paisagens de Angola (1929)
Quedas do Dala (1930)
Aspectos do rio Quanza. Quedas do Lucala (1930)
Planalto de Huila (1931)
Accção colonizadora dos portugueses (1932)
De Lisboa a Luanda (1932)
O deserto de Angola (1932)
Pesca da baleia em Angola (1932)
Fazenda Açucareira “Tentativa” (1932)
De Lisboa a Sao Tomé (1933) <sup>4</sup>

Vale a pena referir que desta altura, no ANIM, mas ainda não disponibilizado na cinemateca digital, tive a oportunidade de visio-  
nar o filme *Uma visita às propriedades da Sociedade Agricola Valle Flor, Limitada na Ilha de S.Thomé*, de Fernandes Thomas, da Brigada  
Cinematográfica Portuguesa, de 1929, com duração de 70 minutos,  
cujas informações relativas aos aspectos e às condições de trabalho

---

<sup>4</sup> Para além dos filmes acima citados, a Cinemateca Digital disponibiliza sobre a tematica colonial os seguintes documentrios: *A cidade de Lourenço Marques*, Fernandes Tomaz, 1929; *Costumes Primitivos dos Indigenas em Moçambique*, Fernandes Tomaz, 1929; *Festejos em Lourenço Marques pela passagem dos territórios do Niassa para a posse do Estado*, Fernandes Tomaz, 1929; *Guiné: aspectos industriais e agricultura*, Augusto Seara, 1929; *São Tomé, Agrícola e Industrial*, Augusto Seara, 1929; *Missão Académica a Angola-alguns aspectos cinematográficos da viagem*, Maximino Correia, 1929; *Quedas do Dala*, A. A. da Mata, César de Sá, 1930; *Aspectos do Rio Quanza: Quedas do Lucala*, A. A. da Mata, César de Sá, 1930; *O deserto de Angola*, A. A. da Mata, J.C. de Sá, 1932; *De Lisboa a Luanda*, 1, A. A. da Mata J.C. de Sá, 1932; *Planalto de Huila*, A. A. da Mata, J.C.de Sá, 1931; *Fazenda Açucareira Tentativa*, A. A. da Mata 1932; *Acção colonizadora dos portugueses* A. A. da Mata, 1932; *África em Lisboa- Os indígenas da Guiné na Grande Exposição Industrial*, 1932; *Raul Reis Salazar Dinis, 1º Companhia de Infantaria Indígena de Angola em Lisboa*, AGC, 1933; *Indústria Portuguesa de Algodão - Fábrica da Areosa*, Glória Film, 1934; *No pais das Luarentinas e Dragões de Moçambique*, 1934.

e de pagamentos dos “*nativos*” representam imagens raras e quase uma excepção.

Para além do testemunho que essas imagens nos oferecem em relação ao trabalho forçado, à exploração, à vida nas ex-colónias, o que parece interessante é a interpretação e a construção que através das imagens em movimento Portugal constrói de si próprio. Tratam-se de imagens funcionais do Império, que justificam a acção colonizadora, e que nos deixam refletir sobre a ideia de que seja ou não *cinema*.

A esta pergunta, Maria do Carmo Piçarra, nas obras *Angola o nascimento de uma nação* e *Azuis Ultramarinos* responde que são filmes em que não há cinema, não há olhar. Ficam-se, em geral, pelo mero registo da paisagem natural ou humana feito com imagens em movimento mas sem acrescentar muito mais do que faria uma sucessão de imagens fixas fotografadas mecanicamente. Os intertítulos são usados para explicar o que é visto e fazem ligação entre cenas (Piçarra, 2012, p. 63).

Na realidade, na minha opinião, em relação a questão do olhar, o que poderíamos acrescentar é que por mais que se trate de filmes “sem cinema” é um cinema com um olhar cujos objectivos parecem muito claros, isto é, a proclamação da identidade colonial e da grandeza dos portugueses com base numa estética que poderíamos definir de colonização.

A partir dos discursos existentes, dentro destas imagens é perceptível a *invenção do nativo*, caracterizada pelo isolamento do sujeito filmado, visível através da maneira como é filmado, o modo dos corpos e os rostos serem captados, com discursos que diferenciam a raça portuguesa das *raças africanas*, usando uma linguagem de inferiorização que constrói o discurso colonial.

Nestas imagens em movimento o uso do instrumento cinematográfico parece ter como objectivo o de identificar e catalogar os sujeitos para marcar a diversidade (os enquadramentos, os planos, a ordem didascálica, o uso das palavras construído no abuso de *indígena*, *preto*,

*batuques, primitivo* a animalização do corpo do nativo, e apresentação recorrente de aspectos ligados à limpeza, às danças, à oração) através de uma linguagem que se fundamenta no racismo científico, tudo para justificar a missão civilizadora.

Sem dúvida, o dispositivo cinematográfico ajuda a criar um saber com base na experiência colonial, que poderíamos designar por encenação fílmica da ideia colonizadora e da política de «*salvar almas mas educando corpos para o trabalho*» de António Enes (Alexandre, 1999, p. 136).

Se considerarmos, como sugere a crítica e a história cinematográfica portuguesa, que o cinema nacional se caracteriza pela ausência de géneros temáticos e pelo domínio de assuntos relativos à identidade nacional, não seria pretencioso avançar com a ideia de que o cinema de carácter colonial reflecte nas imagens a identidade imperial portuguesa, enraizado numa oscilação entre o sentimento de inadequação frente aos outros colonialismos e a exaltação constante duma projeção imaginada de ser potência colonial. Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde, S. Tomé e Príncipe e os seus habitantes serão imortalizados na máquina cinematográfica do Estado, segundo as características da acção colonial portuguesa, mão-de-obra para o trabalho, exploração dos recursos naturais e humanos, e através das características dos aspectos culturais destes povos, onde o paradigma identitário considera a alteridade como uma categoria absoluta, fechando-a num mero produto segundo lógicas de exclusão.



Fig.1,2,3 ©Cinematca Portuguesa, *São Tomé Agrícola e Industrial*, A. Seara, AGC- Serviços Cinematograficos do Exército, 1929.



Fig. 4, 5, 6 ©Cinamateca Portuguesa, *Acção Colonizadora dos Portugueses*, Antonio Antunes da Mata, AGU, 1932.



[Fig. 7, 8] © Cinamateca Portuguesa, *Acção Colonizadora dos Portugueses*, Antonio Antunes da Mata, AGU, 1932.

Inspecões, raça ao trabalho, a desobjetivização dos corpos dos homens e das mulheres negros, a retórica das danças, da nudez do corpo feminino, a imponência das cartografias coloniais são só alguns dos tópicos que a filmografia documental nos oferece.

O Estado, na sua expressão cinematográfica, como é o exemplo do papel desempenhado pelos Serviços Cinematográficos do Exército, é fundamental para entender o discurso construído sobre o poder do controlo e da visualidade dos corpos diferentes e diferenciados.

O que se desenvolve dentro das produções fílmicas, entre ordenamento e visualidade, é o *pensamento já pensado*, isto é, o estereótipo

como processo de ordenação, um atalho, uma referência ao ‘mundo’ e uma expressão por parte de quem o controla e lhe dá definição segundo os interesses que mais lhe forem próprios (Dyer, 2004, p. 25); é nesse sentido que os estereótipos organizam os dados que recebemos do mundo com critérios específicos.

Homi Bhabha no ensaio *The other question, the stereotype and colonial discourse* (Bhabha, 1983, p. 13) define o estereótipo como ponto principal da subjectividade no discurso colonial, não se trata duma simplificação enquanto falsa representação duma realidade, é uma simplificação enquanto forma fixa de representação que, rejeitando o jogo das diversidades, constitui um problema em termos de representação do sujeito nos seus significados de relações psíquicas e sociais. Para além da visualidade e inflexibilidade da representação, poderíamos usar a expressão *visageité*, isto é, a relação entre o rosto e o poder, do papel e da função do rosto dentro dos aparatos do poder (Bhabha, 1983, p. 13).

Uma relação, segundo Deleuze, pode ser rentável à medida em que se concretiza a “produção de rostos”, e os documentários em questão produzem inúmeros rostos.

Nesta relação entre supremacia do narrador e inferioridade do Outro de que se narra, a ambiguidade e a malícia com que se cria o corpo do sujeito feminino, entre nudez e penteados e a animalização do corpo masculino, onde o tema dominante é a mão-de-obra, irão fundamentar o discurso colonial como história de uma relação violenta, em que a palavra do poder colonial vê a sua enunciação na reprodução do silêncio do Outro.

No ensaio *Cultural Identities and Diaspora* (Hall, 1990), Stuart Hall que aponta reflexões sobre identidade, cultura e diáspora à volta do cinema caraíba, lembra-nos como as práticas de representação implicam sempre uma posição de enunciação, como o que dizemos é sempre contextualizado e tem posicionamento.

Hall apresenta-nos duas possibilidades de pensar na identidade cultural: a primeira posição fala de identidade cultural em termos duma cultura partilhada, uma *unicidade* que como diz Frantz Fanon é uma pesquisa apaixonada na descoberta duma época de esplendor e lindíssima que, apesar da miséria actual, do desprezo por si, da renúncia e da renegação, reabilita-nos, ao mesmo tempo, frente a nós próprios e frente aos outros.

A segunda visão da identidade cultural, interligada com a primeira, reconhece os pontos críticos de profunda e significativa diferença, isto é, as fracturas e a descontinuidade nesta unicidade.

As identidades - sublinha Stuart Hall - vivem numa contínua transformação e são sujeitas à acção contínua da história, da cultura e do poder; as identidades são os nomes das diferentes maneiras em que somos posicionados das narrações do passado e em que nós próprios nos posicionamos.

Só a partir desta segunda posição, segundo Hall, é que podemos compreender de maneira completa a condição traumática da experiência colonial.

No mesmo ensaio, Hall, continua na apresentação da construção da alteridade, falando da presença europeia dentro do contexto do Caribe, e que na realidade aplica-se bem aos vários contextos de colonização.

Nas palavras do autor jamaicano, esta presença nas representações visuais, tem posicionado o sujeito negro dentro dos regimes de dominação da representação através do discurso colonial, das literaturas de aventura e descoberta, do fascínio pelo exótico, do olhar do explorador e do etnógrafo e das linguagens transferidas no campo do turismo, entre outros.

Representações de inferiorização que, como escreve Bell Hooks na obra *Race and representations* (1992), é através do controlo das imagens dentro das relações entre escravidão e supremacia que se concretiza a continuação de um sistema de dominação racial.

Concluindo, o arquivo digital da Cinemateca Portuguesa apresenta-se como mais um cofre a descobrir, um lugar onde, para além de olhar sobre o discurso colonial do cinema português dos anos trinta, é um caminho para lidar com este passado e com a herança visual que nos deixou. Estamos perante a possibilidade de traçar outros percursos dentro e fora destes dispositivos arquivais. E num olhar capaz de *re-memorar*, isto é, para além da recolha e gravação deste material, é importante reconhecer a existência, ainda hoje, de histórias e culturas excluídas das narrações dominantes: dar voz e ouvir estas palavras significa estudar e desconstruir a herança das relações entre dominação e representação. O objectivo é dissipar as identidades criadas no olhar colonizador de representação da alteridade e, em relação às imagens, não se trata de propor a fetichização do “arquivo colonial” como objecto do gesto de montagem, trata-se de interrogá-lo através desse gesto de abertura e montagem-outra.

É assim que nos espaços onde a representação é o processo de criação de estereótipos, de sujeitos silenciosos e indivisíveis que a imaginação através da recuperação nos revela e cria a possibilidade dum encontro com o/a Outro/a que fala e produz os seus sinais, e que nos imagina por sua vez.

Repensar os arquivos, num discurso pós-colonial, representa uma tarefa crucial para sair das narrações de supremacia que até hoje foram feitas à volta da construção do Outro narrado.

Libertar os saberes da colonialidade, reconhecer a pluralidade das histórias.

Muitas seriam as reflexões a colocar para desconstruir aqueles dispositivos internos às instituições de conservação dos materiais que reflectem o passado colonial, em que são evidentes as relações de poder que a herança colonial revela. Torna-se ainda mais urgente a necessidade de reencontrar percursos-outras frente às lógicas de conservação canónicas, trata-se de aprender a re-memorar, não só recolher e registar que existiram histórias e culturas, artes até hoje

excluídas mas também registar a centralidade da herança das relações entre dominação e representação actualmente ainda existentes, para que contaminação e pluralidade de vozes sejam as características de um pensamento cultural descolonizado na época pós-colonial.

## **Bibliografia**

- Alexandre, Valentim (1999), “Configurações políticas”; “Ruptura e estruturação de um novo império”, BETHENCOURT, Francisco; CHAUDHURI, Kirti (dir.), *História da Expansão Portuguesa*, vol. 4, 1999: ed., Lisboa, Edições 70.
- Baptista, Tiago (2012), «Das “vistas” ao documentário: a não-ficção muda em Portugal», *Panorama 2012* (Lisboa: CML/Videote Apordoc, 2012), 37-42.
- Bhabha, Homi, (1983), “The Other Question Reconsiders the Stereotype and colonial Discourse”. *Screen* 24.6, 1994 Trad. Manuela Ribeiro Sanches.
- Deianira, Amico, (2014) Entrevista a Marco Scotini: *l'archivio come dispositivo tra estetica e pedagogia*, <http://news.mytemplart.com/it/intervista-marco-scotini-larchivio-come-dispositivo-tra-estetica-e-pedagogia/>.
- Deleuze, Gilles, (1987), *A Thousand plateaus Capitalism and Schizophrenia* Gilles Deleuze Felix Guattari, Translation and Foreword by Brian Massumi, University of Minnesota Press Minneapolis London.
- Derrida, Jacques, (1990), (prefazione a) *Du droit à la philosophie*, Ed. Galilée, Paris.
- Dyer, Richard., (2004), *Dell'immagine, Saggi sulla rappresentazione*, Torino, Kaplan.
- Grechi, Giulia, (2014), Burning archives, *La memoria del corpo tra archivi etnografici, colonialismo e arte contemporanea*, <<Roots & Rootes>>, Periodico Trimestrale, Anno IV, n.3. agosto-ottobre.
- Hall, Stuart, (1990), *Cultural Identity and Diaspora*. Hall, in Rutherford, J. (ed.). *Identity Community, Culture, Difference*, Lawrence E Wishart, London, United Kingdom.
- Mbembe, Achille (2002) *The Power of the Archive and Its Limits*. In *Refiguring the Archive* (ed.) C. Hamilton et al., 19-26. Boston: Kluwer Academic Publishers.
- Mirzoeff, Nicholas, (1998), *Race and identity in colonial and postcolonial culture, Introduction to part four*, in Mirzoeff, Nicholas, *The visual culture reader*, London and New York Routledge.
- Piçarra, Ramos, Maria do Carmo (2012) *Azuís ultramarinos: propaganda colonial nas actualidades filmadas do Estado Novo e censura a tres filmes de autor*, Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação, Departamento de Ciências Sociais e Comunicação, FCSH.
- Piçarra Ramos, Maria do Carmo, (2013), *Angola, o Nascimento de uma Nação* (Volume I): o cinema do Império, Guerra & Paz Ed., Lisboa.
- Pimentel, Joana, (2007), “Abrir os Cofres”, in *Textos CP*, (2007) Pasta 102. 367-368, Genérico e notas sobre o filme, PP CP, 14 de Junho de 2007.

**DECISÃO DE CONTINUAR.  
A REPRESENTAÇÃO DO COLONIALISMO PORTUGUÊS  
EM MOÇAMBIQUE  
NOS INÍCIOS DA GUERRA DA LIBERTAÇÃO**

*Ansgar Schaefer*

Universidade Nova de Lisboa

Investigador | Realizador | Produtor

Apesar de os primeiros trabalhos de historiadores que recorreram a documentos fílmicos como fontes para a sua investigação datarem já de há meio século, ainda hoje a atenção dada pela historiografia portuguesa ao cinema continua a ser escassa. Esta lacuna é tanto mais notória quando se relaciona a quantidade de estudos sobre o período do Estado Novo publicados ao longo das últimas décadas com o número de trabalhos que se debruçam sobre os documentos audiovisuais produzidos nessa época, uma situação todavia, à qual mais recentemente tem sido dada uma maior atenção<sup>1</sup>.

No presente texto pretendo analisar um trecho de 12 minutos do documentário *Decisão de continuar*, da autoria de José Eliseu, produzido pela então Radiotelevisão Portuguesa em 1965, cujo título não consta nem da obra de referência de José Matos Cruz (Matos-Cruz, 1989, p. 303) nem da Filmografia da Guerra Colonial<sup>2</sup>. A escolha des-

---

<sup>1</sup> A título de exemplo veja-se as mais recentes publicações de Maria do Carmo Piçarra.

<sup>2</sup> *Filmografia / Videografia, Temas: Colonização - Guerra Colonial - 25 de Abril - Descolonização*. Disponível em WWW: URL <http://guerracolonial.home.sapo.pt>.

te documentário prende-se com um episódio que ocorreu durante a investigação para a minha tese de doutoramento, a qual constitui uma reflexão sobre o relacionamento entre a historiografia tradicional e a historiofotia (Hayden White) — ou seja, a escrita da história através do cinema ou audiovisual — com base em alguns documentários feitos sobre os primeiros meses da guerra colonial em Angola (Schaefer, 2014). Um dos capítulos da tese consiste numa análise detalhada de um dos principais filmes de propaganda da altura chamado *Angola: decisão de continuar*<sup>3</sup>, um documentário encomendado à RTP pelo Secretariado Nacional de Informação (SNI). O filme, produzido com o objectivo de ser exibido sobretudo no estrangeiro, foi estreado na sala de cinema do Palácio Foz, em 8 de Agosto de 1961, na presença de um extenso rol de ministros e outras personalidades do regime, liderados pelo próprio Presidente Américo Thomaz<sup>4</sup>.

Durante os trabalhos de pesquisa, tive a oportunidade de entrevistar Vasco Hogan Teves, o autor e realizador deste documentário. Quando questionado sobre a história do título do filme, Hogan Teves mencionou um trabalho de um colega seu de então, José Eliseu, com um título muito semelhante: *Decisão de continuar*<sup>5</sup>. Na época, Hogan Teves ressentiu-se muito do facto de lhe ter sido "roubado" o título do seu filme e em conversa privada abordou José Eliseu dizendo-lhe: "Pelo menos o título podias ter mudado", ao que este respondeu: "O título é do Salazar, não é teu"<sup>6</sup>. Na verdade, o lema "decisão de continuar" consta do célebre discurso de Salazar, "O Ultramar Português e a ONU", proferido perante a Assembleia Nacional em 30 de Junho de 1961, pouco mais de três meses após os violentos ataques aos colonos

---

<sup>3</sup> Secretariado Nacional de Informação – *Angola: Decisão de Continuar*, 1961.

<sup>4</sup> "O Chefe do Estado no S.N.I." – *O Século*, 9/8/1961, p. 12.

<sup>5</sup> *Decisão de continuar*, RTP 1965, realizador: J. E. Eliseu, texto: Carlos Rodrigues, locução: Raul Feio, duração: 31:44. Uma cópia deste filme encontra-se no arquivo da RTP sob a cota: RTP LX, 031132 XD.

<sup>6</sup> Entrevista com Vasco Hogan Teves, 4 de Novembro de 2011.

portugueses no norte de Angola, e no qual o Presidente do Conselho definiu a estratégia para a futura política colonial:

“Sejam quais forem as dificuldades que se nos deparem no nosso caminho e os sacrifícios que se nos imponham para vencê-las, não vejo outra atitude que não seja a decisão de continuar [destaque, A.S.] (Salazar, 1967, p. 157-158).”

Apesar da semelhança do título, há um elemento central que distingue estes dois documentários. Enquanto o filme de Vasco Hogan Teves foi concluído na primeira fase da guerra colonial em Angola, poucos dias antes da tomada de Nambuangongo, acontecimento exaustivamente festejado pela propaganda estado-novista, o documentário de José Eliseu foi realizado e emitido quatro anos mais tarde, mais concretamente a 15 de Março de 1965, para recordar os ataques que marcaram o início da guerra colonial em Angola. Nessa altura, porém, Portugal já não combatia em um mas em três teatros de guerra, tendo o número total de soldados portugueses duplicado nesses quatro anos de 49.422 para 97.181.

Partindo deste último documentário, a análise que me proponho fazer norteia-se por duas questões: face às semelhanças do título mas tendo em consideração o hiato de tempo, quais são as diferenças e continuidades que se podem identificar na mensagem propagandística de ambos? Três anos após o início da guerra colonial e seis meses após o começo do conflito em Moçambique, qual é a imagem deste território que *Decisão de continuar* pretende dar aos portugueses?

Olhemos, num primeiro momento, para a organização formal do filme. Este é constituído por quatro blocos: Após uma curta parte introdutória com uma duração de 3:25 minutos em que são recordados os momentos dramáticos após os ataques de Março de 1961 e a respectiva resposta militar portuguesa, segue-se um bloco onde é traçado um retrato da situação socio-económica de Angola após a intervenção militar (9:21 minutos). O terceiro bloco, o mais longo do filme (12:05 minutos) é exclusivamente dedicado à situação de Moçambique.

O filme termina com um quarto bloco que funciona como uma espécie de epílogo (5:32 minutos) subdividido em três sequências que retratam a recepção do Presidente da República Américo Tomás em Angola em 1963, as celebrações do Dia da Raça do 10 de Junho de 1964 e finalmente as despedidas e o embarque dos soldados para a África.

A presente análise limita-se exclusivamente às sequências deste filme que tematizam a presença portuguesa em Moçambique, ou seja ao bloco três. Este inicia-se com um plano da antena de uma emissora de rádio, filmado em contrapicado, uma perspectiva que realça a modernidade e a imponência desta estrutura metálica. Ao longo dos oito planos seguintes, a voz do narrador emudece e ouvimos exclusivamente o som diegético: as vozes de quatro jornalistas gravadas no local. A particularidade destes planos não é o facto de ouvirmos as suas vozes, mas o de os jornalistas falarem em quatro línguas diferentes: o primeiro em português, o segundo em inglês. A terceira e a quarta voz são de dois jovens jornalistas africanos que lêem os textos nas suas respectivas línguas maternas.

A sequência seguinte, que retrata o quotidiano de Lourenço Marques é a mais longa deste bloco. Começa com filmagens aéreas da cidade: à nossa frente desdobra-se uma cidade organizada, com ruas cuja fisionomia parece meticulosamente esculpida, com edifícios recentes onde poucos prédios se destacam num mar de moradias. Logo a seguir, a câmara desce para um parque onde duas crianças se deleitam a baloiçar. Segue-se um plano de dois rapazes virados de costas para a câmara, um dos quais é negro. Quando o segundo rapaz vira a sua cara para a câmara, reparamos que é branco. A sequência termina com mais dois planos que mostram crianças negras e brancas, sendo o último o mais paradigmático: um rapaz negro empurrando um carrinho com um bebé branco, ladeado por duas crianças brancas.

Sobre as imagens das crianças ouvimos o comentário do narrador:

“De ano para ano, a um ritmo crescente, vão surgindo mais e mais belos edifícios, largas avenidas, realizações que marcam o nosso es-

forço, o nosso trabalho, a nossa única finalidade, em suma, de gente progressiva e civilizadora, apesar de tudo quanto apregoam alguns na sua ignorância e na sua má-fé” (*Decisão de continuar*, 1965, pls. 181-187).

Três aspectos destacam-se nestas palavras: a classificação do esforço e do trabalho dos portugueses como “a nossa única finalidade”; a caracterização dos portugueses como “gente progressiva e civilizadora”; e, finalmente o reconhecimento da existência de vozes críticas, um fenómeno explicado pelo narrador com a “ignorância” e “má-fé” dos seus autores.

Também os oito planos seguintes nos mostram o dia-a-dia nas avenidas de Lourenço Marques. Sobre imagens de cidadãos brancos e negros, estes últimos vestidos sempre à moda europeia, ouvimos a voz de Salazar que recorda os relatos de turistas estrangeiros, admirados pela beleza encontrada nas antigas colónias portuguesas. No final desta sequência, a câmara leva-nos a uma livraria. Enquanto olhamos para imagens de mesas e estantes repletas de livros, ouvimos a voz do narrador introduzir um elemento novo na sua argumentação:

“Vive-se aqui numa autêntica comunhão de princípios, no mais sincero e espontâneo entendimento, na mais concreta e real fraternidade de raças” (*Decisão de continuar*, 1965, pl. 195).

Segue-se uma pergunta retórica: “Tudo isto que acontece, teria acontecido se abandonado às leis do acaso?”. Como resposta, o narrador cita as palavras do Papa Paulo VI:

“Sois filhos de uma nobre nação, que tanto se distinguiu pelos serviços prestados à Igreja e à humanidade, abrindo os caminhos do mar aos intrépidos missionários, portadores das verdades de Cristo, aos remotos países do Oriente e do Ocidente” (*Decisão de continuar*, 1965, pls. 197-198).

É de destacar que a referência ao passado cristianizador de Portugal é acompanhado por um corte para a imagem de um pintor que finaliza um quadro com a figura de um Cristo, curvado pelo peso da sua cruz

invisível. Esta imagem marca a passagem para a sequência seguinte, dedicada à vida religiosa, que se inicia por uma imagem do exterior da Igreja da Polana, símbolo arquitectónico da vivacidade religiosa em Moçambique. No momento em que a imagem passa para o interior da igreja, a voz do narrador é substituída pelo som de um órgão. A câmara foca-se num dos vitrais que mostra a imagem da Nossa Senhora segurando Jesus ao seu colo. Ao longo de 15 segundos, sempre acompanhada pelo som do instrumento, a câmara desce lentamente pelo vitral tal como se estivesse à procura da fonte da música. Finalmente encontra-a: um jovem organista africano que toca devotamente. Após um corte para as mãos do organista, a câmara sobe pelo vitral seguinte que ostenta a imagem do Cristo Salvador, para regressar ao jovem organista africano filmado em plano aproximado.

Um plano muito aproximado de uma menina segurando um lápis marca o começo da sequência seguinte. Encontramo-nos numa escola, onde várias crianças, sentadas nas suas carteiras, aprendem a escrever. Vejamos como o narrador acompanha esta cena:

“Misturam-se as raças nas mais diversas actividades. No campo, nas oficinas e nos bancos das escolas. A origem, a cor, os idiomas não importam. Todos se agrupam indiscriminadamente para um só objectivo, o engrandecimento de Moçambique, terra portuguesa” (*Decisão de continuar*, 1965, pls. 214-216).

Uma particularidade, no entanto, caracteriza todas as imagens desta sequência. Apesar do destaque dado pelo narrador à «mistura das raças», alegadamente uma das principais características de Moçambique, não só as crianças e o seu professor têm traços orientais como também o manual escolar é escrito em caracteres chineses. Como explicar esta manifesta contradição? Estamos, nesta cena, perante o mecanismo típico de filmes de propaganda: o uso persuasivo de um narrador em voz *off*. Devido à invisibilidade e ao anonimato do narrador, o espectador confere-lhe a aura de objectividade e imparcialidade de um espectador absoluto, alguém que testemunha as coisas tal como

são (Niney, 2009, p. 112-113). Ora, devido a esta aura de objectividade do narrador, o espectador vive na ilusão de encontrar à sua frente a prova visual do discurso que está a ouvir. Roland Barthes designa a interacção entre uma imagem fotográfica e um texto como “naturalização do cultural”. As naturezas denotacionais e conotacionais de fotografia e texto produzem o efeito de que: “Quanto mais perto o texto estiver em relação à imagem, tanto menos parece conotá-la; [o texto é] compreendido tal como se estivesse dentro da mensagem iconográfica, a mensagem verbal parece partilhar a sua objectividade, a conotação do discurso é tornada “inocente” pela denotação da imagem fotográfica” (Barthes, 1977, p. 26). Neste caso concreto, perante a afirmação do narrador da existência de uma sociedade impregnada pela mistura das raças, o espectador deixa de ler as imagens que se encontram à sua frente e aceita-as, tal como pretendido pelo cineasta, como prova visual do discurso verbal.

Após estas imagens passamos para as três sequências finais deste bloco destinadas a documentar o progresso da economia moçambicana. Após um plano de uma locomotiva em andamento, filmada em picado, olhamos para vagões intermináveis que transportam carvão. Acompanhada pela voz de Salazar, que cita dados estatísticos sobre o aumento do investimento português nas infra-estruturas portuárias, a câmara passa a mostrar-nos barcos atracados no porto. No momento em que o discurso de Salazar aborda os investimentos feitos na rede ferroviária, o espectador vê imagens de um comboio de mercadoria e um imensa rede ferroviária, filmadas a partir de um comboio em andamento. O próprio movimento do comboio cria a transição para a penúltima sequência. Viajamos ao som de um comboio pelo meio de uma extensa plantação de palmeiras. Sobre a imagem de um rapaz africano que sobe uma destas árvores, o narrador afirma:

“Por outro lado, as facilidades de comunicações fomentam o aproveitamento das riquezas naturais. Aqui, na imensa Zambézia, hoje surpreendente de beleza, perderam a vida muitos dos ousados

portugueses, que inscreveram palmo a palmo na terra inexplorada o nome de Portugal. [...]

A pecuária e a agricultura, dois factores preponderantes nesta imensidão da Zambézia, talvez nos façam lembrar aqueles estádios inferiores de pobreza em que viviam há séculos estas gentes.

Estes estádios progressivamente foram vencidos pela ordem sem desarticular a sua forma peculiar de vida” (*Decisão de continuar*, pls. 246 – 257).

Encontramos nesta passagem um novo tópico do discurso propagandístico colonial: o do sacrifício dos portugueses, que não só transformou a “terra inexplorada” em local de fertilidade e beleza como, ao mesmo tempo, permitiu que a população africana pudesse sair “(d)aqueles estádios inferiores de pobreza em que viviam há séculos”. O bloco termina com 24 planos, maioritariamente curtos, retirados do mundo de trabalho.

Vejam-os com mais detalhe: logo no primeiro plano, a câmara apresenta-nos a cara de um empregado africano. O enquadramento, uma filmagem por cima dos ombros desta personagem, permite-nos observá-la a terminar, concentradamente, um desenho técnico. Também a imagem seguinte se centra num jovem africano que, envergando uma bata branca, trabalha num laboratório. No plano de fundo da imagem, um jovem branco, aparentemente, exerce a mesma função. Segue-se um corte para uma sala de aulas. Filmada em picado, a imagem assume a perspectiva do professor que olha para a sua turma, uma perspectiva que nos permite observar as caras dos alunos. Contamos um total de 22 rapazes, cinco dos quais africanos. Do ambiente escolar passamos para uma fábrica têxtil onde uma dezena de mulheres trabalha nas máquinas de costura. Novamente no centro da imagem, uma operária africana, cuja figura é isolada pela câmara no plano seguinte. Os próximos seis planos mostram-nos sempre operários portugueses juntamente com moçambicanos. Se nos primeiros quatro planos, a participação dos trabalhadores moçambicanos é de natureza

passiva, encontrando-se estes na margem da imagem a observar o trabalho dos colegas brancos, nos últimos dois planos o seu papel é claramente activo. A imagem mais paradigmática é certamente a de duas funcionárias administrativas, uma branca e a outra negra que exercem a mesma tarefa: inserir dados em computadores à base de cartões perfurados.

Nesta curta sucessão de imagens testemunhamos a elevação do estatuto do africano dentro do mundo de trabalho. De um mero sujeito passivo colocado à margem da imagem, este evolui para um elemento plenamente integrado no processo do trabalho. A mensagem da alegada igualdade entre brancos e negros no mundo profissional domina também os restantes planos desta sequência. No primeiro, um dos poucos planos longos deste grupo de imagens, olhamos para o rosto de um trabalhador africano, sentado na mesa de uma cantina, a comer um prato de sopa. A câmara inicia um movimento panorâmico horizontal que termina num operário branco, que, aparentemente, come a mesma comida que o seu colega. Segue-se um corte para a imagem de um consultório onde um médico branco examina um paciente negro de tronco nu, assistido por um enfermeiro africano. Imediatamente a seguir, a câmara mostra-nos o enfermeiro a tirar sangue a um paciente. O final da sequência é constituído por seis planos filmados numa oficina de grandes dimensões, onde todas as máquinas são operadas exclusivamente por trabalhadores africanos. Todas estas imagens são acompanhadas por um discurso dominado pela voz de Salazar.

“(…) Numa sociedade de homens o que acima de tudo importa é o tipo das relações humanas. A maneira de ser portuguesa, os princípios morais que presidiram aos descobrimentos e à colonização, fizeram que em todo o território nacional seja desconhecida qualquer forma de discriminação e que se hajam constituído sociedades plurirraciais, impregnadas do espírito de convivência amigável e só por isso pacífica” (*Decisão de continuar*, pls. 265 – 276).

Reencontramos nestas palavras de Salazar o típico discurso luso-tropicalista com as suas referências à convivência amigável e à inexistência da discriminação racial, elementos discursivos centrais neste documentário. Salazar termina a sua celebração da sociedade multirracial com uma referência à “integração política” que “não derivaria de uma assimilação completa, mas sobretudo da confraternização estabelecida sem distinção de credos ou de cores” (*Decisão de continuar*, pls. 276 – 281).

Também estas frases de Salazar têm origem no seu célebre discurso “O Ultramar Português e a ONU”. Sobre as últimas imagens dedicadas à presença portuguesa em Moçambique, o narrador retoma a palavra:

“É neste ambiente de trabalho, nesta comunhão de princípios, nesta identidade criada através dos séculos que a África continua a precisar de nós.

E a decisão de continuar, o dever de ficarmos está implícito no nosso destino histórico, na nossa missão de servir e de fazer cristandade. Aqui, em Moçambique como em Angola, é de facto Portugal “ (*Decisão de continuar*, pls. 282 – 287).

Olhando para a estrutura formal do filme, constatamos que *Decisão de continuar* é um filme de compilação, ou seja, utiliza materiais filmados para outros objectivos do que os do filme em análise<sup>7</sup>. No filme em questão, a estratégia discursiva verbal baseia-se em dois vectores argumentativos: trechos de discursos de Salazar gravados ao vivo, combinados com os comentários de um narrador onisciente e invisível. Enquanto cabe ao antigo lente conimbricense a função do *docere*, ou seja a argumentação de cariz científica, baseada numa panóplia de dados estatísticos, cabe ao narrador interpretar as imagens do filme.

---

<sup>7</sup> Susana de Sousa Dias destaca como características de filmes de compilação os seguintes elementos 1) planos, não necessariamente relacionados e retirados de diversos filmes; 2) uma temática (ou um conceito) que motiva a selecção dos planos e a sua justaposição; 3) uma voz *over* ou excertos de textos que conduzem o espectador, condicionando-o a uma interpretação das imagens e sons de acordo com a intenção do autor”; cf.: Dias, 2005, p. 42-43.

Desenrolam-se à nossa frente imagens de um Moçambique moderno, próspero e ordenado, muito ao estilo das capitais europeias, um lugar onde convivem em plena harmonia as mais diversas culturas. Apesar de uma clara predominância de imagens que juntam africanos e portugueses, a convivência entre as raças, constantemente afirmada pelo discurso verbal, nunca se traduz — salvo nas imagens das crianças —, numa verdadeira interação entre brancos e negros.

O discurso visual apresenta-nos, todavia, um processo de emancipação do africano. O "Outro" africano, nunca nos é apresentado numa posição de subalternidade tal como na qualidade de empregado ou criado de mesa, mas como aluno ou aprendiz que futuramente irá exercer as mesmas funções e assumir as mesmas responsabilidades como os seus colegas brancos.

É de frisar, porém, que todas as tarefas por estes realizadas não só reflectem um elevado investimento por parte do instruendo, como também do instrutor, ou seja, o regime colonial através dos seus agentes de ensino, segundo a linha argumentativa do sistema colonial. Que a realidade de Moçambique não correspondia em nada à imagem apresentada no filme mostra-nos Joaquim Furtado no quinto episódio da série *A guerra*, em que várias testemunhas recordam as inúmeras discriminações raciais às quais eram sujeitas na altura em questão. Se as mais evidentes foram as restrições de acesso a cinemas e restaurantes (*A guerra*, 2007, pl. 213) ou a existência de apenas cinco lugares sentados disponíveis para africanos nos autocarros (*A guerra*, 2007, pl. 214), muito mais graves eram os castigos corporais aplicados aos trabalhadores africanos, bem como a sua discriminação legal.

O bloco dedicado a Moçambique do filme de José Eliseu, todavia, não só pretende justificar a existência do colonialismo através das suas alegadas características particulares e benesses para a população africana, mas também através da história. Ao afirmar, tal como se se tratasse de um dado adquirido, que a terra encontrada era "terra inexplorada" onde os povos viviam num estado de miséria, a voz do

filme (no sentido de Bill Nichols) (Nicols, 2001, p. 43) reclama o direito dos portugueses “de estar” em África devido ao “suor” e ao “sangue” derramados nestas terras no desempenho da sua missão histórica “de servir e de fazer cristandade” (*Decisão de continuar*, pl. 286). Com esta mensagem, o documentário de José Eliseu combina dois paradigmas da propaganda colonial portuguesa: a missão evangelizadora e o luso-tropicalismo.

*Decisão de continuar* reproduz o tradicional discurso colonial estado-novista, de cariz imperial, caracterizado pela sua “vocação histórico-providencial de colonizar e evangelizar” (Rosas, 2012, p. 324) que encontrava a sua expressão máxima no art.º 2º do Acto Colonial de Julho de 1930. Este afirmava que era “da essência orgânica da nação portuguesa desempenhar a função histórica de possuir e colonizar domínios ultramarinos e de civilizar as populações indígenas que neles se compreendam [...]»<sup>8</sup>. Este discurso apenas foi abandonado em pleno período das descolonizações do pós-guerra. Ao rebaptizar as “colónias” em “províncias ultramarinas”, administradas não pelo Ministério das Colónias mas pelo Ministério do Ultramar, o regime procurava refutar as acusações de Portugal ser um estado colonial, argumentando não possuir colónias mas províncias ultramarinas, sendo, por este motivo, qualquer ataque contra a sua política nestes territórios uma interferência em assuntos internos. A argumentação estado-novista encontrou um aliado importante na figura do reputado sociólogo e historiador brasileiro Gilberto Freyre (1900-1987) cuja teoria do luso-tropicalismo se pode resumir num pensamento principal: o da singularidade do colonialismo português. Freyre defendia que o colonialismo português era diferente do dos restantes povos europeus, porque enquanto estes se conservavam “intransigentemente europeus nas áreas tropicais” (Freyre, 1961, p. 74), os portugueses estabeleceriam

---

<sup>8</sup> Citado por Sousa, 2008, p. 177.

relações especiais, dando assim origem a “uma verdadeira «civilização luso-tropical»” (Alexandre, 1996, p. 434).

Se a tentativa de justificar a presença portuguesa em África através da alegada particularidade do colonialismo português é um aspecto que já se encontrava no documentário *Angola: Decisão de Continuar* de 1961, o filme de José Eliseu de 1965 vai ainda mais longe na sua argumentação. Recordemos as duas imagens de Cristo que surgem no filme, uma pintura de um Cristo curvado sob o peso da cruz, e o retrato do Cristo Salvador, representado nos vitrais da Igreja da Polana. A cruz que Cristo carrega para salvar o mundo através do seu auto-sacrifício traduz-se no filme de José Eliseu no dever dos portugueses de permanecer em África, um dever que, como afirma o narrador, “está implícito no nosso destino histórico, na nossa missão de servir e de fazer cristandade” (*Decisão de continuar*, pl. 286). Encontramos a mesma ideia nas palavras do narrador que acompanham as imagens dos soldados a subirem para o barco que os leva a África:

“É neles que nós, os que ficamos, confiámos a defesa da paz e da civilização” (*Decisão de continuar*, pl. 352).

Imanente a esta ideia da salvação da civilização cristã está a dicotomia clássica do discurso propagandístico, a da divisão do mundo num lado nobre e num lado selvagem, enquadrando, assim, a presença portuguesa em África na luta eterna entre as forças do bem e do mal, motivo típico dos filmes de propaganda<sup>9</sup>.

No seu filme *Decisão de continuar*, José Eliseu não limita o sacrifício aos portugueses residentes em África como era típico para os filmes dos anos anteriores, mas alarga-o a todos os portugueses. Presenciamos esta mudança de paradigma não só na parte inicial do filme, nomeadamente nos planos dos soldados portugueses feridos em combate, mas também na parte final, num pormenor que marca

---

<sup>9</sup> Cf. a análise dos filmes da propaganda nazi feita por Siegfried Kracauer. Kracauer, 1971, p. 291.

uma ruptura total com a propaganda militar de 1961. Se nessa altura, como nos explicou Vasco Hogan Teves, nas reportagens de guerra era proibido “mostrar na partida lenços a acenar e mulheres a chorar”, quatro anos mais tarde, esta situação tinha-se alterado profundamente. Na verdade, o novo *tópos* das “lágrimas das mães” é já parte integrante da prática discursiva do próprio presidente do Conselho, António de Oliveira Salazar. No seu discurso “Erros e Fracassos da Era Política”, parcialmente citado no filme, podemos ler o seguinte:

“Vamos a quatro anos de lutas e ganhou-se alguma coisa com o dinheiro do povo, o sangue dos soldados, as lágrimas das mães? Pois atrevo-me a responder que sim. No plano internacional, (...) acabaram muitos dos homens mais responsáveis por vir a reconhecer que Portugal se bate afinal não só para firmar um direito seu mas para defender princípios e interesses comuns a todo o Ocidente” (Salazar, 1967, pp. 367-368).

Apesar desta expressa referência ao sangue dos soldados e às lágrimas das mães, o documentário apresenta-nos a “África portuguesa” como sucesso da missão colonizadora e como espaço de harmonia e paz celestial, deliberadamente ignorando a nova realidade caracterizada por actividades bélicas em três teatros de guerra separados por milhares de quilómetros. Iniciado pelas imagens da chegada ao aeroporto de Luanda dos sobreviventes dos ataques de Março de 1961, o filme pretende mostrar o sucesso da “Decisão de Continuar” afirmada por Salazar. No entanto, toda a lógica narrativa comporta um paradoxo: se a guerra foi, como o filme alega, não mais do que um curto episódio já pertencente ao passado e se o ambiente reinante é de paz e harmonia, por que razão continuam as celebrações militares do dia 10 de Junho com as condecorações dos militares regressados e o envio de novos contingentes para a África?

No mesmo discurso «Erros e Fracassos da Era Política» Salazar afirma: “O homem que fica, vivo ou morto, ocupa de facto o território; o que abala, deserta e abandona-o” (Salazar, 1967, p. 367). O documentário

de José Eliseu, exibido em 15 de Março de 1965 para recordar os ataques de 1961, visava inculcar na consciência do público televisivo de Portugal continental a necessidade da presença portuguesa em África a qualquer custo. No entanto, o apelo ao “ficar”, apelidado pela propaganda do regime como dever de cada português por força da sua missão civilizacional e colonizadora, teria, na verdade, dois objectivos: por um lado conservar o “Império Colonial”, construção mítica na qual se sustentava toda a ideologia do regime e, por outro — e este aspecto é decorrente do primeiro —, garantir a sobrevivência do regime e dos seus governantes. Como se viu no 25 de Abril, a queda de um implicou a derrocada do outro.

## Referências

### Fílmicas

*A guerra*. Episódio 5, Portugal, RTP, 2007

*Angola - Decisão de continuar*, Portugal, SNI, 1961

*Decisão de continuar*, Portugal, RTP, 1965

### Bibliográficas

Alexandre, Valentim – “Ideologia Colonial”, in *Dicionário de História do Estado Novo*, Vol. 1, A-L, direcção de Rosas, Fernando; Brandão de Brito, J. M., Venda Nova: Bertrand Editora, 1996, pp. 432 – 434.

Barthes, Roland – “The Photographic Message”, *Image, Music, Text.* Essays selected and translated by Stephen Heath, New York: Hill and Wang, 1977.

Entrevista com Vasco Hogan Teves, 4 de Novembro de 2011.

Filmografia / Videografia, Temas: Colonização - Guerra Colonial - 25 de Abril – Descolonização. Disponível em WWW: <URL <http://guerracolonial.home.sapo.pt>.

Freyre, Gilberto – “Outros aspectos da civilização que possa ser considerada luso-tropical.” in Gilberto Freyre, *O luso e o trópico*, Comissão Executiva das Comemorações do Quinto Centenário da Morte do Infante D. Henrique, Lisboa 1961, pp. 49 – 61.

Herlihy David, – “Am I a Camera? Other Reflections on Films and History”, *The American Historical Review*, Vol. 93, N.º 5, p. 1186-1192.

Kracauer, Siegfried – «Propaganda and the Nazi War Film. Supplement», *From Caligari to Hitler. A psychological history of the German Film*, 4ª ed., Princeton, Princeton University Press, 1971.

Matos-Cruz, José – *Prontuário do Cinema Português*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1989.

- Nicols, Bill – *Introduction to Documentary*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001.
- Niney, François – *Le documentaire et ses faux-semblants*, 1ª ed. Paris: Klincksiek, 2009.
- “O Chefe do Estado no S.N.I.”, *O Século*, 9/8/1961, p. 12.
- Rosas, Fernando - *Salazar e o Poder. A arte de saber durar*, Lisboa: Tinta da China edições, 2012.
- Rosenstone, Robert A. – “History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film”, in *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5, pp. 1200-1209.
- Salazar, António Oliveira de – “Erros e Fracassos da Era Política”, in Salazar, António Oliveira de – *Discursos e Notas Políticas*, VI – 1959-1966. Coimbra, Coimbra Editora, 1967, pp. 351 – 378.
- Salazar, António Oliveira de – “O Ultramar Português e a ONU. Discurso proferido na sessão extraordinária da Assembleia Nacional, em 30 de Junho de 1961”. In Salazar, António Oliveira de – *Discursos e Notas Políticas VI – 1959-1966*. Coimbra, Coimbra Editora, 1967.
- [www.guerracolonial.org/specific/guerra\\_colonial/uploaded/graficos/estatisticas/efectivos.swf](http://www.guerracolonial.org/specific/guerra_colonial/uploaded/graficos/estatisticas/efectivos.swf).
- Schaefer, Ansgar – *Representar a História: Potencial e Limites do Documentário Histórico na Divulgação do Passado*. Tese de Doutoramento em História, especialidade História Contemporânea, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2014.
- Sousa Dias de Macedo, Susana de - *Do Inventário à Invenção. Cinema, Arquivo, Memória*, Tese de Mestrado em Estética e Filosofia da Arte, [Texto policopiado], Lisboa: Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2005.
- Sousa, Pedro Miguel - *O colonialismo de Salazar*. Texto integral do Acto Colonial, Lisboa: Via Occidentalis Editora, 2008.

**CHAMITE. A QUEDA DO IMPÉRIO VÁTUA**  
**TEMPO DA HISTÓRIA E TEMPO DO DISCURSO**

*Jorge Seabra*

Universidade de Coimbra

Faculdade de Letras | Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX

## **1. O filme**

*Chaimite. A queda do império vátua* é um filme de 1953, dirigido por Jorge Brum do Canto, «narrativa baseada na recriação de uma campanha militar efetuada em Moçambique, entre 1894 e 1895, contra os vátuas, liderados pelo régulo Gungunhana. A campanha visava eliminar uma revolta que colocara Portugal numa situação de debilidade internacional, na sequência da Conferência de Berlim de 1885. A obra evoca as confrontações militares então travadas, a expedição militar liderada por Mouzinho de Albuquerque (Jacinto Ramos)» para aprisionar Gungunhana em Chaimite, ação que fará com que o autor do aprisionamento ganhe uma aurea mítica por ter realizado a operação com cerca de quatro dezenas de militares e sem disparar um único tiro. A narrativa é ainda preenchida por uma história amorosa, em que dois soldados disputam a mesma rapariga, e cujo alcance está para além de um mero caso amoroso, «tornando-se num elemento a partir do qual se deduzem ilações coloniais» (Seabra, 2014<sup>a</sup>, p. 93).

A obra foi apoiada pelo Ministério do Exército e pelo Fundo do Cinema Nacional, e foi aprovado sem cortes e «sem classificação especial» (Inspeção Geral dos Espetáculos, 1953). Embora estejamos perante um realizador que não esteve tão alinhado com o Estado

DOI: [https://doi.org/10.14195/978-989-26-1395-6\\_13](https://doi.org/10.14195/978-989-26-1395-6_13)

Novo, nomeadamente se o compararmos com António Lopes Ribeiro e Leitão de Barros, somos da opinião de que *Chaimite* foi uma obra incomparavelmente mais eficaz no exercício da propaganda colonial do que todas as atualidades cinematográficas produzidas pelo regime, com a finalidade de convencer o população sobre as virtualidades da política colonial do Salazarismo, e que eram exibidas obrigatoriamente desde a chamada lei dos cem metros de 1927 (Decreto 13.564, 1927, artº 136º). Esta nossa opinião deve-se a uma razão muito simples: as atualidades eram impostas obrigatoriamente no início de cada sessão comercial, sem interferência do promotor do espetáculo, e a que o público se tinha de submeter se queria ver o filme que estava em cartaz. Desse modo, este processo geraria da parte dos espetadores atitudes diferentes e naturais, uma defensiva e desconfiada para o caso das atualidades, porque sabia da intenção de convencimento subjacente àquelas exibições, e outra, aberta e expectante, comum a qualquer espetador quando decide ir ver um filme por sua iniciativa. Logo, hipoteticamente, a probabilidade de adesão ao conteúdo seria menor no primeiro caso, aumentando no segundo porque, em primeiro lugar era uma escolha individual de cada um e, em segundo lugar, tratando-se de uma ficção, a capacidade que esta oferece em termos de manipulação e identificação no espetador e significativamente maior.

Um segundo argumento a aduzir sobre esta questão é o do percurso exhibicional do filme. Estreado a 4 de Abril de 1953 no Cinema Monumental, aí permaneceu durante 1 mês e três dias, com 4 exibições diárias, numa sala cuja capacidade oscilava entre 2 mil e três mil lugares. Esteve em exibição durante 17 anos, de 1953 até 1969, totalizando 203 exibições, distribuídas por vinte e nove localidades, sendo 20 no continente, uma na Madeira, duas nos Açores, uma em S. Tomé, três em Angola, uma em Lourenço Marques e uma em Montreal.

Nestas exibições devem salientar-se particularmente as não comerciais, onde se torna evidente o aproveitamento político da obra. O filme foi exibido em comemorações como a da Batalha de La Lys

(1953), no Dia da Cavalaria (1953 e 1961), na evocação da subida de Salazar ao poder (1953), no dia de Portugal (1961 e 1964), no dia da Revolução Nacional (1962) e no data alusiva à Batalha do Ameixial (1963). Em segundo lugar, foi utilizado também em iniciativas militares, nomeadamente na festa de apresentação da bandeira aos novos recrutas do Regimento de Infantaria 8 em Lisboa (1953), numa projeção aos alunos-cadetes da Escola do Exército (1954) e numa exibição destinada ao Batalhão de Caçadores de Viana do Castelo (1954). Em terceiro lugar, *Chaimite* foi usado em diversas iniciativas culturais como a Semana do Ultramar (1963), no ciclo *O Ultramar e o Cinema* (1966), numa iniciativa do SNI em Cabril (1961), em duas projeções da Mocidade Portuguesa de Chaves (1956 e 1959), numa dinamização feita pelo Centro Popular de Valongo (1959), na inauguração do projetor de cinema da Escola Industrial da Covilhã (1959) e na visita do escritor francês Jean D'Esme (1958). Finalmente, o filme de Brum do Canto foi ainda visto numa recolha de fundos promovidas pelas Conferências Femininas de S. Vicente de Paulo (1959) e numa visita do Presidente da República a S. Tomé e Príncipe (1954).

Ou seja, como já em tempos afirmámos sobre a exibição não comercial de *Chaimite*, duas conclusões se tornam evidentes. «É por um lado um símbolo de princípios fundamentais de conduta, que vão desde o patriotismo à solidariedade humana, daí que organizações como a Mocidade Portuguesa, o Exército, o SNI, liceus, sociedades recreativas e religiosas o utilizem no seu programa de ação moralizante e, por outro, o filme de Brum do Canto é também um símbolo de unidade pátria, espécie de fermento nacionalista, sendo projetado nos grandes momentos da festa nacional, como a comemoração da revolução de maio de 1926, nos festejos da subida de Salazar ao poder, no Dia de Portugal e da Raça, o na evocação da participação portuguesa na Primeira Grande Guerra». Portanto, é um filme que faz parte dos instrumentos obrigatórios do culto nacionalista, narrando um episódio exaltante da história do império português sendo, pela

longevidade do percurso exibicional e pela tipologia das exposições em que foi usado um dos melhores instrumentos de que o regime dispôs para a propaganda da sua política imperial (Seabra, 2011, p. 264-270).

## **2. Tempo da história e tempo do discurso**

Conceitos da área da narratologia, fundamentais em nossa opinião para procedermos a uma análise fílmica mais objetiva, particularmente nos filmes de evocação histórica como é este caso. Por “tempo da história” entende-se a época e o contexto social e político a que o filme se refere, no caso 1894-1895, recriando um conjunto de situações militares em que a autoridade colonial portuguesa foi colocada em perigo devido a uma revolta liderada pelo régulo Gungunhana. Esta situação era mais preocupante devido à conferência colonial de Berlim de 1885, que determinara uma norma internacional para os estados europeus possuírem territórios coloniais, que consistia na “capacidade de ocupação efetiva”, entendendo-se a norma como capacidade militar para impor a autoridade europeia e competência administrativa relativamente ao território. Ora a revolta colocava em perigo a eficiência portuguesa que, em última instância, poderia conduzir à perda dos territórios.

Em segundo lugar, outro aspeto importante sobre o tempo da história diz respeito à forma como os europeus olhavam para os povos não europeus. O século XIX é o período em que ocorre a revolução industrial europeia e daí vai nascer um conceito de modernidade triunfante, que considera a Europa e a raça branca europeia o centro da civilização, deduzindo-se a partir daí um conceito de hierarquia racial piramidal, que colocava no vértice a raça branca europeia, e abaixo desta todas as outras que não tivessem o mesmo modelo de desenvolvimento, vindo inclusivamente a desenvolver-se teorias que consideravam apropriado o extermínio das ‘raças inferiores’, em benefício da expansão das ‘raças superiores’, conceitos que virão a ter

aplicação no século xx, nomeadamente com as teorias da purificação rática desenvolvida pelo arianismo hitleriano.

A intelectualidade europeia estava convencida da veracidade científica destas diferenciações raciais, de que Portugal comunga, havendo então um pensamento que defendia que o destino da raça branca europeia era «dominar o mundo, sujeitando ou exterminando as raças inferiores por aplicação do princípio darwinista da seleção natural, ideias que viriam a ter reflexos no pensamento colonial de então, influenciando os militares que derrotaram Gungunhana, nomeadamente Mouzinho, que considerava ‘absurdo estender a países habitados por selvagens a legislação da metrópole e de dar a canarins, mouros e pretos os mesmos foros de cidadãos portugueses’, entendendo que, apesar das teorias humanitárias em voga, ‘nada se consegue do preto sem o chicote de cavalo-marinho’» (Seabra, 2014<sup>a</sup>, p. 99).

Portanto é este o perfil de Mouzinho de Albuquerque, que se apresenta com uma personalidade forte, determinada, sobranceira, violenta, racista e que, a acrescer a estas características tem orgulho naquilo que faz. Anos depois do episódio de Chaimite, Mouzinho foi nomeado por D. Carlos ao do Príncipe real D. Luís Filipe de Bragança, herdeiro ao trono, que viria a ser morto conjuntamente com o pai no regicídio de 1908. Na altura da nomeação escreveu uma carta ao príncipe e, em determinado momento diz que a história dos príncipes se deve confundir com a história do seu povo, rematando da seguinte forma: «nessa história há algumas páginas que Vossa Alteza pode ler sem que lhe corem as faces de vergonha. (...) Essas poucas páginas brilhantes e consoladoras que há na história do Portugal contemporâneo, escrevemo-las nós, os soldados, lá pelos sertões de África, com as pontas das baionetas e das lanças a escorrerem sangue» (Albuquerque, 2008, p. 9). É por estas e outras razões que pensamos que Mouzinho de Albuquerque será para o Estado Novo o principal herói da época contemporânea, porque apresenta um conjunto de atributos pessoais, militares e de estadista que serão objeto de culto e admiração durante o Estado Novo.

Mas quem é esta figura?



Nesta imagem do corpo de oficiais que integrava o estado-maior de Mouzinho durante a campanha dos Namarrais (1896-1897) Mouzinho é o décimo a contar da esquerda. Parece-nos que a imagem é complementar daquilo que temos vindo a afirmar sobre a personalidade de Mouzinho. A colocação da mão sobre a espada, o posicionamento do corpo de forma ligeiramente oblíqua, em paralelo com a colocação de um pé à frente do outro, correspondia à pose habitual dos oficiais de cavalaria durante este período, como pode ser confirmado pelo número de militares que na fotografia repetem a posição. No entanto, não deixa de ser igualmente notório que, dentro dessa atitude, seja a de Mouzinho (décimo a contar da esquerda) a que é mais vincada. Desde o posicionamento da mão, passando pela colocação de todo o corpo de forma perfilada em relação à câmara, pela propositada deslocação do olhar para uma direcção diferente do lugar onde se encontra a máquina, até à rigidez global da postura, torna-se evidente que a pose, para além comum entre aqueles oficiais, é executada por este com um cuidado extremo, ao ponto de a força que transmite ser

maior que a dos restantes elementos, sendo possível intuir desta atitude, uma imagem de si próprio, de virilidade, rigidez e altivez, ideias que estão de acordo com aquilo que referimos através de outros meios<sup>1</sup>.

Assim, com um tempo da história com estas características, onde existe uma conceção de superioridade da raça branca europeia relativamente às demais, e onde foi destacado uma personalidade com as características que acabámos de enunciar para debelar uma revolta que colocava em situação de debilidade internacional o império colonial português, como é que Brum do Canto tratou o tema? Aqui entramos no “tempo do discurso”, 1953, ano de lançamento da obra.

Se nos focarmos no momento crucial da narrativa, o episódio do aprisionamento de Gungunhana, a construção da narrativa utiliza a «dinâmica externa» necessária para exercer no espetador o efeito de rapidez da ação, nomeadamente a curta duração dos planos no momento do assalto à povoação. Já no momento de confrontação de Mouzinho (Jacinto Ramos) com Gungunhana (Carlos Benfica), é a «dinâmica interna» que ganha proeminência, nomeadamente os ângulos utilizados sobre Mouzinho e Gungunhana, que servem para sobressair a autoridade colonial que o capitão ali representa, e à qual pretende submeter o líder da revolta. Porém, ainda dentro desta «dinâmica interna»<sup>2</sup>, se nos focarmos no perfil psicológico da personagem Mouzinho não conseguimos reconhecer-lhe os atributos de energia, força, sobranceira e violência que encontrámos quando nos referimos à personagem histórica. Aliás, surpreendentemente, encontramos na personagem atributos de respeito, simpatia, compaixão, delicadeza, paternalismo e, acima de tudo, não encontramos qualquer sentimento de superioridade rática típico dos militares de finais do século XIX,

---

<sup>1</sup> Livro do centenário de Mouzinho de Albuquerque, 1955.

<sup>2</sup> Os conceitos de dinâmica “externa” e “interna” estão explicitados em Seabra, 2014<sup>b</sup>, p. 93-125.

de acordo com as teorias do tempo, particularmente quando a mãe de Gungunhana se lhe dirige, implorando-lhe pela vida do filho.

Evidentemente que Jorge Brum do Canto tem todo o direito de desenhar a personagem como entender, nem se pretende questionar as suas opções mas, podemos e devemos explicar estas diferenças apenas a partir de um ponto de vista compreensivo, com o intuito de perceber o que conduziu o realizador a conceber a personagem desta forma. E, neste domínio, o que nos parece determinante para explicar estas diferentes opções é o tempo do discurso, nomeadamente as influências e eventuais pressões a que Brum do Canto se terá deixado sujeitar no momento da criação de *Chaimite*. Em 1951, fruto mudança de paradigma internacional iniciada no pós Segunda Guerra, que fez entrar em declínio o princípio colonial e emergir o princípio de que os povos deviam dispor de si próprios, que conduziu aos processos de emancipação e descolonização europeus a partir dos anos cinquenta, o Estado Novo, perante essa adversidade, efetuou uma revisão constitucional desaparecendo os termos “Império” e “Colónias” e, em seu lugar, Portugal passava a ser um país pluricontinental, com províncias continentais e ultramarinas, ao mesmo tempo que o regime começava a assumir as teses do sociólogo Gilberto Freyre, da propensão que Portugal tinha para se relacionar pacificamente com outras raças, desenvolvendo simultaneamente dois argumentos para obstar à ideia de que possuía territórios “não autónomos”: era um país pluricontinental e simultaneamente multirracial. Por outro lado, para evitar o isolamento internacional, o Salazarismo procurou integrar-se nos novos fóruns internacionais, nomeadamente a adesão à NATO em 1949, à ONU em 1955 e à EFTA em 1960. Pensamos que é este contexto político delicado que o regime atravessava a partir dos anos cinquenta, que o obrigou a modificar a sua lei fundamental e o seu discurso político, que nos permitem compreender o perfil de Mouzinho de Albuquerque em *Chaimite* de Brum do Canto, onde está anacronicamente subjacente uma ideia de tolerância e convívio

racial pacífico quando, na verdade, o tempo histórico era de hierarquia e superioridade racial branca. O pragmatismo político obrigava à contenção, não porque o regime não se identificasse com a ideia da superioridade racial, mas porque não interessava que publicamente o demonstrasse ou houvesse manifestações culturais desse teor.

Concluindo, este confronto que fizemos a partir de um exemplo paradigmático sobre o cinema colonial produzido durante o Estado Novo, sobre um episódio relativo à história de Moçambique, serve para comprovarmos uma tese que há muito defendemos. O filme discursa mais sobre o tempo em que é produzido do que sobre o tempo pretérito que lhe serve de base ou, dito de outra forma, muitas vezes os autores utilizam o passado como pretexto para refletirem sobre o presente. É nessa medida que entendemos que o filme, para além de produto estético e económico, é também uma memória em que os autores deixam o seu pensamento sobre a realidade que os rodeia, instrumento que se torna cientificamente pertinente para avaliar as perceções sobre as identidades coletivas.

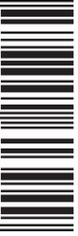
## Referências

- AA.VV (1955). *Livro do Centenário de Mouzinho de Albuquerque (1855-1955)*. Lisboa, Empresa Tipográfica, Casa Portuguesa Sucessores.
- Albuquerque, Mouzinho (2008). *Carta ao Príncipe Real D. Luís Filipe de Bragança*, Lisboa, Guimarães Editores.
- Seabra (2014). *África nossa. O império colonial na ficção cinematográfica portuguesa*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2ª.
- Seabra, Jorge (2011). “Imagens do império. O caso *Chaimite* de Jorge Brum do Canto”, in Luís Reis Torgal, *O cinema sob o olhar de Salazar*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2ª.
- Seabra, Jorge (2014<sup>a</sup>). “Chaimite. A queda do império vátua”, in Carolin Ferreira, *O cinema português através dos seus filmes*, Lisboa, Edições 70, 2ª.
- Seabra, Jorge (2014<sup>b</sup>). *Cinema. Tempo, memória, análise*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.





9 789892 613949



Série Documentos  
Imprensa da Universidade de Coimbra  
Coimbra University Press  
2018

OBRA PUBLICADA  
COM A COORDENAÇÃO  
CIENTÍFICA

2



CEIS 20  
CENTRO DE ESTUDOS  
INTERDISCIPLINARES  
DO SÉCULO XX  
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

**FCT**

Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

