

Apresentação do Dossiê

Se o cinema continua um terreno fértil para todas as experimentações estéticas e militantes é porque homens e mulheres atrás da câmera acreditaram e continuam acreditando na emergência de um mundo novo graças à magia das imagens e do som. Com este espírito, todas as causas e lutas transcendem as fronteiras.

Mahomed Bamba

Mahomed Bamba nasceu na Costa do Marfim, onde se graduou em Letras na *Université Nationale d'Abidjan*, em 1992. Quando passou a morar no Brasil, ingressou na Universidade de São Paulo (USP), para um mestrado em Linguística Geral e Semiótica (1997) e depois o doutorado em Cinema e Estética do Audiovisual (2002). Professor da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (Facom/UFBA), desde 2009 Bamba também fazia parte do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Pós Com) e ministrava disciplinas na área de cinema. Bamba faleceu na madrugada do dia 16 de novembro de 2015, aos 48 anos, deixando uma trajetória brilhante e de valiosa contribuição na pesquisa em audiovisual, sobretudo no que diz respeito aos cinemas africanos e estudos de recepção. Se a seleção de artigos que compõem este dossiê especial em sua homenagem não poderia pretender restituir a envergadura e a amplitude dos interesses de Bamba, ela se inspira na liberdade e na curiosidade com que o pesquisador trabalhava, desde um assumido entre-lugares, fruto de uma identidade construída em trânsito (CESAR; MONTEIRO, 2016, p. 3).

A maior parte dos textos aqui reunidos (sete, de um total de nove artigos, além de um ensaio visual) dedicam-se a pensar o cinema de ex-colônias portuguesas em África,

sendo o caso de Moçambique aquele que recebeu maior atenção dos autores, junto, em menor medida, com Angola e Guiné-Bissau. Os demais artigos tratam da produção audiovisual da África do Sul (analisada em um estudo de Paul Cooke) e de Burkina Faso (mais especificamente sobre o filme *Yaaba* [1989], de Idrissa Ouédraogo, que recebe a atenção de Lucia Nagib), aos quais retornaremos em instantes. No momento, nos parece importante sinalizar que, ainda que de certo modo determinado por uma dose inevitável de casualidade, tal recorte não deixa de refletir em alguma proporção o escopo do trabalho do próprio Bamba, interessado na peculiar articulação entre nacionalismo e internacionalismo que preside a fundação do cinema moçambicano¹, dedicado a análises a filmes das mais variadas latitudes africanas, entre os quais burquinenses², e estudioso dos modelos de recepção da peculiar indústria cinematográfica da África do Sul.

Nos últimos anos, trabalhos significativos foram dedicados a produções audiovisuais pós-coloniais oriundas de países africanos, seja no campo dos Estudos Africanos, no dos Estudos Pós coloniais ou no dos Estudos Cinematográficos, embora, no contexto brasileiro, ainda se careça de mais pesquisa sobre o assunto.³ No âmbito mundial, os

1 A tradução de um de seus textos a esse respeito (BAMBA, 2012), foi incluída neste dossiê: “Em nome do cinema-ação e das utopias terceiro-mundistas: intervenção dos cineastas estrangeiros no cinema moçambicano (anos 70-80)”.

2 Trabalhados por exemplo em um artigo que discute experiências migratórias e desejo de alteridade, em que Bamba discorre sobre *Moi et mon Blanc* (2000), de Pierre Yaméogo, e *Paris mon paradis* (2010), de Éléonore Yameogo (BAMBA, 2011).

3 Devem ser lembradas as coletâneas organizadas por MELEIRO (2007), MELEIRO; BAMBA (2012) e OVERHOFF FERREIRA (2014), o dossiê “Africanidades” publicado pela revista online *Rebeca* (MONTEIRO; CESAR, 2016), além de mostras e festivais de cinema que favorecem a circulação de filmes, não raro em companhia

cinemas africanos “francófonos” e “anglófonos” – voltaremos a discussão dessa nomenclatura ao final desta introdução – têm recebido maior atenção dos escritos acadêmicos. No que se refere às filmografias relativas às antigas colônias portuguesas em África, nota-se ainda a falta de pesquisa crítica sobre cinemas e coproduções das antigas colônias portuguesas em África. Este dossiê pretende contribuir para minimizar esse déficit no trabalho universitário, apresentando um corpo crítico e informativo de pesquisas sobre o assunto.

Sete dos artigos que compõem esta edição apresentam uma perspectiva pluralista sobre cinema em territórios que estiveram sob o domínio histórico de Portugal na África, destacando os contextos culturais e socioeconômicos do cinema, em um período na história africana em que a questão do inter-desenvolvimento de “nação e cinema” se revelou crucial. Os ensaios abordam diversos temas ligados à produção cinematográfica de quatro países: Angola, Moçambique, Guiné-Bissau e Cabo Verde, ex-colônias portuguesas que conquistaram sua independência de Portugal da década de 1970. É preciso salientar que, embora a maioria das independências só tenham sido proclamadas após o fim do Estado Novo, os movimentos de libertação africanos contribuíram para o desgaste do regime autoritário de direita de Salazar-Caetano, de modo que a relação de causalidade opera em mão-dupla. Com exceção da Guiné-Bissau, que proclama sua independência unilateralmente em setembro de 1973, é após a Revolução dos Cravos, em 1974, que o fim do colonialismo é garantido em Moçambique, Angola e Cabo Verde, cujas independências ocorrem em 1975.

de textos críticos – infelizmente, não nos é possível listá-los aqui.

Cineastas estrangeiros haviam acompanhado a luta armada movida pelos movimentos independentistas, incluindo a FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), o MPLA (Movimento para a Libertação de Angola) e o PAIGC (Partido Africano para a Independência na Guiné e Cabo Verde), e a colaboração internacional permanece durante os primeiros anos pós-independência. Os filmes que resultam dessa experiência descrevem os impactos históricos, políticos e sociais do colonialismo e da guerra civil sobre as populações de diferentes países do continente africano.

Falar da presença de cineastas estrangeiros nos cinemas africanos é, antes de tudo, falar de deslocamentos motivados política e ideologicamente, acompanhados de uma implicação pessoal com a prática cultural e o cinema em gestação no país em questão. Tal prática de engajamento de cineastas e intelectuais estrangeiros nas utopias cinematográficas de um determinado país do terceiro-mundo interessa a Mahomed Bamba em “Em nome do cinema-ação e das utopias terceiro-mundistas: intervenção dos cineastas estrangeiros no cinema moçambicano (anos 70-80)”. O autor parte de uma releitura do caso do cinema Moçambicano dentro de uma perspectiva de estudo anticolonial, relacionando os motivos ideológicos de tal compromisso político com o contexto global das ideias e das teorias terceiro-mundistas que fervilhavam na Europa e na América Latina nas décadas de 60-70.⁴

Parte da história cultural do Moçambique pós-colonial é fortemente relacionada a esse princípio de engajamento universal que fez com que cineastas e técnicos estrangeiros

4 No contexto da expansão da reflexão sobre o cinema militante na Europa, a ideia de Cinema-Ação se destaca, sendo uma referência importante para Bamba o trabalho de Guy Hennebelle (1979).

ros (sobretudo da Europa Central, mas também iugoslavos, cubanos e brasileiros, entre outros) participassem do processo de criação do cinema no país. Depois de uma longa guerra de descolonização contra Portugal de Salazar, a jovem nação africana conquistava sua soberania em 1975. O primeiro ato cultural do novo governo foi a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), cuja vocação seria política, cultural e artística. O cinema era, então, estrategicamente concebido como um instrumento de descentralização da história oficial escrita e endossada pelos colonizadores e aliados e, igualmente, como um instrumento de criação de uma identidade moçambicana, contribuindo para a conformação de uma comunidade política imaginada, de acordo com a expressão do historiador britânico Benedict Anderson (2008).⁵

É nesse contexto político e cultural – em que a Frelimo implementava uma cultura cinematográfica que pudesse ensinar a propaganda revolucionária de cunho marxista-que chegam Jean Rouch, Jean-Luc Godard, José Celso Martinez Correa, Celso Luccas e outros, para ajudar o país recém-independente a montar uma atividade cinematográfica perene e participar da criação da mitologia da nação moçambicana em construção. O caso mais emblemático desse engajamento transnacional é o de Ruy Guerra.

De família portuguesa, nascido em Lourenço Marques (atual Maputo, capital moçambicana) e estabelecido no Brasil como um dos expoentes do Cinema Novo, Ruy Guerra é chamado a Moçambique para contribuir com o desenvolvimento do cinema nacional. Ele se interessa por um fato do passado colonial como assunto de *Mueda – Memória e massacre* (1979). O longa ba-

seia-se na filmagem da reconstituição de um dos mais importantes episódios de resistência contra o colonialismo português, resultando no massacre perpetrado pelas tropas portuguesas em Mueda em 1960, depois de uma revolta da população que exigia da administração colonial o direito à autodeterminação. A população de Mueda passou a reencenar o massacre de maneira teatral, e é nesse ritual de memória coletiva repetido paulatinamente que Ruy Guerra ancora seu filme, que recusa uma representação exótica das sociedades africanas, particularizando essa prática maconde.

Para a pesquisadora portuguesa Raquel Schefer, no artigo “*Mueda, Memória e Massacre* (1979-1980), by Ruy Guerra”, o filme não apenas comemora um dos mais importantes antecedentes simbólicos da Guerra de Independência de Moçambique, mas também inscreve historicamente (dada a ausência de imagens de arquivo) a memória cinematográfica desse evento histórico. Para ela, “o filme pontua a passagem do tempo sobre o discurso da história, a ideologia e o trabalho da memória”.

As questões históricas em jogo em *Mueda, Memória e Massacre* apontam para uma genealogia do cinema revolucionário moçambicano, entrelaçada com o projeto político do país: um dos filmes fundadores do cinema moçambicano, o filme seria censurado, reeditado e, finalmente, relegado às prateleiras empoeiradas de um arquivo, depois de premiado em eventos internacionais como um exemplar filme revolucionário moçambicano.

Infelizmente, anos de guerra civil seguiram-se às independências, e as ambições de órgãos como o Instituto Nacional de Cinema moçambicana viram-se confrontadas a uma desoladora realidade, não só impedindo a continuidade dos projetos iniciados, mas

5 Sobre a aliança entre nacionalismo e internacionalismo nas origens do cinema moçambicano, cf. também os trabalhos de Ros Gray (2016) e Fernando Arenas (2018).

também comprometendo a preservação dos materiais realizados. Um breve panorama sobre como Moçambique conserva sua memória cinematográfica está relatado no artigo “O consumo audiovisual em Moçambique. Relato de viagem, dezembro de 2016”, do pesquisador brasileiro Mateus Nagime, fruto de uma visita à sede do Instituto Nacional de Arte e Cinema (INAC), em Maputo.

Criado logo depois da independência do país como Instituto Nacional de Cinema (INC), o órgão tomou a atual forma em 2000. Sua função original era a de organizar toda a produção e a distribuição do *Kuxa Kanema*, um cine jornal exibido em todo país, através de uma estrutura de cinema móvel exposta pela cineasta portuguesa Margarida Cardoso em seu documentário *Kuxa Kanema: o nascimento do cinema* (2003). Com o passar dos anos, além de produzir os novos filmes, também adquiriu a tarefa de preservar um rico acervo audiovisual. Nagime, em relato em primeira pessoa, descreve situações em que se destacam falta de mão de obra qualificada, ausência de equipamentos, carência de treinamento e inexistência de infraestrutura básica na principal instituição de preservação audiovisual do país. O autor afirma ter visto “a história audiovisual de um país se perdendo”.

Situação precária não muito diferente da enfrentada pelas várias salas de exibição da capital moçambicana, hoje usadas como pontos de drogas, armazéns ou completamente inutilizadas. O estado dos antigos cinemas moçambicanos foi retratado por Chico Carneiro e Clarice Goulart, em imagens reunidas no ensaio visual e reproduzidas ao longo do artigo “Transnacionalização de talentos e tecnologias no campo cinematográfico: o caso Moçambique”, de Alessandra Meleiro e Mahomed Bamba. Publicado originalmente em português em 2011, o artigo

descreve um cenário encontrado em 2010. As organizadoras deste dossiê optaram por não atualizá-lo, preservando-o como registro histórico de um momento em que a política externa brasileira voltava sua atenção para parcerias Sul-Sul, com especial interesse em possibilidades de cooperação com o continente africano e os integrantes dos PALOP (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa), entre as quais destacava-se o Seminário Terceira Metade, que publicara originalmente esse trabalho. O objetivo do artigo co-escrito por Bamba e Meleiro era identificar, desde uma perspectiva brasileira, fluxos transnacionais históricos e compará-los às possibilidades de políticas transnacionais então em curso.

Parte das questões levantadas no texto são retomadas e aprofundadas por Bamba no artigo que ele assina sozinho, originalmente publicado em inglês em 2012, reproduzido neste dossiê em sua versão em português. A comparação entre o contexto que Meleiro e Bamba descrevem com aquele que Nagime encontra indica um desolador movimento de desesperança e desinvestimento, principalmente no que diz respeito à conservação da memória cinematográfica pelas instituições locais. Há, ao mesmo tempo, que se reconhecer a valorização e a atualização da memória da colonização e da luta anticolonial em África, por exemplo, através de iniciativas artísticas articuladas com a Europa, como as de Catarina Simão e Raquel Schefer.

É justamente em desvelar arquivos coloniais “em movimento”, quer públicos, quer privados, que se apoia a prática artística investigativa/ videográfica de Raquel Schefer, objeto de análise de Ana Balona de Oliveira no ensaio “*Avó e O Jogo*, Ou o Arquivo Colonial ‘em Movimento’ nos Vídeos de Raquel Schefer”. No trabalho da artista, os docu-

mentos de arquivo são apropriados e inseridos em sua obra videográfica que, dessa forma, adquire uma qualidade arquivística sem se transformar em arquivo num sentido literal. Segundo Oliveira, “trata-se de inscrever as histórias e as memórias reprimidas da violência colonial portuguesa, algumas das quais privadas e familiares, num debate público sobre a condição pós-colonial; de contribuir para um exame crítico da forma como o passado continua a afectar o presente; de promover a sua lembrança sem cair na nostalgia”.

Este dossiê traz ainda outra prática artística que teve como origem um arquivo colonial. Trata-se de “Projecto Instituto Moçambicano: uma montagem de afeto”, de Catarina Simão. O trabalho nasceu de um texto escrito por Eduardo Mondlane, então Presidente da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), para o Comitê Africano de Libertação. Nesse *memorando*, Mondlane explicava como foi idealizado um projeto educacional para acolher jovens moçambicanos em Dar-es-Salaam, e a que chamaram “Instituto Moçambicano”. Ao iluminar como a FRELIMO mobilizava e “educava” jovens moçambicanos para os objetivos imediatos da guerrilha, Catarina Simão, em sua prática artística, visa descolonizar o nosso conhecimento e as nossas emoções em relação ao passado colonial. Em sua investigação, que a levou para arquivos de três continentes, Simão desvela materiais “pedagógicos” – textuais e fílmicos - produzidos por guerrilheiros treinados pela FRELIMO, pioneiros dentro de uma cronologia de filmes militantes que se expandiu logo depois, com a vinda de realizadores estrangeiros às Zonas Libertadas.

Dudley Andrew (2016) identifica uma tensão própria à identidade africana na oposição entre o desejo de fixação (representa-

do pela raiz do baobá) e o impulso migratório (simbolizado pelo vento do Sahel), que explicaria a trajetória de muitos dos cineastas africanos e também a do próprio Bamba (CESAR; MONTEIRO, 2016, p. 8). Sob esse prisma fica mais fácil entender porque o gaúcho Licínio Azevedo talvez seja, de todos os realizadores estrangeiros que passaram pelo cinema moçambicano, aquele que se tornou o mais moçambicano e o mais visceralmente ligado culturalmente com o país. Predomina, em sua filmografia, uma preocupação estética com um tipo de cinema mais engajado socialdo que ideologicamente, o que demonstra, de certa forma, um desencantamento pós-colonial do cineasta e o fim das grandes utopias nacionalistas que acompanharam os primeiros anos da independência moçambicana.

Em “As contradições do projeto da nação moçambicana pós-independência no filme *Virgem Margarida* (2012), de Licínio Azevedo”, Alex Santana França analisa as contradições do projeto da nova nação moçambicana, proposto pelo governo pós-independência, através de *Virgem Margarida* (2012). O filme expõe contradições do projeto da nova nação moçambicana pós-independência, pautada pelas ideias de liberdade, igualdade e união, mas que também foi marcado pela violência, perseguição e opressão, como ocorreu com as personagens do filme que, por supostamente serem prostitutas, são enviadas a campos de reeducação. Segundo França, Licínio Azevedo recorre, então, ao passado, não como forma de reviver o irrecuperável, mas sim, para propiciar uma reflexão crítica sobre os acontecimentos históricos referidos.

Outros realizadores que investigam o passado como forma de buscar respostas às suas inquietações, com foco na colaboração de Cuba com movimentos independentistas

africanos são Diana Andringa e Dulce Fernandes (Portugal), e Flora Gomes (Guiné-Bissau), analisados proximamente por Alexandre de Sousa e Silva no artigo “Os soldados-narradores e as “placas tectônicas da história”: memória e política nos documentários *As duas faces da guerra* (2007) e *Cartas de Angola* (2012)”. O artigo traz reflexões em torno de dois documentários contemporâneos sobre conflitos bélicos no continente africano da segunda metade do século XX: enquanto *As duas faces da guerra* (Diana Andringa, Flora Gomes, 2007) relata as guerras de independência em Guiné-Bissau e Cabo Verde, *Cartas de Angola* (Dulce Fernandes, 2012) aborda a guerra civil angolana, e a presença de cubanos e cubanas que participaram civil ou militarmente nas lutas do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) contra a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA) e sua apoiadora, a África do Sul regida pelo Apartheid.

Com o fim do Apartheid, mudaram as prioridades políticas do governo sul-africano, o que promoveu um cenário de estabilidade política e crescimento econômico, inclusive para a indústria cinematográfica. A Cidade do Cabo torna-se um centro de produção global, através de *production services*, gerando emprego e renda para equipes técnicas locais, mas pouco contribuindo para o desenvolvimento criativo de talentos locais. Paul Cooke, em “Soft Power and South African Film: Negotiating Mutually Incompatible Agendas?”, debruça-se sobre o fenômeno, investigando até que ponto o imperativo econômico do governo para desenvolver a indústria está trabalhando contra o poder do seu soft power para projetar histórias sul-africanas tanto local quanto internacionalmente, e com ela, a “narrativa estratégica” nacional.

Tal questionamento, que emerge aqui através do exame da situação sul-africana, marcou o debate sobre os primeiros tempos do INC em Moçambique, quando os locais aprendiam a desempenhar funções técnicas, dando apoio a cineastas vindos de fora. À primeira vista, o problema também poderia ser entendido como espelho da discussão em torno do filme burquinense *Yaaba* (1989), de Idrissa Ouédraogo, a que Lucia Nagib dedica seu texto. Para quem se destinaria o longa-metragem? Teria ele um público “africano” ou “ocidental”? E o que querem dizer exatamente tais categorias? Haveria, como colocam Murphy e Williams (2007, p. 162 e seguintes), contradição entre a “elevada ambição artística” do projeto cinematográfico de Ouédraogo e sua destinação a espectadores locais? Em “*Yaaba*, cinefilia e realismo sem fronteiras”, Nagib opta por um estudo mais detido do filme, distanciando-se sabiamente de tal discussão, ademais pouco frutífera. A autora propõe uma análise calcada na combinação que o filme produz, entre um realismo absolutamente ancorado na paisagem e na tradição locais, e uma herança cinematográfica universal. O percurso do protagonista, Sana, é por ela visto como busca “de um mundo melhor, que não se define pela diferença ou alteridade, mas simplesmente pelo aprimoramento humano”. E Nagib completa: “O mesmo acontece na forma do filme, no qual uma cinefilia sem fronteiras é colocada a serviço de um novo realismo”.

Através de *Yaaba*, o povo mossi de Burkina Faso, de língua moré, conquista expressão audiovisual inédita. Como forma de conclusão desta introdução e convite à leitura das páginas que seguem, parece-nos fundamental pensar na multiplicidade de realidades escondidas atrás de divisões das produções audiovisuais africanas entre

“cinema da África francófona”, “cinema da África anglófona” ou “cinema da África lusófona”. Tais expressões, além de reiterarem permanências coloniais em um mundo que se diz pós-colonial, a exemplo das próprias fronteiras entre os países, artificialmente desenhadas na Europa (ARMES, 2007), revelam-se também imprecisas, quando se pensa no *kriol guineense* adotado por Flora Gomes na maioria de seus filmes, na população maconde de *Mueda, memória e massacre* e em *Yaaba*, entre tantos outros exemplos. Se no momento das independên-

cias muitos acreditavam na necessidade que uma língua unificadora se sobrepusesse à variedade existente sobre os territórios, e o cinema tenha então majoritariamente adotado as “línguas oficiais”, hoje esse gesto parece tornar-se insustentável. A ambição da reunião de textos aqui reunidos é a de aprofundar essa discussão, deixando de lado esquemas totalizantes.

Alessandra Meleiro e
Lúcia Ramos Monteiro

Referências

- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- ANDREW, Dudley. “A modernidade enraizada: contradições do cinema africano”. **Rebeca**, v. 5, nº 2, 2016.
- ARENAS, Fernando. **África lusófona: além da independência**. Trad. Cristiano Mazzei. São Paulo: Edusp, 2018 (no prelo).
- ARMES, Roy. “O cinema africano ao norte e ao sul do Saara”. In MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado**. São Paulo: Escrituras/Iniciativa Cultural, 2007.
- BAMBA, Mahomed, e MELEIRO, Alessandra (orgs.). **Filmes da África e das diásporas. Objetos de discursos**. Salvador: Edufba, 2012.
- BAMBA, Mahomed. “Imagens e discursos dos filmes africanos sobre as experiências migratórias e o “desejo de alteridade”. **RUA - Revista Universitária do Audiovisual**, 15 de setembro de 2011.
- _____. “In the name of ‘cinema action’ and Third World: The intervention of foreign film-makers in Mozambican cinema in the 1970s and 1980s”. **Journal of African Cinemas**, v. 3, p. 173-185, 2012.
- CESAR, Amaranta, e MONTEIRO, Lúcia Ramos (orgs.). **Africanidades** (dossiê), *Rebeca* (online), v. 5, nº 2, 2016.
- GRAY, Ros. “Já ouviu falar de internacionalismo? As amizades socialistas do cinema moçambicano”. In: Lúcia Ramos Monteiro (org.). **África(s). Cinema e revolução** (catálogo). São Paulo: Buena Onda, 2016, p. 35-65, disponível em mostraafricas.com, último acesso 20 de janeiro de 2017.
- HENNEBELLE, Guy. “**CinémAction**”. Revista trimestral, nº 8, 1979.
- MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado**. São Paulo: Escrituras/Iniciativa Cultural, 2007.
- OVERHOFF FERREIRA, Carolin (org.). **África: um continente no cinema**. São Paulo: FAP-Unifesp, 2014.