



C

INEMAS
EM
PORTUGUÊS

MOÇAMBIQUE | AUTO E HETEROPERCEÇÕES

JORGE SEABRA
COORDENAÇÃO

**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 Novo¹. Nos anos 1980 as opções já não pareciam tão coerentes², algo que

¹ 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).

² 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 países³ 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-

³ 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 CPLP⁴ 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 acordos⁵ 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

⁴ “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.

⁵ Alemanha, Angola, Brasil, Cabo Verde, Espanha, França, Itália, Moçambique.

1994	<i>Carga Infernal</i> , de F. D'Almeida e Silva	Vermédia	149.639,37 €	Co-Produções
1995	<i>A Tempestade da Terra</i> , de Fernando D'Almeida e Silva	Vermédia	498.797,90€	Selectivo LM Portuguesa
1995	<i>Fintar o Destino</i> , de Fernando Vendrell	David & Golias	299.278,74 €	1.ªs Obras
1995	<i>Po Di Sangui</i> , de Flora Gomes	SP Filmes	59.855,75 €	Co-Produções
1996	<i>Comédia Infantil</i> , de Solveig Nordlund	Prole Filmes	99.759,53 €	Co-Produções
1998	<i>O Gotejar da Luz</i> , de Fernando Vendrell	Cinamate	648.437,27 €	Selectivo LM Portuguesa
1999	<i>Terra Sonâmbula</i> , de Teresa Prata	ContraCosta Produções	448.918,11 €	1.ªs Obras
2000	<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*)⁶.

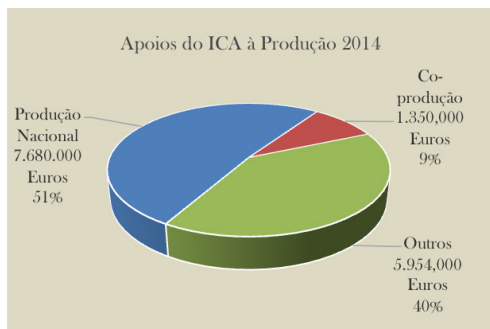
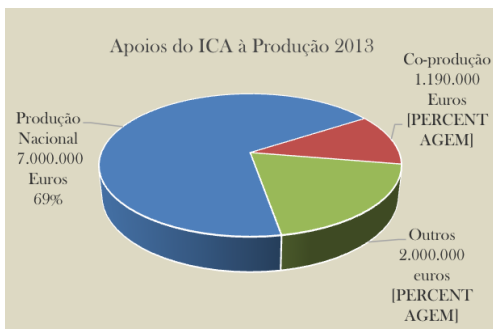
⁶ No caso de Cabo Verde, convém esclarecer que *O Ilhéu da Contenda*, de Leão Lopes, foi uma co-produção entre Portugal, Bélgica, França e Cabo Verde; e *O Testamento do Sr. Napumoceno*, de Francisco Manso, foi uma co-produção entre Portugal, Brasil, Cabo Verde, França e Bélgica. No caso de *Moçambique*, 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€)⁷. 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,

⁷ 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:

Ano	Título e realizador	Produtor	Montante
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€

2013	<i>Sonho Longínquo no Equador</i> , de Hamilton Trindade	Filmógrafo	10.000€
2014	<i>John África na Terra dos Leões</i> , de Filipa Reis e João Miller Guerra	Terratreme	450.000€
2014	<i>Tarrafal – Um Campo em Morte Lenta</i> , de João Paradela	Ukbar Filmes	25.000€
2014	<i>Prétu Funguli</i> , de António Costa Valente	Filmógrafo	20.000€
2014	<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.

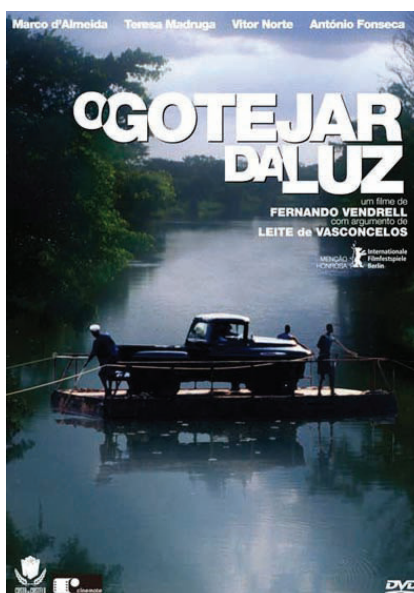
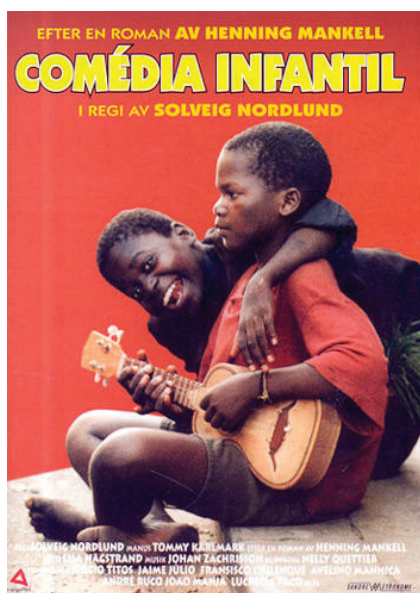
Os casos dos cineastas guineenses Flora Gomes e Sana Na N’Hada são ainda mais excepcionais e curiosos se se atender ao facto de que a Guiné-Bissau ser o único país africano de língua oficial portuguesa (exceptuando o caso da Guiné Equatorial que só aderiu à CPLP em 2014) que não tem um acordo bilateral 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 Moçambique⁸; *Um Rio Chamado Tempo*,

⁸ “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 audiovisual⁹ 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: Papyrus 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 >.
- Ribeiro, António Pinto (2013). “Para acabar de vez com a lusofonia”. In *Público*, 18-1-2013.

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