

REVISTA ÁFRICA(S)

Revista África[s], v. 04, n. 07, 142 p., jan./jun. 2017

ISSN 2446-7375

Revista África(s)
Núcleo de Estudos Africanos – NEA
Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras – PPGAEAFIN
Universidade do Estado da Bahia – UNEB, Campus I, Salvador

Programa de Pós-Graduação Lato Sensu em Estudos Africanos e Representações da África
Universidade do Estado da Bahia – UNEB, Campus II, Alagoinhas

Núcleo de Estudos Africanos – NEA
Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras – PPGEAFIN
Unidade Acadêmica de Ensino a Distância (UNEAD), Campus I
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)
Av. Engenheiro Oscar Pontes s/n, Calçada, (Edf. Jequitiaia) – 5º andar – Salvador/BA
CEP: 40411-220

Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos e Representações da África
Departamento de Educação, Campus II
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)
Rodovia Alagoinhas-Salvador BR 110, Km 3 – CEP 48.040-210 Alagoinhas/BA
Caixa Postal: 59 – Telefax.: (75) 3422-1139
Endereço eletrônico: estudosafricanosuneb@gmail.com

Editores gerais deste número:

Prof. Dr. Ivaldo Marciano de França Lima
Prof. Ms. Cândido Domingues

Capa e Editoração eletrônica:

Lino Greenhalgh

Revisão linguística:

Prof. Dr. Ivaldo Marciano de França Lima
Profa. Dra. Alyxandra Gomes Nunes

Revisão (resumos inglês):

Profa. Dra. Alyxandra Gomes Nunes

Foto da capa (Mahomed Bamba):

Virginia Maria Yunes

Sítio de internet:

www.revistas.uneb.br

www.revistas.uneb.br/index.php/africanas

Ficha Catalográfica – Biblioteca do Campus II/UNEB – Bibliotecária: Maria Ednalva Lima Meyer (CRB: 5/504)

África(s): Revista do Núcleo de Estudos Africanos, do Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras – PPGEAFIN e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos e Representações da África, Universidade do Estado da Bahia – v1,

(v 04 - n.1, jan./jun., 2017) – Salvador/Alagoinhas: UNEB, 2017

v.; il.

Semestral

ISSN 2446-7375 online

1.Negros -História 2.África - Civilização 3. Brasil -Civilização – Influências africanas
4.Negros – Identidade racial 5. Cultura afro-brasileira

CDD305.89

© 2017 do Núcleo de Estudos Africanos da UNEB

É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa da Editora. Todos os direitos reservados ao Núcleo de Estudos Africanos, ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras (PPGEAFIN) – e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos e Representações da África da UNEB. Sem permissão, nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados.

Revista África(s), do Núcleo de Estudos Africanos, do Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras (PPGEAFIN) - e do Programa de Pós-Graduação Lato Sensu em Estudos Africanos e Representações da África, da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus II, Alagoinhas, ISSN 2446-7375 online, v. 4, n. 7, jan./jun. 2017. Disponível em: www.revistas.uneb.br/index.php/africas

Editores:

Prof. Dr. Ivaldo Marciano de França Lima
Prof. Dr. Moiseis de Oliveira Sampaio
Prof. Dr. Raphael Rodrigues Vieira Filho
Prof. Ms. Cândido Domingues

Conselho científico:

Amarino Queiroz (UFRN)
Bas'ilele Malomalo (UNILAB/CE)
Carlos Liberato (UFS)
Celeste Maria Pacheco de Andrade (UNEB, UEFS)
Christian Muleka Mwema (UNISUL)
Eduardo de Assis Duarte (UFMG)
Elio Ferreira (UESPI)
Elio Flores (UFPB)
Eliziário Souza Andrade (UNEB)
Felix Odimiré (University Ife/Nigeria)
Flavio García (UERJ)
Flávio Gonçalves dos Santos (UESC)
Gema Valdés Acosta (Universidad Central de Las Villas – UCLV/Cuba)
Ibrahima Thiaw (Institut Français d' Afrique Noire – Ifan/UCAD/Senegal)
Isabel Guillen (UFPE)
Jacques Depelchian (UEFS)
João José Reis (UFBA)
João Lopes Filho (Universidade Pública de Cabo Verde)
Júlio Cláudio da Silva (UEA/ AM)
Jurema Oliveira (UFES)
Leila Hernandez (USP)
Lourdes Teodoro (UNB)
Luiz Duarte Haele Arnaut (UFMG)
Mamadou Diouf (UCAD/Senegal; Columbia University/EUA)
Marta Cordiés Jackson (Centro Cultural Africano Fernando Ortiz/Cuba)
Mônica Lima (UFRJ)
Patricia Teixeira Santos (UNIFESP)
Raphael Rodrigues Vieira Filho (UNEB)
Rosilda Alves Bezerra (UEPB)
Roland Walter (UFPE)
Severino Ngoenha (Universidade São Tomás de Moçambique – USTM)
Tânia Lima (UFRN)
Yeda Castro (UNEB)
Youssef Adam (Universidade Eduardo Mondlane/Moçambique)
Venétia Reis (UNEB)
Zilá Bernd (UFRGS, Unilasalle)

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos e Representações da África (PPGEAF):

Prof. Dr. Ivaldo Marciano de França Lima (UNEB/DEDC II)

Docentes:

Profa. Dra. Celeste Maria Pacheco de Andrade (UNEB/DEDC II)
Prof. Dr. Detoubab Ndiaye (UNEB/DEDC II)
Prof. Dr. José Jorge Andrade Damasceno (UNEB/DEDC II)
Prof. Dr. Ivaldo Marciano de França Lima (UNEB/DEDC II)
Profa. Dra. Joceneide Cunha dos Santos (UNEB/DCHT XVIII)
Prof. Dr. Raphael Rodrigues Vieira Filho (UNEB/DEDC I)
Prof. Dr. Moiseis de Oliveira Sampaio (UNEB/ DCH IV)

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras PPGEAFIN:

Prof. Dr. Ivaldo Marciano de França Lima (UNEB/DEDC II)

Professores permanentes:

Prof. Dr. Raphael Rodrigues Vieira Filho - UNEB/ DEDC I
Prof.º Dr.º Francisco Alfredo Morais Guimarães - UNEB/ DCH I
Prof. Dr. Ivaldo Marciano França Lima - UNEB/ DEDC II
Prof.º Dr.º José Jorge Andrade Damasceno - UNEB/ DEDC II
Prof.º Dr.º Detoubab Ndiaye - UNEB/ DEDC II
Prof. Dr. Moiseis de Oliveira Sampaio - UNEB/ DCH IV
Prof. Dr. Jackson André da Silva Ferreira - UNEB/ DCH IV
Prof.º Dr.º Valter Gomes de Oliveira - UNEB/ DCH IV
Prof. Dr. José Carlos de Araújo Silva - UNEB/ DCH IV
Prof.ª Dr.ª Cristiane Batista Da Silva Santos - UNEB/ DEDC XIII
Prof.º Dr.º Francisco Eduardo Torres Cancela - UNEB/ DCHT XVIII
Prof.ª Dr.ª Joceneide Cunha dos Santos - UNEB/ DCHT XVIII
Prof.ª Dr.ª Juliana Barreto Farias - UNILAB/Campus dos Malês (BA)
Prof.º Dr.º Karl Gerhard Seibert - UNILAB/Campus dos Malês (BA)
Prof.º Dr.º Pedro Acosta Leyva - UNILAB/Campus dos Malês (BA)
Prof. Dr. Roberto Mauro Cortez Motta - UFPE

Professores colaboradores:

Prof. Dr. Pedro Abelardo
Prof.ª Dr.ª Cecília Soares
Prof.ª Dr.ª Maria Hilda Baqueiro Paraíso

Apoio:

Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Reitor: Prof. MS José Bites de Carvalho
Vice-Reitora: Profa. Dra. Carla Liane Nascimento Santos
Pró-Reitor de Pós-Graduação: Prof. Dr. Tania Maria Hetkowski
Diretora DEDC II: Profa. Dra. Áurea da Silva Pereira Santos
Diretor da UNEAD: Prof. Dr. Jader Cristiano Magalhães de Albuquerque

Sumário

- 5 APRESENTAÇÃO – MAHOMED BAMBA
Ivaldo Marciano
- 7 APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ
Alessandra Meleiro e Lúcia Ramos Monteiro
- 14 MUEDA, MEMÓRIA E MASSACRE (1979-1980), DE RUY GUERRA
Raquel Schefer
- 21 AVÓ E O JOGO, OU O ARQUIVO COLONIAL “EM MOVIMENTO” NOS VÍDEOS DE RAQUEL SCHEFER
Ana Balona de Oliveira
- 30 AS CONTRADIÇÕES DO PROJETO DA NAÇÃO MOÇAMBICANA PÓS-INDEPENDÊNCIA NO FILME *VIRGEM MARGARIDA* (2012), DE LICÍNIO AZEVEDO
Alex Santana França
- 46 EM NOME DO CINEMA-AÇÃO E DAS UTOPIAS TERCEIRO-MUNDISTAS: INTERVENÇÃO DOS CINEASTAS ESTRANGEIROS NO CINEMA MOÇAMBICANO (ANOS 70-80)
Mahomed Bamba
- 61 YAABA, CINEFILIA E REALISMO SEM FRONTEIRAS
Lúcia Nagib
- 71 O CONSUMO AUDIOVISUAL EM MOÇAMBIQUE. RELATO DE VIAGEM, DEZEMBRO DE 2016
Mateus Nagime
- 75 PROJECTO INSTITUTO MOÇAMBICANO: UMA MONTAGEM DE AFETO
Catarina Simão
- 87 SOFT POWER E CINEMA SUL AFRICANO: NEGOCIAÇÃO DE AGENDAS MUTUAMENTE INCOMPATÍVEIS?
Paul Cooke
- 103 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)
Alexsandro de Sousa e Silva
- 119 TRANSNACIONALIZAÇÃO DE TALENTOS E TECNOLOGIAS NO CAMPO CINEMATOGRAFICO: O CASO MOÇAMBIQUE
Alessandra Meleiro; Mahomed Bamba
- 126 ZAKAT IN MAROUA: THE IRRELEVANCE MODELS FOR SOCIO-ECONOMY AND JUSTICE (NORTHERN CAMEROON)
Ousmanou Adama
- 141 Objetivo e política editorial

Apresentação

Mahomed Bamba, por Ivaldo Marciano

Conheci Bamba no ano de 2008, mais precisamente em Feira de Santana, nas dependências da Universidade Estadual de Feira de Santana, por ocasião do VII Seminário Brasil – Canadá de Estudos Comparados. Era uma atividade do Núcleo de Estudos Canadenses, a época coordenado pelo ilustre colega Humberto Oliveira. Minha ida para este evento foi promovida pelo também ilustre e querido colega Roberto Seidel que já integrava os quadros desta universidade. Ele, no afã de contribuir com um evento robusto, na perspectiva intelectual, pinçou nomes de pessoas que considerava (e considera, eu creio), importantes para integrar o evento, que tinha a frente o não menos querido Humberto Oliveira, docente do curso de Letras e membro do programa de pós-graduação da egrégia Universidade Estadual de Feira de Santana.

Era eu apenas um doutorando, e que na época estudava os fenômenos da cultura, mais precisamente do maracatu nação, objeto ao qual dediquei vários livros e artigos, todos possíveis de serem vistos (ao menos os seus nomes) no meu currículo Lattes. Pois bem, estávamos todos em Feira de Santana, no caso, eu e aqueles que eu conhecia: Seidel, Brice Sogbossi, Amarino... E em meio às atividades de um evento científico, sou apresentado a um gentil e sorridente colega, que falava com um português dotado de um sotaque, típico dos que dispõem o francês como língua nativa.

Bamba me impressionou bastante em vários sentidos, seja na condição de homem extremamente gentil e educado, que sabia ouvir argumentos contrários aos seus, seja

como intelectual que não se colocava sob as marés das modas acadêmicas. Não pude conversar o tanto que gostaria com este genial intelectual marfinense, mas lembro de algumas das suas colocações postas para alguém que, naquele já distante 2008, ainda não pesquisava com tanto afinco sobre as questões do continente africano. Bamba, ao discorrer sobre a África, se mostrou crítico ao uso indiscriminado do adjetivo pátrio de “africano”. Disse-me ele que tal palavra, para determinados contextos, não dizia muito, e que, em muitos casos, era insuficiente para definir os diversos povos ou países que existem no continente em questão. Eu achei estranho isto, pois “africano” era, até aquele momento, o melhor termo que eu dispunha para definir tudo o que estava do outro lado do Atlântico.

Bamba não via com bons olhos, ao que me parece, a ideia de uma homogeneidade posta para o continente africano. Também era crítico da relação natural entre África e a religião, algo que o senso comum construiu com força suficiente para causar estranhamento em quem pensa o contrário. Qualquer pessoa que não seja “bom leitor” de obras sobre o continente africano, terá, eu creio, a impressão de que por lá todos são praticantes da religião dos orixás, adeptos de práticas mágicas e assemelhados. Bamba era, portanto, alguém fundamental e importante para mostrar aos “neófitos” que o continente africano é muito mais complexo do que alguns pensam, e que se há complexidade entre os pernambucanos, falantes em sua maioria de um só idioma, imaginem então um contexto em que existem mais de duas

mil línguas distintas, dispostas em pelo menos seis famílias linguísticas diversas? Sim, mesmo estando na área da comunicação, Bamba era também alguém importante para os Estudos Africanos. E esta importância vai além dos seus trabalhos e performances...

Bamba pode ser descrito também como um homem e intelectual generoso, que se dispôs a dar seu nome para compor o conselho científico de África(s). Seu incentivo foi importante para que naquele ano de 2012, quando ainda estávamos, eu, Detoubab e Seidel “conspirando” contra o mundo das ideologias e subjetividades, África(s) se tornasse uma realidade. Infelizmente Bamba não pôde contemplar nosso êxito da construção de nosso programa de pós-graduação em Estudos Africanos, tendo em vista que seu falecimento ocorreu na madrugada do dia dezesseis de novembro de dois mil e dezesseis. Sim, Bamba não pôde ver muitos dos êxitos deste grupo, que hoje se tornou maior, sobretudo por ter aprendido com sua generosidade. Contudo, sem querer aludir à homogeneidade do continente africano, creio que neste momento importa declarar que para alguns povos da África centro ocidental, a morte não ocorre da mesma forma que entre nós “ocidentais”. A morte, para alguns destes povos que estão espalhados no que é hoje Angola e RDC, só ocorre quando seu nome deixa de ser pronunciado e sua memória reverenciada. Portanto, ao que me parece, Bamba continua entre nós, presente em nosso conselho editorial, e nas nossas mentes, além de figurar neste número de África(s) sob a forma de um dossiê. Bamba dificilmente irá sucumbir ao esquecimento, ao menos enquanto aqueles que o conheceram estiverem vivos.

Sim, Bamba continua entre nós, presente, e agora imortalizado!

Que esta homenagem se faça presente e ecoe aos quatro cantos, e que as boas lembranças possam vir à tona, pois Mahomed Bamba continua entre nós, sob a forma da gentileza que nos influencia, ou de sua extrema humildade e genialidade.

O dossiê, organizado pelas colegas Alessandra Meleiro e Lúcia Ramos Monteiro reuniram artigos de pesquisadores que de alguma maneira estiveram juntos com Bamba. Excetuando o último artigo, que discute questões alusivas ao sistema de doações e caridade no âmbito do islã, comparando-o com as práticas existentes no norte da República dos Camarões, os demais trabalhos desta presente edição versam sobre as questões alusivas ao cinema no/ou sobre o continente africano, evidenciando assim um dos principais vetores do trabalho intelectual do nosso saudoso e inesquecível Bamba.

África(s), desta maneira, traz a tona uma homenagem para aquele que foi o mais brasileiro dos marfinenses, e que deixou saudades de seu jeito sincero, honesto e generoso de ser.

Ivaldo Marciano de França Lima,
Editor da Revista África(s).

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.

MUEDA, MEMÓRIA E MASSACRE (1979-1980), DE RUY GUERRA¹

Raquel Schefer*

Resumo

Reencenação, documentário histórico, ficção política, filme etnográfico, todos esses gêneros são evocados, à primeira vista, por *Mueda, Memória e Massacre* (*Mueda, Memória e Massacre*), um longa-metragem moçambicano de 1979-1980 dirigido por Ruy Guerra, um dos Os mais importantes cineastas de Cinema Novo, nascidos em Lourenço Marques (agora Maputo) em 1931. *Mueda, Memória e Massacre* é geralmente considerado o primeiro filme de ficção de Moçambique independente. No entanto, o filme cria uma síntese profunda entre os gêneros cinematográficos, superando todos os esforços na classificação genérica e, assim, abrindo a categoria de obra cinematográfica, como forma cultural, até novas dimensões que incluem modos de expressão de cinema, teatro e memória coletiva, bem como o projeto político de Moçambique, no qual o cinema desempenhou um papel fundamental. Ao mesmo tempo, a estrutura diegética do filme revela uma complexa concepção intertextual da narrativa histórica – e do objeto fílmico como uma forma de representação histórica –, questionando a validade das categorias operacionais de documentário e ficção e dando aos procedimentos cinematográficos de reconstituição novos significados. Uma análise crítica do contexto de produção do filme, bem como de suas características estéticas, narrativas, ideológicas e temáticas, nos permite esboçar uma genealogia do cinema revolucionário moçambicano e começar o desenvolvimento de uma arqueologia de suas formas de ficção.

Palavras chave: Ruy Guerra; *Mueda, memória e massacre*; Cinema Moçambicano

¹ A first version of this article was published in *Africa's Lost Classics: New Histories of African Cinema* / ed. by Bisschoff, Lizelle and Murphy, David (Oxford: Legenda, Maney Publishing, 2014), p. 168-173.

* A researcher, filmmaker and film curator, Raquel Schefer has a Ph.D. in Film and Audiovisual Studies from the New Sorbonne – Paris 3 University, with a dissertation on aesthetics and politics, focused on Mozambican revolutionary cinema. She published the book *El Autorretrato en el Documental* in 2008, in Argentina, where she received a master's degree in Documentary Film. Graduated in Communication Sciences from the New University of Lisbon, she is co-editor of the film journal *La Furia Humana*. Realiza Pós-doutorado na Universidade de Lisboa. Doutora em Estudos Cinematográficos pela Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3, com uma tese sobre estética e política, focada no cinema revolucionário moçambicano. Email: raquelschefer@gmail.com

Abstract

MUEDA, MEMORY AND MASSACRE (1979-1980), BY RUY GUERRA

Reenactment, historical documentary, political fiction, ethnographic film, all those genres are evoked, at first glance, by *Mueda, Memória e Massacre* ('Mueda, Memory and Massacre'), a 1979-1980 Mozambican feature film directed by Ruy Guerra, one of Cinema Novo's most important film directors, born in Lourenço Marques (now Maputo) in 1931. *Mueda, Memória e Massacre* is generally considered to be the first fiction feature film of independent Mozambique. Nevertheless, the film creates a profound synthesis between cinematographic genres, overriding all efforts at generic classification, and thus opening the category of cinematographic *œuvre*, as a cultural form, up to new dimensions that include cinema, theatre, and collective memory's modes of expression as well as Mozambique's political project, in which cinema played a fundamental role. At the same time, the film's diegetic structure reveals a complex intertextual conception of the historical narrative - and of filmic object as a form of historical representation -, questioning the validity of the operative categories of documentary and fiction, and giving the cinematographic procedures of reenactment new meanings. A close and critical analysis of the film's context of production as well as of its aesthetic, narrative, ideological and thematic features allows us to sketch out a genealogy of Mozambican revolutionary cinema, and to begin the development of an archaeology of its fictional forms.

Keywords: Ruy Guerra; Mueda, memória e massacre; Mozambican cinema

Reenactment, historical documentary, political fiction, ethnographic film, all those genres are evoked, at first glance, by *Mueda, Memória e Massacre* ('Mueda, Memory and Massacre'), a 1979-1980 Mozambican feature film directed by Ruy Guerra, one of *Cinema Novo*'s most important film directors, born in Lourenço Marques (now Maputo) in 1931. *Mueda, Memória e Massacre* is generally considered to be the first fiction feature film of independent Mozambique. Nevertheless, the film creates a profound synthesis between cinematographic genres, overriding all efforts at generic classification, and thus opening the category of cinematographic *œuvre*, as a cultural form, up to new dimensions that include cinema, theatre, and collective memory's modes of expression as well as Mozambique's political project, in

which cinema played a fundamental role. At the same time, the film's diegetic structure reveals a complex intertextual conception of the historical narrative - and of filmic object as a form of historical representation -, questioning the validity of the operative categories of documentary and fiction, and giving the cinematographic procedures of reenactment new meanings.

The historical issues at stake in *Mueda, Memória e Massacre* point to a genealogy of Mozambican revolutionary cinema, interwoven with the country's political project: one of the founding films of Mozambican cinema, since it launched the formal and expressive conditions of its development, *Mueda, Memória e Massacre* would be censored, partially re-shot, and reedited, without Ruy Guerra's direct supervision, and

finally relegated to the dusty shelves of an archive after being screened in the Tashkent Film Festival, where it was awarded with the Prizes “Film and Culture” and “People’s Friendship Union” in 1980, and other international events as an exemplary piece of Mozambican revolutionary cinema.

Mueda, Memória e Massacre was produced by INC, Mozambique’s National Institute of Cinema, established in 1976, as one of the Frelimo Party’s first cultural acts, just a few months after the country’s independence from Portugal in June 1975.² The institute closed its doors in 1991, as a result of a fire that partially destroyed its production and editing facilities - two years after FRELIMO renounced Marxism-Leninism -, and was reconverted in 1994 into INAC, the current National Institute of Audiovisual and Cinema, where INC’s archive remains today.

A close and critical analysis of the film’s context of production as well as of its aesthetic, narrative, ideological and thematic features allows us to sketch out a genealogy of Mozambican revolutionary cinema, and to begin the development of an archaeology of its fictional forms. Although documentary film would be the dominant form of expression of Mozambican revolutionary cinema (comprising the country’s pre-cinema³

and the cinematographic production made during the post-revolutionary period), the birth and decline of fiction happens at the same time as Marxism-Leninism is adopted as the country’s official ideology, during FRELIMO’s Third Congress in 1977, and it is later abandoned in 1989. The production of *Mueda, Memória e Massacre* between 1979 and 1980 was followed by 1985 *O Tempo dos Leopardos (The Time of Leopard)*, by Zdravko Velimirovic, co-produced with Yugoslavia, and 1987 *O Vento Sopra do Norte (The Wind Blows from the North)*, by Mozambican filmmaker José Cardoso, which can be regarded as fictions of the Liberation War, close to the Socialist Realist aesthetics. The cinematographic production would then decline, while the production of feature fiction films would stop until recently. The history of fiction film in Mozambique seems to be twisted together with the history of the country’s revolutionary project.

During the Liberation War, an important number of militant and engaged films on FRELIMO’s anti-colonialist struggle was produced, such as 1966 Yugoslavian film director Dragutin Propovich’s *Venceremos! (We will win!)*, *Behind the Lines* (1971), directed by British filmmaker Margaret Dickinson, 1972 North-American film director Robert Van Lierop’s *A Luta Continua (The Struggle Continues)*, or 1973 *Étudier, produire, combattre*, directed by the Group Cinéthique, on the education work in a FRELIMO training centre in Tanzania, among others.

Socialist Realism (1984/1985-1987). In accordance with this chronology, *Mueda, Memory and Massacre* would mark, respectively, via its aesthetic system and its material history, the transition from the period of institution—insofar as it has an influence on the cinematic language under development—to the period of destitution—inasmuch as it announces canonization and state control of the film production—of the INC’s Aesthetics of Liberation.

2 The Front for the Liberation of Mozambique, founded by Eduardo Mondlane in Tanzania in 1962 to fight for the independence of Mozambique.

3 According to the operative chronology proposed in this article, Mozambican revolutionary cinema has three phases: pre-cinema (1966-1974/1975), prior to the country’s independence, a category which is simultaneously temporal and material, linked to the affirmation of an aesthetics of contingency or an “aesthetics of the possible”, according to Guerra (Ruy Guerra, Interview with Catarina Simão and Raquel Schefer, Maputo, 16 September 2011); the Aesthetics of Liberation (1975/1976-1984) of the National Film Institute (INC), the organisation set up in 1976, spanning its two stages—the period of institution (1975/1976-1979), and the period of destitution (1979/1980-1984) of cinematic language—;

In a country with 90% illiteracy and great linguistic diversity, cinema would soon be conceived by FRELIMO as an instrument to decentralize the place of colonial history within postcolonial Mozambique; it would also serve as an instance of legitimization not only of the socialist state under construction, but also of Mozambican identity and cultural specificity, establishing the idea of nation beyond ethnic multiplicity. With this purpose, international cinematographic technicians and filmmakers were called to Mozambique, including Jean Rouch, and Jean-Luc Godard. From 1976 to 1991, INC produced thirteen documentary and feature films, 119 shorts and 395 cinema reports, newsreels, denominated *KuxaKanema* (*Birth of the Image or Birth of Cinema*). The *KuxaKanema* were screened from South to North, even in remote rural areas, where the film rushes and screening equipment were taken by mobile cinema units. To paraphrase Jean-Luc Godard (1979),⁴ evoking his work in Mozambique in the late 1970s to assist in the foundation of the first television station, the political birth of the country would coincide with the birth of its cinematographic images and filmic forms of representation.

It was in this context that Ruy Guerra, who had been living in Brazil since 1958, came back to his place of birth, invited by INC. At the moment of his return to Mozambique, Guerra had already directed some of his most remarkable works, such as 1962 *Os Cafajestes* (*The Unscrupulous Ones*), and

1964 *Os Fuzis* (*The Guns*). Guerra's international reputation as one of *Cinema Novo's* leading cineasts would legitimate Mozambican cinema, while his presence in Maputo would symbolically mark the birth of national cinema. He participated in the development of Mozambican cinema not only training technicians at INC, but also reconstituting cinematographically the collective memory of one of the most significant episodes of resistance against Portuguese colonialism, the Mueda Massacre, the subject of *Mueda, Memória e Massacre*.

On 16 June 1960 – just four years before the official beginning of the Mozambican Liberation War—the Mueda Massacre took place in the Makonde Plateau, in Northern Mozambique. The Portuguese colonial administration repressed a peaceful demonstration for the improvement of work and life conditions and eventually for the creation of an independent Makonde state, murdering more than 600 people according to official Mozambican history. The circumstances surrounding the massacre are still ambiguous today, particularly regarding the number of victims. The Mueda Massacre considerably contributed to the Makonde's politicization,⁵ influencing the development of FRELIMO and of its military campaign. In fact, the first *liberated areas*⁶ were established precisely on the Makonde Plateau. From this point of view, Guerra's film would not just commemorate one of the main sym-

4 Godard's visual essay was published in Cahiers du Cinéma's 300th issue: it is a hybrid piece, combining texts and images, excerpts of Godard's travel journal in Mozambique, using photomontage procedures: 'En route to the village where the comrades with the Super 8 stock are going to project their film. Stop on the banks of the Limpopo River. Children. A Polaroid colour instamatic. The first image. Of men. And of women' (119).

5 In 1917, the Makonde were already the protagonists of the final insurrection against Portuguese colonialism in Mozambique before the Liberation War.

6 'The guerrilla called "liberated areas" to the territorial surfaces where the administration was already made under its control. (...) The concept... was, for the FRELIMO's committee, even deeper since it integrated the idea that the fight for the socioeconomic transformation of people's life was also taking place in those areas' (Cabaço 2010: 274, my translation).

bolic antecedents of Mozambican Independence War, but it would also – and above all – found and historically inscribe (given the absence of archive images) the cinematographic memory of the historical event.

Yet, *Mueda, Memória e Massacre* goes even further since the massacre's representation is based on the shooting of a popular, spontaneous and collective dramatisation of the event that, from June 1976 until about two decades later, took place every year at Mueda's public square, in front and inside of the colonial administration's ancient building; that is to say, in the same place where the massacre happened in 1960. The theatrical and carnivalesque performance of the massacre was based on the homonymous theatre play by Calisto dos Lagos, who is also quoted as the film's screenwriter and dramatic director. In this oral and improvised play, which was never set down in writing, Mueda's people incarnated simultaneously the colonial administration's characters and the demonstrators. The film intercuts images from this *mise en scène* with documentary interviews with survivors and witnesses of the massacre.

This *fiction de mémoire* (fiction of memory) to quote a concept articulated by Jacques Rancière (2001), not only visually puts together the relation between affective memory and history, but also relates closely to the notions and practices of re-enactment and re-effectuation, a term with a deeper pragmatic dimension, since it re-constitutes the massacre's dramatic reenactment and takes a Makonde process of memory's fictionalisation as its point of departure. The film is characterised by a complex articulation between history, enunciative present, memory and their *mise en rapport*, which destabilises the operative categories of documentary and fiction, pointing to a politic

of representation that would be inseparable from the emergence of new sensible models as well as an affirmation of cinema as a form of historical thought. The filmic organisation of the temporalities and narratives in conflict inscribes this aesthetic and political manifesto –or, better, this statement on the inseparability between aesthetics and politics – in the programme of the new country under construction. At the same time, since the massacre's representation is based on its collective, direct and popular memory, the film –and its polyphonic enunciative system – indicates a reinvention of the expressive possibilities, which would be entwined in the creation of a new dimension of Mozambican identity, founded on a creative confrontation between modernity and traditional society.

In this way, *Mueda, Memória e Massacre* tackles the massacre's affective collective memory rather than the historical event in itself. According to Guerra, it is a movie about the massacre's *mythical significance*, the transformation *of such a cruel act into an act of joy*,⁷ and about the self-representation forms of the people engaged in the revolutionary process. It is a reconstitution of the massacre's reenactment that creates its definitive forms of visibility, developing, in the process, Mozambican's film language. Yet, this re-constitution also contains a gesture of spatial and temporal transference, that is, a transference from the mythic nature of the past into the present of the country under construction, a living time that is already a past tense, a gesture of investment of the past's symbolic weight into the new images. The possibility of the past's refiguration comes out precisely through the intensity of the present. The film comes from a history already in progression; conse-

7 Simão and Schefer.

quently, the present –the cathartic and carnivalesque celebration of the massacre –is treated as the inaugural force of the history to come. All the work developed by Guerra in Mozambique may be inscribed in this lineage, particularly the monumental fresco *Os Comprometidos. Actas de um Processo de Descolonização* (*The Collaborators. Minute of a Decolonization Process*, 1982-1984) that assembles the declarations of ex-collaborators of the colonial regime in a popular court, and which constitutes, according to the director, *the catharsis of colonialism*.⁸

In *Mueda, Memória e Massacre*, the borderline between the interior and the exterior scenes signals the genre's conflict and determines the relation between a collective body and the camera's position. The film's structure is determined by the contrast between the sequence-shots of the self-determined theatrical play, shot at Mueda's public square, and the sequences shot inside the colonial administration's ancient building, which were re-staged for the film. During the shooting of these interior scenes, Mueda's inhabitants, who stayed outside the building, spontaneously performed the theatrical play again, becoming spectators of the political action, which was being staged inside the building, and active participants at once. Guerra's camera shows us incessantly their double condition, which also signals the contiguity and friction between documentary and fiction.

Nevertheless, the main filmed events are independent of the shooting, thus from direct *mise en scène*. The work of fiction is built upon the organisation of the different narrative levels in the editing process. Even if the film follows the theatre play's original structure, the editing articulates images from different (at least two) popular reen-

actments of the massacre and several interviews. The narrative structure that is formed by the montage, the deferred temporalities and the articulation of heterogeneous expressive systems create, in this way, a new memory of the massacre. At the same time, in its content and form the film is also a document about the revolutionary process in Mozambique.

*Genre's frustration*⁹ is the expression that Guerra uses to describe *Mueda, Memória e Massacre* as it is a film that refuses politically both the epic reenactment and the documentary's reality effect. It is entirely a Mozambican production, which determined the usage of black and white negative film. Yet, the director's cut of *Mueda, Memory and Massacre* was refused in 1979 by Jorge Rebelo, then Minister of Information (1975-1980). Following a meeting between Guerra and the minister,¹⁰ the film was censored, partially re-shot and reedited without the filmmaker's direct supervision. Unlike Guerra's cut, the film's official mutilated version, responded to João Paulo Borges Coelho's notion of "Liberation Script",¹¹ an epistemological apparatus of FRELIMO's politics of representation and political representation that aims to order and codify the history of the country, in particular the history of the liberation struggle.

The nature and the extent of the material interventions in the film reveal the normative deviation from Mozambique's politico-cultural project and announce the

9 Simão and Schefer.

10 Guerra, Ruy, Interview to Schefer, Raquel. Paris, 2013.

11 Borges Coelho. João Paulo, 'Politics and Contemporary History in Mozambique: A Set of Epistemological Notes', in *The Liberation Script in Mozambican History*, ed. par Assubuji, Rui, Israel, Paolo and Thompson, Drew, *Kronos: Southern African Histories*, n°39 [special issue], p. 20-31.

8 Simão and Schefer.

process of aesthetic canonization of the Socialist Realist tendency, which was later extended to the sphere of cinema in the early 1980s (1984/1985-1987). *Mueda, Memória e Massacre's* performative and cyclical time seemed not to be adjusted to the Mozambican political project's didactic and progressive time, as it would not entirely sublimate the interaction between the historical and structural determinant (Mozambican people heroic fight for liberation) and the superstructural component (the representation of the conscience of the fight's heroism and justness).

Mueda, Memória e Massacre lies on the border of a period of transformation in Mozambican revolutionary cinema and in the country's political project itself. The excavation of the material time and space of Mueda, Memória e Massacre's images brings out discontinuities, fundamental contradictions and incompatible postulates. Starting to be the country's first fiction feature film, interconnecting African and Latin-American film, it became a film out-of-circulation, rarely seen, rarely shown, confined to the institutional archives, discarded as FRELIMO's political project. The film's images are deferred archives because they do not claim to be (nor are they) images from the past, as they constitute, on the contrary, a disruptive force that connects transversally to the past of the 1960s and to the enunciative present of 1979, as well as finally to today and to the failure of Mozambican revolutionary process. These three moments of the image punctuate the passage of time over history's discourse, ideology, and the work of memory.

Bibliography

Borges Coelho. João Paulo, 'Politics and Contemporary History in Mozambique: A Set of

Epistemological Notes', in *The Liberation Script in Mozambican History*, ed. par Assubuji, Rui, Israel, Paolo and Thompson, Drew, *Kronos: Southern African Histories*, n°39 [special issue], p. 20-31.

CABAÇO, José Luís, **Moçambique, Identidades, Colonialismo e Libertação**. Maputo: Marimbique, 2010.

CABRAL, Amílcar. 'Libertação Nacional e Cultura'. In: SANCHES, Manuela Ribeiro. **Malhas que os Impérios Tecem. Textos Anticoloniais, Contextos Pós-Coloniais**. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 355-375.

CONVENTS, Guido, *Os Moçambicanos perante o Cinema e o Audiovisual. Uma História Político-Cultural do Moçambique Colonial até à República de Moçambique (1896-2010)*. Maputo: Edições Dockanema e Afrika Film Festival, 2011.

FANON, Frantz. **The Wretched of the Earth**. London: Penguin, 2001.

GODARD, Jean-Luc. 'Nord contreSudou Naisance (de l'Image) d'une Nation 5 films émissions de TV'. **Cahiers du Cinéma**, n°300, May 1979, p. 70-129.

GRAY, Ros, 'An Archive of Aspirations', 2009, <http://www.atelier-real.org/res/ForadeCam-po/an_archive_of_aspirations.pdf> [accessed 17 July 2012].

GUERRA, Ruy. Interview to Simão, Catarina and Schefer, Raquel. Maputo, 2011.

GUERRA, Ruy. Interview to Schefer, Raquel. Paris, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **La fable cinématographique**. Paris, Seuil: 2001.

RANCIÈRE, Jacques. **Malaise dans l'esthétique**. Paris, Galilée: 2004.

VOLOSINOV, V. N., **Marxism and the Philosophy of Language**. Harvard: Harvard University Press, 1986.

Recebido em: 24/01/2017

Aprovado em: 18/03/2017

AVÓ E O JOGO, OU O ARQUIVO COLONIAL “EM MOVIMENTO” NOS VÍDEOS DE RAQUEL SCHEFER

Ana Balona de Oliveira*

*... um fantasma nunca morre, permanece sempre por vir e por regressar
... estão sempre aí, os espectros, mesmo se eles não existem, mesmo se eles já não são,
mesmo se eles ainda não são.*

Derrida (1994, p. 123, p. 221, tradução da autora)

O arquivo funciona sempre, e a priori, contra si próprio.

Derrida (1996, p. 11-12, tradução da autora)

*Nestas matérias, só se pode experienciar um assombrar, confirmando em tal experi-
ência a natureza da própria coisa: um desaparecimento só é real quando aparece.*

Gordon (2008, p. 63, tradução da autora)

*Ler de acordo com o grão do arquivo direcciona a nossa sensibilidade para a sua tex-
tura mais granular do que lisa, para a superfície áspera que lhe dá matiz e forma.*

Stoler (2009, p. 53, tradução da autora)

Resumo

Este ensaio examina a forma como a prática videográfica de Raquel Schefer (Portugal, 1981) tem contribuído para uma descolonização epistémica e ético-política do presente através da investigação crítica de vários tipos de arquivos coloniais, quer públicos, quer privados. Analisa até que ponto a estética de *Avó (Muidumbe)* (2009) e *Nshajo (O Jogo)* (2010) implica uma política e uma ética da história e da memória relevantes para pensar criticamente as amnésias coloniais e as nostalgias imperiais que ainda caracterizam uma condição pós-colonial marcada por padrões neo-coloniais de globalização e por relações difíceis com comunidades migrantes e diaspóricas. Em particular, é prestada atenção às histórias e às memórias da ditadura portuguesa e do império colonial; das lutas de libertação / guerras “coloniais” combatidas em Angola, Moçambique e Guiné-Bissau entre 1961 e 1974; da Revolução dos Cravos em Portugal em 1974; e da independência das antigas colónias portuguesas entre 1973 e 1975.

Palavras-chave: Arquivo Colonial; Descolonização; Imagem em Movimento; e Arte Arquivística.

* Ana Balona de Oliveira é investigadora de pós-doutoramento (FCT), Universidade de Lisboa (CEC/FLUL) e Universidade Nova de Lisboa (IHA/FCSH/NOVA). E-mail: anabalonoliveira@yahoo.com

Abstract

GRANNY E THE GAME, OR THE COLONIAL ARCHIVE “IN MOTION” IN RAQUEL SCHEFER’S VIDEOS

This essay investigates the ways in which the video practice by Raquel Schefer (Portugal, 1981) has been working towards an epistemic and ethico-political decolonization of the present by means of critical examinations of several sorts of colonial archives, whether public or private. It analyses the extent to which the aesthetics of *Granny (Muidumbe)* (2009) and *Nshajo (The Game)* (2010) puts forth a politics and ethics of history and memory relevant to thinking critically about the colonial amnesias and imperial nostalgias which still pervade a post-colonial condition marked by neo-colonial patterns of globalization and by uneasy relationships with diasporic and migrant communities. In particular, attention is paid to the histories and memories of the Portuguese dictatorship and the colonial empire; the liberation wars / the “colonial” war fought in Angola, Mozambique and Guinea-Bissau between 1961 and 1974; the Carnation Revolution in Portugal in 1974; and the independence of the former Portuguese colonies between 1973 and 1975.

Keywords: Colonial Archive; Decolonization; Film and Archival Art.

Este ensaio examinará a forma como a prática videográfica de Raquel Schefer (Portugal, 1981) tem contribuído para uma descolonização epistémica e ético-política do presente através da investigação crítica de vários tipos de arquivos coloniais, quer públicos, quer privados. Indagarei até que ponto a estética do seu trabalho videográfico implica uma política e uma ética da história e da memória relevantes para pensar criticamente as amnésias coloniais e as nostalgias imperiais que ainda caracterizam uma condição pós-colonial marcada por padrões neo-coloniais de globalização e por relações difíceis com comunidades migrantes e diaspóricas. Em particular, será prestada atenção às histórias e às memórias da ditadura portuguesa e do império colonial; das lutas de libertação / guerras “coloniais” combatidas em Angola, Moçambique e Guiné-Bissau entre 1961 e 1974; da Revolução dos Cravos em Portugal em 1974; e da independência das antigas colónias portuguesas entre 1973 e 1975.

Que tipos de arquivos são desvelados por esta prática artística investigativa e que estratégias arquivísticas descolonizadoras são postas em movimento no e pelo próprio trabalho, que constitui, como defenderei, um arquivo em si mesmo? As obras em análise apoiam-se, na sua maioria, sobre a materialidade arquivística das imagens reproduzidas mecanicamente pelo cinema, donde o meu uso da expressão “em movimento” no título deste ensaio. Ao usar a expressão imagens “em movimento”, refiro-me também à própria deslocação da fonte arquivística que a realização da obra envolve. Isto é, os documentos de arquivo também estão “em movimento” na medida em que são apropriados e inseridos na obra, que dessa forma adquire uma qualidade arquivística sem se transformar em arquivo num sentido literal (FOSTER, 2004; GODFREY, 2007).

Mas, o movimento de imagens coloniais da materialidade crua dos arquivos, em si mesmos mais caóticos e granulares do que ordenados e lisos (DERRIDA, 1996; STO-

LER, 2009), até à sua aparição nas obras em questão implica também uma transformação, com consequências ético-políticas, das suas qualidades estéticas. Por isso, em terceiro lugar, nas obras em análise, as imagens coloniais também se movem no sentido em que são subvertidas pelos próprios gestos artísticos que as revelam. Isto é, são não só recuperadas, como também deslocadas nas imagens “em movimento” do vídeo. Este processo permite que o passado surja como imagem, mas sem que esta seja congelada, fixa ou fetichizada, na linha da concepção de passado de Walter Benjamin, segundo a qual o passado emerge como imagem-clarão momentânea naqueles momentos de perigo em que o presente reconhece o passado como uma das suas preocupações (1999, p. 247). O processo também permite que o passado surja como imagem espectral, que o que desapareceu apareça na visibilidade do écran, o que, por sua vez, torna possível a tarefa ético-política, decorrente de uma preocupação com a justiça, de encontro com o que do passado continua a assombrar o presente (DERRIDA, 1994; GORDON, 2008).

O objectivo destas práticas artísticas é descolonizar o nosso conhecimento e as nossas emoções em relação ao passado colonial. Isto é, trata-se de inscrever as histórias e as memórias reprimidas do colonialismo e do império, 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.¹ Porque algu-

mas destas imagens são recuperadas em arquivos privados da família da própria artista e se relacionam com experiências pessoais, e porque o seu uso artístico opera no sentido de convocar as memórias e experiências do próprio espectador, a sua qualidade enquanto imagens “em movimento” (*moving*) também se refere à emoção (*affect*) e ao seu valor epistemológico e ético-político. Por último, o movimento em questão em algumas das imagens de arquivo com que a artista trabalha refere-se também ao trânsito de pessoas (quer forçado, quer proibido) e de mercadorias em tempos coloniais e pós-coloniais, bem como à fluidez das identidades diaspóricas. Examinarei agora de que forma as qualidades estéticas destas imagens de arquivo “em movimento” permitem que as mesmas se constituam como espaços ético-políticos no presente para as histórias e memórias que as atravessam.

Em *Avó (Muidumbe)* (2009), histórias e memórias familiares e intergeracionais constituem o objecto das investigações de Schefer através do vídeo.² A obra começa com imagens de chuva torrencial, filmadas em 1960 pelo seu avô, autor do filme doméstico com que a artista compõe o seu curta-metragem. Este foi o momento da chegada da família à sua nova residência em Muidumbe, no norte de Moçambique, onde o avô de Schefer as-

tar para uma tendência para a amésia do império e para a falta de debate crítico sobre este na sociedade portuguesa contemporânea, distancia-se de qualquer psicologização colectiva, que culmina em generalizações estereotipadas que ignoram as realidades concretas das desigualdades de classe, raça e género. Por outras palavras, a obra de Gil acaba por cair na mesma não-inscrição amnésica que pretende criticar. Para uma crítica à obra de Gil, e a *O Labirinto da Saudade* de Eduardo Lourenço, conferir Rodrigues Lopes, 2010, p. 227-239.

2 Sobre a noção de pós-memória enquanto memória de eventos experienciados indirectamente através de transmissão intergeracional, nomeadamente em contexto familiar, conferir Hirsch, 2012.

1 É importante clarificar que o meu uso dos termos “inscrição” e “não-inscrição” ao longo deste ensaio, embora possa evocar *Portugal, Hoje: O Medo de Existir* de José Gil, não é devedor das elaborações deste autor em torno de uma suposta “portugalidade”, que redundam num essencialismo problemático (veja-se GIL, 2004; GIL, 2009). Apesar de o meu uso destes termos apon-

sumiria o cargo de chefe do posto administrativo. O filme gira em torno da figura da avó, dos seus movimentos lúdicos e felizes, quase infantis, para a câmara, na varanda da casa nova, enquanto a família se abrigava da chuva e aguardava o acesso ao interior. Corpos brancos e negros habitam este mesmo espaço exíguo, esta espécie de limbo entre o exterior e o interior, mas a linha divisória é bem patente na forma como o corpo branco, quer masculino, quer feminino, se movimenta, em contraste com o imobilismo silencioso do corpo negro, aparentemente submisso. Estamos em 1960, e a felicidade conjugal e familiar deste espaço doméstico não passa de écran (FREUD, 2006 [1899]), velando a realidade do massacre de Mueda a 16 de Junho de 1960, a trinta quilómetros dali, zona descrita como sendo “pacífica”, de “gente amistosa e ordeira”.³ Schefer encarna a figura da avó: no início do filme, tira medidas e faz provas para uma réplica da indumentária que a avó veste (calças, blusa e chapéu). A meio, já vestida como a avó, mas ainda não assumindo o seu papel, lê, como se estivesse a ensaiar, as palavras com as quais a avó descreve o momento da chegada à casa nova de Muidumbe. No final, desfocada, podendo por isso já quase confundir-se com a avó, mas sendo ainda reconhecível, percorre o jardim e dança, imitando os gestos que vemos nas imagens de arquivo. Nas cenas finais, a voz-off de Schefer, assumida sempre como neta, descreve aquilo que, ao contrário da vida pacífica de gente amistosa e ordeira que nos é dada a ver, não foi nem fotografado, nem filmado. Observando a felicidade doméstica de Muidumbe, ouvimos, através das palavras de Schefer, os mortos,

3 Conferir o argumento do vídeo. Este massacre foi um dos eventos que despoletou o início da luta armada, por parte da FRELIMO, contra o colonialismo português em Moçambique em 1964.

os espectros, os fantasmas de Mueda que ela convida a entrar na casa dos avós.

Como Jacques Derrida salientou, no contexto não só da sua noção de “hantologie”, mas também do que denominou como poética dos espectros ou “poétique des spectres” – a qual, à maneira de Jacques Rancière, não pode constituir-se senão também como política (2004), como “politique des spectres” –, é uma das tarefas ético-políticas do presente aprender a viver de forma mais justa, o que aqui, para Derrida, significa “aprender a viver *com* fantasmas, na presença de, à conversa com, na companhia, ou na camaradagem, no comércio sem comércio de fantasmas” (1994, Exordium, tradução da autora). Ele acrescenta: “este estar-com espectros seria também, não só mas também, uma *política* da memória, da herança e de gerações” (1994, Exordium, tradução da autora). Ele que, como sabemos, perseguia obsessivamente espectros etimológicos, numa poética dos espectros e numa política da memória, da herança e de gerações também ao nível da linguagem como escrita, diferença e diferimento (1976; 2001), chamou a nossa atenção para o facto de que os espectros pertencem, tal como nós, os espectadores, à frequência de uma certa visibilidade – no caso dos primeiros, à visibilidade do invisível – e que o écran “tem sempre, no fundo, no próprio fundo de que é feito, uma estrutura de aparição em desaparecimento” (1994, p. 125, tradução da autora). Esta estrutura de “aparição desaparecida”, mas de aparição apesar de tudo, ou de aparição desaparecida como forma de resistência, através das imagens, contra a amnésia histórica e a não-inscrição, faz lembrar igualmente as lições de Georges Didi-Huberman sobre as imagens sobreviventes e as imagens “apesar de tudo” (2002; 2008), bem como os escritos de Avery Gordon acerca de “assombro”,

segundo os quais “um desaparecimento só é real quando aparece” (2008, p. 63, tradução da autora).

Em *Nshajo (O Jogo)* (2010), Schefer dá continuidade às suas reflexões em torno de histórias e memórias da violência colonial portuguesa através de excertos de filmes amadores realizados pelo seu avô no norte de Moçambique. Em vez da representação da felicidade conjugal e doméstica, sobressaem agora imagens de arquivo de cariz etnográfico de cerimónias tradicionais e do quotidiano do povo maconde, em cujo pano de fundo emerge igualmente a realidade da opressão colonial. O vídeo está dividido em três partes: *Nshajo (O Jogo)*, *A Maçã* e *Vayungu (O Conto do Homem Branco)*. A primeira secção inicia-se com um texto introdutório sobre Jorge e Margot Dias, o casal de antropólogos portugueses que estudou o povo maconde no norte de Moçambique, no contexto da “Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português” (MEMEUP), dirigida por Jorge Dias entre 1957 e 1961.⁴ Se, por um lado, o trabalho científico do casal Dias culminou numa das mais importantes obras da etnografia portuguesa – os quatro volumes de *Os Macondes de Moçambique* (1964-1970) –⁵, incluindo mesmo a realização de vários filmes etnográficos por parte de Margot Dias, por outro lado, não pode deixar de ser compreendido no âmbito das relações próximas que o casal manteve com o poder colonial do Estado Novo (PEREIRA, 2005; WEST, 2006; DOMINGOS, 2015; FERREIRA, 2015; FERREIRA, 2016; WEST e DOMINGOS, 2016; BALONA DE OLIVEI-

RA, 2016; RIBEIRO SANCHES, 2017).

Com efeito, o casal Dias efectuou o seu trabalho de campo numa área e num período de crescente mobilização clandestina contra a presença colonial portuguesa, que culminaria na fundação da FRELIMO em 1962 (dois anos após o massacre de Mueda) e no início da luta armada em 1964. Enquanto dirigia a MEMEUP, Jorge Dias escrevia relatórios confidenciais para o Ministério do Ultramar, onde dava conta da influência que os movimentos independentistas do território vizinho do Tanganyika (actual Tanzânia) exerciam sobre os macondes de Moçambique. Às relações estreitas entre a MEMEUP e o Ministério do Ultramar, acresce a complexidade das relações entre observadores e observados que a própria prática etnológica e etnográfica implicavam no período colonial, particularmente no cinema. Com efeito, apesar da sua enorme relevância para a história da etnografia portuguesa, os filmes de Margot Dias não deixam de estar imbuídos, como muitos outros exemplos de cinema etnográfico realizado por cineastas europeus no continente africano, de um olhar que não escapa inteiramente a uma representação exotizante das sociedades africanas, neste caso a maconde.⁶

Diante da impossibilidade de recorrer a excertos dos filmes de Margot Dias,⁷ Schefer utiliza imagens suas e imagens de arquivo dos filmes amadores realizados pelo seu avô

4 António Jorge Dias (1907-1973); Margot Schmidt Dias (1908-2003). O trabalho do casal Dias e da sua equipa constituíu uma mudança de paradigma (tardia) em Portugal, da antropologia física para a antropologia social e cultural.

5 O quarto volume foi da responsabilidade de Manuel Viegas Guerreiro. Conferir Dias, Dias e Viegas Guerreiro, 1964-1970.

6 Manuela Ribeiro Sanches dá como exemplo bem diferente de uma representação cinematográfica deste período o filme que o moçambicano Ruy Guerra realizou na mesma zona logo após a independência de Moçambique – *Mueda, Memória e Massacre* (1979-1980) –, na linha das análises da própria Schefer (RIBEIRO SANCHES, 2017; SCHEFER, 2016).

7 Os filmes etnográficos de Margot Dias encontram-se no Arquivo do Museu Nacional de Etnologia em Lisboa e foram de difícil acesso até há pouco tempo. Foram editados em DVD no final de 2016 numa parceria entre o Museu Nacional de Etnologia e a Cinemateca Portuguesa.

junto da comunidade maconde na mesma zona onde o casal Dias efectuou trabalho de campo. A primeira secção do seu vídeo, marcada por essa dificuldade em utilizar fragmentos dos filmes de Dias – como, por exemplo, *Jogo do Nshayo das Raparigas, Aldeia de Ntchamu* (1961) – é constituída por imagens de pendor etnográfico de um grupo de jogadores de *pétanque* filmadas por Schefer em Paris. O propósito foi o de “inverter” a dinâmica de poder entre observadores e observados que se encontra tanto nos filmes de Margot como nos do seu avô, e mostrar comunidades europeias – parisienses, neste caso – como etnografáveis. Parece haver aqui uma alusão crítica implícita ao legado importante mas controverso de Jean Rouch – o chamado “pai” do cinema etnográfico e do cinema vérité –, e uma abordagem algo semelhante à estratégia de inversão utilizada por Manthia Diawara no seu filme *Rouch in Reverse* (1995).⁸ Neste filme, Diawara torna-se numa espécie de etnógrafo em Paris, recorrendo ao método Rouchiano da “shared anthropology”, mas invertendo-o de modo a que o próprio Rouch se transforme no seu “native informant”.

Além disso, tal como Diawara surge no écran e em voz-off, também Schefer inscreve a sua subjectividade corpórea na visibilidade (e na sonoridade, como explicitarei adiante) do seu próprio filme. Em *A Maçã*, a segunda parte do vídeo de Schefer, a artista surge sentada à mesa, em primeiro plano, a descascar e a comer uma maçã com faca e garfo, com uma paisagem de vegetação luxuriante em pano de fundo, enquanto se ouve a sua avó a narrar um episódio da estadia do casal Dias em sua casa no norte de Moçambique.

8 Diawara também escreveu, entre outros autores, sobre o projecto de Super 8 que Rouch realizou em Moçambique, a convite da Universidade de Eduardo Mondlane, após a independência (DIAWARA, 1992).

Mais especificamente, a avó conta a história do jantar em que terá inadvertidamente feito com que Jorge Dias desistisse de comer à mão uma maçã sul-africana à sobremesa para fazê-lo com faca e garfo, de forma a seguir o exemplo da sua anfitriã. Tal como em *Avó (Muidumbe)*, Schefer parece representar o papel da avó. Logo de seguida, assistimos a excertos de imagens de arquivo dos filmes amadores do avô de Schefer, documentando os macondes a dançar – como se, invertendo o que sucedera ao jantar entre a avó e Jorge Dias, fosse agora a vez do avô imitar a prática de Margot Dias, neste caso fílmica. Na terceira parte do vídeo, *Vayungu (O Conto do Homem Branco)*, Schefer lê em voz-off um conto maconde que encontrou no quarto volume de *Os Macondes de Moçambique*, da autoria de Manuel Viegas Guerreiro. Narrada pela própria artista em língua shimakonde, a história equipara metaforicamente a vivência do colono em Moçambique à de um violento peixe fora de água, e reza da seguinte forma: antigamente, os brancos eram peixes; um dia, um homem negro foi pescar; o peixe fora de água transformou-se num homem branco, de quem os negros tomaram conta enquanto crescia; entretanto, o homem branco começou a adquirir coisas, momento a partir do qual começou a causar sofrimento aos negros; desde então, o homem branco nunca mais parou de tratar mal os negros.

Enquanto ouvimos esta história em shimakonde, assistimos a imagens de arquivo dos filmes do avô de Schefer: primeiro, imagens de pesca do quotidiano maconde; depois, imagens de uma visita de autoridades militares portuguesas a um posto administrativo no norte de Moçambique, filmadas no fim da década de sessenta, ou seja, já durante a guerra de libertação/ guerra “colonial”. Na senda de Fanon, mostra-se como é

a violência do colonizador que exige e legitima a tomada de acção violenta por parte do colonizado (2001).

Uma descolonização epistémica e ético-política da nossa condição pós- e neo-colonial globalizada requer que olhemos para aquilo que, do passado, continua a afectar o presente, as formas pelas quais a nostalgia do império, os silêncios da memória traumática e as repressões da amnésia continuam a surtir efeito ao nível das divisões sócio-económicas e raciais das nossas sociedades contemporâneas (APPADURAI, 2013; CHAKRABARTY, 2000; COMAROFF, 2012; MBEMBE, 2014, 2015; MIGNOLLO, 2011; RIBEIRO SANCHES, 2006; SOUSA SANTOS; MENESES, 2010; SPIVAK, 1999). Para a tarefa de desvelar, sem congelar e sem “fetichizar”, uma aparição sempre em desaparecimento, o passado enquanto imagem, surgindo como clarão naqueles momentos de perigo em que é reconhecido pelo presente como uma das suas preocupações (BENJAMIN 1999, p. 247), o arquivo torna-se ferramenta indispensável. Como lugar de “começo” e de “comando”, Derrida notou, “o arquivo funciona sempre, e a priori, contra si próprio”, alojando sempre tanto o Eros da preservação como o Thanatos do caos, da desordem, da perda e da destruição (1996, pp. 11-12, tradução da autora). Funciona sempre contra si próprio, de acordo com Ann Stoler, porque “ler de acordo com o grão do arquivo” é precisamente aquilo que nos permite ver a sua textura “mais granular do que lisa”, a “superfície áspera que lhe dá matiz e forma” (2009, p. 53, tradução da autora). As “superfícies ásperas” dos arquivos e ecrãs artísticos de Raquel Schefer, mais granulares do que lisas, poderão considerar-se como fazendo uma certa forma de justiça à dificuldade epistémica e à necessidade ético-política do nosso encontro crítico com

a história e a memória, incluindo privada e familiar, em vista da descolonização dos nossos conhecimentos e afectos, das nossas teorias e práticas.

Filmografia

Raquel Schefer, *Avó (Muidumbe)*, 2009. Vídeo, 10 min 47 seg.

Raquel Schefer, *Nshajo (O Jogo)*, 2010. Vídeo, 7 min 54 seg.

Manthia Diawara, *Rouch in Reverse*, 1995. UK, USA, 52 min.

Margot Dias, *Filmes Etnográficos, 1958-1961*, 2016. Cinemateca Portuguesa – Museu do

Cinema/Direcção-Geral do Património Cultural e Museu Nacional de Etnologia, 3 DVDs.

Referências bibliográficas

APPADURAI, A. **The Future as Cultural Fact: Essays on the Global Condition**. London: Verso, 2013.

BALONA DE OLIVEIRA, A. Imagens e Sons de Revolução entre o Altaneiro e o Subterrâneo / Images and Sounds of Revolution between the Towering and the Underground. In Ângela Ferreira. In: *Underground Cinemas & Towering Radios*, 7 - 50. Lisboa: EGEAC - Galerias Municipais, 2016.

BENJAMIN, W. *Theses on the Philosophy of History. Illuminations*. Trad. Harry Zorn. London: Pimlico, 1999).

CHAKRABARTY, D. **Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference**. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2008.

COMAROFF, J. & COMAROFF, J. L. **Theory from the South, or, How Euro-America is Evolving toward Africa**. Boulder: Paradigm Publishers, 2012.

DELEUZE, G. **Cinema I. The Movement-Image**. Trad. Hugh Tomlinson and Barbara Haberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

DELEUZE, G. **Cinema II. The Time-Image**.

- Trad. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- DERRIDA, J. **Of Grammatology**. Trad. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.
- DERRIDA, J. **The Specters of Marx: The State of the Debt, The Work of Mourning, and the New International**. Trad. Peggy Kamuf. London: Routledge / Kindle Edition, 1994.
- DERRIDA, J. **Archive Fever: A Freudian Impression**. Trad. Eric Prenowitz. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- DERRIDA, J. **Writing and Difference**. London and New York: Routledge, 2001.
- DIAS, J., DIAS, M. e VIEGAS GUERREIRO, M. **Os Macondes de Moçambique**. Vols. 1-4. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1964-1970.
- DIWARA, M. Film Production in Lusophone Africa: Toward the Kuxa Kanema in Mozambique. In *African Cinema: Politics and Culture*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, G. **L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz**. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- DOMINGOS, N. A máquina de produção de esquecimento. *Le Monde Diplomatique* – Ed. Portuguesa, novembro 2015.
- DOMINGOS, N., WEST, H. G. Imagens do Passado: Os Filmes Etnográficos de Margot Dias. In *Margot Dias. Filmes Etnográficos. 1958-1961*, 43-48. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema/Direcção-Geral do Património Cultural e Museu Nacional de Etnologia, 2016.
- FANON, F. **The Wretched of the Earth**. London: Penguin, 2001.
- FERREIRA, A. A Tendency to Forget. In N. Ferreira de Carvalho (Ed.), *Ângela Ferreira, Ayrson Heráclito, Edson Chagas – Novo Banco Photo 2015*. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2015.
- FERREIRA, A. **O Discurso Artístico como Dispositivo de Inovação na Discussão do Após Pós-Colonialismo**. Dissertação de Doutoramento, FBAUL, 2016.
- FOSTER, H. An Archival Impulse. *October*, 110, 3-22, 2004.
- FREUD, S. Screen Memories (1899). In A. Philips (Ed.), *The Penguin Freud Reader*. London: Penguin Books, 2006.
- FREUD, S. **Beyond the Pleasure Principle**. Trad. James Strachey. New York and London: W. W. Norton, 1961.
- GIL, J. **Portugal, Hoje: O Medo de Existir**. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.
- GIL, J. **Em Busca da Identidade. O Desnorte**. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.
- GODFREY, M. The Artist as Historian. *October*, 120, 140-172, 2007.
- GORDON, A. **Gothly Matters: Haunting and the Sociological Imagination**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- HIRSCH, M. **The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust**. New York: Columbia University Press, 2012.
- LOURENÇO, E. **O Labirinto da Saudade**. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1982.
- LOURENÇO, E. **Do Colonialismo Como Nosso Impensado**. Lisboa: Gradiva, 2014.
- MBEMBE, A. **On the Postcolony**. Berkeley, London: University of California Press, 2001.
- MBEMBE, A. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona, 2014.
- MBEMBE, A. *Decolonizing Knowledge and the Question of the Archive*. 2015.
- Disponível em: <http://wiser.wits.ac.za/system/files/Achille%20Mbembe%20-%20Decolonizing%20Knowledge%20and%20the%20Question%20of%20the%20Archive.pdf>.
- MIGNOLO, W. D. **The Darker Side of Western Modernity. Global Futures, Decolonial Options**. Durham: Duke University Press, 2011.

PEREIRA, R. M. **Conhecer para Dominar: O Desenvolvimento do Conhecimento Antropológico na Política Colonial Portuguesa em Moçambique, 1926-1959**. Dissertação de Doutoramento, FCSH – UNL, 2005.

RANCIÈRE, J. **The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible**. Trad. Gabriel Rockhill. London: Continuum, 2004.

RIBEIRO SANCHES, M. **Portugal Não é um País Pequeno: Contar o “Império” na Pós-colonialidade**. Lisboa: Cotovia, 2006.

RIBEIRO SANCHES, M. Recensão Margot Dias. Filmes Etnográficos. 1958-1961. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema/Direcção-Geral do Património Cultural e Museu Nacional de Etnologia, 3 dvd, 2016. **Análise Social**, 224, LII (3.º), 714-718, 2017.

RODRIGUES LOPES, S. Portugal sem destino. In J. Neves (Coord.), **Como Se Faz Um Povo: Ensaio em História Contemporânea de Portugal**. Fundação EDP & Tinta da China, 2010.

SCHEFER, R. As imagens que faltam. As duas versões de *Mueda, Memória e Massacre* (1979-1980), de Ruy Guerra. In Sampaio, S., Reis F., Mota, G. (Orgs.). Atas do V Encontro Anual da AIM, 636-635, 2016. Disponível em: [http://](http://www.aim.org.pt/atas/pdfs/Atas-VEncontroAnualAIM-67.pdf)

www.aim.org.pt/atas/pdfs/Atas-VEncontroAnualAIM-67.pdf.

SOUSA SANTOS, B. e MENESES, M. P. (Org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2010.

SPIVAK, G. C. **A Critique of Postcolonial Reason: Toward a Reason of the Vanishing Present**. London and Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999.

STOLER, A. L. **Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense**. Princeton: Princeton University Press, 2009.

STOLER, A. L. (Ed.). **Imperial Debris: On Ruins and Ruination**. Durham and London: Duke University Press, 2013.

WEST, H. G. Invertendo a Bossa do Camelo. Jorge Dias, a sua Mulher, o seu Intérprete e eu. In M. Ribeiro Sanches (Ed.), **Portugal não é um País Pequeno: Contar o ‘Império’ na Pós-colonialidade**. Trad. Teresa Ribeiro Queiroz. Lisboa: Cotovia, 2006.

Recebido em: 06/02/2017

Aprovado em: 18/04/2017

AS CONTRADIÇÕES DO PROJETO DA NAÇÃO MOÇAMBICANA PÓS-INDEPENDÊNCIA NO FILME *VIRGEM MARGARIDA* (2012), DE LICÍNIO AZEVEDO

Alex Santana França*

Resumo

O presente artigo pretende analisar as contradições do projeto da nova nação moçambicana, proposto pelo governo pós-independência, através do filme *Virgem Margarida* (2012), dirigido pelo cineasta brasileiro-moçambicano Licínio Azevedo. A metodologia de análise fílmica proposta segue a perspectiva de interpretação sócio-histórica (VANOYE, 2014). Acredita-se que ao retomar o ano de 1975, quando Moçambique torna-se oficialmente um país independente, e em que se dará, na prática, o projeto de nova nação, em parte delineado ainda no período de luta de libertação, *Virgem Margarida* traz alguns questionamentos à funcionalidade desse projeto, apresentando falhas que não estavam previstas quando então elaborado. Defende-se que a recorrência ao passado no filme não funciona como um desejo de reviver o irrecuperável, e sim, estabelecer uma reflexão crítica sobre os acontecimentos históricos referidos, a fim de, inclusive, oferecer outras narrativas e olhares sobre esse fatos, que não necessariamente dialoguem com os discursos oficiais, como os das personagens femininas do filme, que sofreram opressão e violência, ao longo de toda a narrativa, desde a captura delas em Maputo pelos soldados do Exército da FRELIMO, até o treinamento militar ao qual são submetidas para que atingissem o status de “Mulher Nova”.

Palavras-chave: Cinema e Nação; Moçambique Pós-Independência; Licínio Azevedo.

Abstract

THE CONTRADICTIONS OF THE PROJECT OF NATION-BUILDING IN POST-INDEPENDENCE MOZAMBIQUE IN THE FILM *VIRGIN MARGARIDA* (2012), BY LICÍNIO AZEVEDO

This essay explore questions raised by the film *Virgin Margarida* (2012), directed by Brazilian-Mozambican director Licínio Azevedo, regarding the

* Doutorando do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult/UFBA).
E-mail: alexsfranca@yahoo.com.br.

process of nation-building in post-independence Mozambique for an understanding of country's post-colonial experience. The critical methodology utilized in this essay follows the perspective of socio-historical interpretation (VANOYE, 2014). *Virgin Margarida* takes place in 1975, when Mozambique officially became an independent country, raising questions about the viability of the FRELIMO national project, with faultlines that were not foreseen at the time. This essay argues that the return to past in this film does not operate as a regressive desire to revive the irretrievable past, but to engage a critical reflection on certain historical events to offer alternative narratives and perspectives that do not necessarily align with official government discourses. This is particularly the case with the oppression and violence suffered by female characters in the film who were arrested in Maputo by FRELIMO soldiers to be sent to re-education camps where they would achieve the status of "New Women" as envisioned by the Marxist-Leninist party in power.

Keywords: Film and Nation; Mozambique After Independence; Licínio Azevedo.

“Só revendo o passado conheceremos o presente. Só conhecendo o presente faremos a perspectiva do futuro. São três elementos fundamentais na sociedade: o passado, o presente e o futuro. São histórias... são páginas marcadas pela história. Não podemos ir contra elas. História é história! [...]”

(Samora Machel, 1982).¹

O enredo de *Virgem Margarida* (2012), longa-metragem dirigido pelo cineasta brasileiro-moçambicano Licínio Azevedo, com argumento escrito pelo próprio Azevedo junto com Jacques Akchati e montagem de Nadia Ben Rachid, constrói-se baseado no período no qual foi criado e funcionou os chamados “centros de reeducação” em Moçambique, uma das estratégias, no campo sócio-comportamental, adotada pelo governo do presidente Samora Machel após a independência do país, em 1975, para a efetivação do projeto do “Homem Novo” e da “Mulher Nova”² moçambicanos. A criação

do “Homem Novo” proposta pela FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique)³, ainda durante o confronto contra Portugal, visava, entre outros objetivos, repudiar o colonial e o tradicional, baseando-se em valores nacionalistas, em símbolos patrióticos, nas relações interpessoais de solidariedade e na formação político-militar (CABAÇO, 2009, p. 305). Em relação à mulher, o objetivo era criar a “nova mulher moçambicana” fora dos estereótipos e ideais colonialistas. A proposta deste artigo é analisar as contradições desse projeto, através do filme selecionado.

Em entrevista a Leonardo Ferreira (2015), o diretor explicou, com mais detalhes, como surgiu a ideia do filme:

A ideia do filme surge-me, como documentário, a partir de uma foto do meu amigo Ricardo Rangel, o grande fotógrafo moçambicano, da geração do Ruy Guerra, que faleceu há uns cinco anos. Um dia mostrou-me uma

tes ao assunto, não há menção ao termo no feminino.

3 A FRELIMO unificou e conduziu a luta de independência contra Portugal, e assumiu o governo após o fim dessa guerra (tornando-se partido político em 1977).

1 Arquivo Histórico de Moçambique – Fundo Oral. “Reunião com os Comprometidos, 1982”, Fundo SM0006 (apud MENESES, 2015, p. 42).

2 A expressão “mulher nova” foi uma escolha do autor, para diferenciar os gêneros, pois nos documentos oficiais e artigos consultados referen-

foto: uma mulher, prostituta, de minissaia, escoltada por dois militares, guerrilheiros recém-saídos da guerra pela Independência. Era o começo da operação que tinha como objetivo levar todas as prostitutas, símbolo da decadência e exploração colonial, para centros de reeducação no interior do país, no meio da selva, entre animais selvagens, para serem transformadas em “mulheres novas”. Eu próprio, ultra-idealista na época, julgava aquele processo algo de positivo. Rangel deu o nome à foto, “A Última Prostituta”, mas de maneira bastante irônica. A foto me inspirou para um documentário que fiz, com o mesmo título, documentário bastante tradicional, baseado em entrevistas com reeducandas e reeducadoras (ex-combatentes) pois o tema, na época, não permitia grandes fantasias. No documentário, com os depoimentos das reeducandas, sobretudo, me dei conta do que realmente havia acontecido em nome das boas intenções, todo o lado machista, etc. Um homem entre 500 mulheres. Elas contaram-me a história de Margarida, uma camponesa adolescente que foi levada por engano para o centro de reeducação. A história de Margarida, para mim, merecia uma ficção e não alguns minutos de documentário (FERREIRA, 2015).

Nascido no Rio Grande do Sul, Licínio Azevedo iniciou sua carreira profissional no jornalismo, na década de 1970, em Porto Alegre, em plena ditadura militar no país. **Ainda como repórter, percorreu** quase toda a América Latina, escrevendo sobre temas sociais. Trabalhou igualmente em Portugal e na Guiné-Bissau, onde, durante dois anos, atuou na formação de jornalistas, e também escreveu o livro *Diário de libertação* (1977). Ele chegou a Moçambique logo em seguida, radicando-se no país em 1978. Trabalhou no Instituto Nacional de Cinema (INC), importante centro de produção de cinejornais, documentários e longas-metragens, criado em 1975. Após extensa experiência no INC, Azevedo atuou no Instituto

de Comunicação Social, época em que a TV estava em fase experimental. Durante cinco anos foi responsável, nesse instituto, pelo programa televisivo semanal *Canal Zero*, que recebeu vários prêmios internacionais. Como escritor, além de *Diário de libertação*, publicou *Moçambique com os mirage sul-africanos a 4 minutos* (1980), *Relatos do povo armado* (1983), *Coração forte* (1995) e o romance *Comboio de sal e açúcar* (1997). Através de um breve levantamento de sua produção fílmica, extensa e reconhecida internacionalmente, é possível observar uma grande variedade de questões referentes às experiências políticas, históricas e sociais moçambicanas, como as consequências da guerra civil pós-independência, em *A guerra da água* (1995) ou *O acampamento da desminagem* (2005), a repercussão e estratégias de combate da epidemia de AIDS em *Night Stop* (2002), ou práticas sócio-culturais diversas do contexto moçambicano, em filmes como *Rosa Castigo* (2002) e *O grande bazar* (2006), entre outros. Muitos de seus filmes também exploram os temas da migração, dos deslocamentos e das trocas culturais, como *A árvore dos antepassados* (1995), que retrata o retorno de refugiados de guerra à terra natal.

Quando questionado, em entrevista ao site C7NEMA, sobre o que pensava em relação aos centros de reeducação, Azevedo considerou inicialmente o processo como algo positivo. Ele afirma que, apesar daquela opinião favorável, lembra que, na época, não havia informação alguma sobre o que se passava nos centros: “Até o meu documentário, praticamente nada se falou sobre o tema. Foi nas filmagens de *A Última Prostituta* que soube como as coisas haviam se passado” (C7NEMA, 2015). O diretor acredita que o filme funciona como “gancho para se falar sobre aquela situação, a relação en-

tre as mulheres e as guerreiras camponesas, e sobre como eventualmente todas se unem contra a opressão” (O GLOBO, 2015).

Em relação à escolha do gênero do filme, ao justificar a opção de construir *Virgem Margarida* como filme de ficção, a fala de Licínio endossa um discurso recorrente no campo do cinema que defende a extrema distinção entre o filme documentário (constantemente utilizado pelos historiadores para o entendimento aprofundado de questões atuais ou retomadas sob perspectivas de investigação histórica), e o filme de ficção (ainda visto sem o mesmo prestígio e credibilidade por, por exemplo, alguns historiadores). Muitos acreditam que o documentário traz para o espectador uma realidade própria, sem a mediação de uma situação predominantemente imaginária, como ocorre na ficção. Contudo, outros defendem que esta mesma realidade pode ser representada a partir de sua refiguração, através da imaginação, da criatividade e da inspiração dedicadas durante o processo (LESSA, 2013, p. 59). Isto significa dizer que no filme documentário também é possível encontrar, com bastante frequência, elementos comumente associados à ficção: “imaginação, criatividade, subjetividade e o exercício de uma visão de mundo particular, resultado da inspiração do autor” (LESSA, 2013, p. 57), todos estes elementos, por sua vez, de alguma forma, voltados para modelos discursivos comprometidos com critérios de validade na vinculação de informações sobre o histórico.

Assim, a diferença entre o cinema documental e o cinema de ficção, como aponta a historiadora Michele Lagny (2009, p. 113), é totalmente incerta, já que a ficção pode se inspirar frequentemente no documentário ou o documentário na ficção. Mesmo quando a temática dos filmes de ficção não se refere a eventos ou preocupações dominantes

de uma época, as ficções respeitam (salvo em certos gêneros específicos que tem suas próprias leis, como os filmes de terror) as regras da verossimilhança. Para Wolfgang Iser (2002, p. 957), crítico literário alemão, a distinção entre textos ficcionais e não-ficcionais a partir desse critério (vinculação à verdade, à realidade) é certamente questionável, alegando que textos supostamente não-ficcionais, como por exemplo, os históricos, não seriam totalmente isentos de ficcionalidade, assim como os textos ficcionais não são isentos de realidade no todo. O historiador Hayden White (2005, p. 43-44) também compartilha a ideia de que os textos históricos e ficcionais “são mais semelhantes do que distintos da realidade” (WHITE, 2005, p. 44). O debate, nesse aspecto, permanece, e pensando justamente nisso, Licínio Azevedo tem mesclado sua produção fílmica entre o documental e o ficcional, enfatizando os possíveis objetivos e as características diferenciadas de cada um deles. No caso de *Virgem Margarida*, pela complexidade do contexto histórico abordado, a escolha e defesa pelo filme de ficção, pode isentá-lo, por exemplo, de problemas com o governo do país e autoridades da FRELIMO.

O Projeto da Nação Moçambicana e o “Homem Novo”

O projeto da nova nação moçambicana pós-independência, na concepção da FRELIMO, visava a transformação de todos, sem exceção, “diante de sua imersão na dupla práxis do trabalho com o povo e da guerra como instrumento de aprendizagem permanente e progressiva” (CABAÇO, 2009, p. 314). A expressão “homem novo”, ou seus similares, “novo homem comunista” e “novo homem socialista”, tomando como referên-

cia o *Dictionary of Political Thought* (1982), elaborado por Roger Scruton,

foi usado desde a década de 1920 tanto por seguidores como por críticos do comunismo soviético, com o intuito de descrever certa transformação não só na ordem econômica, mas também no nível da personalidade individual. Essa transformação ocorreria, ou deveria ocorrer, tanto sob o socialismo como sob a “plenitude do comunismo” para onde o socialismo supostamente caminharia. Conforme essa lógica, ao possuir uma *essência histórica*, o homem passa a ser, em algum sentido, uma criatura diferente sob uma nova ordem econômica, de modo que os valores e as aspirações que o motivavam previamente já não podem ser nem compreendidas, nem reconhecidas (SCRUTON, 1982, p. 322 apud MACAGNO, 2009, p. 20).

Essa perspectiva, pautada pela ideologia marxista, teve fortes implicações no continente africano. Um dos responsáveis pela adaptação do marxismo à realidade da África, de forma crítica e criativa, foi Amílcar Cabral, importante líder político de Cabo Verde e Guiné-Bissau. Com base nas principais referências do marxismo e do estudo das classes sociais, ele desenvolveu uma forma de luta própria contra o regime de exploração colonial e se ergueu com “a crítica das armas e as armas da crítica” para conduzir à vitória o Partido Africano da Independência de Guiné-Bissau e Cabo Verde (PAIGC), diante de regime colonial português. O projeto político do PAIGC, entretanto, ia além da conquista da independência. Seu objetivo principal era realizar um trabalho de educação político-cultural com o propósito de ajudar o povo africano a entender o seu “direito de possuir a própria história”, ou seja, de se tornar protagonista e arquétipo do próprio destino. No prefácio do livro *Nacionalismo e cultura*, escrito por Cabral, Xosé Lois Garcia afirma que as observações do líder africano

sobre a função da cultura nos processos pré e pós independência:

foram contributos necessários para que os povos, submersos no colonialismo, avaliassem a situação particular relativamente a outras situações, aparentemente análogas, e tomassem em consideração os componentes culturais que praticam classes subalternas para se aproximarem de uma definição particular de cultura popular (GARCÍA, 1999, p. 23).

O próprio Cabral, em seus textos, defendia o valor da cultura como elemento de resistência ao domínio estrangeiro, pelo fato de ela ser “a manifestação vigorosa, no plano ideológico ou idealista, da realidade material e histórica da sociedade dominada ou a dominar” (CABRAL, 1999, p. 102). Assim, foi com base na teoria do nascimento de um “Homem Novo” e uma “Mulher Nova” (ambos restituídos à sua própria história) e na concepção de luta anticolonial como um processo de transformação política, econômica e mental que Cabral desenvolveu suas ideias (VILLEN, 2013, p. 125).

No caso de Moçambique, também se observa a extensão desse projeto e discurso ideológico. Segundo Eduardo Mondlane, um dos fundadores e primeiro presidente da FRELIMO,

como todo nacionalismo africano, o de Moçambique nasceu da experiência do colonialismo europeu. A fonte de unidade nacional é o sofrimento comum durante os últimos cinquenta anos sob o domínio português. O movimento nacionalista não surgiu numa comunidade estável historicamente com uma unidade linguística, territorial, econômica e cultural. Em Moçambique, foi a dominação colonial que deu origem a comunidade territorial e criou as bases para uma coerência psicológica, fundada na experiência da discriminação, exploração, trabalho forçado e outros aspectos da dominação colonial (MONDLANE, 2011, p. 333).

A fala de Mondlane endossa a proposta da FRELIMO de acreditar e defender que a definição de “Homem Novo” se opunha a algo velho, no caso, representado pelo colonizador português, seus hábitos, culturas, mentalidades e comportamentos. Assim, no processo de luta pela libertação, essa visão do inimigo (o português) foi fundamental para o desenvolvimento de uma consciência nacional comum (MENESES, 2015, p. 10) e, para tal concretização, era necessário uma ruptura radical com a história colonial e com as relações sociais, econômicas e políticas herdadas do colonialismo (MENESES, 2015, p. 10).

A primeira vez que Samora Machel abordou de forma central e sistemática a ideia de “Homem novo” foi em 1970, de acordo com Sérgio Vieira, ex-membro do Comitê Central da FRELIMO (apud MACAGNO, 2009, p. 21),

em um discurso pronunciado na II Conferência do DEC (Departamento de Educação e Cultura) em Tunduru. Nessa ocasião, afirmava a necessidade de “Educar o homem para vencer a guerra, criar uma sociedade nova e desenvolver a pátria”, sendo imperioso, “depois de demonstrar-nos a nocividade, quer da educação tradicional, quer da educação colonial, explicar os objetivos educacionais que nos propomos atingir, em função da nova sociedade pela qual lutamos” (MACHEL, 1978a, p. 8, apud MACAGNO, 2009, p. 21).

Para Lorenzo Macagno (2009, p. 20),

a construção da *nação moçambicana* como uma entidade homogênea só é compreensível sob a lógica do enfrentamento a uma outra entidade que se apresentava igualmente homogênea: a nação portuguesa e suas pretendidas províncias de ultramar. A tão desejada morte da tribo não passava, então, de um desejo de união, de uma forma de conjurar a herança colonial. Sob essa lógica, a nação seria, na imaginação de seus porta-

vozes, compacta, singular, unificada. Porém, esse unitarismo reproduzirá, mesmo que com conteúdos inversos, a mesma gramática assimilacionista e intolerante em face dos particularismos culturais, veiculada pelo discurso colonial português (MACAGNO, 2009, p. 20).

Assim, “esse processo de união foi levado a cabo (...) pelo Estado/Partido Frelimo que assumiu o papel dirigente e de vanguarda denunciando os *desvios* doutrinários promovidos pelos *inimigos* da nação” (MACAGNO, 2009, p. 21), e, para alcançar êxitos, essa ambiciosa “operação de engenharia social e moral” (MACAGNO, 2009, p. 21) pautou-se em “uma parcela de tortuosidade e violência” (MACAGNO, 2009, p. 21). A identificação de ‘quem é o inimigo’, “fulcral aos processos políticos em situações de guerra” (MENESES, 2015, p. 10), e o entendimento da sua forma de atuar, portanto, tiveram um papel decisivo no contexto moçambicano e continuam presentes “nas disputas entre os vários projetos políticos contemporâneos” (MENESES, 2015, p. 10).

Esses inimigos que, durante a luta de libertação centravam-se na figura dos colonizadores portugueses, após a independência, passaram a ser identificados principalmente como internos, isto é, aqueles moçambicanos que atuaram ao lado dos portugueses durante o período colonial, além daqueles que defendiam o ‘tribalismo’, a ‘preguiça’, o ‘tradicionalismo’. Nos discursos oficiais da FRELIMO, por exemplo, em boa parte deles proferidos pelo líder do movimento, Samora Machel, primeiro presidente do país após a independência, o ‘tribalismo’, a ‘superstição’ e a ‘tradição’ eram os elementos mencionados que operavam no sentido de fragmentação, atentando, portanto, contra a tentativa de construir a nação moçambicana (MACAGNO, 2009, p. 21). João Lopes (2009,

p. 38) também lembra que os primeiros documentos oficiais da data da independência já refletiam o desejo do novo poder de criar a unidade da nação moçambicana. A Constituição da República dizia que eram seus objetivos fundamentais: a defesa e consolidação da independência e da unidade nacional (como consta no artigo 4), assim como o combate enérgico contra o analfabetismo e obscurantismo, o desenvolvimento da cultura e de personalidade nacionais (como consta no artigo 15) (LOPES, 2009, p. 38).

A ideia de nação que se desenvolveu a partir do século XIX na Europa (e que foi, de certa forma, adotada por países africanos, como Moçambique, que tiveram experiência de colonização, após suas independências), de fato, propunha, entre seus princípios, a união da comunidade em torno de projetos comuns. O filósofo e historiador francês Ernest Renan, um dos primeiros estudiosos a teorizar sobre o assunto, acreditava que uma das funções da nação era criar e manter um comportamento de fidelidade dos cidadãos em relação ao Estado (RENAN, 1997). Benedict Anderson (1989) também acredita que a consciência nacional constrói-se a partir de elementos constitutivos imaginados comuns a todas as experiências de formação da nação. O primeiro subsídio da imaginação nacional seria sua capacidade de criação de fronteiras finitas que dariam às mesmas condições de contenção de seu acesso, fazendo da nação uma comunidade limitada.

Outro elemento adequado seria o empenho em afiançar que haja uma incontestável soberania dada a um Estado autônomo que zeles pelos exclusivos interesses dos que a ele se encontram subordinados e, por fim, concebendo um sentimento de pertencimento à comunidade que fraternalmente faça seus integrantes se imaginarem como companheiros profundos e iguais. Na medida em

que não existe nenhuma “comunidade natural” em torno da qual se possam reunir as pessoas que constituem um determinado agrupamento nacional, ela precisa ser inventada, imaginada. Portanto, torna-se necessário “criar laços imaginários que permitam ‘ligar’ pessoas que, sem eles, seriam simplesmente indivíduos isolados, sem nenhum ‘sentimento’ de terem qualquer coisa comum” (SILVA, 2000, p. 85).

Os chamados discursos de fundação, quando construídos, visavam atender a esse propósito, ser elemento de ligação e de interpelação, e incluíam uma série de símbolos, precisamente poemas, imagens visuais, hinos, moedas, selos e monumentos, que operariam como “elementos centrais do esforço fundacional para a constituição de um imaginário social que, a seu tempo e a sua vez, terminaria por ser objeto de lembrança e se objetivaria na memória nacional oficial” (ACHUGAR, 2006, p. 204). Além dos símbolos, as narrativas nacionais, produzidas a partir da rede intertextual que representa a coesão imaginária da coletividade ligada a uma suposta ancestralidade comum a todos, costumam ser atualizadas à medida que novos textos passam a integrá-las, produzindo novos sentidos, mas sempre se referindo a um passado pretensamente imutável (HALL, 2006, p. 51). Cabe a essas narrativas fornecer:

Uma série de histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação (HALL, 2006, p. 52).

O teor imaginativo da nação encontra-se justamente no argumento de que os integrantes de uma nação se alimentam de uma comunhão construída que não estabelece a obrigatoriedade de que um membro do gru-

po conheça todos os demais integrantes, mas a imagem de comunhão entre os mesmos é suficiente para garantir a constituição de um vínculo de comunidade. No caso de Moçambique, o projeto de nação também deveria estar pautado pelas “ideias de igualitarismo, distribuição da riqueza social e democracia participativa” (CABAÇO, 2009, p. 314). Entretanto, como lembra Hugo Achugar, o projeto “patriarcal e elitista”, discurso fundante do Estado-nação, em especial o que se desenvolveu na América Latina, excluiu não só a mulher, mas os índios, negros, escravos, analfabetos e, em muitos casos, aqueles que não possuíam propriedades (ACHUGAR, 2006, p. 204). Assim, no modelo de nação proposto

as diferenças étnicas, linguísticas, religiosas e econômicas, raízes de conflitos intestinos ou de possíveis conflitos no futuro, foram escamoteadas a favor de um todo nacional íntegro, patriarcal e fraterno, republicano e disciplinado, aparentemente coeso e, às vezes, democrático. Os cacos e as sobras do material de construção, que ajudou a elevar o edifício da nacionalidade, são atirados ao lixo da subversão, que deve ser combatida a qualquer preço pela polícia e pelo exército (SANTIAGO, 2008, p. 58).

Para isso, o discurso sobre a nação pres-supôs o “esquecimento e o silenciamento, ou o supôs como uma condição intrínseca, como natural à sua lógica discursiva” (ACHUGAR, 2006, p. 164). O relato da história oficial, portanto, construiu-se não só a partir de dados e fontes que se escolheram conscientemente para se ter em conta, mas a partir do “esquecimento” que deixou de fora dados e fontes que o sujeito não conseguia “ler” ou “lembrar” (ACHUGAR, 2006, p. 164).

Em Moçambique, o surgimento de uma nova consciência nacional também exigiu uma nova forma de amnésia, seguindo a

“lógica de recordação/esquecimento” (MACAGNO, 2009, p. 29), através de “violentas medidas revolucionárias, como a implantação da Operação Produção e a construção de prisões, eufemisticamente denominadas Centros de Reeducação”, assim como a guerra entre a FRELIMO e a RENAMO, entre 1976 e 1992 (MACAGNO, 2009, p. 29).

Análise do filme *Virgem Margarida*

A metodologia de análise proposta nesse trabalho segue a perspectiva de interpretação sócio-histórica (VANOYE, 2014), que concebe o filme “como um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico”, e que traz como hipótese diretriz a ideia de que um filme “sempre fala do presente, ou sempre diz algo do presente, do aqui e do agora de seu contexto de produção” (VANOYE, 1994, p. 54). Para a pesquisadora Manuela Penafria (2015), duas etapas são fundamentais nesse processo: a decomposição, ou seja, a descrição do filme; e a interpretação, isto é, o estabelecimento e compreensão das relações entre os elementos decompostos. A análise de conteúdo, por exemplo, que considera o filme “como um relato e tem apenas em conta o tema do filme” (Penafria, 2015, p. 6), implica, em primeiro lugar, identificar-se o tema de um filme, para em seguida, fazer um resumo da história e a decomposição do filme tendo em conta o que o filme diz a respeito do tema (Penafria, 2015).

A cena de abertura do filme *Virgem Margarida*, com um caminhão circulando por ruas de Maputo repleto de pessoas cantando e levantando cartazes com os dizeres: “A luta continua”, “Unidade, trabalho e vigilância” e “Independência ou morte: venceremos”; e a frase: “Inspirado em acontecimentos e

personagens reais - Moçambique 1975”, que surge ainda nos créditos iniciais, inserem o filme em um momento histórico. Integrada nesse contexto, a narrativa apresenta em seu decorrer a história de cinco mulheres, quatro destas (Rosa, Suzana, Luísa e Margarida) estariam no grupo “subversivo”, isto é, o das mulheres que não seguiam as normas propostas pelo novo governo, portanto, “inimigo”, e uma, Maria João, representaria o governo e sua proposta de comportamento ideal para a nova nação. Nas cenas seguintes, são apresentadas as rotinas de cada uma dessas mulheres, seus desejos, demandas e algumas características de suas personalidades. A primeira personagem protagonista que aparece em cena é Rosa, que estava saindo de casa para trabalhar, enquanto o caminhão continuava circulando pela localidade. Suzana é apresentada na cena seguinte: mãe solteira, de duas crianças, enquanto se arrumava para ir trabalhar, observava e orientava os filhos durante a refeição do café da manhã. Todos os dias as crianças ficavam aos cuidados da vizinha, Dona Vanda, até o retorno da mãe deles no tardar da noite. Depois dessa cena, tem-se a apresentação de Luísa, arrumando-se em frente ao espelho, ao mesmo tempo em que é criticada pela mãe por conta da vestimenta, considerada por ela “indecente”. A mãe de Luisa retoma a memória do marido, alegando que se ele estivesse vivo não permitiria que a filha saísse de casa trajada daquela maneira.

O plano posterior mostra o movimento, à noite, da rua Araújo, famosa na capital moçambicana pelos bares e danceterias, assim como pela prostituição. Após esse plano de localização, Rosa apareceu novamente na cena, dessa vez, oferecendo seus serviços a um dos marinheiros que andava pela calçada. A indiferença do homem deixou-a bastante irritada. Na sequência, enquanto

Suzana dançava no palco de uma danceteria, Luísa estava sentada defronte a uma das mesas do bar trocando carícias e beijos com um homem; havia outro casal na mesa também demonstrando muita intimidade. Nessas cenas iniciais, percebe-se que, além de apresentar algumas das personagens principais do filme, com pequenas narrativas introdutórias, elas também destacam algumas características das personalidades dessas personagens, que serão mais aprofundadas adiante: a geniosa e, ao mesmo tempo, bem humorada, Rosa, a maternal Suzana, a independente Luisa.

Sabe-se que a narrativa fílmica é organizada e sistematizada em planos fílmicos. Segundo Bruno Silva (2013, p. 97), a ação temporal de um filme pode se desenrolar tal qual a duração objetiva da vida, em uma tentativa de reprodução mecânica e fotográfica da realidade. Para isso, “o curso temporal da vida sofre cortes contínuos no sentido de produzir um movimento peculiar que garante a sua especificidade em relação ao empírico” (SILVA, 2013, p. 97). Esse efeito é conseguido através da montagem. De acordo com Lukács (1982), “a montagem é um princípio estético e ideológico, cujo efeito criador produz refigurações da realidade que sustentam a credibilidade ou a falseabilidade”.

O processo de montagem proporciona “a ligação que estabelece uma lógica narrativa e o espaço temporal em uma película” (SILVA, 2013, p. 99). Tal procedimento, costumeiramente considerado técnico, entretanto, não se reduz a esse aspecto, “tampouco a concepções simplificadas na organização do material, sobretudo quando se leva em consideração a responsabilidade de fazer emergir representações das condições objetivas de existência” (SILVA, 2013, p. 99). Em relação ao filme *Virgem Margarida*, duas possibilidades de montagem podem

ser observadas para a construção narrativa: uma delas, é a montagem narrativa, segundo Michel Martin (2013, p. 147),

o aspecto mais simples e imediato da montagem, que consiste em reunir, numa sequência lógica ou cronológica e tendo em vista contar uma história, planos que possuem individualmente um conteúdo fatural, e contribui assim para que a ação progrida do ponto de vista dramático (o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação de causalidade) e psicológico (a compreensão do drama pelo espectador).

A apresentação sequencial de cada personagem protagonista (na ordem, Rosa, Suzana, Luísa, Margarida e Maria João) ilustra a escolha pela montagem narrativa (pela linearidade das ações) o que torna a narrativa mais facilmente compreensível. Segundo Ken Dancyger (2007, p. 400), a clareza na narrativa é alcançada justamente “quando o filme não confunde os espectadores. Isso requer uma ação contínua de um plano ao outro e a manutenção de um sentido claro de direção entre os planos” (DANCYGER, 2007, p. 400). Para alcançar tal objetivo, o montador depara-se com alguns desafios: “escolher o plano que melhor sirva ao propósito dramático do filme” (DANCYGER, 2007, p. 400) e, escolhido o plano, “como cortar de um plano para o seguinte a fim de gerar continuidade” (DANCYGER, 2007, p. 400).

A escolha do diretor (em parceria com o outro roteirista, Jacques Ackchati, e a montadora, Nadia Ben Rachid) para a introdução da personagem Margarida (ela aparece pela primeira vez, já capturada dentro do caminhão), por exemplo, funcionou satisfatoriamente, pois evitou repetição de cena, assim como não ofereceu naquele momento muitos detalhes sobre a história da personagem, criando expectativas no espectador para desvendá-las: o que Margarida fazia naquele caminhão, quem era ela, como foi

parar ali, são questões que serão reveladas aos poucos. Nesse sentido, Dancyger (2007, p. 400) afirma que

a premissa da não necessidade de mostrar tudo leva logicamente à questão do que é necessário mostrar. Que elementos da cena, em uma série de planos, fornecerão os detalhes necessários para levar o público em direção ao que é mais importante, afastando-se do menos importante? É aqui que surge a escolha do tipo de plano - o plano geral versus o plano médio, o plano médio versus o close-up. É aqui também que surge a decisão sobre o posicionamento da câmera - objetiva ou subjetiva (DANCYGER, 2007, p. 400).

Somente na cena em que Margarida está sentada ao lado de Luísa no ônibus, em direção ao norte do país, descobre-se o que aconteceu com ela. Margarida explica que estava em Maputo com a tia para comprar produtos do enxoval de seu casamento, quando foi interpelada e interrogada por um soldado, que também pediu seus documentos. Entretanto, separada da tia, sem saber ler nem escrever e sem qualquer documento, Margarida acabou sendo levada à força pelo soldado ao caminhão. Enquanto conta sua história, Margarida pede a Luísa que escreva em um lenço o nome de cada cidade por onde passassem. O ônibus atravessa as localidades de Xai Xai, Maxixe e Save. Todos os lugares são registrados no lenço pela escrita de Luísa e posteriormente bordados pelas mãos de Margarida. Ela deseja utilizar aquele lenço como prova de sua inocência, diante do seu sumiço, para o noivo. Surpresa, Luísa não acredita que Margarida fosse noiva, mas a menina insiste que estava falando a verdade, afirmando, inclusive, que o rapaz já havia pago o “lobolo” (espécie de acordo familiar para o casamento tradicional). Um dos desafios da personagem, ao longo do filme, é provar, diante das desconfianças das outras mulheres, que não era prostituta. Uma vez

que Margarida tinha noivo e era virgem, ela não se encaixava no perfil das mulheres que precisavam ser reeducadas, portanto, deveria ser liberada a fim de voltar para casa.

A personagem Maria João, por sua vez, representa o lado da ordem (do Exército da FRELIMO). Ela, inclusive, lutou durante a guerra de libertação de Moçambique contra Portugal. Maria João aparece pela primeira vez no filme, quando, ao conversar com um dos comandantes, recebe a notícia de que teria uma nova missão a cumprir: supervisionar um centro de reeducação localizado no norte do país. Surpresa, ela ainda tenta refutar a tarefa, alegando que sua prioridade agora era casar e construir uma família, já que havia prometido isso ao noivo, assim que terminasse a guerra. Entretanto, com o discurso de que “a luta não terminava com a independência, que a independência era apenas uma etapa da luta de libertação do povo moçambicano”, proferido pelo comandante, ela acaba sendo convencida de suas obrigações para com o país e aceita a missão, acreditando que aquela tarefa seria mais curta que a anterior.

Além da construção narrativa, viu-se que a montagem pode ser concebida também como um “princípio ideológico” (LUKÁCS, 1982). Segundo Michel Martin (2013, p. 169), o termo ‘ideológico’ é tomado em um sentido mais amplo, “que serve para designar as aproximações de planos destinadas a comunicar ao espectador um ponto de vista, um sentimento ou uma ideia mais ou menos precisos e gerais” (MARTIN, 2013, p. 169). Ele ressalta que é fundamental também estudar o papel ideológico da montagem. Acredita-se que, ao retomar o ano de 1975, quando Moçambique torna-se oficialmente um país independente, e quando se dará, na prática, o projeto da nova nação, em parte delineado ainda no período colo-

nial, *Virgem Margarida* aponta para algumas contradições no exercício desse projeto, apresentando falhas que, possivelmente, não estavam previstas quando elaborado. A violência e opressão sofridas pelas mulheres no filme é um exemplo disso. Em uma das sequências da narrativa, soldados do Exército moçambicano entram em um dos hotéis da rua Araújo, na época, um dos lugares da capital moçambicana que representava um resquício do colonialismo, por isso deveria ser combatido, e recolhem todas as mulheres que estavam nele. Todas elas são levadas para outro local, passam por um processo de triagem, com análise de documentos e resposta de questionários, para identificar quais delas representavam “perigo” para a nova nação, por conta de seus comportamentos morais. Outra contradição está relacionada à manutenção de comportamentos de integrantes do Exército da FRELIMO, que deveriam ser condenados e combatidos pelos próprios, mas continuavam sendo praticados (abuso de poder, corrupção, etc.).

Para Hayden White (2005, p. 48), não há uma descrição neutra dos fatos em discursos vinculados à História, como se costuma acreditar e apontar como mais uma característica distintiva entre textos históricos e ficcionais: “os fatos não falam por si, é o historiador quem fala por eles, quem fala em seu nome e quem dispõe dos fragmentos do passado de modo a formar um todo cuja integridade é meramente discursiva” (WHITE, 2005, p. 48). Nesse sentido, haveria diferentes versões históricas sobre o mesmo fato, quando narrados por historiadores diferentes, assim como “cada texto literário, como produto de um autor, é uma forma determinada de tematização do mundo” (ISER, 2002, p. 961). Uma das características do trabalho de Licínio Azevedo é justamente sua ligação com acontecimentos históricos de Moçambique

após a independência. O próprio cineasta reconhece seu interesse em contar parte da história pouco conhecida do país, no caso de *Virgem Margarida*, “narrar o lado trágico e absurdo de um processo social e político em que o coletivo elimina totalmente o individual, com todos os aspectos negativos decorrentes” (AZEVEDO, 2015), não estabelecendo, assim, vínculos com um possível cinema de propaganda do governo.

Wolfgang Iser afirma que cada forma (que não está dada de antemão pelo mundo a que o autor se refere) precisa ser implantada, neste caso, através da estratégia de seleção, necessária a cada texto ficcional, dos sistemas contextuais preexistentes, sejam eles de natureza sociocultural ou mesmo literário. Para Iser, a seleção

é uma transgressão de limites na medida em que os elementos acolhidos pelo texto agora se desvinculam da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram tomados. Isso tanto vale para os sistemas contextuais, quanto para os textos literários a que os novos textos se referem (ISER, 2002, p. 961).

White, por sua vez, também acredita que o uso de “estratégias tropológicas e (...) modalidades de representação verbal das relações” (WHITE, 2005, p. 48), sejam comuns não só aos poetas, romancistas, entre outros artistas, como aos historiadores também. Significa dizer que os fatos apenas existem “como uma acumulação de fragmentos relacionados por contiguidade, (...) articulados entre si, de modo a formar um todo de natureza particular e não em geral” (WHITE, 2005, p. 48-49), algo semelhante ao que Iser se refere na estratégia de seleção.

A linguagem também é outro elemento importante nesse aspecto, na perspectiva de White. Acredita-se que a preocupação do historiador com a linguagem tem a ver uni-

camente “com o esforço por se exprimir claramente, para evitar figuras de estilo elaboradas, por garantir que a *persona* do autor não é identificável no texto e por esclarecer o significado dos termos técnicos” (WHITE, 2005, p. 51). Entretanto, o autor defende que

(...) qualquer conjunto de fatos pode ser descrito de diversas formas, todas elas legítimas, e que não pode existir uma descrição única, original e correta de algo; qualquer descrição original de um conjunto qualquer de fenômenos constitui já uma interpretação da sua estrutura e que o modelo linguístico utilizado na descrição original desse conjunto implica, em termos de sua estrutura, a exclusão de certas modalidades de representação e de explanação e a legitimação tácita de outras (WHITE, 2005, p. 52).

Portanto, as escolhas pessoais, tanto do historiador quanto do artista, podem conduzir à narrativas diferentes e também a diferentes possibilidades de leitura. Para Iser (2002, p. 962), a seleção também possibilita apreender a intencionalidade de um texto,

pois ela faz com que determinados sistemas de sentido do mundo da vida se convertam em campos de referência do texto e estes, por sua vez, na interpretação do contexto. Ela, por fim, se manifesta no controle de tal interpretação, porquanto o campo de referência único que separa os elementos escolhidos do segundo plano que, por efeito da escolha é excluído e, desta maneira, concede à visibilidade do mundo reunido no campo de referência uma disposição perspectivística. Neste processo, esboça-se o objeto intencional do texto, que deve sua realização à irrealização das realidades que são incluídas no texto (ISER, 2002, p. 962).

Ainda de acordo com Iser,

(...) a intencionalidade do texto não se manifesta na consciência do autor, mas sim na decomposição dos campos de referência do texto. Como tal, ela é algo que não se encon-

tra no mundo dado correspondente. Tampouco ela é apenas algo imaginário; é a preparação de um imaginário para o uso, que de seu lado depende das circunstâncias em que deve ocorrer (ISER, 2002, p. 963).

No caso da narrativa escolhida, a análise, através do estudo da montagem, do processo de seleção e organização dos planos do filme que constroem e conduzem toda a ação, de fato, contribuiu para a leitura interpretativa feita, e considerações feitas a seguir.

Considerações finais

As narrativas da nação, construídas, divulgadas e ou consolidadas pela arte cinematográfica, “também nos interpela a partir de representações e discursos de pertencimentos identitários” (BOTELHO, 2010, p. 14). Para Robert Stam (1996, p. 201), o cinema “como contador de histórias do mundo por excelência era (e continua sendo) o veículo ideal para transmitir as lendas de nações e impérios, assumindo assim um papel decisivo no fomento das identidades”. Além disso, “as imagens audiovisuais levam uma vantagem em relação a outras formas de representação: elas podem até mesmo prescindir da alfabetização do espectador” (BOTELHO, 2010, p. 14), fundamental, no caso moçambicano, e, “como entretenimento popular, são mais acessíveis que a literatura” (STAM, 1996, p. 201).

De fato, após a independência de Moçambique, o cinema foi rápida e estrategicamente concebido pela FRELIMO como um instrumento de descentralização da história oficial escrita e endossada pelos colonizadores e aliados, uma instância de legitimação do Estado marxista em construção e, igualmente, como um instrumento de criação e de consolidação de uma identidade moçambicana, propagando, em consequência, a ideia imaginária de nação (Benedict An-

derson, 1989) de um único povo, no suposto apagamento da diversidade étnica em favor da representação nacional. Essa nova concepção de cinema almejava um outro público alvo, o povo moçambicano, em sua maioria constituído por camponeses analfabetos. Assim, muitos filmes produzidos no país podem ser lidos “como narrações e enunciados da nação, que nos permitem mapear parte das relações entre sociedade e imaginário nacional. A ideia é possibilitar algumas direções de decodificação do cinema como lugar discursivo que interpreta e também inventa um país” (BOTELHO, 2010, p. 16). Os discursos cinematográficos, “por trazerem em seu conteúdo visões possíveis da nação e da nacionalidade de um país, podem encarnar toda uma construção identitária que se fazia no período histórico em que estão inseridos” (GONÇALVES, 2009, p. 32), assim como podem também “representar algum papel no próprio processo de formação da identidade nacional” (GONÇALVES, 2009, p. 32).

Uma das estratégias adotadas pelo governo após a independência do país para difusão e consolidação do projeto de nação em construção (de cunho político-ideológico marxista) foi o uso do cinema, visando propagar, em consequência, a ideia imaginária de nação de um único povo, no suposto apagamento da diversidade étnica em favor da representação nacional. Percebe-se, também, na trajetória cinematográfica moçambicana pós-independência, a frequência de obras que se propõem (re)contar e/ou (re)mitificar, questionar e/ou contestar aspectos sociais, políticos e culturais do passado e da História contemporânea (como *Mueda, memória e massacre*, de 1979, dirigido por Ruy Guerra, *Acampamento da desminagem*, de 2005, e *O comboio de sal e açúcar*, de 2016, ambos de Licínio Azevedo, entre outros). Retomando a frase de abertura deste traba-

lho, trecho de um dos discursos de Samora Machel, “só revendo o passado conheceremos o presente. Só conhecendo o presente faremos a perspectiva do futuro”. Boa parte dos filmes de Licínio Azevedo atende a esse objetivo. Essa revisitação do passado, entretanto, na perspectiva proposta pelo escritor espanhol Julio Plaza (2001), pode se dar de duas maneiras: na primeira, “o presente recupera o passado como fetiche, como novidade, como conservadorismo, ou como nostalgia” (PLAZA, 2001, p. 07); na segunda, “recupera de forma crítica, tomando aqueles elementos de utopia e sensibilidade que estão inscritos no passado e que podem ser liberados como estilhaços ou fragmentos para fazer face a um projeto transformativo do presente, a iluminar o presente” (PLAZA, 2001, p. 07). A leitura interpretativa preliminar do filme *Virgem Margarida* leva a deduzir que o caminho escolhido pelo diretor não envereda pela nostalgia do acontecimento do passado moçambicano enfatizado. A recorrência ao passado não funciona como um desejo de reviver o irrecuperável, e sim, na intenção de reflexão, denúncia e crítica. Nessa perspectiva,

(...) o passado não aparece como um lugar sagrado e desprovido de espírito de conflito a partir do qual se resista ao indiferenciado acionar do processo da globalização, mas como um lugar/problema a partir do qual se assinala os vazios das histórias oficiais e também os problemas de uma resistência potencialmente desativadora (ACHUGAR, 2006, p. 88).

Isso porque o filme expõe contradições do projeto da nova nação moçambicana pós-independência, pautado pelas ideias de liberdade, igualdade e união, mas que também foi marcado pela violência, perseguição e opressão, como ocorreu com as personagens do filme, desde a captura de-

las, na cidade de Maputo, pelos soldados do exército da FRELIMO, a viagem longa e sem adequadas condições de transporte e de alimentação até o centro de reeducação, a falta de qualquer contato ou aviso prévio à família, até o treinamento militar ao qual são submetidas para que atingissem o status de “Mulher Nova”. Mesmo diante desse contexto, *Virgem Margarida* também destaca a luta dessas mulheres contra essa opressão, tendo, inclusive, o apoio da comandante responsável pelo centro, Maria João, que no final do filme mostra-se desiludida com o projeto pelo qual havia lutado durante a guerra pela independência e que imagina ter continuidade na construção da nova nação. A decepção da comandante Maria João (por conta da corrupção, da violência – a principal, o estupro que Margarida sofreu por um dos comandantes do Exército - e do machismo) representa a frustração diante do sonho de um novo país independente (pautado em princípios de igualdade, justiça, democracia, etc.) e que poderia resultar em bons frutos futuros.

Para Lorenzo Macagno (2009, p. 26), “a ideia de homem novo, que começou a ser construída nos discursos de Samora Machel e de outros notáveis membros da FRELIMO”, entusiasmou, inclusive, muitos intelectuais e militantes não-moçambicanos, como o próprio Licínio Azevedo comentou em entrevista. Para Macagno, esse entusiasmo para criar uma nova sociedade “neutralizava qualquer dúvida quanto à viabilidade daquele otimismo revolucionário” (MACAGNO, 2009, p. 26). Hoje, o autor ressalta que o termo “Homem Novo”, passados mais de trinta anos do momento em que começou a ser concebido, soa um tanto antiquado, “não tanto pelas visões de messianismo salvacionista ou pelos *ex-abruptos* moralistas que evoca, mas sim porque a sociedade mo-

çambicana foi se complexificando à medida que aquela fraseologia se transformava, progressivamente, em uma cópia desgastada de si mesma” (MACAGNO, 2009, p. 26), passando para uma perspectiva distinta e menos apaixonada.

Assim, defende-se que, diante desse contexto, a recorrência ao passado no filme visa estabelecer uma reflexão crítica sobre os acontecimentos históricos referidos, a fim de, inclusive, oferecer outras narrativas e olhares sobre esses fatos, que não necessariamente dialoguem com os discursos oficiais, como a opressão e violência sofrida pelas personagens femininas no filme, desde a captura em Maputo pelos soldados do exército da FRELIMO até o treinamento militar ao qual são submetidas para que atingissem o status de “Mulher Nova”.

Referências bibliográficas

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

Azevedo, Licínio. Entrevista a Licínio Azevedo, o realizador de *Virgem Margarida*. C7nema, 21.11.2013. Disponível em:

<http://www.c7nema.net/entrevista/item/40529-entrevista-a-licinio-azevedo-o-realizador-de-virgem-margarida.html#sthash.FcRXtJYD.dpuf>. Acesso: 06.8.2015

Azevedo, Licínio. “O mal está no homem, não na ideologia”, diz cineasta Licínio Azevedo. *O Globo*, 2.7.2015. Entrevista a Fabiano Ristow. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/filmes/o-mal-esta-no-homem-na-ideologia-diz-cineasta-licinio-azevedo-16625030#ixzz3i4o2289K>.

BOTELHO, Marcos Cezar. Cultura nacional como comunidade imaginada: representações da nacionalidade no cinema brasileiro. **A cor**

das letras: revista do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana, n. 11, 2010, p. 13-29.

CABAÇO, José Luís. Os anos da libertação. In: _____. **Moçambique: identidade, colonialismo e libertação**. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 243-315.

CABRAL, Amílcar. **Nacionalismo e cultura**. Santiago de Compostela, Galícia: Laiovento, 1999.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo**. Tradução: Angélica Coutinho e Adriana Kramer. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

FERREIRA, Leonardo Luiz. Perfil com o cineasta Licínio Azevedo. In: _____. **África, cinema: um olhar contemporâneo**. Rio de Janeiro: Gráfica Stampa, 2015, p. 36 - 39.

GARCÍA, Xosé Loís. Amílcar Cabral: ideologia, nacionalismo e cultura. In: CABRAL, Amílcar. **Nacionalismo e cultura**. Santiago de Compostela, Galícia: Laiovento, 1999, p. 9-26.

GONÇALVES, Maurício R. Nação, identidade e cinema. In: _____. **Cinema e identidade nacional no Brasil (1898-1969)**. São Paulo: LCTE, 2009, p. 17-33.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. 4 ed. Rio de Janeiro: LP & A, 2006.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura e suas fontes**. vol. 2. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 955 - 985.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). **Cine-matógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: EDUNESP, 2009, p. 99-131.

LESSA, Rodrigo Oliveira. As representações da vida cotidiana no cinema documentário. In: CÂMARA, Antônio da Silva; LESSA, Rodrigo Oliveira (org.). **Cinema documentário brasileiro em perspectiva**. Salvador: EDUFBA, 2013, p. 55-85.

LOPES, José de Sousa Miguel. **Educação e**

cultura africanas e afro-brasileiras: cruzando oceanos. Belo Horizonte: Faculdade de letras da UFMG, 2009.

LUKÁKS, Georg. **Estética I: la peculiaridad de lo estético.** Barcelona: Grijalbo, 1982.

MACAGNO, Lorenzo. Fragmentos de uma imaginação nacional. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 24, n. 70, jun. 2009, p. 17-36.

MARTIN, Michel. A montagem. In: _____. **A linguagem cinematográfica.** Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013, p. 147-183.

MENESES, Maria Paula. Xiconhoca, o inimigo: narrativas de violência sobre a construção da nação em Moçambique. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 106, maio de 2015, p. 9-52.

MONDLANE, Eduardo. Resistência: a procura de um movimento nacional. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). **Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais.** Lisboa: Edições 70, p. 333-354.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: conceitos e metodologias. VI Congresso SOPCOM, abril de 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso: 20 jan. 2015.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

RENAN, Ernest. Que é uma nação? Tradução Samuel Titan Jr. In: **Revista Plural**, n. 4. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 154-175.

SANTIAGO, Silviano. O cosmopolitismo do pobre. In: _____. **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 45-63.

SILVA, Bruno Evangelista da. A função da montagem na representação fílmica. In: CAMARA, Antônio da Silva; LESSA, Rodrigo Oliveira. **Cinema documentário brasileiro em perspectiva.** Salvador: EDUFBA, 2013, p. 87-104.

SILVA, Tomás Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos culturais.* Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

STAM, Robert. Cinema e multiculturalismo. In: XAVIER, Ismail (org.). **O cinema no século.** Rio de Janeiro: Imago, 1996.

VILLEN, Patricia. **A crítica de Amílcar Cabral ao colonialismo: entre a harmonia e a contradição.** São Paulo: Expressão Popular, 2013.

VIRGEM MARGARIDA. Direção: Licínio Azevedo. Moçambique: Ebanó Multimedia; Portugal: Ukbar Filmes; França: JBA Production; Angola: Dreadlocks. 2012.

WHITE, Hayden. As ficções da representação factual. In: SANCHES, Manuela R. (org.). *Deslocalizar a Europa: antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade.* Lisboa: Cotovia, 2005, p. 43-61.

Recebido em: 25/01/2017

Aprovado em: 13/03/2017

EM NOME DO CINEMA-AÇÃO E DAS UTOPIAS TERCEIRO-MUNDISTAS: INTERVENÇÃO DOS CINEASTAS ESTRANGEIROS NO CINEMA MOÇAMBICANO (ANOS 70-80)

Mahomed Bamba*

Resumo

A história oficial da sétima arte na África quer que os cinemas africanos tenham começado com a vontade de homens e mulheres africanos de produzirem imagens e narrativas sobre sua própria realidade. Sendo assim a intervenção esporádica ou a presença perene de cineastas e artistas estrangeiros em algumas aventuras cinematográficas africanas continuam ignoradas ou obliteradas. Ao propormos uma releitura, num movimento retrospectivo, de uma parte dessas experiências de engajamento ideológico e estético de cineastas europeus e latino-americanos no cinema moçambicano, nosso objetivo é triplo: 1) mostrar que o fenômeno de “transferências culturais” não é inerente unicamente ao cinema ocidental (migração e participação de cineastas estrangeiros na história de Hollywood); 2) relacionar parte das motivações desses engajamentos estrangeiros no cinema moçambicano com as utopias e o idealismo militante da ética e estética do cinema-ação e do terceiro cinema em voga nas décadas de 60-70, 3) apontar, através da releitura das vicissitudes e desencantamentos que marcaram algumas dessas experiências, para os limites das utopias anticolonialistas e do terceiro-mundismo cinematográfico ambiente de ontem e de hoje.

Palavras chave: África; Cinema africano; transferências culturais.

Abstract

IN THE NAME OF CINEMA ACTION AND THIRD-WORLD UTOPIAS: THE INTERVENTION OF FOREIGN FILMMAKERS IN MOZAMBICAN CINEMA (1970S AND 80S)

The official history of seventh art in Africa wants African cinemas to have begun with the will of African men and women to produce images and narratives about their own reality. Thus the sporadic intervention or perennial presence of foreign filmmakers and artists in some African film adventures

-
- Foi professor na Faculdade de Comunicação (FACOM) e no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PÓSCOM) da Universidade Federal da Bahia.

remains ignored or obliterated. In proposing a retrospective re-reading of a part of these experiences of ideological and aesthetic engagement of European and Latin American filmmakers in Mozambican cinema, our goal is threefold: 1) to show that the phenomenon of “cultural transfers” is not inherent solely in Western cinema (migration and participation of foreign filmmakers in Hollywood history); 2) to relate part of the motivations of these foreign engagements in Mozambican cinema with the utopias and militant idealism of the ethics and aesthetics of the action-cinema and of the third cinema in vogue in the decades of 60-70, 3) to point out, through the re-reading of the vicissitudes and disenchantments that marked some of these experiences, to the limits of the anticolonialist utopias and of the third-world cinema environment, yesterday and today.

Keywords: Africa; African cinema; cultural transfers.

As “transferências culturais” no campo cinematográfico

O fim da primeira e segunda guerras mundiais foi acompanhado de uma onda de migração de cineastas europeus em direção ao cinema americano. A chegada de grandes nomes do cinema europeu em Hollywood não só se traduziu por uma renovação (revolução) estética, bem como insuflou um novo ar nos modos de produção. Simples fenômeno de cooptação ou transferência cultural? Na coletânea de ensaios teóricos que coordena sobre a temática, Marc Cerisuelo (2006) prefere falar de “transferências culturais”. A nova perspectiva em que ele e outros pesquisadores situam o estudo da presença germânica em Hollywood (filmes americanos de Murnau e Lubitsch, Lang e Wilder...) permite encarar o fenômeno da presença dos cineastas alemães e europeus do leste na América sob uma diversidade de aspectos. Da criação cinematográfica à composição musical, à fotografia e à *mise en scène*, passando pela produção de filmes de prestígio ou de baixo orçamento, a participação dos cineastas provenientes de Viena e Berlim é reavaliada em termos estéticos, mas também culturais.

Nos cinemas periféricos ou incipientes, assistimos também a um fenômeno de “transferência cultural”, embora as razões e motivações sejam radicalmente diferentes do contexto hollywoodiano. Falar da presença de cineastas estrangeiros nos cinemas africanos é, antes de tudo, falar de um movimento de sujeitos indivíduos de um local X para um país X na África. Quando esta migração é motivada política e ideologicamente, não há dúvida de que ela se acompanha de uma implicação pessoal com a prática cultural e o cinema em gestação no país em questão. O engajamento político e social no cinema pode assumir várias formas, desde a realização de um filme dito militante até a implicação direta e pessoal nos esforços de criação de uma cinematografia nacional. Os cineastas, como atores e testemunhas de seu tempo, sempre procuraram lugares do mundo onde manifestar, pela ação, sua simpatia por uma determinada causa.

Este artigo se interessa particularmente pela prática de engajamento representada pela implicação de cineastas e intelectuais estrangeiros nas utopias cinematográficas

num determinado país do terceiro-mundo. A partir de uma releitura do caso do cinema Moçambicano e dentro de uma perspectiva de estudo anti-colonial (e pós-colonial), procuraremos, num primeiro momento, relacionar 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 e cujos pontos culminantes foram o “CinémAction” (na França) e a teoria do Terceiro Cinema.

Anos 60 e 70: contexto do engajamento terceiro-mundista e do “cinema-ação”

As preocupações “terceiro-mundistas”, que começaram a despontar na história do cinema a partir das décadas de 60 e 70, encontram-se expressas, às vezes, na teoria e nas ações. O apelo pela emergência de novas cinematografias nacionais teve como resposta a implicação direta de alguns cineastas estrangeiros nas experiências fílmicas incipientes em países em luta contra a colonização e o imperialismo. Foi a partir dali que foi se desenhando o conceito de cinema engajado (em comparação com a literatura engajada). O engajamento sartriano, como sabemos, pressupõe um posicionamento do escritor, mas também dos artistas e intelectuais, com relação a diversos tipos de causas e problemas contemporâneos. É uma tomada de posição que transcende as fronteiras. Esse compromisso com as boas causas deságua numa espécie de engajamento universal. Se há um humanismo nisso, é porque o escritor e o artista em geral sentem-se em primeiro lugar engajados no mundo circundante de que eles fazem parte e, conseqüentemente, sentem-se responsáveis pela “liberdade humana”. Qualquer atividade de criação artís-

tica toma a realidade sócio-cultural e sócio-política como pano de fundo e como objeto de transformação. Além de ser uma forma de luta ideológica, a arte engajada pode ser também concebida como um meio de alcançar o conhecimento e a liberdade.

Em que medida o gesto de filmar resgata inteiramente ou parcialmente esse engajamento da literatura e das artes? O cineasta é testemunha de seu tempo. Na ficção como no documentário, ele intervém sobre a realidade, e quando sua obra tem caráter declaradamente pedagógico e militante, é para agir sobre a percepção e a consciência do espectador. O cinema dito político tentou levar até suas últimas conseqüências esse objetivo. O filme militante, ao se inscrever na linha de uma luta de caráter político, social ou ideológico, retrata ao mesmo tempo em que denuncia uma situação que considera injusta. De Eisenstein a Griffith, passando por documentaristas como Joris Ivens até Michael Moore hoje, vemos que o compromisso do cinema com “boas causas” acompanhou as diversas fases da história do cinema. Essa evolução oscila entre períodos de recrudescência e de crise¹. Novas causas surgem. As formas do cinema militante mudam, porém o princípio permanece o mesmo: o cinema a serviço da transformação social (GAUTHIER, 2004).

1 Hoje assistimos a uma nova forma de engajamento em que é a notoriedade do artista que serve de chamariz para uma mobilização da opinião pública e dos governantes em torno de uma determinada questão. A implicação quase passional de George Clooney na causa do Darfur simboliza essa tendência. O cineasta americano, além de protagonizar a realização de filmes (como diretor e produtor) sobre o drama desta região em rebelião no Sudão, procura denunciar na mídia o que qualifica de novo “genocídio”, com o objetivo de alertar a opinião pública e levar a comunidade internacional a agir. Cf. filme documentário “Sand and Sorrow” (2007), dirigido por Paul Freeman e produzido pelo próprio George Clooney.

Foi nos anos 60 e 70, período histórico em que vigorou a ideologia do cinema de intervenção, que diversas experiências estéticas se multiplicaram na Europa e na América no sentido de conciliar teoria e ação. Na França surge o termo de “CinémAction” para designar aquilo que Guy Hennebelle, um dos seus idealizadores, define sucessivamente como um estado de espírito, um programa, uma identidade e “um movimento informal composto de cineastas, críticos, animadores e professores que se situam na dinâmica e no espírito do cinema de intervenção (antigamente chamado de “militante”) para promover, diferentemente da cinefilia, um cinema em contato direto com a vida e a ação.” (HENNEBELLE, 1979, p. 6). No plano das ideias, o movimento “CinémAction²” se reconhece na concepção de Bela Balazs sobre o cinema³ e, por outro lado, reivindica sua filiação com o manifesto argentino “Hacia un tercer cine”, de Solanas e Getino. Na perspectiva do cinema de intervenção, a ação deve ser o prolongamento natural das formalizações teóricas das funções sociais do cinema. O cinema-ação deve se desenvolver nos lugares do mundo em que a intervenção no campo da práxis social se torna primordial. De acordo com Hennebelle, o cinema de intervenção consiste simultaneamente numa concepção e numa metodologia que permitem evitar o engodo do “cinefilismo”. Sendo assim, o que se procura valorizar são “a informação, a análise, a teoria e a ação no estilo claro e transparen-

te” (HENNEBELLE, 1979, p. 6). O cinema militante ou de intervenção postula e atribui uma missão pedagógica ao cinema. A ação passa pela organização de projeções-debates junto com plateias selecionadas, com o objetivo de atualizar e prolongar o efeito “anti-imperialista” de alguns filmes.

Boa parte das ideias do cinema-ação encontrou no Terceiro Mundo um campo de aplicação. A maioria dos países, na sua luta de independência, suscitou todos os tipos de simpatia participativa. O apoio aos movimentos de emancipação se intensificou com o fim da Segunda Guerra Mundial. Primeiro no plano puramente ideológico quando os comunistas não hesitaram em romper com a lógica colonialista ambiente em toda Europa dos séculos XIX e XX. No plano literário e artístico, o apoio ao afã nacionalista das colônias era bem mais nítido nos escritos de vários autores. O cinema pós-colonial francês, tal como concebido por Caroline Eades (2006), revela parte desse compromisso dos cineastas da época com a realidade colonial. Diferentemente dos filmes produzidos e financiados pelo Império colonial francês, o cinema pós-colonial francês, de acordo com a autora, é formado por apenas um corpus de cinquenta filmes que têm em comum o fato de conterem na sua trama narrativa um questionamento da expansão imperialista. São filmes que produzem um contra-discurso ideológico. O “discurso oposicionista” de algumas obras sobre a presença colonial da França na Argélia ou na Indochina se demarcava do discurso histórico oficial na medida em que punham em cena as derivas e o “fim iminente e confirmado da colonização”. Através desse cinema pós-colonial, muitos cineastas afirmavam seu engajamento a favor da descolonização e professavam pela narrativa ficcional sua fé no sacro-santo princípio da auto-determinação dos povos.

2 Existe também uma revista trimestral com o mesmo nome que continua sendo publicada até os dias de hoje e aborda os cinemas do mundo em toda a sua diversidade temática e estilística, ainda que, de fato, seu tom tenha se tornado menos político e ideológico do que no passado.

3 O cinema, de acordo com Bela Balazs, é como um mundo imaginário que se sobrepõe ao mundo real e o transforma, modificando a percepção que temos de nosso universo.

Foi em nome desse mesmo princípio do cinema social e ideologicamente engajado que, entre os anos 60 e 70, muitos cineastas estrangeiros se espalharam mundo afora (América Latina, Caribe, África) para realizar filmes anti-colonialistas em países em que as utopias cinematográficas nacionais começavam a brotar. Em alguns casos, criou-se uma espécie de conjunção e comunhão entre utopias individuais e nacionalistas. Em outras situações, dificuldades de toda sorte revelaram rapidamente os limites do cinema de intervenção. Por exemplo, as experiências de cinema militante protagonizadas por Gillo Pontecorvo e Mikhail Kalatazov (em contextos diferentes) se tornaram notórias na história do cinema mundial, tanto pelo aspecto anedótico quanto pelo impacto estético real de tais aventuras filmicas em países em luta de libertação. Pontecorvo não só realiza o maior filme sobre a guerra de descolonização na África, como abre caminho para a criação de um cinema genuinamente argelino. As vicissitudes de produção do filme *Soy Cuba* (1964), de Mikhail Kalatazov, representam o caso mais emblemático de implicação anti-imperialista de um cineasta estrangeiro num outro país. Kalatazov vai até a ilha caribenha em plena revolução não só para compor um poema visual à glória do comunismo cubano triunfante, como procura retratar as mazelas sociais que justificaram a transformação política. Ao desembarcar com uma equipe de filmagem digna de uma superprodução, o diretor soviético, graças ao seu virtuosismo e suas proezas técnicas, sela, no plano cinematográfico, a fraternidade entre a ilha caribenha e a superpotência comunista naqueles anos 60. Primeira coprodução entre a União Soviética e Cuba, mas também primeiro passo decisivo para a emergência de uma cinematografia revolucionária nacio-

nal. Duas décadas mais tarde, era a vez de Cuba abrigar um dos maiores centros de formação em cinema e audiovisual, ampliando assim o conceito de cooperação sul-sul em matéria cinematográfica. Apesar da incompreensão que pontua a realização e a recepção desse filme monumental dedicada à ilha caribenha, Kalatazov entrou para a história do cinema por causa da ousadia formal e estética da sua obra, mas também por causa do idealismo e ingenuidade que completaram seu engajamento ideológico numa realidade cultural diferente.

Parte da história cultural do Moçambique pós-colonial é fortemente relacionada a esse princípio de engajamento universal que fez com que cineastas estrangeiros (europeus, mas também brasileiros) participassem do processo de criação do cinema no país. Depois de uma longa guerra de descolonização contra Portugal de Salazar, a jovem nação africana reconquistava sua soberania em 1975. No mesmo ano, o governo criava o Instituto Nacional do Cinema (INC), cuja vocação seria política, cultural e artística. Podemos dizer que, naquela altura, iniciou-se em Moçambique um processo semelhante àquilo que Marco Ferro identifica como o “terceiro nível da estratificação do conhecimento do passado”. E o cinema era o principal agente dessa reescrita da história. O cineasta, como um historiador, era convidado não só a reavaliar e re-escrever a história oficial, bem como tinha como missão retratar a realidade pós-colonial. Como no Vietnã, em Cuba e na maioria dos países latino-americanos, o cinema foi experimentado nos últimos países africanos ainda em luta contra a colonização portuguesa (Angola, Moçambique) como uma arma de libertação, mas também como uma mecânica na criação simbólica da nação. Tentou-se aplicar até as últimas consequências a mítica

frase de Lênin: “o cinema é a mais importante das artes”.

Quando o cinema nasce junto com a nação em Moçambique

Posterior em mais de uma década ao resto do cinema na África, o cinema moçambicano surge num contexto de luta de descolonização e de guerra contra seus vizinhos (a antiga Rodésia e a África do Sul). Esse contexto histórico de luta anti-imperialista abria um caminho quase natural para uma utilização política do cinema, bem como preparava o terreno para uma nova forma de cooperação com o resto do mundo. A guerra de independência havia levado a um rompimento de qualquer relação com a ex-potência colonial, só restando às autoridades políticas da nova nação lusófona da África uma cooperação com outros países, às vezes, com base numa afinidade ideológica. Assim, os primeiros apoios técnicos e logísticos vieram da cooperação com Cuba e com a ex-União Soviética.

É importante salientar a particularidade do cinema moçambicano no contexto africano. É uma cinematografia que, além de coincidir com a utopia da construção da nação, distingue-se do resto dos cinemas nacionais africanos pelo fato de se constituir como prática cultural sem nenhuma intervenção da ex-potência colonial, Portugal. Como se sabe, as cinematografias dos países da África ocidental francesa (Costa do Marfim, Senegal, Burkina Faso) nasceram e permaneceram tributárias da relação de cooperação cultural pós-colonial com a França. Os primeiros cineastas e técnicos foram formados no contato com os filmes de atualidades produzidos na era colonial. O direito de olhar, reivindicado e exercido mais tarde pelos cineastas africanos, nasceu, de certa forma, sob o controle e a tutela do poder colonial

(LEQUERET, 2003). Parte dos paradoxos nos cinemas pós-coloniais africanos está nesta relação ambígua com a ex-potência colonial e que Elisabeth Lequeret resume bem nesta frase: “uma relação constante e jamais desmentida com a antiga potência colonial. Escolha da língua, lugar de formação dos realizadores, ajudas à produção: numerosos e poderosos, quase incestuosos são os laços que unem os diretores de cinema africano à França” (LEQUERET, 2003, p. 8-9).

As cinematografias moçambicana e angolana, ao contrário, surgiram e se afirmaram na adversidade e na alteridade com relação ao ex-colonizador. Isso, de certa forma, permite o estudo de sua história numa perspectiva mais anti-colonialista do que pós-colonial⁴. Diferentemente dos governos dos países da África francófona que abdicaram do cinema a favor de televisões públicas e estatais, a FRELIMO no meio da guerra de independência já planejava a política cinematográfica. Entre as preocupações dos dirigentes moçambicanos durante e depois da guerra de independência germinam o projeto de dotar a nova nação em gestação de uma forma de expressão que pudesse traduzir os ideais da revolução e atingir as populações rurais e citadinas. Mais tarde, a ajuda da França, de Cuba e da ex-URSS vieram em complemento aos esforços endógenos já empreendidos pela FRELIMO. No lugar de um cinema independente, como era comum no resto dos países recém-independentes da África, a FRELIMO optou declaradamente por um cinema estatal e ideologicamen-

4 Mesmo num país como Argélia, em que as primeiras experiências filmicas apoiadas pelo FLN e que retrataram a guerra de descolonização num tom nacionalista, as relações com a França não foram totalmente rompidas, pelo menos no plano cultural. O filme *Le vent des Aurès*, de Mohamed Lakhdar Hamina, foi o primeiro filme africano a ter conquistado a Palma de Ouro do Festival de Cannes em 1967.

te marcado. O cineasta, nessas condições, era reduzido ao mero papel de produtor de imagens políticas. O interesse que o cinema suscitava na esfera política em Moçambique resultou na criação de um Instituto Nacional de Cinema (INC) e prosseguiu com a produção de um dos maiores cinejornais jamais registrada na história dos cinemas africanos: o *Kuxa Kanema*.

O cinejornal *Kuxa Kanema*⁵ não só representava a concretização de um cinema popular no sentido de “capturar a imagem do povo numa tela e restitui-la ao povo”, mas simbolizava também a vontade política de transformar o cinema numa arma de luta ideológica e numa mecânica para a criação simbólica da nova nação moçambicana. Enquanto o Instituto Nacional de Cinema, criado no ano da independência, encarregava-se da produção e realização dos filmes de atualidade, unidades móveis⁶ percorriam o interior do país para levar até o povo imagens da nova nação socialista. Sendo assim, o *Kuxa Kanema* (o “nascimento do cinema”, na língua local) representa, na história de Moçambique, um ponto de junção que sempre existiu entre a maquinaria do cinema e as mistificações criadoras da nação. Se há uma espécie de “comunidade de natureza entre a nação e o cinema”, conforme diz J.M Frodon (2008), é porque nação e cinema existem e só podem existir graças a um mesmo mecanismo: a projeção.

5 *Kuxa Kanema* ou « nascimento do cinema » é considerado por muitos historiadores do cinema africano como uma das primeiras ações culturais concretas do governo moçambicano um ano depois da independência. O filme documentário que a cineasta Margarida Cardoso realizou em 2004 pode ser lido como um testemunho sobre essa aventura cinematográfica, mas também como um filme-memória sobre aquele período de todas as utopias e um esforço de resgate de uma parte da própria história da construção da nação moçambicana.

6 Carros doados pela cooperação soviética.

Se há um período na história da África em que a questão da imbricação entre “nação e cinema” se mostrou crucial, foi, portanto, naqueles anos 70, nas ex-colônias portuguesas. O cinema para a FRELIMO naquela altura serve tanto para as propostas nacionalistas quanto para a resolução de problemas cotidianos da população (educação e campanhas de sensibilização nas áreas da educação, saúde, higiene). É nesse contexto político e cultural em que o cinema moçambicano ainda está numa fase de balbúcio que chegam Jean Rouch e sua equipe francesa a Maputo para tomar parte desse processo de treinamento da população ao manuseio da tecnologia do Super-8, para que pudesse ser protagonista desta criação da mitologia da nação moçambicana em construção.

A passagem de Jean Rouch e Godard pelo cinema moçambicano

Geralmente, quando a concepção utilitarista da arte cinematográfica não se insere na linha de um projeto governamental nacionalista, ela transparece, como pano de fundo, no trabalho de cineastas que, de forma individual ou coletiva, procuram arquitetar uma poética do cinema revolucionário que possa transformar a realidade política e social. Artistas e intelectuais provenientes de outros horizontes e convencidos do alcance dos filmes implicaram-se diretamente nos esforços de criação de uma cinematografia que pudesse refletir os anseios do povo moçambicano. As contribuições foram das mais variadas e correspondiam, naquele período, a uma espécie de comunhão de sonhos e de utopias por parte de cineastas do norte e do sul. É bom lembrar que os anos 70 são marcados pela guerra ideológica

acirrada entre os dois blocos hegemônicos e seus respectivos satélites espalhados no mundo. Na África austral, Angola e Moçambique constituem não somente o cenário onde se travam as últimas lutas de independência, bem como são terra fértil para a aplicação das concepções anti-colonialistas e terceiro-mundistas do cinema. Os apoios técnicos de Cuba e da ex-URSS são de grande valia para a FRELIMO implementar uma cultura cinematográfica que pudesse ensejar a propaganda revolucionária de cunho marxista. A crença no poder e nos valores emancipadores das imagens em movimento no Terceiro Mundo fez com que os destinos de Jean Rouch e de Godard se cruzassem com uma parte da história do cinema africano. Ao desembarcarem em Moçambique, os dois cineastas franceses tinham um projeto claro: ajudar o país lusófono recém-independente a montar uma atividade cinematográfica perene.

Em 1979, a conceituada revista *Cahiers du Cinéma*⁷ publicava uma entrevista com quatro integrantes do Comité du Film Ethnographique do departamento de cinema da Université de Paris X em que cada um relatava em detalhes a experiência de produção e realização de filmes com o super 8 junto com a população de Moçambique. Os organizadores frisavam o contexto sócio-político complexo, em plena mutação, em que todos concebiam o filme como um “veículo de informação e instrumento ideológico importante”. Sendo assim, a experiência com o super 8 na jovem república moçambicana tinha valor de teste sobre os reais potenciais dessa tecnologia que permitia explorar as dimensões políticas, econômicas e estéticas do cinema. Moçambique se

prestava a tal experimentação por ser um terreno “virgem”, em que tudo estava em construção. Em 1977, Jean-Rouch já tinha travado um primeiro contato com as autoridades moçambicanas, indo à Universidade de Maputo e propondo a ideia de criar oficinas que permitissem aos moçambicanos filmar a sua própria realidade. O trabalho subsequente da equipe de Jacques d’Arthuys fazia parte de uma nova forma de cooperação cultural que o governo moçambicano queria com o resto do mundo disposto a ajudá-lo. Além dos cursos rápidos de leitura fílmica ministrados para grupos de pessoas selecionadas em várias camadas sócio-profissionais, o que os organizadores dessas oficinas queriam mesmo era dar ênfase na formação prática. Isso resultou na realização de vários curtas, realizados na improvisação, mas em torno de temas e assuntos de interesse geral (uma escola de periferia de Maputo, uma velha penitenciária colonial transformada em escola-orfanato, o ambiente hospitalar, etc.). Se a experiência do Super 8 em Moçambique se assemelha a uma prática de cinema militante ou de intervenção é porque ela comportava uma modalidade de exibição/recepção. Os filmes, realizados em pequenos grupos, eram em seguida visionados a fim de provocar uma primeira reação entre os participantes. Debates que conduziam a reflexões de ordem estética, mas também de cunho político e social. Como reconhece J. d’Arthuys, às vezes, o teor dessas discussões apaixonantes deixava essa equipe francesa desorientada. A dimensão pedagógica consistia basicamente em colocar a familiarização à linguagem cinematográfica antes de qualquer consideração ideológica. Na avaliação do próprio J. Rouch, a experiência do super-8 em Moçambique se revelou a “mais

7 “Une expérience de Super 8 au Mozambique”, in *Cahiers du Cinéma*, nº296, janeiro de 1979, p.54-59

bela escola de cinema” na África, por causa da espontaneidade e da implicação direta e ativa da população local: “pela manhã, as pessoas rodavam numa aldeia. Eles revelavam no processador, faziam uma pré-montagem numa moviola de super-8 e na mesma tarde, numa tela de 2x1 metros, projetavam na aldeia aquilo que haviam rodado pela manhã ⁸”. O caráter etnográfico dessa experiência se deve aos temas e às questões do dia a dia abordados de forma documental: “eram pequenas histórias construídas para as atividades deles e que eram esboço de um cinema novo”. Resultou dessa prática pedagógica e experimental o esboço de um novo tipo de cinema documentário que até hoje faz a reputação de Moçambique nos cinemas africanos.

As razões das divergências e frustrações que pontuaram essas experiências se situam a esse nível. Enquanto Rouch e Godard advogavam por uma formação da população às técnicas e que pudesse desembocar na emergência de um cinema do povo para o povo, o governo da FRELIMO, com a criação de estruturas como o INC, o Centro de Estudos de Comunicações (encarregado de fomentar campanhas de informação sobre saúde, educação e técnicas agrárias), parecia mais interessado no fomento de um cinema estatal, feito por profissionais. Mesmo utilizando essa infra-estrutura de base, os organizadores franceses das oficinas reconheciam que sua colaboração ocorria em paralelo com as atividades cinematográficas que eram de incumbência do INC, principal agente do cinema moçambicano e responsável pela produção hebdomadária dos cinejornais *Kuxa Kanema*.

A experiência frustrada de Godard

No final, Godard, assim como Jean Rouch, foram confrontados ao paradoxo da responsabilidade do escritor engajado tal como enunciado por Sartre: a defesa da liberdade oscila entre a aceitação dos fins e a recusa de alguns meios. O cineasta, como o escritor, quando se engaja numa causa e numa luta de libertação, sente na pele o dilema de escolher entre os meios apropriados para chegar a uma finalidade. No caso do cinema popular que a FRELIMO tencionava implementar, a dificuldade de conciliar alguns meios preconizados por Godard⁹ e Rouch entrou em choque com as propostas do partido político moçambicano. De qualquer forma, essa empreitada com o Super 8 em solo africano, como qualquer aventura terceiro-mundista no âmbito das artes, comporta uma parte de sonho, de erro e de frustração decorrente da divergência entre utopias, pessoas e políticas culturais num determinado momento da história de uma nação. Mesmo sendo uma nação ainda em fase de construção, Moçambique já tinha, nos tempos da guerrilha, seus próprios idealizadores no que tangia à elaboração de projetos culturais e artísticos. Com a independência, restava apenas pôr em aplicação essas novas ideias, mesmo se, é verdade, com a ajuda de algumas nações estrangeiras. Inevitavelmente havia em perspectiva um choque entre visões de dentro e de fora, como o ilustra bem essa anedota relatada por Carlos Patraquim sobre a chegada de Godard a Maputo e a demora para ser recebido pelas autoridades moçambicanas (PATRAQUIM, 2000).

8 In entrevista de J. Rouch na revista eletrônica Kinok: http://www.arkepix.com/kinok/Jean%20ROUCH/rouch_interview.html. Acesso em 30 de julho de 2009.

9 Godard, como relatam os historiadores daquele período do cinema moçambicano, tinha em mente, ao chegar a Maputo, a realização de um documentário com o título profético: “Images pour la renaissance d’une nation”, numa nítida alusão ao épico de Griffith sobre a guerra de secessão americana.

Brasileiros no cinema moçambicano

Foi também naquele contexto histórico marcado pelo anti-colonialismo de fraternidade intercultural que alguns cineastas e homens de teatro brasileiros se implicaram nos esforços para a criação do cinema moçambicano. O caso mais emblemático desse engajamento transnacional é o de Ruy Guerra. A própria confusão que paira sobre a identidade cultural e a nacionalidade desta figura importante do Cinema Novo constitui um traço distintivo de sua trajetória como cineasta de todas as causas. Ruy Guerra é o típico sujeito cidadão do mundo; sua vida e atividade de cineasta e crítico se estendem e se dividem entre três países (Moçambique, Portugal, Brasil). Quando ele deixa o Brasil e rumo de volta para Moçambique naqueles anos 70 – depois de ter realizado o filme *Os fuzis* (1964) –, é com o objetivo de ajudar a reorganizar o cinema móvel. Passa a dirigir as atividades do INC em 1978. Seguindo os passos de outro grande cineasta moçambicano, Fernando Almeida e Silva, que já tinha capturado algumas imagens do período da transição e da independência moçambicana, Ruy Guerra se interessa por um fato do passado colonial como assunto do seu filme *Mueda – Memória e massacre* (1979). O filme revisita o massacre perpetrado pelas tropas portuguesas em Mueda no dia 16 de Junho de 1960 depois de uma revolta da população que exigia da administração colonial o direito à auto-determinação. Para a FRELIMO, esse acontecimento foi a prova de que a independência se conseguiria só pela “violência da revolução” e pela luta armada. Todos os povos que aspiram à liberdade têm suas grandes tragédias e seus mártires que funcionam no imaginário coletivo como ponto de referência. Elas têm uma carga

simbólica forte na emergência da consciência de nação. Se muitos historiadores viram um ponto em comum entre o massacre de Mueda e o motim a bordo do Encouraçado Potemkin, é porque os dois eventos envolvem morte em massa de populações inocentes e marcam um estopim para a revolução. Ruy Guerra, com certeza, tem consciência da carga emocional e simbólica desse fato colonial. Por influência ou não do cinema soviético, ele decide, como Eisenstein, explorar cinematograficamente o acontecimento que diz respeito ao inconsciente coletivo do povo moçambicano. O massacre de Mueda, como a matança nas escadarias de Odessa, é uma tragédia. E como tal, ele deve ser objeto de uma recuperação política e ideológica.¹⁰ Integra-se, como ingrediente, na mitologia cinematográfica criadora na nação.

Pelos títulos e temas de seus filmes, pode-se notar que Ruy Guerra, como outro grande nome do cinema moçambicano, Fernando Almeida, tem como preocupação falar do presente pós-colonial e do futuro a partir de testemunhos extraídos do período da luta anticolonial de Moçambique. Esse duplo compromisso com a memória do passado colonial e com as utopias do presente é nítido no trabalho de muitos cineastas africanos depois das independências. Seus filmes são militantes na medida em que a memória é seletiva e estrategicamente revisitada. A figuração cinematográfica que dão do passado deve servir de meio de agitação das consciências.¹¹ Se há, portanto, uma forma

10 Este acontecimento ocupa um lugar importante no ideário histórico da FRELIMO para justificar a sua luta anticolonialista pelas armas. Cf o livro “Datas e Documentos da História da FRELIMO” 1975, 2ª Edição de Alberto Joaquim Chipande.

11 O primeiro longa de Ruy Guerra em terra moçambicana, *Mueda – Memória e massacre* (1979), divide as opiniões: alguns vêem nele uma manipulação cinematográfica de um fato histórico pela FRELIMO, outros consideram o filme como um testemunho histórico.

de engajamento político nessa ação de Ruy Guerra no cinema moçambicano, isso se deve ao seu trabalho como cineasta e como responsável pela direção do INC. Ele colabora na cumplicidade com aquele que Luís Carlos Patraquim considera “o responsável e a alma” da primeira série dos *Kuxa Kanema*, Fernando Silva. O fruto desta colaboração é a inauguração de “uma nova poética e uma temática específica ao cinema moçambicano” (PATRAQUIM, 2000). O resultado desse trabalho acabou suscitando a simpatia e o entusiasmo militante de outros cineastas africanos e do mundo.

Licínio Azevedo: o mais moçambicano de todos os cineastas brasileiros

Se Ruy Guerra costuma ser apresentado como o mais brasileiro do cinema moçambicano (e o mais moçambicano do cinema brasileiro), Licínio Azevedo é incontestavelmente o mais moçambicano e africano dos cineastas brasileiros. A aventura africana de Licínio começa e se limita ao Moçambique quando ele vai realizar um filme de ação, *Crossing the River*, uma coprodução com a Tanzânia. As motivações da ida desse jornalista gaúcho a Maputo transbordam o estrito quadro da investigação jornalística, constituindo-se na prática do cinema militante. O projeto fílmico consistia em recolher testemunhos para construir um documentário sobre a guerra contra a colonização portuguesa (o filme ficou inacabado). O compromisso do brasileiro com Moçambique se tornou tão literário quanto cinematográfico. Quando os trabalhos de campo de Licínio não se traduziam em filmes (ficção ou documentário), eles tomavam a forma de livros. Suas obras fílmicas e romancescas exploram até hoje a temática das duas

guerras (guerra de descolonização e guerra civil) que marcaram a história recente de Moçambique. Os seus documentários mais atuais abordam, no estilo do cinema direto, o tema da guerra civil pelo viés dos estragos e as conseqüências que causou. Os dois filmes mais expressivos neste sentido são os documentários *Hóspedes da noite* (2007) e *A árvore de nossos antepassados* (1994). Filmados com um realismo cru e típico dos documentários sociais, as duas obras põem em cena a palavra e as ações das pessoas comuns. Ao longo dessas falas, o julgamento da guerra civil fratricida em que se livraram a FRELIMO e a RENAMO aparece em filigrana até ser o fio condutor de toda a trama narrativa. Em *Hóspedes da Noite*, são os passos e as vozes de dois ex-empregados do antigo Grand Hotel, símbolo do luxo no tempo colonial, que o espectador e a câmera acompanham nas suas perambulações nos aposentos agora ocupados por uma população sem abrigo. Aos comentários se acrescentam os depoimentos dos novos donos do lugar. Num dos quartos um jovem menciona a guerra civil como sendo uma das razões que o obrigaram a migrar do campo para a cidade. *A árvore dos nossos antepassados* é protagonizado por uma família de refugiados que a câmera do cineasta acompanha na sua volta do exílio forçado da Tanzânia para sua aldeia do outro lado da fronteira, em Moçambique. Ao longo da caminhada da família, em suas confissões à câmera, o tema da causa do exílio, isto é, a guerra civil que devastou e deixou Moçambique numa situação exangue durante quase 20 anos, é rapidamente suplantado pelo tema do retorno, do apelo da ancestralidade e da terra natal. Tais questões reaparecem no documentário *Mãos de barro* (2003), que retrata a vida de uma ceramista e ex-combatente da guerra de independência, Reinata Sadimba, e seu

retorno ao planalto de Mueda, terra de célebres escultores de ébano.

Todos os filmes de Licínio são construídos como filmes sociais e privilegiam o ponto de vista da população sobre sua realidade (a luta de sobrevivência protagonizada pelas mulheres cisterneiras no documentário *A guerra da Água* [1995]), e das vítimas da guerra civil e o contingente de deslocados e refugiados que ela criou. Sendo assim, são obras que representam uma nítida inflexão na filmografia de Licínio Azevedo e uma distância com a estética do cinema nacionalista. Predomina nos seus trabalhos uma preocupação estética com um tipo de cinema mais engajado socialmente do que ideologicamente. Um cinema que escruta o destino do pequeno povo e que explora as relações que se tecem entre a história, a memória, a tradição africana, os problemas cotidianos das populações do campo e das cidades. Essa mudança pode significar uma forma de desencantamento pós-colonial do cineasta e o fim das grandes utopias nacionalistas que acompanharam os primeiros anos da independência moçambicana. Mas indica, por outro lado, certo pragmatismo e lucidez na forma como Licínio passou a administrar sua carreira a partir dos anos 90 em Moçambique.¹²

Essa mudança de postura, aliás observável em quase todos os cineastas que participaram dos primeiros esforços de criação do cinema moçambicano, denota o fim de uma era marcada pelas utopias do engajamento ideológico. Com o incêndio que destruiu em 1987 aquilo que tinha sobrado do INC, é como se toda a memória da década prodigiosa do cinema moçambicano tivesse se volatilizado junto. Para Luís Carlos Patraquim,

12 Além de se tornar realizador independente, Licínio Azevedo decidiu criar sua própria produtora, a Ebano Multimédia.

a principal explicação para o desencantamento dos cineastas está na própria situação pós-independência mal administrada politicamente em Moçambique e em outras partes da África. Situação pós-colonial em que o cinema se tornou o primo pobre das políticas culturais. Assim “a emergência da televisão nos anos 80 e as vicissitudes da política, da economia e da guerra fizeram morrer aquele sonho da criação e da continuidade de uma cinematografia nacional” (PATRAQUIM, 2000). No novo quadro que se desenha a partir do final dos anos 80, da desilusão dos cineastas moçambicanos, origina-se uma nova fase de experimentação de novos modelos de produção cinematográfica, dentre os quais, o vídeo. É como se a história se repetisse às avessas. Depois da experiência militante do Super 8 da equipe de Jean Rouch, é a vez das “ONGs, das agências internacionais e dos interesses privados definirem as exigências de produção, longe das temáticas do INC e dos *Kuxa Kanema*” (PATRAQUIM, 2000).

Os limites do cinema-ação e do engajamento militante em terra estrangeira

De todos os cineastas estrangeiros que passaram pelo cinema moçambicano, Licínio Azevedo foi aquele que se tornou o mais moçambicano e o mais visceralmente ligado culturalmente com o país da África, sendo citado hoje como um dos grandes nomes do cinema moçambicano e africano.

Como Licínio Azevedo, outro brasileiro, José Celso Correa Martinez, homem de teatro mais do que de cinema, teve uma passagem pelo cinema moçambicano. Foi uma experiência esporádica, curta, mas intensa. Ele e sua equipe¹³ chegaram a Moçambique com

13 Na realidade, José Celso Martinez Correa e Cel-

a ideia de criar um circuito cinematográfico revolucionário. Esse projeto se inscrevia na mais pura tradição do cinema de ação ou cinema de intervenção. Aqui no Brasil, o dramaturgo iconoclasta já havia formalizado essa forma de intervenção política pela arte através do projeto do Teatro Oficina, criado no final dos anos 50. O conceito de “cinema-ação” era uma espécie de desdobramento da força subversiva do teatro no campo cinematográfico. Depois do Brasil, Moçambique se prestava como terra de experimentação dessa estética política.

Muito se escreveu sobre essa experiência de José Celso na África. Mas o maior testemunho está no livro-memória em que o próprio dramaturgo paulista detalha as tribulações e peripécias que marcaram o seu engajamento no cinema incipiente de Moçambique naqueles anos 70. Como a maioria dos artistas que protagonizaram a revolução de Maio 68 através do mundo, Zé Celso concebia as artes do teatro e do cinema como meios de desmistificação. Sendo assim, o poder transformador do Teatro Oficina não só podia ser transferido para o campo cinematográfico, bem como os filmes e o palco eram concebidos como espaços de experimentações complementares. Nas suas peças polêmicas como nos seus filmes, Celso Martinez se posiciona como um artista engajado no sentido sartriano. A defesa da liberdade não tem fronteira nem nacionalidade. Todas as causas daquele momento conturbado da história da África e de Portugal permeiam suas obras¹⁴. Na sua empreitada pós-colo-

so Luccas, também integrante do Teatro Oficina, encontravam-se exilados em Portugal quando decidem ir a Moçambique, numa equipe que se resumia aos dois, Zé Celso no som, Celso Luccas na câmera. [N.E.]

14 Ele realizou um filme documentário, *O Parto*, sobre a revolução dos Cravos que pôs um fim a ditadura de Salazar em Portugal. [de 1975, o filme foi co-realizado por Celso Luccas, N.E.]

nial e terceiro-mundista, ele realiza, com o aval e a carta branca da FRELIMO, *25*, um filme-homenagem, em forma de ode à revolução moçambicana:

“Nós estivemos em Moçambique filmando o “25” e desde o início tivemos um apoio muito grande do Ministério da Informação, que entrou na produção com uma Bolex, um gravador cassete e filme Kodak. Depois do filme pronto (ele foi finalizado em Portugal) nós retornamos a Moçambique e no dia 25, um ano de independência, de noite nós passamos a primeira sessão para o pessoal do Instituto de Cinema e depois o filme foi mostrado para a população, foi mostrado para os dirigentes, que gostaram muito do filme e nos convidaram para participar do instituto, da organização do instituto” (MARTINEZ CORREA, 1980).

A proposta e o objetivo da intervenção de José Celso e de sua equipe em Moçambique era centrar seus esforços na questão da distribuição dos filmes produzidos localmente. Mesmo sendo bem-recebidos pelas autoridades políticas, os problemas dos idealizadores de Cinema-ação começaram surgir das divergências de ponto de vista com os demais administradores das estruturas do cinema moçambicano. José Celso atribui essas desavenças a fatores de ordem ideológica. Nas suas confissões compiladas no livro *Cinema-ação* (1980), ele classifica os responsáveis do cinema moçambicano em duas categorias. De um lado havia os próprios moçambicanos que já faziam cinema no tempo da guerra de libertação e que já eram aguerridos nas técnicas do vídeo. Mas depois da independência, explica Zé Celso, “este pessoal todo foi para a zona de luta da Rodésia”, país vizinho de Moçambique que também acabava de desencadear a sua luta de libertação. Por outro, havia na capital Maputo um grupo de cineastas que “foram convidados para organizar o cinema, as pessoas que eram ligadas

ao cinema já na época colonial”. No meio desses dois grupos havia a equipe do próprio José Celso Martinez Correa, disposta a contribuir, do seu jeito, para o nascimento do cinema moçambicano. Para isso, eles procuraram basear o seu programa em “várias resoluções da própria FRELIMO que durante a época da guerra estabeleceu, mais ou menos, um programa do que seria o cinema em Moçambique” (MARTINEZ CORREA, 1980, p. 10). Mas, como o grupo da capital tinha “uma compreensão muito ocidental, intelectualizada de cinema, dentro do mercado de cinema mais sofisticado...”, ele era menos disposto a concordar com as concepções de um cinema, embora engajado política e socialmente, feito no improviso e no limite do amadorismo. As dificuldades do grupo de Zé Celso de se fazer um lugar nessa disputa nas contribuições trazidas à emergência do cinema moçambicano demonstra o quanto pode ser difícil conciliar o engajamento e o idealismo de cineastas estrangeiros com a realidade local.

Conclusão

Depois da era do cinema colonial, a África foi escolhida como terra de predileção para a busca do pitoresco pelo cinema mundial. Mas os anos 70 representaram uma virada nesse encontro do continente africano com o resto do mundo. O engajamento pessoal e subjetivo dos cineastas estrangeiros no cinema moçambicano representou um momento-chave na relação entre cinema e utopia, dando uma dimensão universal ao conceito de cinema-ação. 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.

A emergência do cinema nacional moçambicano intervém naquele período e acaba se beneficiando dessa efervescência de ideias e de ação que acompanha o conceito de cinema engajado e militante. Mas como toda forma de engajamento ideológico tem sua contrapartida no desencantamento, não é surpreendente que muitas dessas experiências dos estrangeiros na história de Moçambique pós-colonial tenham representado exemplos quanto aos alcances e limites do cinema militante e do terceiro-mundismo cinematográfico. A aventura de cada um desses cineastas ilustra, ao seu modo, a dialética da relação entre o cinema e a política.

No novo contexto geopolítico atual em que se exalta uma espécie de aproximação entre países lusófonos e exalta-se uma cooperação cultural pela língua entre Brasil, Portugal e países africanos de língua portuguesa, acreditamos que a releitura da participação bem-sucedida ou frustrada de cineastas brasileiros na história do cinema e da invenção da nação moçambicana pode ser rica de ensinamento para o futuro.

Referências

- CERISUELO, Marc et alii (org.). **Vienne et Berlin à Hollywood: nouvelles approches**. Paris: Presses Universitaires de France – PUF, 2006.
- EADES, Caroline. **Le cinéma post-colonial français**. Paris: ed. Cerf-Corlet. 2006
- FRODON, Jean-Michel. **La projection nationale. Cinéma et Nation**. Paris : Éditions Odi-le Jacob. 1998.
- GAUTHIER, Guy. “Le cinéma militant reprend du travail”. In: **Cinémaction** n° 110, janeiro de 2004.
- HENNEBELLE, Guy. **CinémAction**. Revista trimestral N° 8, 1979.

LOUDART, Jean-Pierre & TERRES, Dominique. Une expérience de Super 8 au Mozambique entrevista In **Cahiers du Cinéma**, n.º 296, 1979, p. 54-59

LEQUERET, Elisabeth. Le cinéma Africain. Un continent à la recherche de son propre regard. Paris: Cahiers du Cinéma -Scérén-CNDP, 2003

MARTINEZ CORREA, José Celso (et alii): **Cinemação**. São Paulo: Cine Olho Revista de Cinema. 1980

PATRAQUIM, Luís Carlos. “Cinéma Mozambicain: il était une fois les images ». In **Africultures**, n.º. 26, março de 2000.

RAMONET, Ignacio. **Propagandas silenciosas**. Petrópolis: Vozes, 2002

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: ed. Papyrus, 2003.

Recebido em: 22/02/2017

Aprovado em: 04/04/2017

YAABA, CINEFILIA E REALISMO SEM FRONTEIRAS¹

Lúcia Nagib*

Resumo

Graças a *Yaaba* (Idrissa Ouédraogo, 1989) o povo mossi, de língua moré, de Burkina Faso, ganhou expressão audiovisual e física sem precedentes ou rivais. Desde as primeiras imagens, mostrando os protagonistas infantis Nopoko e Bila correndo na paisagem vasta e ocre do Sahel, não resta dúvida, de que *Yaaba* é um filme internacional, que recicla com criatividade tropos universais num ambiente nunca antes filmado com tanto realismo. Ouédraogo aponta como fonte da história, escrita também por ele, a literatura oral de sua região. Em que pese essa origem local, o argumento desenvolvido é claramente produto de um cinéfilo que se deixou inspirar amplamente por um dos filmes fundadores do cinema realista, *Pather Panchali* (Satyajit Ray, 1955). O que essa intertextualidade demonstra não é a falta de originalidade de Ouédraogo, mas o modo pelo qual realismo e tropos universais se irmanam quando se trata de explorar um novo veio cinematográfico.

Palavras chave: Yaaba; Idrissa Ouédraogo; Cinema; África.

Abstract

YAABA, CINEFILIA AND REALISM WITHOUT BORDERS

Thanks to *Yaaba* (Idrissa Ouédraogo, 1989) the Mossi people, from Burkina Faso, gained unprecedented audiovisual and physical expression. From the first images, showing the children's protagonists Nopoko and Bila running in the vast and ocher landscape of the Sahel, there is no doubt that *Yaaba* is an

1 Este artigo, originalmente escrito em inglês, é um excerto do livro de Lúcia Nagib (2011), *World Cinema and the Ethics of Realism*. Nova York/Londres: Continuum. A versão em português, traduzida por Carolina Canguçu, foi publicada originalmente no catálogo Forumdoc.BH.2009 – 13º Festival do Filme Documentário e Etnográfico/ Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo.

* Lúcia Nagib é professora titular de Cinema na Universidade de Reading, onde dirige o Centre for Film Aesthetics and Cultures. É autora dos livros: *World Cinema and the Ethics of Realism* (Continuum, 2011), *A Utopia no Cinema Brasileiro: Matrizes, Nostalgia, Distopias* (Cosac Naify, 2006; versão inglesa: *Brazilian Screen: Cinema Novo, New Cinema, Utopia*, I.B. Tauris, 2007), *O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 Cineastas dos anos 90* (Editora 34, 2002), *Nascido das Cinzas: Autor e Sujeito nos Filmes de Oshima* (Edusp, 1995), *Em Torno da Nouvelle Vague Japonesa* (Editora da Unicamp, 1993) e *Werner Herzog: O Cinema como Realidade* (Estação Liberdade, 1991). É organizadora dos livros: *Impure Cinema: Intermedialand Intercultural Approaches to Film* (com Anne Jerslev, I.B. Tauris, 2014), *Theorizing World Cinema* (com Chris Perriam e Rajinder Dudrah, I.B. Tauris, 2011), *Realism and the Audiovisual Media* (com Cecília Mello, Palgrave, 2009), *The New Brazilian Cinema* (I.B. Tauris, 2003), *Mestre Mizoguchi* (Navegar, 1990) e *Ozu* (Marco Zero, 1990). E-mail: l.nagib@reading.ac.uk

international film that creatively recycles universal tropes in an environment never before filmed with such realism. Ouédraogo points out as a source of history, written by him, the oral literature of his region. In spite of this local origin, the argument developed is clearly the product of a movie buff who was largely inspired by one of the founding films of realistic cinema, *Pather Panchali* (Satyajit Ray, 1955). What this intertextuality demonstrates is not the lack of originality of Ouédraogo, but the way in which realism and universal tropes come together when it comes to exploring a new cinematographic vein.

Key Words: Yaaba; Idrissa Ouédraogo; Cinema; Africa.

Graças a *Yaaba* (Idrissa Ouédraogo, 1989) o povo mossi, de língua moré, de Burkina Faso, ganhou expressão audiovisual e física sem precedentes ou rivais. A estética do filme se baseia em distensão, desdobramento geométrico de espaço e tempo, depuração e economia de meios de modo geral. Num mundo rigorosamente uniformizado, sem demarcação histórica ou sinal de outras civilizações, os personagens se expressam pausadamente, em falas simples e claras, em postura solene frente a uma câmera predominantemente estática, enquanto as cenas se desenrolam em rígida ordem cronológica, sem saltos ou sequer fusões entre planos.

Tais características estéticas derivam, por um lado, de opções estilísticas compatíveis com o realismo baziniano, que inclui a ideia do cinema como “janela para o mundo” e a primazia do real objetivo sobre o sujeito observador. Mas são, igualmente, resultado dos limites impostos por um orçamento restrito e o uso da película de 35mm, que requer equipamentos pesados e recursos inviáveis numa região semi-desértica, distante dos serviços urbanos. A combinação desses fatores resultou no que alguns chamam de *mise-en-scène* ‘hierática’ (BOUGHEDIR, 1995, p. 28), um estilo que coloca Ouédraogo, pelo menos nesta altura de sua carreira, ao lado de cineastas ascéticos, como Bresson, e eu acrescentaria Ozu, cujo cinema

pode oferecer pistas iluminadoras para este filme, como veremos.

Yaaba é de fato uma obra de cinéfilo, que reflete tudo o que o diretor Ouédraogo aprendeu em sua rigorosa formação cinematográfica, que se iniciou no extinto Institut Africain d’Études Cinématographiques, em Ouagadougou, prosseguiu em Kiev (na antiga União Soviética) e encerrou-se em Paris, no famoso IDHEC, ou Institut des Hautes Études Cinématographiques. Após vários curtas e um primeiro longa metragem filmado em 16mm, *A escolha* (*Yamdaabo*, 1986), Ouédraogo finalmente embarcou, com *Yaaba*, no formato 35mm, mas não sem antes formar uma equipe internacional com profissionais de alta categoria, começando com o produtor executivo suíço Pierre-Alain Meier, que trouxe consigo o diretor de fotografia e também cineasta Matthias Kalin, e a maquiadora Nathalie Tanner, cuja linhagem cinematográfica remonta a seu pai, o célebre diretor Alain Tanner. Da França, ele convidou o experiente engenheiro de som Jean-Paul Mugel, colaborador frequente de diretores do porte de Wim Wenders, Agnès Varda e Manoel de Oliveira, além de seu antigo professor no IDHEC, o câmera Jean Monsigny (CRESSOLE, 1998).

A eles se juntaram alguns dos melhores talentos do cinema da África subsaariana, como o mais famoso ator de Burkina Faso, Rasmane Ouédraogo, o compositor expe-

rimental camaronês Francis Bebey e uma equipe de atores inesquecíveis, selecionados entre os habitantes do povoado de Tougouzagué, a alguns quilômetros de onde o diretor nasceu. Burkina Faso também ofereceu contribuição significativa para o orçamento, principalmente graças à intervenção de Watamou Lamien, um conselheiro governamental que apoiou vários cineastas talentosos da África. Lamentavelmente, Lamien morreu num acidente automobilístico a caminho das locações onde Ouédraogo filmava *Yaaba* (CRESSOLE, 1998), e por isso o filme lhe é merecidamente dedicado. Graças a essa equipe forte e a um diretor com profundo conhecimento da região e seus habitantes, o filme transmite uma sensação de segurança e precisão que já rendeu muitos elogios, mas também desconfiança.

Yaaba foi aclamado em Cannes, onde ganhou o prêmio FIPRESCI entre outras menções. Seu conteúdo de conto moral, centrado nos personagens de uma anciã e duas crianças, também facilitou a distribuição e exibição do filme nos cinemas e TVs do mundo. Tal receptividade encorajou Ouédraogo a mergulhar logo em seguida num novo filme no mesmo estilo sóbrio, *Tilai* (1990), desta vez uma tragédia de conotações míticas, envolvendo traição entre pai e filho, amor edipiano e fratricídio. *Tilai* alcançou sucesso ainda maior em Cannes, onde recebeu o prêmio do júri. A seguir, conquistou o 'Étalond' Yenenga, o prêmio principal do FESPACO (Festival Pan-Africano de Cinema de Ouagadougou), consolidando a reputação internacional de Ouédraogo. Apesar disso, críticos africanos e de outros lugares continuam insistindo em questionar se *Yaaba* e *Tilai* foram feitos para um público vagamente definido como "africano", ou para um ainda mais evasivo "ocidente", a quintessência do "Outro" que tais críticos insistem em distin-

guir radicalmente do primeiro (ver Diawara, 1992). Por exemplo, um volume sobre cinema africano dedica várias páginas a esse debate improdutivo que, invariavelmente, termina com a crítica velada de que ambos os filmes, pela elevada ambição artística, não seriam suficientemente "populares" para o público africano (MURPHY; WILLIAMS, 2007, p. 162 e seguintes). Em resposta a essas críticas prescritivas e em última análise esterilizantes, Ouédraogo reitera em suas entrevistas:

"São os intelectuais que acusam meus filmes de não serem africanos. Eles esquecem que a técnica é universal, mesmo se a aprendemos na França. É como a ciência ou a medicina, temos direito a elas, pois representam um conhecimento que pertence ao mundo e, conseqüentemente, a mim também" (NAGIB, 1998, p. 118).

Desde as primeiras imagens, mostrando os protagonistas infantis Nopoko e Bila correndo na paisagem vasta e ocre do Sahel, não resta dúvida de que *Yaaba* é um filme internacional, que recicla com criatividade tropos universais num ambiente nunca antes filmado com tanto realismo. Ouédraogo aponta como fonte da história, escrita também por ele, a literatura oral:

"[É] um conto da minha infância, uma forma de educação noturna do lugar em que nasci, algo que adquirimos entre os sete e dez anos de idade, logo antes de dormir, se tivermos a sorte de ter uma avó" (BARON, 1989).

A figura dessa sábia avó é representada no filme por Sana, a anciã marginalizada que o garoto Bila carinhosamente chama de *yaaba* (avó). Em que pese essa origem local, o argumento desenvolvido é claramente produto de um cinéfilo que se deixou inspirar amplamente por um dos filmes fundadores do cinema realista, *Pather Panchali* (Satyajit Ray, 1955), um detalhe decisivo que

parece ter escapado à maioria dos críticos. O filme de estréia de Ray, e primeira parte de sua trilogia de Apu, gira em torno de uma personagem frágil e idosa, Indir, que vive atormentada por sua cunhada muito mais nova, dona da casa em que moram. Indir, no entanto, consegue ajuda secreta da filha pequena da cunhada, Durga, que rouba frutas de um pomar vizinho para alimentá-la. Nasce um irmãozinho, Apu, que logo se junta a Durga no apoio à tia, mesmo depois que ela é expulsa de casa. Em *Yaaba*, são também um menino e uma menina (embora aqui o menino seja o líder), os primos Bila e Nopoko, que tomam o partido de Sana, contrariando o restante da aldeia que a considera uma bruxa. Bila também é compelido a roubar – uma galinha, entre outras coisas – para alimentá-la.

Os detalhes que indicam a penúria da velha são, em alguns momentos, idênticos em ambos os filmes, como o xale esfarrapado que tanto *Yaaba* como Indir tentam remendar em vão. Também é semelhante o vínculo entre as crianças, sugerido por brincadeiras carinhosas, jogos de esconde-esconde, e até verdadeiros testes de amor, como quando Bila finge ter se afogado no lago ou quando Durga desaparece na plantação de arroz, ou mesmo quando Apu, tal como Nopoko, fingem não acordar do sono. Em ambos os casos, brincadeiras acabam se transformando em doenças sérias. Em *Pather Panchali*, durante uma escapada para ver o trem passar, os irmãos são pegos por uma tromba d'água que causa pneumonia em Durga e sua morte trágica. Em *Yaaba*, quando Nopoko intervém em defesa de Bila numa briga com três outros garotos, ela é ferida por uma faca enferrujada e quase morre de tétano. A experiência da morte é, na verdade, a lição mais importante que a anciã ensina às crianças, e aqui Ouédraogo

aproveita a oportunidade de citar Ray literalmente, retomando a famosa cena em que os irmãos, em *Pather Panchali*, encontram a tia sentada no chão, aparentemente cochilando, com a cabeça apoiada nos joelhos dobrados. Quando Durga a toca, ela cai para o lado e as crianças percebem, horrorizadas, que ela está morta. Sana também cai morta para o lado, quando Bila tenta acordá-la do sono, sentada no chão com a cabeça apoiada nos joelhos dobrados.

O que essa intertextualidade demonstra não é a falta de originalidade de Ouédraogo, mas, o modo pelo qual realismo e tropos universais se irmanam quando se trata de explorar um novo veio cinematográfico. O próprio Ray havia recorrido abertamente, para seu primeiro filme, ao neorealismo italiano e a Renoir, cujos métodos realistas ele experimentara na prática como assistente do diretor francês nas filmagens de *O rio* (*The River*, 1951) na Índia. Além disso, crianças protagonistas, desde o neorealismo e *Alemanha Ano Zero* (*Germania Anno Zero*, Roberto Rossellini, 1947), estão historicamente associadas a novos realismos, pois constituem o espelho perfeito dos processos de aprendizagem dos próprios diretores em sua busca de imagens nunca antes mostradas na tela. Bila e Nopoko, assim como Durga e Apu, partem para descobrir e tomar posse de um território que é tão novo para eles quanto para o espectador, constituindo, assim, o canal pelo qual a novidade migra da fábula para a estética do filme.

Em *Yaaba*, esse aspecto é enfatizado pela ligação física que os atores mantêm com as locações reais (Fig. 1). A combinação destes com os habitantes verdadeiros da região conferem ao filme um tom de naturalidade e adequação que, nas palavras de Serge Daney a respeito de Souleymane Cissé, “opera, não uma estetização do mundo, mas uma inscri-

ção imediata do corpo no meio-ambiente” (apud BARLET, 1996, p. 165). A beleza resultante, para além do efeito de cartão-postal, se deve à continuidade que a fisicalidade produz entre o corpo e o meio-ambiente, como ilustram os planos gerais da figura semi-nua de Sana cruzando a paisagem vasta e árida, onde sua pele enrugada e marrom é apenas um tom a mais sobre o solo ocre. A mais apta expressão de ligação física com o meio, em *Yaaba*, é o ato de Bila correr de

pés no chão. Na maioria de suas aparições Bila está correndo, seja em brincadeiras infantis, para escapar da fúria do pai, para buscar ajuda quando Nopoko adoece, ou em suas visitas regulares a Sana. A mobilidade conectiva de Bila instrui o espectador sobre a paisagem do Sahel e sobre a relação entre os vários pontos geográficos do filme: o mercado, o lago, o cemitério, os pastos de gado, a cabana semi-destruída de Sana fora dos muros da aldeia.

Figura 1 – Fotograma de *Yaaba* (Idrissa Ouédraogo, 1989): o filme estabelece uma ligação física entre personagens e paisagem. © Idrissa Ouédraogo.



Já se observou que a sede e curiosidade de Bila com relação ao mundo representam os “valores da África moderna” (UKADIKE, 1991, p. 56). No que se refere à fábula, o filme é inteiramente atemporal, sem qualquer indicação de períodos pré-moderno ou moderno na África. No entanto, não há dúvida de que o fato de Bila estar constantemente correndo em linha reta projeta o filme para um futuro melhor. É um movimento teleológico cujo objetivo final é a mudança social – um aspecto que já foi analisado de perto por Ismail Xavier em relação à corrida de Manuel

em *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) (XAVIER, 1999, p. 32). Como tal, o personagem de Bila incorpora a crítica severa aos costumes tradicionais que permeiam o filme como um todo, apesar de firmemente enraizado na cultura tradicional mossi. Essa crítica não surge de conflitos com culturas alienígenas (totalmente ausentes no filme), mas dos problemas sociais próprios dessa comunidade. Cada uma das cenas se destina a demonstrar as consequências nefastas do preconceito, seja este, por exemplo, contra uma esposa adúltera

(Koudi), cujo marido alcoólatra (Noaga) sofre de impotência, ou contra o próprio alcoólatra. Por sua vez, personagens marginalizados como Sana e Noaga são dotados de pensamento progressista justamente por se encontrarem à margem da sociedade e suas regras. A principal mensagem que Sana passa a seu aprendiz Bila é de que as pessoas “têm suas próprias razões”, o que o leva a perdoar a infiel Koudi e travar amizade com o bêbado Noaga.

As vantagens do comportamento progressista de Bila ficam evidentes quando Nopoko adoece. Órfã de mãe, a menina está sob os cuidados da tia, mãe de Bila. Os homens da aldeia se desdobram em busca de socorro. Um curandeiro charlatão é contratado e exige o sacrifício de vários animais, sem qualquer resultado. Bila, no entanto, recorre a sua mentora Sana, que parte em busca do herbalista Taryam, residente no outro lado rio. O pai de Bila barra a entrada de Taryam na aldeia, mas sua mãe mais sensata manda o garoto de volta atrás de Taryam, e ele retorna com o remédio que finalmente salva Nopoko da morte. Vencedores e perdedores são assim claramente definidos: as mulheres provam ser mais sábias do que seus maridos tradicionalistas e autoritários, e a ciência prevalece à superstição. Atinge-se dessa maneira o final feliz que satisfaz devidamente os requisitos do conto moral.

É de se perguntar, no entanto, onde está o realismo nisto tudo. Não na fábula, evidentemente, mas na qualidade apresentacional de seu estilo narrativo, que expõe, para além das exigências da ficção, a realidade dos atores e da cena. O modo de elocução apresentacional de *Yaaba* pode ser melhor compreendido através daquilo que seria seu aspecto mais abertamente cinéfilo, isto é, suas afinidades com Ozu. Entre as opções contidas naquilo que Alain Bergala chamou

de “sistema Ozu” está, em primeiro lugar, a conhecida rejeição, por parte do cineasta japonês, de qualquer movimento de câmera, exceto em raras ocasiões. Mas, Bergala chama a atenção para outro detalhe sutil, que é o fato de a câmera estática começar a filmar antes de os personagens entrarem em cena e continuar filmando depois que eles saem, o que produz uma sensação de que “a enunciação precede o enunciado” (BERGALA, 1980). Essa precedência, acrescenta Bergala, é certamente a regra em todos os filmes, mas é normalmente suprimida a fim de preservar a ilusão do espectador de que o filmado precedeu a filmagem. Em *Yabba* a câmera é também predominantemente estática, movendo-se poucas vezes em lentas panorâmicas e breves *travellings*. Ouédraogo atribui isto à impossibilidade de se instalarem gruas naquelas locações e também a restrições orçamentárias que limitavam a extensão de trilhos. No entanto, isto não explica o fato de que as extremidades de planos estáticos, antes e depois da apresentação de personagens, não tenham sido cortadas. Tal opção, exclusivamente estilística à moda de Ozu, causa certo atraso que indica ao espectador como determinada cena foi feita, uma informação que é normalmente excluída na montagem. É um intervalo na ação que revela, por assim dizer, como os personagens sobem ao ‘palco’ e se ‘apresentam’, efeito que se vê intensificado por outro recurso apresentacional relacionado à construção do olhar, que Bergala também aponta a respeito de Ozu:

“O olhar de Ozu, ‘indeciso’ entre encarar diretamente a câmera e um olhar inteiramente ficcional, coloca o espectador numa posição singular... a do espectador que não está inteiramente centrado (como operador) nem inteiramente excluído da construção do olhar ficcional (ou seja, forçado pelo olhar direto a abandonar sua posição espectral).” (BERGALA, 1980).

Voltemos a *Yaaba*. Também aqui as cenas são compostas de maneira a colocar o olhar numa posição intermediária. Eis um exemplo típico: duas pessoas dialogam e, ao final, se retiram, mas um terceiro personagem permanece em cena, vira-se ligeiramente em direção à câmera e para logo antes de encontrar o olhar do espectador; a seguir, faz um comentário sobre o que acabou de acontecer. Essa composição produz um espectador dentro da cena que fica na fronteira entre o voyeurismo e a observação ativa. É uma figura que ‘apresenta’ a cena ao espectador de um modo que não difere muito do papel do narrador oral, ou *griot*, presente em tantos filmes africanos, ou mesmo do explicador *benshi* dos filmes japoneses do período silencioso, cuja herança Ozu carrega em seus filmes.

David Murphy e Patrick Williams notam, em *Yaaba*, a recorrência de close-ups de faces sorridentes, que eles atribuem ao gosto de Ouédraogo pela comédia (2007, p. 160). Se o efeito cômico de fato contém um aspecto

apresentacional, o papel dessas faces é ainda mais complexo pelo fato de que incorporam o espectador ativo e passivo dentro da diegese. A intencionalidade desse recurso pode ser observada na predominância de composições triádicas, em que dois personagens conversam no primeiro plano e são observados por um terceiro no plano de fundo. Isso, certamente, requer o uso de planos de conjunto, e é aqui onde Ouédraogo se distancia de Ozu e de seu apego pela montagem em campo-contracampo, e nos remete ao realismo bazilianiano baseado na continuidade espaço-temporal. A inserção de uma figura julgadora em cena é, na verdade, um traço muito distintivo e autoral em *Yaaba*, no qual aparece como recurso estrutural do filme como um todo. Mesmo quando não faz comentários verbais, esse espectador diegético comparece para balançar a cabeça e sorrir, expressando sua opinião para uma plateia dentro do filme ou, então, apenas para o espectador do filme. Os rostos sorridentes da mãe de Bila e de Sana (Fig. 2) são exemplos desse procedimento.

Figura 2 – Fotograma de *Yaaba* (Idrissa Ouédraogo, 1989): sorriso da anciã Sana, chamada carinhosamente de “yaaba”, ou avó, pelo garoto Bila. © Idrissa Ouédraogo.



Numa variação da composição triádica, o voyeur permanece invisível tanto para os personagens do filme quanto para o espectador até o fim do diálogo, quando então surge por detrás de um muro ou uma moita com um sorriso no rosto (demonstrando esperteza, tanto quanto humor) para fazer um comentário (Fig. 3). Um exemplo típico seria a figura de um velho sem outra função no filme senão a de emergir de vez em quando por detrás de um muro ou uma moita, rir de um casal de amantes e dizer: “É a vida”. Uma última variante tem

lugar num diálogo entre dois personagens; quando o diálogo termina e um dos interlocutores se retira, o outro vira para a câmera e faz um comentário. Isso acontece, por exemplo, entre Bila e Nopoko, quando estão indo buscar água no lago; Bila vê uma vaca com um bezerro e para para tirar um pouco de leite para Sana; Nopoko, no entanto, decide continuar e, nesse momento, Bila vira-se e olha diretamente para a câmera para rir da “covardia” de Nopoko, momento em que a quarta parede é efetivamente quebrada (Fig. 4).

Figura 3 – Fotograma de *Yaaba* (Idrissa Ouédraogo, 1989): o voyeur-narrador. © Idrissa Ouédraogo.



Tanto o posicionamento enunciativo da câmera e o espectador dentro da cena são recursos apresentacionais, que chamam atenção não só para a arbitrariedade da ficção, mas para sua própria realidade, ou seja, a realidade do filme como medium. Eles trazem a consciência, por um lado, de uma sociedade de vigilância foucaultiana, em que prevalecem a inveja, a intriga e a traição, e impedem

desse modo a formação de qualquer nostalgia romântica dos costumes tradicionais; por outro lado, tais elementos colocam o espectador no interior dessa mesma rede de vigilância que se estende para além de fronteiras culturais. Na fábula, fronteiras são efetivamente cruzadas por Sana, que toma o barco para atravessar o grande rio em busca de Taryam e o poder curativo de sua medicina natural. Sua

busca é a de um mundo melhor, que não se define pela diferença ou alteridade, mas simplesmente pelo aprimoramento humano. O

mesmo acontece na forma do filme, no qual uma cinefilia sem fronteiras é colocada a serviço de um novo realismo.

Figura 4 – Fotograma de *Yaaba* (Idrissa Ouédraogo, 1989): Bila (Noufou Ouédraogo) e Nopoko (Roukietou Barry) estão entre os personagens esclarecem a cena para o espectador, como aqui, com este olhar para a câmera. © Idrissa Ouédraogo.



Referências

BAKARI, Imruh & CHAM, Mbye B. (eds.). **African Experiences of Cinema**. London: BFI, 1996.

BARLET, Olivier. **Les cinémas d'Afrique noire: Le regard en question**. Paris: L'Harmattan, 1996.

BARON, Jeanine. "Entretien avec Le réalisateur – L'aide humanitaire renferme un mépris inconscient". In: material de imprensa de *Yaaba*, 1989.

BERGALA, Alain. "L'Homme qui se lève". In: **Cahiers du Cinéma**, n. 311, maio de 1980, p. 25-26.

BOUGHEDIR, Férid. "Cinema africano e ideologia: tendências e evolução". In Luciana Fina, Cristina Fina e Antônio Loja Neves (eds.). **Cinemas de África**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Culturgest, 1995, p. 22-29.

CRESSOLE, Michel. "Les hauts et les bas de *Yaaba*". In: **Libération**, 22 de julho de 1988, p. 25-26.

DANEY, Serge. **L'Exercice a été profitable, Monsieur**. Paris: P.O.L., 1993.

DE BAECQUE, Antoine. "Idrissa Ouédraogo". In: **Cahiers du cinéma**, n. 431-432, Maio de 1990, p. 13.

DIAWARA, Manthia. **African Cinema: Politics and Culture**. Bloomington, In: Indiana University Press, 1992.

MURPHY, David & WILLIAMS, Patrick. **Postcolonial African Cinema: Ten Directors**. Manchester: Manchester University Press, 2007.

NAGIB, Lúcia. "Ouédraogo and the Aesthetics of Silence". In: Russell H. Kaschula (ed.), **African**

Oral Literature: Functions in Contemporary Contexts. Cape Town: NAE, 2001, p. 100-110.

_____. “Entrevista com Idrissa Ouédraogo”. In: **Imagens**, n. 8, Maio-Agosto 1998.

UKADIKE, N. Frank. “Yaaba”. In: **Film Quarterly**, vol 44, n. 3, Spring 1991, p. 54-57.

XAVIER, Ismail. **Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics. In Modern Brazilian Cinema.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

Recebido em: 14/01/2017

Aprovado em: 18/02/2017

O CONSUMO AUDIOVISUAL EM MOÇAMBIQUE. RELATO DE VIAGEM, DEZEMBRO DE 2016

Mateus Nagime*

Resumo

Especialista em conservação do patrimônio cinematográfico residente em São Paulo, mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), Mateus Nagime traz um relato pessoal sobre sua viagem de férias a Maputo – e sua visita informal à sede do Instituto Nacional de Arte e Cinema (INAC), onde a memória cinematográfica moçambicana está armazenada, em condições distantes do ideal.

Palavras chave: Conservação; Patrimônio cultural; Instituto Nacional de Arte e Cinema.

Abstract

AUDIOVISUAL CONSUMPTION IN MOZAMBIQUE. TRAVEL REPORT, DECEMBER 2016

Mateus Nagime, a specialist in conservation of the cinematographic heritage residing in São Paulo, master in Image and Sound by the Federal University of São Carlos (UFSCar), brings a personal account of his trip to Maputo - and his informal visit to the headquarters of the National Institute of Art and Cinema (INAC), where the Mozambican film memory is stored, in conditions far from ideal.

Keywords: Conservation; Cultural heritage; National Institute of Art and Cinema.

Em dezembro de 2016, fui a Moçambique, em minha primeira viagem à África. Peço perdão pelo tom mais pessoal do texto, mas já que ele nasce das lembranças e das memórias, tenho segurança que valerá a pena no final. Não conseguiria escrever sobre minhas experiências com o cinema e audiovisual em Moçambique de outra maneira.

Tive um bom preparo através da Mostra *África(s). Cinema e revolução*, que aconteceu em São Paulo em 2016. Na abertura da mostra, foi exibido *25 (1975)*, filme em que José Celso Martinez Corrêa e Celso Lucca documentam a luta pela independência do país, finalmente alcançada e reconhecida por Portugal em 25 de junho de 1975. Samora Machel, o primeiro presidente moçambi-

* Atua no setor de preservação da Cinemateca Brasileira (São Paulo). Mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). E-mail: mateusnagimeb@gmail.com

cano, acreditava na importância de mostrar imagens da revolução e do novo país em construção. Numa terra ainda sem televisão – a rede seria implementada apenas em 1981, e de forma bem precária – optou-se por realizar noticiários cinematográficos, chamados de *Kuxa Kanema*.

Vários cineastas e técnicos europeus, soviéticos, brasileiros e de outras nacionalidades foram convocados para auxiliar na implementação de uma rede de produção, distribuição e exibição destes cineclubes. Uma guerra civil entre a Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo) e a Resistência Nacional Moçambicana (Renamo), que contou com a colaboração das potências vizinhas, colaborou para o fim do projeto do *Kuxa Kanema* durante a década de 1980. A guerra civil chegou a um fim oficial em 1992 e a televisão já começava a se impor como um importante agente cultural.

É fundamental ressaltar aqui a importância que o cinema teve e continua tendo para a manutenção do português como língua oficial do país. Além disso, não tenho dúvidas de que a própria ideia de nação do enorme país, que já sofreu muitas tentativas de separação, foi fortalecida pelo *Kuxa Kanema*. Alguns dados: de acordo com o censo de 2007, apenas 12,8% da população fala majoritariamente o português em casa; somente 10,7% considera o português a sua língua materna (em Maputo, capital, o número aumenta para 25%). E pouco mais da metade da população fala o português (50,4%, sendo que no espaço rural o número diminui para 36,3%).

O país conta com 42 línguas oficiais. Se a televisão e o cinema falharam em estabelecer o português como língua falada por todos, essa rede de imagens em movimento contribuiu para manter o país unido, sobretudo por meio das imagens da revolução. É verdade que hoje persistem os conflitos ar-

mados entre Frelimo e Renamo (que ainda é dominante politicamente na parte central do país), mas não existe mais anseio por secessão. Todos se sentem moçambicanos, ainda que a definição de cultura moçambicana seja algo incerto.

A maior parte da música que é consumida não é a americana, e sim a brasileira. As dublagens cinematográficas nas salas de cinema ou na televisão é aquela feita para o mercado brasileiro. Ou seja, a voz brasileira é a mais difundida, ainda que isso não aconteça sem problemas: se o domínio português é combatido e isso se vê refletido num certo preconceito contra os portugueses ainda residentes no país, a relação com a cultura brasileira é paradoxal. Ouvi uma vez, por exemplo, que “a língua brasileira serve para a música, mas é péssima para a fala”. Mas era inegável que os moçambicanos são amplos conhecedores das gírias brasileiras.

Se a música brasileira é amplamente conhecida, o cinema brasileiro, não. Em parte, por conta do baixo número de cinemas que ainda existem nas cidades. Hoje em Moçambique o audiovisual é conhecido principalmente através da televisão. E se o cinema brasileiro não é tão célebre (apesar de *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite* terem uma boa legião de fãs), o audiovisual produzido do lado de cá do Atlântico exerce forte apelo na África.

Para começar, claro que as telenovelas brasileiras são super conhecidas. Mas se engana quem acha que a TV Globo é dominante. Enquanto algumas novelas de lá são exibidas por um canal específico da Globo voltado para o mercado internacional e encontrado na programação a cabo, a Rede Record tem força no país através de sua subsidiária, a TV Miramar, uma das maiores televisões do país. Assim, ao contrário do que imaginava, as pessoas tinham como principais referências televisivas não Regina Duarte

ou Suzana Vieira, mas Sabrina Sato, Rodrigo Faro, entre outras estrelas da Record. A Miramar também exibe programas produzidos localmente, entre eles o *Balanço Geral*, no mesmo formato daquele transmitido no Brasil, em tom sensacionalista. A Soico Televisões, outra das principais televisões privadas de Moçambique, exibe programas do SBT, tais como os apresentados por Silvio Santos e Ratinho, além de *Domingo Legal*.

Costumam ser retratados temas como violência doméstica e preconceito. É notável a falta de crítica política, no máximo presente apenas em notícias de cotidiano (como por exemplo um bairro na periferia de Maputo que não conta com saneamento básico, etc). Quando a televisão retrata a atual guerra civil, não deixa dúvidas de que os opositores da Renamo formam parte de um grupo terrorista que está em operação no centro do país. O governo segue utilizando o audiovisual como forma de propagação do poder, não distante do que fazem outros países.

Nesse aspecto, como ficam as salas de cinema? Como era de se esperar, abandonadas. Tive a oportunidade de passar em frente ao Cinema Scala, uma das relíquias arquitetônicas da antiga Lourenço Marques, como era chamada a capital da colônia portuguesa. Um tanto com pressa, com um amigo que estava em seu último dia em Maputo, entrei rapidinho para ver como era. Os funcionários muito solícitos nos permitiram entrar, tirar fotos e conhecer a sala que décadas atrás reunia mil espectadores num dos mais luxuosos locais da região, ponto de encontro da juventude, agora deixado às moscas. Teve ao menos um destino esperançoso: é palco de eventos culturais e, esporadicamente, de exposições audiovisuais. Várias outras salas de cinema da cidade hoje são usadas como pontos de drogas, armazém ou completamente inutilizadas, como noticia-

do no *Jornal Notícias*¹.

Para o bem e para o mal, o que mais chamou a minha atenção durante a viagem foi a ida ao Instituto Nacional de Arte e Cinema (Inac). Criado em 1976 ainda como Instituto Nacional de Cinema (INC), o Instituto tomou a atual forma em 2000. Sua função original era a de organizar toda a produção e a distribuição do *Kuxa Kanema*. Com o passar dos anos, além de produzir os novos filmes, também adquiriu a tarefa de preservar um rico acervo.

Tendo ido com a incumbência de entregar um catálogo da Mostra mencionada acima, aproveitei para conversar com os funcionários e fazer uma visita. Minha credencial de Diretor Técnico da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, com passagem pela Cinemateca Brasileira, Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio e Centro Técnico Audiovisual (CTAv), chamou a atenção, pois percebi facilmente - e explicitamente - que falta mão de obra qualificada, isso para começar - também são ausentes os equipamentos, treinamento e infraestrutura básica.

O diretor da Cinemateca, Alcidio José, reconheceu que não tinha uma formação estritamente cinematográfica e me contou que tentava formar uma equipe para cuidar do acervo que se deteriorava rapidamente. Apenas uma sala comportava negativos e positivos, enquanto idealmente estes deveriam ser preservados em cofres separados, cada qual com suas próprias características técnicas de controle de umidade e temperatura. As cópias positivas em geral servem para serem exibidas enquanto os negativos guardam as imagens com a maior qualidade possível e servem para produzir novas cópias.

¹ <http://www.jornalnoticias.co.mz/index.php/caderno-cultural/68539-cidade-de-maputo-o-in-evilavel-fim-das-salas-de-cinema.html>. Acesso em 14 de setembro de 2017.

Aqui é importante abrir um parêntese para explicar algo do processo de preservação audiovisual: o filme de acetato libera um ácido acético que deteriora a película em um processo irreversível. Assim, os filmes devem ser separados para não contaminar as películas que ainda não possuem o que chamamos de síndrome de vinagre (chamada assim pois as películas começam a soltar um odor parecido com o do vinagre). Não só contaminam as películas, mas também estragam os equipamentos que são instalados para assegurar a preservação das películas. Assim, é comum os arquivos sofrerem com desumidificadores e condicionadores de ar corrompidos por conta do ácido acético liberado pelas películas.

Dito tudo isso, quando eu entrei na única sala que continha películas, me assustei com o forte cheiro de vinagre liberado. Era fato que a maior parte das películas já estavam submetidas ao irreversível processo de deterioração. Se a maior parte daqueles filmes já tinha sido digitalizada, certamente foi em condições tecnológicas que podem melhorar. É sempre importante manter a película original, pois em bom estado nada a supera em qualidade de imagem e som. O que via (e sentia) ali era a história audiovisual de um país se perdendo.

Isso tudo para não falarmos dos acervos televisivos que não eram responsabilidade do Inac (me disseram que cada televisão cuidava, em estados variados de competência, de seus acervos) e de uma pilha com fitas magnéticas que estavam no chão. Alcídio tinha me dito que eles não sabiam o que havia naquelas fitas por falta de equipamento para visioná-las. Também me disse que todos os filmes tinham sido examinados em mesas enroladeiras por uma equipe de preservadoras portuguesas que tinha passado uma temporada em Maputo. Porém, passados os anos, os filmes voltavam ao caminho da deterioração.

Concordamos que ações pontuais não fariam sentido: era necessário um projeto para garantir a preservação a longo prazo dos filmes ali. Não se sabe quanto tempo podemos esperar para que realmente o governo moçambicano invista na preservação das películas reunidas no INAC. Isso para não falar dos diretores e produtores que naturalmente não confiam no Inac e preservam por conta própria suas obras ou preferem enviar seus filmes para arquivos estrangeiros - em geral portugueses.

Numa sociedade que não frequenta mais o cinema e que usa periodicamente o youtube, seja para ver filmes ou para cantar no karaokê, a situação é bem preocupante. Um país que ainda se orgulha de ter filmado a própria independência e de ter usado o cinema como meio de disseminar uma ideia de nação - com todos problemas que isso envolve - assiste a sua história virar ruínas.

Em um país que sofre de apagões elétricos, corrupção endêmica, conflitos políticos e territoriais, como esperar que os cinemas do passado, relíquias do colonialismo português ou do projeto revolucionário de Samora Machel, sobrevivessem? Se boa parte da população ainda não tem smartphone, eles vislumbram mais este caminho, aliado ao dos shopping centers (onde estão localizadas a maioria das poucas salas em funcionamento no país). Foi um futuro glorioso, incerto, mas promissor, que essas salas de cinema sempre projetaram, a possibilidade de que através daquelas salas, daqueles filmes, Moçambique tivesse um vislumbre da modernidade anunciada. É invocando a mesma modernidade, ainda desejada e nunca alcançada, que as salas de cinema vão pouco a pouco deixando de existir.

Recebido em: 06/01/2017

Aprovado em: 07/03/2017

PROJECTO INSTITUTO MOÇAMBICANO: UMA MONTAGEM DE AFETO

Catarina Simão*

Resumo

Relato de pesquisa artística sobre os sinais emergentes de uma pedagogia radical no contexto da Luta pela Libertação de Moçambique. A pesquisa *Projecto Instituto Moçambicano* fez a autora viajar para três continentes em busca da história da primeira escola da FRELIMO em Dar-es-Salaam.

Palavras Chave: Frelimo; Moçambique; Instituto Moçambicano.

Abstract

MOZAMBICAN INSTITUTE PROJECT: AN EDITING OF AFFECTION

Report of artistic research on the emerging signs of a radical pedagogy in the context of the Fight for Liberation of Mozambique. The research Project Mozambican Institute has made the author travel to three continents in search of the history of FRELIMO's first school in Dar-es-Salaam.

Keywords: Frelimo; Mozambique; Mozambican Institute.

Durante o ano de 2014 envolvi-me numa pesquisa sobre os sinais emergentes de uma pedagogia radical no contexto da Luta pela Libertação de Moçambique. A guerra que opôs a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) ao Exército Colonial Português durou de 1964 a 1974. Em causa estava o controle das Zonas Libertadas, correspondentes a três províncias no Norte de Moçambique. Dessas províncias, é Cabo Delgado que faz fronteira com a Tanzânia, um aliado absoluto dos movimentos de libertação. Chamei a esta pesquisa *Projecto Instituto Moçambicano*, porque me fez viajar para três continentes diferentes em busca da história da

primeira escola da FRELIMO em Dar-es-Salaam.

Foi aí, do outro lado da fronteira, que as condições para que uma nova geração de moçambicanos prosseguisse os seus estudos foi idealizada, e onde um novo sistema pedagógico se fundou, em ruptura com o sistema colonial.

Logo a partir de 1962, e enquanto se preparava a insurreição armada, o primeiro presidente da FRELIMO, Eduardo Mondlane, angariava fundos junto de doadores internacionais, para a construção dessa escola. O primeiro apoio foi concedido pela Fundação Ford americana, o que possibili-

* Arquiteta (FA-UTL), investigadora independente (membro do grupo de investigação, Oficina de História - Moçambique), artista/realizadora. Vive e trabalha entre Lisboa e Maputo. E-mail: catarina.simao@gmail.com

tou o funcionamento do seu primeiro ano. Este apoio não recebeu oposição do Governo Norte-Americano, porque, apesar dos acordos de aliança com a política colonial portuguesa, a Administração Kennedy acreditava que apoiar a educação de jovens africanos iria facilitar a penetração da sua influência e prevenir a escalada comunista ao poder nos “países africanos em vias de obter a Independência”.

A atribuição de um apoio americano ao movimento de libertação moçambicano crispou necessariamente as relações com Portugal e levantou uma polémica que foi largamente alimentada pela imprensa internacional. No arquivo da Fundação Ford em Nova Iorque, as linhas fundamentais da polémica estão reveladas nas cartas trocadas entre o Presidente da Fundação, Henry T. Heald e Alberto Franco Nogueira, o então Ministro dos Negócios Estrangeiros Portugêses. Nessa troca se descreve o modo como a lógica deste projeto educativo escamoteava de fato uma ação política internacional, independentemente dos termos usados para qualificá-lo como neutral ou humanitário; e isso acontecia, tanto do lado americano como do lado do movimento nacionalista moçambicano.

Mas foi a descoberta de um texto escrito por Eduardo Mondlane que acabou por determinar a minha pesquisa. O que eu li exatamente foi a versão traduzida para o português do *memorando* enviado em 1963, em nome da FRELIMO, para o *Comitê Africano de Libertação*. Nesse *memorando*, Mondlane explica como ele e Janet Mondlane, a sua esposa americana, idealizaram um projeto educacional para acolher jovens moçambicanos em Dar-es-Salaam, e a que chamaram “Instituto Moçambicano”. A ideia terá surgido a partir de uma viagem que os levou a percorrer Moçambique em 1960-61, en-

quanto Mondlane ainda trabalhava sob a tutela da ONU. Nessa visita, o casal conheceu dezenas de jovens africanos com esperança de prosseguir os seus estudos, apesar dessa possibilidade ser-lhes negada por uma série de obstáculos criados pelo sistema de estratificação racial, que controlava de forma não-oficializada o acesso da população negra a níveis superiores de ensino.

O memorando teria sido escrito em inglês, no original. Mas, o texto não deixava por isso de transmitir a capacidade vívida de comunicar de Mondlane, expressão da sua mente visionária investida na compreensão da necessidade de assumir grandes ações emancipatórias no mundo. No texto, mesmo as ideias mais elaboradas estavam circunspectamente traduzidas num português corretíssimo, e as palavras que se referiam a conceitos de emancipação estavam sublinhadas cuidadosamente a lápis. À primeira vista, alguém poderia pensar que essa precisão na tradução, e o sublinhado a lápis no papel, vinham de um tradutor/leitor afetuoso. Porém, não era esse o caso. Este texto pertence ao fundo da Polícia Internacional e de Defesa do Estado, e está hoje depositado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa. Tratava-se, portanto, de um documento interceptado por informadores ou por espías, depois traduzido e examinado pelos técnicos treinados da PIDE/DGS.

O texto de Mondlane continuava com a explicação das medidas tomadas para conseguir fundos adicionais para a construção do *Instituto Moçambicano*, para o qual a americana Ford Foundation havia dado uma primeira e importante contribuição. Nesta fase, Mondlane provavelmente desconhecia que este primeiro apoio seria interrompido devido a alegações de que a FRELIMO estava envolvida numa luta armada, e em relação à qual a Administração America-

na e a Fundação Ford supostamente não se queriam envolver. A Diplomacia Portuguesa tinha ganho a primeira batalha.

Este texto inteligente, veículo de uma visão inspiradora, foi cautelosamente examinado e reescrito pela língua portuguesa. Contudo, ele foi entendido com o sentido radicalmente oposto ao da sua finalidade. Será que esta contradição se explica para além da distorção ideológica mais óbvia? Por que é que as expressões de emancipação que hoje estão em contato com a nossa sensibilidade comum não poderiam ser articuladas no seu sentido universal há 50 anos? Talvez a mentalidade fascista, de tão estruturada na língua portuguesa, não se encontrasse preparada para aceitar uma redação de compromisso tão intempestivo com o futuro.

Foi por isso muito revelador entender que as expectativas de transformação da língua portuguesa não foram formuladas pelos opositores ao regime fascista português, mas sim pelos movimentos de Luta de Libertação. A escolha do uso do português como língua de instrução durante a luta serviu a idéia de uma unidade linguística nas Zonas Libertadas e nos campos de treino militar, e também veio resolver o problema da escolha da língua *bantu* que se tornaria a oficial após a independência. Mas desde logo o português deixou de ser apenas a língua do inimigo. A guerrilla adaptou a língua portuguesa à sua própria cultura de luta. Novas canções foram criadas, a poesia e literatura foram reapropriadas e transformadas. Os livros de história foram reescritos; a alfabetização libertou-se da lógica de memorização mecânica promovida pelo ensino colonial. Novos manuais foram reinventados com base em conceitos revolucionários; a aprendizagem da matemática desenvolveu-se com base na oralidade, em oposição ao seu ensino com base textual, que correspondia igualmente

ao modelo europeu-colonial. A língua portuguesa assumiu uma nova sonoridade desconhecida anteriormente: palavras como ‘camarada’, ‘responsável’ e ‘engajado’ foram usadas com conotação de participação social, auto disciplina e emancipação.

Como exemplo, e por contraste, até hoje Portugal não encontrou tradução para “politically engaged”, recorrendo a “comprometido/a”, uma expressão contendo em si uma atormentada contradição. E “exploração” continua a resistir à transformação que sucedeu atempadamente em outras línguas europeias (exploration-exploitation), usando-se essa palavra indistintamente para referir uma aventura emancipatória e a prática de fazer lucro usando recursos questionáveis.

Mondlane estava determinado a fazer tudo em seu poder para conquistar a independência por meios pacíficos, usando a sua habilidade diplomática e influência para tentar convencer o governo Português a negociar. Mas, como sabemos, nenhum resultado positivo surtiu desse esforço e chegou o primeiro congresso da FRELIMO, em Setembro de 1962, ele já tinha abandonado essa ideia. Estava já convencido de que uma insurreição armada era necessária, e que tinha que partir e ser organizada desde o movimento. No seu plano teórico para a luta, Mondlane define a sua visão para legitimar o uso da violência: “A independência formal apenas substitui o colonial pelo neo-colonial. A verdadeira libertação só pode surgir de um gesto pleno de empoderamento e de emancipação cultural”.

Estas palavras são proferidas por um intelectual, um líder de um movimento armado investido na libertação do seu país. Por isso, entendo esta formulação como articulando a ideia de cultura e guerra nascendo do mesmo projeto de revolução. Nele, a luta

e a cultura são instrumentos complementares para a emancipação do povo moçambicano, têm uma teoria em comum e partilham as mesmas terminologias.

Os movimentos de emancipação que não escusam uma inerente pulsão violenta estão instruídos de uma experiência sobredeterminada, e por isso de difícil tradução quando transpostos para outros contextos geopolíticos: na política internacional da FRELIMO e, particularmente, nos contos com o mundo ocidental. De acordo com a evolução da sua linha política, e dependendo de seus interlocutores – internos ou externos, do lado do bloco socialista ou do capitalista – a FRELIMO promovia ou recortava habilmente as referências à violência no seu discurso de luta.

Foram habilidades lexicais que tornaram possível separar o esforço de guerra das iniciativas com pendor educacional, facilitando as condições para que o mundo se alheasse das implicações violentas ao qual todo o quadro correspondia. Foi assim que o Instituto Moçambicano conseguiu o apoio do Conselho Mundial das Igrejas e foi nessa base que os governos de outros países o fizeram também. A Dinamarca, a Noruega, eram membros da OTAN e, em conjunto com a Suécia e a Finlândia, também membros da EFTA. Estes países concederam apoio para o funcionamento do Instituto Moçambicano, ainda que apoiassem igualmente a política colonial de Portugal.

O Instituto Moçambicano consagrou esse modelo ambíguo e singular, que permitia moldar-se à esquizofrenia do mundo: à visão daqueles que baseavam o seu apoio num canal de ação moral e puramente humanitária, e à daqueles que viam os Movimentos de Libertação como uma violência necessária para a libertação do jugo do capitalismo. É o caso do Angola Committee, na Holanda, que

conseguia fornecer regularmente à FRELIMO relatórios oficiais do exército português, os quais eram enviados para Amsterdã por oficiais do exército em Lisboa que se opunham às guerras coloniais. Os apoios estrangeiros para a FRELIMO vieram também destas organizações independentes, que surgiram da luta contra a agressão americana ao Vietnã e dos movimentos de solidariedade Anti-Apartheid. Estes grupos militavam sobretudo para captar o apoio da sociedade civil e pressionavam os respectivos governos para abandonar o apoio à política colonial de Portugal.

De fato, a longo prazo, o objetivo do Instituto de Moçambique era possibilitar que alguns dos alunos continuassem os estudos superiores no estrangeiro – em países europeus, soviéticos ou nos Estados Unidos – e se capacitasse assim uma geração de quadros que assumissem responsabilidades na construção do país, “servindo a evolução das necessidades do povo moçambicano livre”. Mas, a curto prazo, a ideia era mobilizar jovens moçambicanos para o movimento e prepará-los para os objetivos imediatos da guerrilha, através de conhecimentos em geografia, ciências e em matemática. A aprendizagem do português era central no sistema educativo do Instituto, pois habilitava-os com uma maior capacidade de compreender e aplicar a estratégia militar: os conceitos de guerrilha que chegavam de instrutores chineses, cubanos, soviéticos e argelinos, não encontravam tradução direta nas línguas bantú – que era o que a maioria dos jovens alunos falava.

O meu filme *Efeito e redação* (Effects of Wording, 2014) mostra documentos, fotografias e excertos de filmes que resultaram da recolha para a investigação que fiz nos Estados Unidos, na Holanda e depois em Moçambique. O filme inclui os testemunhos orais de

uma antiga professora e um antigo aluno da escola da FRELIMO, o que permite trazer a voz e a experiência contada por aqueles que a viveram e a integraram na continuação das suas vidas. Este texto fica muito aquém dessa percepção, pois assume uma leitura mais teórica e descritiva sobre a batalha lexical que tomou parte integrante da Luta. *Efeito e Redação* transmite, igualmente, o meu fascínio pelos princípios da montagem militante, pela organização da matriz da luta segundo regras implícitas, e que requerem, hoje, uma decifração. Essa matriz é reforçada pela distribuição e a transcrição dessas operações para dentro de várias outras estratégias figurativas: as cores da bandeira, os textos dos manuais escolares, as roupas, as canções e outros procedimentos ligados à constante representação da luta. A fórmula que transforma a educação numa estratégia de guerra e emancipação é veiculada essencialmente através da experiência da montagem visual e sonora do filme.

Os arquivos oficiais da FRELIMO sobre o Instituto Moçambicano não me foram disponibilizados. Ainda assim, eu imagino que recriam o dispositivo de propaganda para gerir a sua relação com o exterior, mas não só isso. Outros elementos, que vi descritos em outras fontes, dão prova da questão conjuntural que por vários meios resistia à execução do plano de Mondlane para a independência. Desde a fundação do próprio movimento que o plano de Mondlane não foi consensual. A sua proximidade com a “frente imperialista” foi usada para desacreditá-lo como líder do movimento. Juntaram-se ações subversivas internas e externas que, aproveitando-se de conflitos geracionais, provocaram uma revolta nos alunos que estudavam no exterior e depois também os do Instituto Moçambicano. Os alunos insurgiram-se e envolveram-se em ações violen-

tas. Foi esta crise que forçou as autoridades Tanzanianas a tomarem medidas, a fechar a escola do Instituto Moçambicano em 1968 e expulsaram do país o grupo de professores brancos que foi acusado pelos alunos de serem espões infiltrados na escola. Os detalhes e protagonistas deste episódio que aconteceu no interior do movimento são criteriosamente estudados pelos historiadores da FRELIMO, porque os conflitos que se deram no contexto desta grave crise tiveram consequências imediatas, com a eliminação de outros elementos e o assassinato do próprio Presidente Eduardo Mondlane, em Fevereiro de 1969.

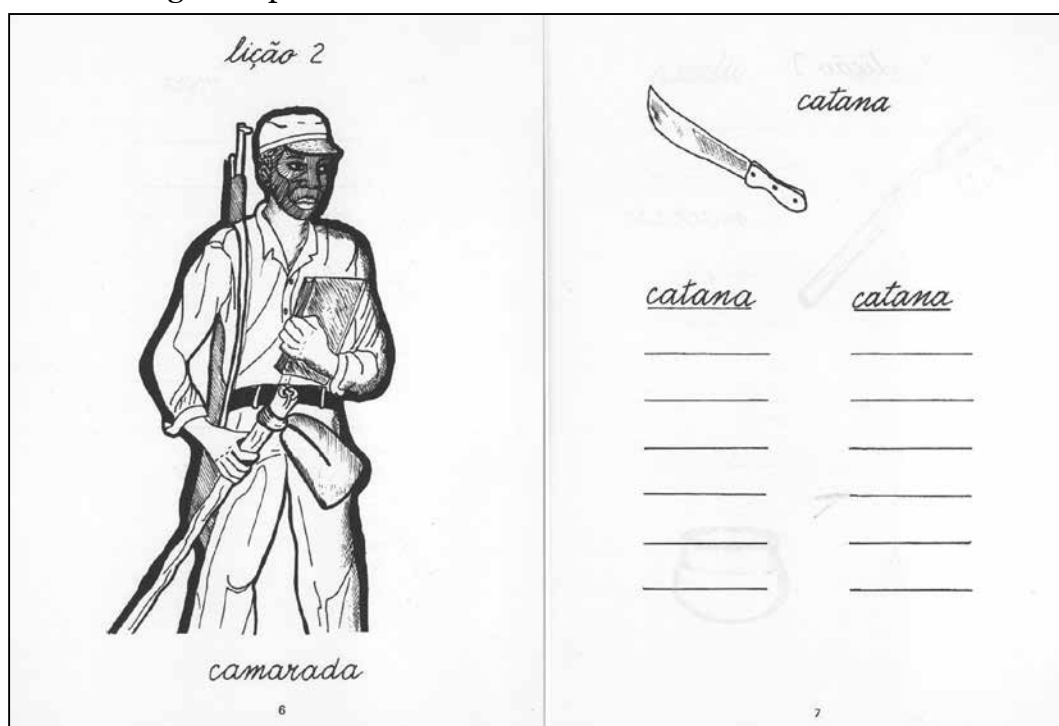
Para dar continuidade à noção de ordem e disciplina promovida pelo movimento, e facilitar o restabelecimento das relações com as organizações que apoiavam a FRELIMO, a estratégia foi então a de não pontuar o episódio violento de 1968. “Mozambique Institute” sobreviveu ao fechamento da escola para passar a designar uma estrutura de *fundraising* que trabalhava para a manutenção do conjunto das várias estruturas sociais e da nova escola que reabriu dois anos depois. A escola nova reabriu com uma orientação diferente, num antigo campo de treino da FRELIMO situado a 70 quilómetros de Dar-es-Salaam, em Bagamoyo. Já bem distante das perturbadoras influências da cidade, a FRELIMO corrigiu da linha anterior os seus “vícios e os defeitos”. Nesta escola nova, os novos alunos que chegavam a Bagamoyo deveriam já ter passado pela vivência nas zonas libertadas ou por treino militar.

As memórias involuntárias dos arquivos – mesmo que inoportunas para a escrita da história – são os simuladores de experiências que mais fortemente influenciaram esta pesquisa. Por exemplo, sabemos que na terminologia do arquivo, o “índice” significa

uma descrição curta, um atalho para um volume maior de informação. O “Índice” corresponde a uma mera necessidade técnica de redução e de distanciamento em relação a um conhecimento muito maior. Contudo, esse atalho gera rapidamente outras novas formas de afecto e vínculo a esses conteúdos. Entre a palavra e o mundo que ela convoca existe um intervalo de passagem de um estado de desapego inicial para a forma de um

novo apego. Na impossibilidade de aceder ao arquivo oficial da FRELIMO, perguntei-me que dispositivos guardariam memória dessa passagem, desse intervalo, onde as mesmas expressões (cuidadosamente traduzidas e sublinhadas em um texto arquivado pela PIDE) que provocavam conflito para os interesses do regime fascista português, convocaram gestos de emancipação naqueles que procuram derrotar o sistema colonial.

Figura 1 – A lição 2 do Livro de Alfabetização 1, ocupa as duas folhas que vemos na figura reproduzida.



No lado direito vemos o desenho de uma catana. No lado esquerdo vemos um guerilheiro. Este carrega um livro, uma enxada e uma espingarda. Na terminologia da luta, a arma, significa o combate e o sacrifício do corpo, a enxada, é a produção e a autonomia, e o livro é a consciencialização do futuro. “É importante a escola, a colheita da noz-de-côco e disparar contra o Português”, diz Samora Machel no filme *Dieci giorni con i guerriglieri nel Mozambico libero* (1972, F. Cigarini), “as duas coisas caminham lado a lado, uma vive se a outra vive”. O que o guer-

rilheiro carrega consigo são os instrumentos da sua própria emancipação.

O leitor comum lê a palavra “camarada” como se fosse a legenda que corresponde ao desenho. Ele pode pronunciá-la entendendo o que significa. Porém, isso quer dizer também que o leitor avançou já para além do ponto onde a relação cognitiva que opera aí, pode ser descodificada. Há que voltar atrás.

Para Paulo Freire, o conhecido pedagogo brasileiro, o processo de alfabetização tem como base a ligação afetiva entre a coisa, a sua vocalização e a sua grafia. Na sua expe-

riência que iniciou no Brasil nos anos 60, primeiro procurava identificar os temas e as preocupações que mais envolviam as comunidades oprimidas. Esses temas eram então sintetizados numa só palavra. Essa palavra encontrada foi “favela”. Na metodologia de Freire, só depois de um diálogo e da análise do que significa para a comunidade a vivência da favela é que os alunos começam a ler, escrever e construir novas palavras a partir das unidades fonéticas “fa”, “ve” e “la”. A aprendizagem da palavra corresponde à progressiva consciência do mundo que ela convoca. Cada um dos fonemas que a compõe leva essa consciência à construção de outras palavras que são construídas com base nas mesmas sílabas. Freire chamou a esta fórmula “ler o mundo antes de ler a palavra” e desenvolveu-a através das suas teorias da pedagogia crítica.

Na nova escola da FRELIMO, em Bagamoyo, a preparação para as campanhas de alfabetização juntou os alunos-alfabetizadores em torno de problemas muito semelhantes aos descritos por Freire. Alunos e professores foram experimentando e testando a melhor forma de proceder. Trabalhando com um grupo de alunos que vinham de diferentes regiões do interior do país, encontraram a palavra “catana” por ser uma coisa “que todos conhecem e usam”, um instrumento de trabalho, do cotidiano de todos. O som “r” não existe em muitas línguas bantu; quem falasse Shimaconde, por exemplo, teria dificuldade em pronunciar, ler e entender a palavra “camarada”. É uma palavra difícil para ser trabalhada diretamente. A montagem entre os vocábulos “catana” e “camarada” é o propósito da lição 2. Trata-se de um processo cognitivo baseado primeiro no vínculo afetivo ao instrumento “catana”, depois à transferência desse vínculo para um vocábulo com semelhanças fonéticas: “camarada”.

O camarada tem uma enxada
 O camarada tem uma arma
 O camarada tem um livro
 O camarada transporta o velho
 O camarada constroi a casa

Na tarefa dos alunos-alfabetizadores de Bagamoyo, estes manuais serviam de material de apoio para as campanhas de alfabetização das populações das aldeias e campos de treino do “interior”. Muitos destes materiais se extraviavam em fugas dos ataques, por exemplo, ou eram deixados para trás, pois podiam ser considerados materiais subversivos e comprometer ações clandestinas. Mas como as revistas da PIDE a europeus brancos podiam ser problemáticas dependendo das alianças oficiais desses países com Portugal, alguns destes sobreviveram de fato, conservados entre os haveres de ativistas europeus que tinham vindo a Tanzânia e Moçambique apoiar a causa da FRELIMO, contribuindo enquanto instrutores.

Foram antigos professores holandeses da escola de Bagamoyo que me contaram que este manual de alfabetização, aparentemente mais politizado que os anteriores, foi idealizado após a visita que o pedagogo brasileiro Paulo Freire fez àquela escola da FRELIMO. Com esta referência, e um cálculo aproximado com base em cartas trocadas entre o Instituto Moçambicano e os responsáveis pelo Conselho Mundial de Igrejas em Genève, é possível situar a feitura deste manual (Livro de Alfabetização 1) em 1972. Trata-se de uma reprodução mimeografada e agrafada, certamente produzida em Dar-es-Salaam, no Instituto, que depois da crise continuou a ser utilizado pela FRELIMO para funções variadas, nomeadamente como oficina de impressão do Departamento de Informação e Propaganda (DIP).

Quando Freire veio a Tanzânia em 1972, foi convidado por representantes da FRE-

LIMO e do Instituto Moçambicano a visitar a escola de Bagamoyo. Depois de um encontro anterior com membros do MPLA na Zâmbia, Freire estava agora muito motivado em conhecer a natureza do novo processo educacional em curso, particularmente aquele que estava a acontecer nas zonas libertadas, onde a prática da luta constituía-se como práxis pedagógica. O encontro com aqueles que, com armas nas mãos, estavam a por à prova as condições desenvolvidas nas suas teorias, deve ter impressionado Freire. A história contada por quem o recebeu assume diferentes formas. Alguns falam de “coincidência” entre o trabalho que estavam já a praticar na alfabetização e o método transmitido por Freire. Os antigos professores holandeses da Escola de Bagamoyo, falam com entusiasmo da sua vinda mas temem que no livro de alfabetização

que se fez mais confiantemente depois da sua vinda, se tenha sacrificado razões pedagógicas em favor de premissas puramente ideológicas.

De muitas formas diferentes se poderia chegar a esse episódio, mas a equação fica inevitavelmente resolvida quando, de lição a lição, vemos o modo como texto e imagem conformam uma realidade vinculada à vida e à experiência das Zonas Libertadas. Do conhecimento teórico de Freire, vieram os instrumentos para a compreensão integrada do trabalho desenvolvido em Bagamoyo. Dos alunos-alfabetizadores de Bagamoyo vieram os instrumentos para uma indexação radical da Luta.

Um pequeno filme feito com uma câmara Super 8, em 1967 (e sem som), mostra cenas do cotidiano de campos de treino e do Instituto Moçambicano (Figuras de 2 a 7).

Effects of Wording (2014)



Fonte: Tempo de Luta, de Jacinto Veloso (captura de tela), Arquivo Pessoal da Autora, Dar-es-Salam, 1967-1968

Effects of Wording (2014)



Fonte: Tempo de Luta, de Jacinto Veloso (captura de tela), Arquivo Pessoal da Autora, Dar-es-Salam, 1967-1968

Os formatos domésticos de filme seriam testados para produção profissional em Moçambique com a chegada da Independência. Mas este filme é uma descoberta inesperada, uma ruptura no padrão do cinema militante produzido nesse período, onde necessariamente a locução e discurso imperam sobre a imagem. É fácil imaginar este tipo de imagens vindo de um realizador amador: a proximidade com que está filmado permite-nos imaginar sermos nós próprios a fazer aquelas imagens; reconhecer a ligação simples que articulam com a realidade, descartando a função expressa de descrever uma visão nova dentro daquela que está a ser observada. Em vez disso, estas imagens parecem descrever intuitivamente a paisagem, o edifício, as situações ligadas ao seu funcionamento, a sala de leitura, o laboratório de química, a aula de matemática, o recreio e algumas atividades paralelas. O centro do filme é uma sequência que regista o ensaio de uma peça de teatro, no terraço do edifício do Instituto. Um homem branco orienta um grupo de jovens negros. Entre eles intuem-se relações ternas e uma temporalidade lenta e amável contrasta com a revelação da cena que é representada: um corpo inerte é forçado a um movimento de rendição, contra a parede. Há coqueiros no fundo da paisagem e um letreiro afincado na terra mostra, com clareza: “Mozambique Institute”.

O filme que documenta o cotidiano do Instituto foi feito pelo General e Antigo Combatente da Luta de Libertação Nacional, Jacinto Veloso, também dirigente histórico do partido da Frelimo e ex-ministro da Segurança do Estado de Moçambique. Jacinto Veloso era piloto do Exército Português quando em 1963 desertou, fretando o avião onde ia em missão para juntar-se ao Movimento de Libertação de Moçambique na Tanzânia. Depois de vários episódios de

rivados do seu acto radical, Jacinto Veloso regressaria a Dar-es-Salaam vindo de Alger em 1966, agora como professor no Instituto Moçambicano. Aí ensina Geografia, adaptando o programa para o reconhecimento de mapas militares.

Utilizei o filme feito por Jacinto Veloso na pesquisa, para identificar os alunos e os professores que apareciam nas imagens. Entre adultos e meninos, aqueles que mais facilmente eram identificados, haviam assumido mais tarde um papel público na reconstrução política e cultural de Moçambique, na Estrutura, na Universidade, na Diplomacia e Ministérios. Outros meninos identificados tiveram um envolvimento na crise violenta de 68, outros morreram na luta, outros fugiram para o Quênia com medo de retaliações e não voltaram a Moçambique depois da Independência. Veio também à memória de Veloso, que o teatro que estava a ser trabalhado no terraço do Instituto, era uma peça comunista radical, de Berthold Brecht.

À medida que estas informações concretas se foram articulando em torno das imagens, fui descobrindo como nelas existe uma qualidade indexical inerente, aquela que acompanha um texto não expresso, e que faz deter o movimento da câmara em pontos precisos. Ao inquirir as imagens que cita para contar a história do Instituto, *Efeito e Redação* interroga-as precisamente sobre as instruções implícitas nesse sistema imagem/texto-não-expresso. Dois momentos fornecem os pontos chave que fazem reverter o modo como eu usei inicialmente estas imagens, fazendo que deixem de pertencer definitivamente à ordem da memória biográfica.

Primeiro, na sequência do teatro, na qual entendo a função didática e premonitória na repetição dos gestos de violência. Isso liberta toda a sequência da necessidade de imaginar um público para a peça. A

câmara-testemunha de Veloso mostra que são os participantes que estão a aprender. Ser testemunha dessa aprendizagem é ser prova dos seus jogos de dramatização. Ao instalar-se a ideia de uma função associada à encenação de gestos, esta liberta também os primeiros indícios de um filme amador, agora reinvestidos em significações com propósitos operativos precisos. É na captura dos elementos em torno da preparação, da encenação e da repetição, que estas imagens transmitem uma clara intenção militante. Que narrativa reproduziriam estas imagens, senão aquela do constante testemunho das várias fases da luta?

Em vários momentos se surpreendem personagens com aparelhos fotográficos na mão. Numa dessas situações (no campo de treino em Bagamoyo), a câmara de Jacinto Veloso mantém-se atrás do fotógrafo em ação, regista o momento da pose dos guerrilheiros e o relaxar da formatura depois do click. É esse “click” mudo que dirige a atenção para o que deve ser anotado como desfecho da cena: a formatura e a juventude moldada pela disciplina. Pontuar este momento é como tocar a imagem em movimento, é como virar uma fotografia na palma da mão à procura do que a legenda diz no seu verso.

A enumeração dos modos de ocupação dos espaços, o relato das tarefas do dia-a-dia, as provas de autonomia e disciplina aplicadas aos jovens apresentam a revolução enquanto um problema técnico, a insurgência enquanto um avanço científico e pedagógico, a escola enquanto proto-estado. É essa, aliás, a condição de todo o movimento no local onde se encena e põe à prova, não apenas o desempenho dos alunos, mas também a da própria estrutura política do movimento, em vistas da liderança do país futuro.

O filme de Veloso em *Super 8* e o Livro de Alfabetização 1 encontram-se no modo

como produzem o seu sentido através de um processo de montagem. Tal como na lição 2, o conteúdo do filme está na natureza da sua indexicalidade. Em ambos, a indexação acontece para significados convencionados dentro de um universo de experiência intersubjetiva. Ela reflete um universo comum de afeto potenciado pela realidade de ações partilhadas; os instrumentos de luta e emancipação estão a ser trabalhados dentro dessa experiência de imersão, para a qual a ação não precisa ser reclamada.

As qualidades descritivas deste filme *Super 8* foram utilizadas em *Efeito e redação*, para abrir pistas para uma outra história que está a ser contada em contra-mão, que é a história do olhar militante dessas imagens. Utilizei primeiro uma estratégia de impressão e contágio: cerquei as imagens feitas por Veloso, de registos de manuseamento convencionado de documentos de arquivo, onde a lógica é a da fotografia associada a uma legenda. Depois, adicionei uma locução que dobra o fluxo das imagens e duplica a sua leitura enquanto evidência factual da realidade. Com este eco de excesso, esta amplificação gratuita, quis trazer para o primeiro plano, a experiência da sua recepção. A intenção é formar um círculo de trocas no qual cada sistema de imagem presente, se livra da responsabilidade de fixar um único protocolo de leitura.

....

“na sala de leitura”

....

“durante o intervalo”

....

“na sala de aula”

....

“durante o ensaio de uma peça de Berthold Brecht”

.....

“pose para o fotógrafo da FRELIMO, no campo de treino”

Esse eco acaba por tornar-se um novo efeito no qual o espectador pode reconhecer-se e vir a ocupar o lugar de um observador distanciado. A ligação a estas imagens é arregimentada pela experiência no tempo da luta. Como na Lição 2, o seu modo operativo nos escapa. Este filme Super 8, e outros produzidos por guerrilheiros treinados pela FRELIMO, são

pioneiros dentro de uma cronologia de filmes militantes que se expandiu logo depois, com a vinda de realizadores estrangeiros às Zonas Libertadas. Porém, o controle sobre a compreensão destas imagens pertencerá sempre ao grupo político que produziu a luta.¹

Recebido em: 19/01/2017
Aprovado em: 14/03/2017

1 Nota: Este artigo é o original da versão publicada em inglês: Catarina Simão (2016): The Mozambique Institute Project: A Montage of Affect; What's the Use?: Constellations of Art, History and Knowledge: A Critical Reader Paperback – June 28, 2016; Editors [Nick Aikens](#), [Thomas Lange](#), [Jorinde Sejjdel](#), [Steven ten Thije](#).

SOFT POWER E CINEMA SUL AFRICANO: NEGOCIAÇÃO DE AGENDAS MUTUAMENTE INCOMPATÍVEIS?

Paul Cooke*

Resumo

Este artigo oferece a primeira análise do papel do filme como um recurso de soft power na África do Sul. Ele examina as maneiras pelas quais as prioridades políticas do governo sul-africano, até recentemente, pareciam trabalhar contra o objetivo estratégico da nação de usar o filme como uma ferramenta para alavancar soft power para obter influência política em toda a África, bem como para maximizar o potencial econômico da globalização. A economia do cinema sul-africano está crescendo. Cidade do Cabo, em particular, tornou-se um centro de produção global. As produções internacionais são atraídas para o país pela versatilidade de seus locais, seu clima e suas instalações de baixo custo e alta qualidade. Isso proporcionou excelentes oportunidades de emprego para a equipe de produção local. No entanto, tem feito muito pouco para apoiar o desenvolvimento do talento criativo local. Assim, ao contrário, por exemplo, Nollywood, que apóia toda a “cadeia de valor” da produção e que permite que as habilidades criativas e técnicas se desenvolvam em conjunto, o sucesso da infra-estrutura de produção sul-africana é em detrimento de seus cineastas sul-africanos. Neste artigo, investigo 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. Em seguida, sugiro que a paisagem atualmente parece estar mudando à medida que uma nova geração de cineastas sul-africanos está começando a ganhar terreno.

Palavras chave: Soft Power; África do Sul; Filme; Nollywood; BRICS.

Abstract

SOFT POWER AND SOUTH AFRICAN FILM: NEGOTIATING MUTUALLY INCOMPATIBLE AGENDAS?

This article offers the first analysis of the role of film as a soft power asset in South Africa. It examines ways in which the policy priorities of the South African government have, until recently, seemed to work against the

* Professor Titular em Cinema Mundial - University of Leeds. E-mail: p.cooke@leeds.ac.uk

nation's strategic aim to use film as a tool to leverage soft power in order to gain political influence across Africa, as well as to maximise the economic potential of globalisation. The South African film economy is booming. Cape Town, in particular, has become a key production centre globally. International productions are attracted to the country by the versatility of its locations, its weather and its low cost, high quality, facilities. This has provided great employment opportunities for local production staff. However, it has done very little to support the development of local creative talent. Thus, unlike, for example, Nollywood, which supports the entire 'value chain' of production and which is allowing creative and technical expertise to develop in tandem, the success of the South African production infrastructure is to the detriment of its South African filmmakers. In this article I investigate the extent to which the government's economic imperative to develop the industry is working against its soft power aim to project South African stories both locally and internationally, and with it, the national 'strategic narrative', considered to be one of the country's prime soft power assets. I then go on to suggest that the landscape would currently seem to be changing as a new generation of South African filmmakers are starting to gain ground.

Key words: Soft Power; South Africa; Film; Nollywood; BRICS

Despite the fact that Nigeria now has the largest economy on the continent; despite the continual allegations of corruption raised against the country's President Jacob Zuma and the disquiet of the so-called 'Born-Free' generation at the post-Apartheid transition settlement worked out by their parents — manifest in the widely-reported #Rhodes-MustFall, and its successor #FeesMustFall, campaigns; despite the country's failure to deal adequately with its HIV/Aids epidemic, or the xenophobic attacks of recent years against the country's migrant population, South Africa continues to enjoy a position of unrivalled international influence and authority in Africa. As numerous commentators have noted (SIDIROPOULOS, 2014; OGUNNUBI and OKEKE-UZODIKE, 2015; OGUNNUBI and ISIKE, 2015), this is due in no small part to the country's ability effectively to marshal its 'soft-power' potential (NYE, 2004, p.ix). As Sidiropoulos puts it:

On the continent, setting aside external actors, South Africa is probably the country with the best claim to the exercise of soft power, as defined by Nye [...]. Nigeria may have Nollywood (cultural reach through its film industry), and its economy may have overtaken South Africa's as the largest in Africa, after the April 2014 rebasing of its gross domestic product calculations; however, Nigeria still has some way to go in rivalling the South African story. (SIDIROPOULOS, 2014, p. 197)

The attractiveness of a country's 'story', or as Laura Roselle, Alister Miskimmon and Ben O'Loughlin term it in their recent re-evaluation of soft power discourses a nation's 'strategic narrative', is central to understanding the value of 'soft power' as a tool of international influence. So much of the recent discussion of soft power, Roselle et al. argue, has moved a long way from Nye's original formulation. For Nye soft power is a descriptive term, used to capture what he iden-

tified as a shift in international relations in the 1990s towards the instrumentalisation of ‘attraction rather than coercion or payment’ (NYE, 2004, p. x), his analysis focusing on the ways in which questions of ‘culture’ and ‘values’ were playing an ever-greater role in foreign policy (NYE, 2004, p. 11). Roselle et al point to how the term has been taken up by political elites, in particular, far more normatively. Here it is frequently conceptualized as something that governments can themselves proactively *manufacture*. In the process, the discussion of soft power is increasingly focussed on identifying and exploiting potential soft power ‘assets’, be it Nollywood in Nigeria, Bollywood in India or China’s ability to use its economic might to buy a piece of Hollywood’s global influence. However, it is the story behind such ‘assets’, and the values that the story communicates, that is key to their success or failure: ‘Strategic narrative is soft power in the 21st century’ (ROSELLE et. Al, 2013, p. 71, emphasis in original), or as John Arquilla and David Ronfeldt put it, international standing and influence is fundamentally shaped by ‘whose story wins’ (ARQUILLA and RONFELDT, 2001, p. 328).

And South Africa’s story is hard to beat: that of a country which swiftly transformed itself from apartheid pariah into a democratic, outward-looking state that has one of the world’s most progressive constitutions, defined by strong institutions which embrace the nation’s diversity. It was the first country ever to unilaterally give up its nuclear arsenal and has, since 1994, sought to represent on the global stage not only its own interests but also those of Africa as a whole, a position that was shaped by the foundational post-Apartheid leadership of Nelson Mandela, an unimpeachable moral authority of global significance. This, in turn, led to a period of

economic stability and prosperity, culminating in the country’s invitation to join the BRICS grouping in 2011 (OGUNNUBI and OKEKE-UZODIKE, 2015, p. 23-4).

Of course, as can be seen from my opening description, there are other ways of evaluating the post-apartheid development of the country, and how long South Africa can maintain the strength of its current strategic narrative is debatable. Nonetheless, one need only look to the country’s latest National Development Plan (NDP) — which sets out the government’s goals for 2030 — to see that the soft power potential of this narrative remains central at least to the country’s own plans for its international relations (NDP, 2012, p. 241). Indeed, as the country’s economic power falters, the soft power of its strategic narrative, as well as the concomitant set of values this communicates to the world, becomes all the more important. Miller Matola, CEO of ‘Brand South Africa’ — the national agency tasked with presenting a coherent image of the nation abroad in order to maximize its soft power — speaks for many state representatives: ‘we are proud of our history and diversity. [These are] our greatest strengths’ (BRAND SOUTH AFRICA, 2013), a position further underlined in a survey carried out by this organization in 2016, which found the country’s story of democratic transition, along with its strong institutions, to be central to the continuing strength of the national ‘brand’ (BRAND SOUTH AFRICA, 2016).

Moreover, the role of soft power and nation branding is often not only about generating international influence. Michael Barr, in his analysis of China, notes that here the use of ‘soft power is not only limited to international image building. Rather its deployment is as critical at home within the country as it is abroad.’ ‘Nation branding’,

in the Chinese case, is inextricably interconnected with ‘nation building’ (BARR, 2011, p. 81). A similar dynamic can be found in South Africa. Chapter 15 of the NDP focuses entirely on ‘nation building and social cohesion’, setting out a strategy for spreading awareness of the values at the centre of ‘Brand South Africa’ across society, in order to establish ‘a united, prosperous, non-racial, non-sexist and democratic South Africa’ (NDP, 2012, p. 65): the ‘Rainbow Nation’, as propagated by Mandela, which, the NDP hopes, might be ‘refracted in each one of us at home, in the community, in the city, and across the land, in an abundance of colour’ (NDP, 2012, p. 12).

Remaining for the moment with the NDP, the cultural and creative industries are considered to be pivotal for the delivery of both the internal and external dimensions of the country’s soft-power. At home, arts and culture generally, and film and media in particular, are seen as crucial to the project of nation building, of helping to unite society by embedding the types of values outlined in the NDP in the general population, on the one hand, while also supporting economic growth and national prosperity on the other (NDP, 2012, p.36). Abroad, the NDP suggests, the nation’s culture needs to be utilized as a tool for ‘South Africa to promote its presence and leadership on strategic issues as part of its “soft power”’ (NDP, 2012, p. 241). For the NDP ‘The country’s rich cultural legacy and the creativity of its people mean that South Africa can offer unique stories, voices and products to the world’ (NDP, 2012, p. 35). And as the Government’s *White Paper on Arts, Culture & Heritage*— which emerged from the NDP — makes clear, film has a particular role to play in this regard (DEPARTMENT OF ARTS AND CULTURE, 2013), a position emphasised by Paul

Mashatile, the then Minister of Arts and Culture:

Film now occupies the centre stage in ongoing efforts to foster social cohesion and nation building as well as the economic empowerment of the people of South Africa [...]. It is, among others, through film that we can open powerful spaces for debate about where we are, as a society and where we are headed. Film is also one of the mediums through which we can tell our unique and compelling stories to the world. We have seen on many occasions that the world is hungry to hear the South African story; a story of a people that have overcome adversity and are now working together towards a shared and prosperous future (MASHATILE, 2013).

This is a policy position that continues with the present incumbent, Nathi Mthethwa, who similarly insisted at the launch of the youth dance film *Hear Me Move* (Scottnes L. Smith, 2015) upon the power of film to allow, in this case ‘the young of South Africa to tell their own stories and write our history’. For Mthethwa, film can act as ‘a cultural ambassador who will give South African artistic genres exposure to world audiences. [It] will put South Africa on a global map and also increase the contribution of the South African film industry to the Gross Domestic Product’, the latter being equally as important as the former. The Department of Arts and Culture, she insists, is ‘serious about the business of the arts’, wishing to ‘develop South African films to be globally competitive’ (MTHETHWA, 2015).

For the government, then, its support for the film industry has several competing goals. On the one hand, film is seen as an important tool in the country’s soft power arsenal, not in the way that other nations, not least some of the BRICS, seek to use film — namely as a cultural product with global reach that can be instrumentalised to increase

the nation's attractiveness to the rest of the world (see, for example the Chinese case) — but as a way of better communicating to the rest of the world the essential value of the South African strategic narrative of democratic transition. This, in turn, is viewed as a means to support the government's internal nation-building endeavours. On the other hand, it is viewed as an important part of the culture and creative industries that can support economic growth, contributing, according to the latest available figures, approximately R3.5 billion annually to South Africa's GDP, and generating over 25 175 FTE jobs (NFVF, 2013, p. 6).

As Ogunnubi and Okeke-Uzodike note, in the literature on soft power there has, until recently, been little discussion of South Africa (OGUNNUBI and OKEKE-UZODIKE, 2015, p. 154). Within this literature there has, however, been some exploration of the regional influence of the South African broadcast media as a soft power tool. Stacy Hardy, for example, examines the significant role played by MultiChoice Africa across the continent in this regard. MultiChoice Africa is a satellite and internet television company owned by the South African company Naspers. Its digital satellite services help to spread South African cultural products across the continent, and with them South Africa's cultural values, be it via the local versions of western reality shows such as *Big Brother Africa* (2003-) or through popular 'Soapies' such as *Generations* (1994-2014) or *Egoli: Place of Gold* (1992-2010) (HARDY, 2015). At the same time, DStv, MultiChoice Africa's digital satellite platform, also carries a whole host of competing messages, be they broadcast via Nollywood on its 'Africa Magic' set of channels, the BBC World Service, Russia Today or China's CCTV. It can hardly be considered

solely as a vehicle for the communication of the ANC's version of the South African story (for more detailed discussion see MILTON and FOURIE, 2015).

Studies on post-apartheid South African Cinema, specifically, have not explored the relationship of the film industry to soft-power discourses. That said, scholars have paid a good deal of attention to the role of film as part of the nation-building project. Lindiwe Dovey, for example, her study quotes Lionel Ngakane, 'Father of Black South African Cinema', who argues that the nation 'needs to recognize that at this stage of our history cinema is perhaps the most powerful instrument to foster a stable, democratic and united South Africa through feature films and documentary films about ourselves', noting the extent to which 'contemporary South African filmmakers are playing an important role in narrating the new South African nation into being', for all their heterogeneity (DOVEY, 2009, p. 50 - 52). Martin Botha and Lucia Saks also draw out the role of film as a tool of nation-building, while simultaneously highlighting the difficulty of this endeavour, given the diversity of potential narratives available to the post-Apartheid nation. Botha, who was a key figure in the development of the 1996 White Paper on film that led to the creation of the National Film and Video Foundation (NFVF), points to the burgeoning diversity of contemporary South African film production, while also lamenting what he sees as the inability of the institution he helped to create to foster and sustain this diversity (BOTHA, 2012, p. 203; 250). Saks also points to the difficulties faced by the national film infrastructure in delivering on what she sees as the 'incompatible aims' of the country's film policy. On the one hand, she too notes the government's goal to create a 'national cinema [...] which

reflects the nation's own culture', while also positing what, in her view, is the impossibility of forming a coherent sense of national cinema at a time when there is such a strong need to protect the polyvocality of the national strategic narrative. On the other, she highlights how this is made more complex still due to the government's aim to build an industry which can 'create jobs at home, generate economic spin-offs in local economies, earn foreign revenue by touting locations and production expertise, generate revenue from co-productions and sales abroad, and encourage tourism' (SAKS, 2010, p. 6 - 7).

And this is made yet more difficult if one considers the role the government sees for film as an agent of international influence. Laks points to the desire, particularly under the Mbeke government, to use film as part of his drive to foster a pan-continental 'African Renaissance' (SAKS, 2010, p. 7) and as we can see from the statements made by Mashatile and Mthethwa quoted above, this remains important. Indeed, it would seem that the state's ambition in this regard has, if anything, grown, Mthethwa, for example wishing to see a greater presence for South African culture not only across but also beyond the continent. In the rest of this article, I wish to discuss further the tensions evident in the government's approach to film, focussing in particular on how the incompatibilities identified by Laks impact upon the way film can be utilised explicitly as a national soft power asset. Concentrating predominantly on developments since 2010, I build on a number of excellent recent studies on the first two decades of post-Apartheid film by the like of Botha, Dovey, Saks and others (for example BALSEIERO and MASILA, 2003; MAINGARD, 2007; BOTHA, 2007), exploring, in particular the manner in which the economic structure of

the industry in South Africa seems to work against the development of films that can help to communicate the diversity of the national strategic narrative internationally — a far less discussed aspect of contemporary South African film culture, but one which is currently growing in significance both culturally and economically.

'Cape Town takes on Tinseltown': the Place of South Africa in the Global Cinema Infrastructure

As a driver of economic growth, the South African film industry clearly has a very good story to tell. 'Cape Town takes on Tinseltown' write Robyn Curnow and TeoKermeliotis, highlighting the ability of the city to attract major Hollywood film productions such as *Lord of War* (Andrew Niccol, 2005), *Blood Diamond* (Edward Zwick, 2006) or *Invictus* (Clint Eastwood, 2009). South Africa has become a favoured destination for so-called Hollywood 'runaway' productions for a number of reasons. In terms of filming locations, it is hugely versatile. Michael Auret, managing director of South Africa's Spier Films, suggests:

You can shoot the Mediterranean climate around Cape Town and you can shoot the tropical climate in Johannesburg — it's desert, as well as jungles, as well as beaches, it's urban centres [...] So there are very few films that can't be made here — other than possibly a film shot completely in snow, in the Arctic or something (Quoted in CURNOW and KERMELIOTIS, 2012).

Cape Town has about the same amount of sunshine as LA. It also has a state-of-the-art production facility (Cape Town Film Studios). However, most importantly it is around 30-40% cheaper to shoot here than

in the US or Europe (OLSBURG, 2008). This is further aided by the current weakness of the Rand, as well as various national funding initiatives and tax breaks, including ‘The Foreign Film and Television Production and Post-Production Incentive’ and ‘The South African Film and Television Production and Co-Production Incentive’, developed by the Department of Trade and Industry, as well as support from the state-sponsored Industrial Development Corporation. These work alongside a number of international co-production treaties as well as a series of regional tax incentives designed to stimulate local production and bring in international investment to specific cities (for further discussion see TREF-FRY-GOATLEY, 2010; BOOYENS, MOLOT-JA, and PHIRI 2013; VISSER, 2013). Nico Dekker, chief executive of Cape Town Film Studios sees his facility, supported by public and private financing, in particular, as having brought about a step-change in the South African film industry: ‘You can now shoot stuff [here] that we [could] only dream of’. The studio is thriving, with an impressive roster of productions which, he suggests, provide a great opportunity for the local industry: ‘We need to grow and to understand that the world out there is waiting for us. We’ve got everything now — we’ve got great crews, good stories, we’ve got a great studio’ (Quoted in CURNOW and KERMELOTIS, 2012). This would also seem to be confirmed in some of the films that the studio has produced, which appear intent upon communicating the national strategic narrative of democratic transition, such as *Invictus*, the story of how Mandela worked with the captain of the national rugby union team to help bring the country together during the sport’s World Cup finals in 1995, or the story of Mandela’s time in prison, *Mandela: Long*

Walk to Freedom (Justin Chadwick 2014). Crucially, however, such stories are the exception rather than the rule. Cape Town Studios is without doubt benefiting the local and national economy. Garreth Bloor, Cape Town’s mayoral committee member for tourism, events and economic development, suggests that the studio has generated around R5 Billion over the last 3 years for the city’s coffers (PHAKATHI, 2016). However, if one considers the studio’s projected roster of productions, including the US pirate adventure series *Black Sails* (2014-) and a film adaptation of Stephen King’s novel series *The Dark Tower* (1982-), there is currently no space for local productions, or for local stories.

Furthermore, there is in practice very little opportunity for South African talent to play a major role in these kinds of productions. Although the South African actress Chloe Hirschman featured in *The Odyssey* (*L’odyssée*, 2016), Jérôme Salle’s Cape-town-shot film about the life of deep-sea diver Jacques Cousteau, such opportunities are rare. Mandela, for example, was played by Morgan Freeman (US) in *Invictus*, and Idris Elba (UK) in *Long Walk to Freedom*. This is an issue which, Helena Barnard and Krista Tuomi note, is symptomatic of a wider structural problem in the industry. Comparing South Africa with Nigeria, they argue that ‘in Nigeria there is virtually no gap between the expectations of different parties in the film industry (e.g. customers, producers and distributors), resulting in a robust but low-quality industry’ (BARNARD and TUOMI, 2008: 665). In Nollywood, all elements in the industry’s value chain are developing at similar speeds. The technical competency of crews is growing alongside the professionalism of script-writers, producers and directors, alongside the audience for their

product. This differs noticeably from South Africa where, they suggest:

(...) familiarity with a high-quality foreign offering creates a substantial gap between the actual and desired capabilities of the emerging industry. This gap may create the motivation for learning, but it is hard to close the gap —that is, integrate the weaker local with the stronger foreign capabilities —across all segments of the value chain (BARNARD and TUOMI, 2008, p. 665).

Thus, the industry's huge success in attracting international investment and productions, one of the key aims of the government's film policy, would seem to be actively undermining its other aim of supporting South Africa to tell local stories. While the success of Cape Town Studios is clearly aiding the wider Cape Town economy, and might well also be having a positive effect on skills development amongst those in technical or ancillary roles in the industry, it would seem to be crowding out those people looking to develop their creative skills.

Soft Power at Home: Authentic Stories and Building an Audience

The difficulty of finding funding to tell 'authentic' South African stories (however 'authenticity' might be defined) is a frequent complaint amongst those working in the local industry. For example, the screenwriter and director Ntshaveni Wa Luruli argues that 'The South African industry is basically a service industry', a state of affairs that has, he feels, inhibited his own development as 'an indigenous filmmaker' (MC CLUSKEY, 2009, p. 77). This has led, such critics suggest, to a dearth of high quality South African stories. Indeed for some, the structural issues around how the industry has evolved

underline, or are even exasperated by, a more disturbing form of implicit censorship. As actor and director Sechaba Morojele puts it: 'The bigger picture is if you talk politics, race, or racism, people go "Sh-shh." White people still have a strong hold over our society [...] You [have] never really seen a black South African make a true black political film about the past' (MC CLUSKEY, 2009, p. 40). This appears curious, given the role the past ostensibly plays in the national strategic narrative. However, it would seem, to some in the industry at least, that funding bodies only want a very specific version of the past. A similar claim is made by the filmmaker Angus Gibson. He recounts his attempt to get a screenplay taken up which painted a bleak picture of contemporary society: 'Everybody was very kind of saying, "There's not space for this kind of narrative in South Africa right now." They thought it doesn't represent the kind of rainbow nation that is painted' (MC CLUSKEY, 2009, p. 55).

Such comments might well be dismissed as sour grapes from artists unable to find the resources to realise their projects. However, what is less open to debate is the relative lack of public funding in South Africa for local film production compared to other countries. Astrid Treffry-Goatley points out that the budget available to the NFVF (currently around R120 million) is far less than that typically available to flourishing national film industries elsewhere, 'such as that of France' (TREFFRY-GOATLEY, 2010, p. 42). France spent €74.8 million (R1.2 billion) of public funding on film in 2015 (CNC 2016, p. 82). As the NFVF's CEO, Zama Mkosi, is at pains to point out, the demand for funding 'currently exceeds the budget by 116% each quarter' (Quoted in WAGNER, 2016). It is unrealistic to expect a developing country like South Africa to be able to fund the in-

dustry to the same level as France, even if, according to the NFVF's 2013 *Film Industry Economic Baseline Study*, 'for every R1 spent in the industry, another R1.89 was generated within the South African economy (NFVF 2013, p. 6). Despite this claim, it is widely acknowledged that with regard to the creation of local content there is a problem.

At the root of this problem, commentators frequently acknowledge, is the issue of audience development. The majority of the population does not go to the cinema and so the cinema audience for domestic South African films telling South African stories is limited. A report commissioned by the NFVF in 2015 found that, while there was a large appetite for South African content amongst the population as a whole, very few people would consider watching such films in a cinema. If they did watch films, wherever the films were from they tended to be on (frequently pirated) DVDs or on free-to-air television. Part of this is due to the lack of a tradition of going to cinemas in rural areas or in townships, a legacy of the apartheid era. Visiting cinemas is largely an urban activity and is considered to be out of the price range of the majority of the population (NFVF 2015, p. 20-39).

It is interesting to note in this regard that a far greater proportion of the Afrikaner community go to the cinema than other communities, an audience that is, in fact, supporting an overall growth in the cinema sector. South Africa's box office hit a record high in 2015 of R1.2 billion, up 36% on the previous year. Only 6% of this came from local films, however, and the only one of these films to make it into the top 25 films was the comedian Leon Schuster's latest 'Candid Camera' movie *Shucks! Pay Back The Money* (2015) (ODEK, 2016). That said, the market for local productions does seem to be on

the rise, predominantly, given the audience, for Afrikaans film. The NFVF box-office report for the first half of 2016 saw ticket sales for local films grow by 55% to R43.9 million compared to the same period in 2015 (R28.2 million). This was primarily due to the success of *VirAltyd* (Jaco Smit, 2016) an Afrikaans romantic adventure. Afrikaans films are invariably the most popular local films with cinema audiences, accounting for 77% of releases in 2016 (NFVF 2016: 6-8).

Given the asymmetrical growth of the South African cinema market, the increasing success (however limited) for South African films at home would not seem to be supporting the culture of national inclusivity and cohesion that the government's film policy ostensibly wishes to develop. This is why the NFVF's audience analysis puts such an emphasis in its recommendations on audience development and film education:

Film education can assist in growing the audiences of today and tomorrow, ensuring that more people have an improved understanding and appreciation of the value of different kinds of film. The young generation can be encouraged to learn through and about film, providing them with a wide range of activities to encourage watching, understanding and making films (NFVF 2015, p. 39).

Here we see the report following the direction of travel of similar studies commissioned by national film institutions around the world, such as the UK Film Policy Review of 2012, which also concluded that the future of British film 'begins with the audience' (SMITH, 2012). Furthermore, it chimes with local initiatives designed to raise awareness of South African films beyond the cities, such as the 'New Spaces for African Cinema' project, which took place as part of the 2013 Durban International Film Fes-

tival (GOVINDASAMY, 2013). Or one might mention ‘Kasi Movie Nights’, a mobile cinema unit which seeks to bring cinema to the townships, building an audience for South African stories in order ‘to empower local communities and to share the industry with regular South Africans’, an initiative that, like the NFVF audience report, sees teaching *filmmaking* skills as an important means of growing an audience for local product (MOKOENA, 2014), an idea that is also set to shape the NFVF’s approach to audience development in the future. Terrence Khumalo, its manager of film certification, notes that the NFVF is seeking to create a series of regional film ‘hubs’ that would bring both exhibition spaces and production facilities to more rural areas (KHUMALO, 2016).

It is too early to say what effect these initiatives might have on the long-term sustainability of the industry and how far they will be successful in building a broader audience for South African films at home. One outcome may, of course, be the overcoming of the gap between producers and consumers, pointed to by Barnard and Tuomi. Might this lead to the growth of a more sustainable low-tech film industry such as we see in Nigeria as well as other parts of the continent (DOVEY, 2009, p. 22 - 24)? There have been some attempts to develop this kind of model in South Africa, be it ‘Sollywood’ Productions in Kwa-Zulu Natal or ‘Vendawood’ in the country’s northernmost province, both of which have attempted to ape the low-budget, quick-turn around production and distribution ethos of Nigeria. However, if the mainstream industry faces the challenge of its audience being very familiar with, and thus the industry being unable to compete with, Hollywood, any Nollywood-type industry in South Africa is always going to have to compete with the ready availability

of cheap Nollywood product at home — ‘the real thing’ as it were — the market for which is growing across the continent (ONISHI, 2016). One further problem amongst these fledgling industries has been their ostensible focus on positive images of South Africa. Reporting on a screening of the Sollywood film *Ingxoxo: The Negotiation* (Tiro Venter, 2010), *Guardian* journalist David Smith noted how the film producers saw their role to ‘make films that present South Africa in a positive way, much as Hollywood presents America and prove that many of the world’s negative stereotypes are wrong’. Smith goes on:

Certainly, there are plenty of Hollywood films that end up waving the Stars and Stripes, more or less subtly. But my favourites, such as *Citizen Kane*, *The Godfather* and *Taxi Driver*, are rather more subversive [...] I suspect most films that self-consciously set out to promote a country, or any other product, are ultimately doomed to obscurity (SMITH, 2010).

Thus we return to the question of soft power, the national strategic narrative and the reality of life in South Africa, which would seem to challenge this narrative. Using film to generate soft power either domestically or internationally is not simply a question of propaganda. Here we might be reminded of Mashatile’s call for South African cinema ‘to open powerful spaces for debate about where we are, as a society and where we are headed’ (MASHATILE, 2013). It is interesting to see that, particularly internationally, the version of the South African story that seems to fit most straightforwardly with the image of ‘Brand South Africa’, while being attractive to international production companies, does not necessarily do that well with international audiences. The most obvious example of this is the UK-Sou-

th African co-production *Mandela: Long Walk to Freedom*. Although this did very well at home, it flopped abroad, despite the universally praised performance of Elba as the lead (CUNNINGHAM, 2014). Far more successful, as I shall now discuss, and ultimately far better for the nation's international soft power profile, are those films that highlight many of the challenges faced by the post-apartheid nation.

Watching South Africa on International Screens

South African film has not tended to have a large presence on international screens. The story of Mandela and the democratic transition has regularly been the subject of international — particularly western-made — films, as well as those made through international coproduction with South Africa. I have already mentioned *Invictus*, and *Long Walk to Freedom*, to which one could add several others including the Truth and Reconciliation Committee drama *Red Dust* (Tom Hooper, UK South Africa 2004), *Catch a Fire* (Phillip Noyce, United Kingdom, United States/France/South Africa, 2006), a thriller about the anti-apartheid resistance, *Goodbye Bafana* (Bille August, Germany/France/Belgium/Italy/South Africa, 2007), the story of Mandela's friendship with one of his jailers, or the biopic *Winnie Mandela* (Darrell Roodt, South Africa/Canada, 2011). And recently announced plans for a new film based on the memoir of Zeldi la Grange, Mandela's personal assistant, *Good Morning, Mr Mandela* (2015), shows that for the international industry South Africa's strategic narrative continues to be considered a bankable commodity (CHILD, 2016).

As already discussed, however, these films are often not particularly successful at

the international box office. Far more successful in recent years has been South Africa's small but growing animation industry. The two feature length animations produced by Triggerfish Animation Studios, *Zambia* (Wayne Thornley, 2012) and *Khumba* (Anthony Silverston, 2014) both had wide international releases, being distributed to over 150 countries in 27 languages and generating grosses in excess of R900 Million. Both films are amongst the top five highest-grossing South African films of all time. The way in which Jean-Michel Koenig, chief financial officer (CFO) at Triggerfish, sees the value of the company's work would seem to be particularly well aligned to both the government's 'internal' and 'external' soft power objectives. On the one hand, Koenig sees his films as being able to bring 'African animation to global audiences', thus helping to protect the continent's 'unique culture' nuancing a view of Africa as propagated, for example, by Disney's *The Lion King* (Roger Allers, Rob Minkoff, 1994) — a company, it might, however, be noted that Triggerfish now works in partnership with. On the other, the company also sees its animation as a tool for education across the continent, helping to support wider government literacy and numeracy initiatives (MULLIGAN, 2016).

However, the South African films that circulate internationally most frequently have tended to be those that present the social challenges the country has faced since the end of apartheid. The two nominations the country has received for Best Foreign Language Film Oscar highlight this particularly well. Darrell Roodt's *Yesterday* (2004), the first ever international commercial feature made entirely in Zulu, is typical of many internationally-successful contemporary films, telling the story of a woman infected

with the AIDS virus by her husband who is desperate to see her child go to school before she dies. The following year Gavin Hood's *Tsotsi* (2005) gained huge international acclaim when it was awarded the Oscar for its depiction of gang violence in Alexandra, a poor township in the Gauteng province of South Africa, its narrative focussed on the story of a troubled young man who has grown up on the streets as he attempts to look after a baby he finds in the back of a car he has hijacked.

As Dovey notes, the representation of social violence has been a particularly important part of contemporary South African cinema since the end of apartheid (DOVEY, 2009, p. 90). While both these film highlight key issues that would seem to challenge the national strategic narrative, it is noticeable that they also play to western narrative conventions. Georg Seeblen, for example, argues that in order to win the Foreign Language Oscar, 'the film has to be "foreign enough," but must also not flout the aesthetic codes of the dream factory too flagrantly' (SEEBLEN, 2007). *Tsotsi*, in particular, can be seen as part of a wider penchant amongst the members of the American Academy of Motion Picture Arts and Sciences, specifically, and western audiences more generally for 'poverty porn', a term coined by Alice Miles to describe Danny Boyle's Oscar-winning story set in the slums of Mumbai, *Slumdog Millionaire* (2009) (MILES, 2009), but that has also been applied to other Oscar films, including Fernando Meirelles and Kátia Lund's depiction of the Brazilian favelas *Cidade de Deus (City of God)*, 2002) (WILSON, 2010). Such films tend to present the precarious, and specifically violent, nature of life amongst some of the world's most marginalised communities for ready consumption by the western gaze. This is the dominant

view of South Africa on western screens. The 2000s saw a spate of films depicting the prevalence of extreme violence in both the country's townships and its urban centres, including *Jerusalema* (Ralph Ziman 2008), a fictionalized account of how organized criminals 'hijacked' apartment blocks in the Johannesburg suburb of Hillbrow in the 1990s, the revenge tragedy *State of Violence* (KHALO MATABANE, 2010) and *Four Corners* (2013), Ian Gabriel's crime drama set amongst the criminal underworld of the notorious Cape Flats 'Numbers Gangs'. Here one might also mention Neill Blomkamp's internationally successful dystopian Science Fiction films set in Johannesburg, *District 9* (2009) and *Chappie* (2015), both of which address questions of social inequality and the rise in xenophobia that this inequality has led to. While such films might seem to play to Miles' definition of 'poverty porn', they also reflect the experience of large parts of the population, for whom violence, exacerbated by the huge disparity between the richest and poorest members of society, is an everyday reality. Consequently, although these films might appear to challenge the dominance of the national strategic narrative abroad, questioning the success of the post-apartheid transition, they are also in a position to support a public debate on the state of the nation and thus can themselves also be seen a part of the nation-building project, further highlighting the role of film as a key platform for public debate, as defined by Mashatile above.

Rather than challenging the country's soft power strategic narrative, such films might be viewed as pointing to a greater national maturity, highlighting to the world the nation's faith in the strength of the country's underlying democratic values, and thereby ultimately helping to strengthen the

power of its strategic narrative. This is a dimension of South African film production that is becoming increasingly important and as it does, it is interesting to see that South African films are becoming increasingly visible on the international stage. That said, in terms of whose voices are being represented in such films, the majority of the filmmakers mentioned above are white, highlighting the fact that this part of the community remains disproportionately represented in the industry (NFVF 2013, p. 15 - 16). There are, however, signs that this too is beginning to change. South African films are a growing presence on the international festival circuit representing an ever-wider cross section of society. In 2012 Craig Freimond's story about an Indian stand-up comedian, *Material*, was shown at Montreal, London and Busan. In 2015 *The Endless River*, Oliver Hermanus' beautifully shot exploration of how violence continues to define South African society became the country's first film to be nominated for the Golden Lion at Venice. *Necktie Youth* (Sibs Shongwe-La Mer, 2015), which presents the world of well-off young people living in Johannesburg, was screened in Berlin. The noir story of a ruthless debt collector *For Love and Broken Bones* (Tebogo Malope) won best film at the Portland festival. The NFVF now has a regular presence at Cannes, as do South African films, the young Cape-Town filmmaker Dan Mace winning awards in 2016 for his short documentaries (*Mine Sniffing Rats* and *Gift*, 2016). And so the list goes on. It is also worth noting in the context of this volume that the BRICS group is also supporting the presence of South African films internationally, most noticeably at the film festival in New Delhi in 2016 timed to coincide with that year's BRICS summit (ANI, 2016), but also at the Sao Paulo film festival that same

year, which ran a special strand on BRICS films, during which South African films had a large presence.

This growing presence ties in with a shift not only in the ethnicity but also the age demographic of these filmmakers. As Ian -Malcolm Rijdsdijk points out, these are the filmmakers of the 'Born Frees', the generation that has come of age in the post-apartheid era. It is a generation that, Rijdsdijk argues, is currently questioning the limits of freedom in post-apartheid South Africa. 'Are they truly born free, or are they growing up with the burden of expectation born of the fact of political liberation?' (RIJS DIJK, 2017), the expression of which is also manifest in a wider 'post-nationalist shift' amongst filmmakers where, drawing on the work on contemporary African Cinema of Alexie Tcheuyap, 'nation building has become a less prominent, if not absent, motivation in filmmaking' (TCHEUYAP, 2011, p. 1). Here we see the growth of critical voices on international screens. To the films already mentioned could be added Brett Michael Innes *Sink* (2016), which challenges the frequently cosy view of society presented in mainstream Afrikaans cinema. *Sink* tells the traumatic story of a Mozambican domestic worker whose daughter dies while under the supervision of her Afrikaner employer. Limited by her immigration status, the woman is compelled to remain in the employ of this woman or lose her livelihood, a state of affairs that has profound psychological consequences for all members of the household. *Sink* was viewed as a breakthrough for South African film, described by the critic Leon van Nierop as one of the most important Afrikaans films of all time, setting 'the tone and chart[ing] a course from which we cannot divert.' (Quoted in SCREEN AFRICA, 2016). However, this new growth in critical

voices has also highlighted the limits of the government's willingness to embrace film as a forum for critical debate.

In 2013, the Durban International Film Festival (DIFF) selected as its opening film Jahmil X.T. Qubeka's stylish noir thriller *Of Good Report*. Reworking the core motif of Nabokov's *Lolita* (1955), *Of Good Report* traces the journey into sexual obsession of rural school teacher Parker Sithole (Mothusi Magano) with his teenage pupil Nolitha (Petronella Tshuma). The film received wide-spread critical acclaim, being screened at international festivals and winning numerous awards, including the Africa Movie Academy Award for Best Picture. However, just before it was originally to be screened at the 2013 DIFF it was banned by the Films and Productions Board for being 'child pornography'. As Stuart Muller notes, the film is clearly not pornographic. It is, rather, a critique of a society in which predatory behaviour of older men towards teenage girls is common place, where '28% of South Africa's school girls are infected with HIV, versus just 4% of boys', and where 77 000 girls received abortions in 2011. 'Misogynism and sexual predation, especially on young girls, are national afflictions that flagrantly contradict the exemplar South Africa proudly embodies as the manifestation of Nelson Mandela's principles'. This led, Muller suggests, to the 'hypersensitivity' of the board towards this film (Muller 2014).

The film clearly did not suffer in the long run from the publicity generated by its banning. Its subsequent international critical success has done much to support the continued growing reputation of the nation's films. In so doing, while one must be careful not to overstate the present success of the industry, there are grounds for optimism for the industry's future. The growing sophisti-

cation of locally produced films, telling South African stories and featuring South African talent, would seem to be beginning to fulfil the aims for the industry set out by the likes of Mashatile and Mthethwa. The film economy is growing and, be it because of, or despite of, this, more South African stories are also beginning to be told on screen. In the process, film has a growing potential to generate soft power for the nation internationally, not through any straightforward affirmation of a national strategic narrative that celebrates the Rainbow Nation, but through films that can intelligently debate, or even dismiss, any sense of a 'national project', thereby highlighting the robustness of the nation's underlying values.

Bibliographic references

- ANI (2016), 'BRICS film festival to kick-off on Friday', *The Indian Express*, <http://indianexpress.com/article/india/india-news-india/brics-film-festival-to-kick-off-on-friday-3009286/>, September 2.
- ARQUILLA, J.; RONFELDT D. *Networks and Netwars: The Future of Terror, Crime, and Militancy*, Santa Monica: RAND Corporation, 2001.
- BALSEIRO, I. and MASILELA, N. (eds). *To Change Reels: Film and Culture in South Africa*, Detroit: Wayne State University Press, 2003.
- BARNARD, H. and TUOMI, K. (2008), 'How Demand Sophistication (De-)limits Economic Upgrading: Comparing the Film Industries of South Africa and Nigeria (Nollywood)', *Industry and Innovation*, 15 : 6, p. 647-668.
- BARR, M. 'Nation Branding as Nation Building: China's Image Campaign', *East Asia*, 29: 1, p. 81-94, 2012.
- BISSER, G. 'The Film Industry and South African Urban Change', *Urban Forum* 25: 2012: 13-15.
- BOOYENS, I., MOLOTJA, N. and PHIRI, M. Z. 'Innovation in high-technology SMMES: the case of the NewMedia Sector in Cape Town', *Urban Forum*, 24, p. 289-306, 2013.

- BOTHA, M. *South African Cinema 1896-2010*, Bristol: Intellect, 2010.
- BOTHA, M. (ed.). *Marginal Lives & Painful Pasts: South African Cinema After Apartheid*, Cape Town: Genugtig!, 2007.
- BRAND SOUTH AFRICA (2013), 'South Africa's global reputation remains stable' <http://www.brandsouthafrica.com/news/36-news/releases1/987-south-africa-s-global-reputation-remains-stable>, 15 November.
- BRAND SOUTH AFRICA(2016), 'The Impact, Profile, and Reputation of South Africa on the African Continent', http://www.mediaclubsouthafrica.com/images/stories/march_2016/BSA-UJ-Seminar.pdf, 16 March.
- CHILD, B. (2016), 'New Nelson Mandela biopic to tell story of South African freedom fighter's years in power', *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/film/2016/feb/23/new-nelson-mandela-biopic-to-tell-story-of-south-african-freedom-fighters-years-in-power>, 23 February.
- CNC (2015), *Results 2015: Films, television programs, production, distribution, exhibition, exports, video, new media*, Paris: Centre national d'cinéma et de l'image animée.
- CUNNINGHAM, T. (2014) 'Why Hasn't 'Mandela: Long Walk to Freedom' Found Its Box-Office Footing?', *The Wrap*, <http://www.thewrap.com/hasnt-mandela-long-walk-freedom-found-box-office-footing>, 14 January.
- CURNOW, R. and KERMELOTIS, T. (2012) 'The New Hollywood? Cape Town takes on Tinseltown', *Edition CNN*, <http://edition.cnn.com/2012/12/13/business/cape-town-film-studios>, 13 December.
- DEPARTMENT OF ARTS AND CULTURE (2013), *Revised White Paper on Arts, Culture & Heritage* <http://heritagesa.org/wp/2194-2/>, October.
- DOVEY, L. *African Film and Literature: Adapting Violence to the Screen*, New York: Columbia University Press, 2009.
- GOVINDASAMY, V. (2013), 'Taking cinema to the township', *IOL*, <http://www.iol.co.za/tonight/movies/taking-cinema-to-the-township-1554864>, 30 July.
- HARDY, S. (2015), 'Soft Power South African Style', *Chronic*, <http://chimurengachronic.co.za/soft-power-south-african-style/>, 28 July.
- KHUMALO, T. (2016), unpublished interview, Rosebank Johannesburg, 30 June.
- MAINGARD, J. *South African National Cinema*, London: Routledge, 2007.
- MASHATILE, P. (2013), 'Address by the minister Paul on the occasion of the 4th Film Indaba, Emperors Palace', <http://www.gov.za/address-minister-paul-mashatile-occasion-4th-film-indaba-emperors-palace>, 14 November.
- MCCLUSKEY, A. T. *The Devil You Dance With: Film Culture in the New South Africa*, Urbana: University of Illinois Press, 2009.
- MILES, A. (2009), 'Shocked by Slumdog's poverty porn', *The Times*, January 14, p. 26.
- MILTON, V. C and FOURIE, P. J. 'South Africa: a free media still in the making', in *Mapping Brics Media*, KaarleNordenstreng, K. and Thus-su, D. K. and DayaKishan (eds), London: Routledge, 2015, p. 181-201.
- MOKOENA, T. (2014), 'Redefining Film and Television', *Kasibiz*, <http://kasibiz.co.za/?p=8101>, 6 December.
- MULLER, S. (2014), 'Durban 2014: OF GOOD REPORT, Revisiting Last Year's Banned Masterpiece', *Screen Anarchy*, <http://screenanarchy.com/2014/07/durban-2014-of-good-report-revisiting-last-years-banned-masterpiece.html>, 18 July.
- MTHETHWA, N (2015), 'Media briefing about "Hear me Move" dance film', <http://www.gov.za/media-statement-keynote-address-minister-arts-and-culture-hon-nathi-mthethwa-media-briefing>, 6 February.
- MULLIGAN, G. (2016), 'Africa's animation industry gains global audience', *This is Africa*, <http://www.thisisafricaonline.com/News/Africas-animation-industry-gains-global-audience?ct=true>, 10 March.
- NATIONAL PLANNING COMMISSION (2012), *National Development Plan 2030*. Pretoria:
- NFVF (2013), *South African Film Industry Economic Baseline Study Report*, <http://nfvf.co.za/home/22/files/Baseline%20study.pdf>, April.
- NFVF (2015), *National Film and Video Founda-*

- tion Audience Research Report,, Johannesburg: NFVF Policy & Research Unit.
- NFVF (2016) South Africa's Box Office Report (January – June), http://nfvf.co.za/home/22/files/2016%20Files%20Folders%20etc/Box%20Office%20Report_Revised_Version%20%20final%5B2%5D.pdf
- NYE, J. S. (2004), *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, New York: Public Affairs.
- ODEK (2016), 'These Films Made the Most Money in South Africa in 2015', *Odek Business Tech*, <http://businesstech.co.za/news/business/116080/these-movies-made-the-most-money-in-south-africa-in-2015>, 9 March.
- OGUNNUBI, O. and ISIKE, C. (2015), 'Regional hegemonic contention and the asymmetry of soft power: a Comparative Analysis of South Africa and Nigeria', *Strategic Review for Southern Africa*, 37: 1, pp. 152-177.
- OGUNNUBI, O. and OKEKE-UZODIKE, U. (2015), 'South Africa's foreign policy and the strategy of soft power', *South African Journal Of International Affairs*, 22: 1, <http://o-dx.doi.org.wam.leeds.ac.uk/10.1080/10220461.2015.1007078>.
- OLSBURG SPI (2008), *A Comparison of the Production Costs of Feature Films Shot in Ten Locations Around the World: A Report for the Office of the British Film Commissioner*, London: UK Film Council.
- ONISHI, N. (2016), 'Nigeria's Booming Film Industry Redefines African Life', *New York Times*, http://www.nytimes.com/2016/02/19/world/africa/with-a-boom-before-the-cameras-nigeria-redefines-african-life.html?_r=0, 18 February.
- PHAKATHI, B. (2016), 'Film industry booms in Cape Town', *BDLive*, <http://www.bdlive.co.za/life/entertainment/2016/05/17/film-industry-booms-in-cape-town>, 17 May.
- RIJSDIJK, I. (2017), 'Framing Democracy: Film in Post-democracy South Africa', in P. Cooke, S. Dennison, A. Marlow-Mann and R. Stone (eds), *Remapping World Cinemas*, London: Routledge (forthcoming).
- ROSELLE, L., Miskimmon, A. and O'Loughlin, B. (2014), 'Strategic narrative: A new means to understand soft power', *Media, War & Conflict*, 7:1, 70-84.
- SCREEN AFRICA (2016), 'Sink well received at the local box office', *Screen Africa*, <http://www.screenafrica.com/page/news/film/1657677-Sink-well-received-at-the-local-box-office#.WAlujKZPXQ>, 24 March.
- SEEBLEN, G. (2007), 'So gewinnt man einen Auslands-Oscar', *Die Zeit*, 22 February, p. 47.
- SIDIROPOULOS, E. (2014), 'South Africa's Emerging Soft Power', *Current History*, May, pp. 197-202.
- SMITH, Chris (2012), 'A Future for British Film – it begins with the audience', Report commissioned for DCMS, https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/78460/DCMS_film_policy_review_report-2012_update.pdf
- SMITH, D. (2010), 'Sollywood – South Africa's fledgling film genre', *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/world/2010/may/06/sollywood-south-africa-film-industry>, 6 May.
- SPEECH BY MINISTER MAITE NKOANA-MASHABANE, M. (2014) 'Speech on the NDP Chapter Seven Tuesday', DIRCO Conference Centre, <http://www.dirco.gov.za/docs/speeches/2014/mash1125.html>, 25 November.
- TCHEUYAP, A. (2011), *Postnationalist African Cinemas*, Manchester: Manchester University Press.
- TREFFRY-GOATLEY, A. (2010), 'South African cinema after apartheid: A political-economic exploration', *Communicatio: South African Journal for Communication Theory and Research*, 36:1, pp. 37-57.
- WAGNER, L. (2016), 'Funding demand exceeds the budget by 116% each quarter at NFVF', *FilmContact.com*, <http://www.filmcontact.com/news/south-africa/funding-demand-exceeds-budget-116-each-quarter-nfvf>, 5 May.
- WILSON, B. (2010), 'What is "Poverty Porn" and are we guilty of indulging in it?', *Trespass Magazine*, <http://www.trespassmag.com/what-is-poverty-porn-and-are-we-guilty-of-indulging-in-it>, 4 February.

Recebido em: 11/01/2017
Aprovado em: 24/03/2017

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)*¹

Alexsandro de Sousa e Silva*

Resumo

O artigo busca trazer reflexões em torno de dois documentários contemporâneos sobre conflitos bélicos no continente africano da segunda metade do século XX. O primeiro é *As duas faces da guerra* (Diana Andringa, Flora Gomes, 2007), que ressalta a participação de portugueses, guineenses e cabo-verdianos na independência de Guiné-Bissau e Cabo Verde entre 1959 e 1974, e o segundo, *Cartas de Angola* (Dulce Fernandes, 2012), trata da presença de cubanos e cubanas na guerra civil em Angola entre 1975 e 1991. Analisaremos ambas as obras para compreender como são construídas audiovisualmente as memórias sobre os conflitos e de que maneira as narrativas evitam expor os dilemas políticos e traumas sociais ainda presentes em Guiné-Bissau e na Ilha caribenha nos respectivos contextos históricos de realização dos filmes.

Palavras-chave: Memória; África; Cuba.

Abstract

THE SOLDIERS-NARRATORS AND THE “TECTONIC PLATES OF HISTORY”: MEMORY AND POLITICS IN THE DOCUMENTARIES *AS DUAS FACES DA GUERRA (2007)* AND *CARTAS DE ANGOLA (2012)*

The article seeks to bring reflections around two contemporary documentaries about the warlike conflicts in the African continent on the second half of the twentieth century. The first is *As duas faces da Guerra* (Diana

¹ O presente texto faz parte de uma reflexão proposta pela professora doutora Fátima Bueno (Departamento de Letras Clássicas da Universidade de São Paulo), a quem agradecemos pela oportunidade.

* Alexsandro de Sousa e Silva é bacharel e licenciado em História pela Universidade de São Paulo (USP), e mestre e doutorando em História Social pela mesma universidade, com apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). O texto submetido é 100% inédito e não se encontra em processo de julgamento em nenhum outro periódico ou coletânea. E-mail: alexsandro.ds@gmail.com.

Andringa, Flora Gomes, 2007), which highlights the participation of Portuguese, Guinean and Cape Verdean people in the independence of Guinea Bissau and Cape Verde between 1959 and 1974, and the second, *Cartas de Angola* (Dulce Fernandes, 2012), deals with the presence of Cubans in the Civil War in Angola between 1975 and 1991. We will analyze both documentaries to understand how audiovisual memories are constructed and how narratives avoid exposing political dilemmas and social traumas still present in Guinea Bissau and Cuba in the respective historical contexts of filming.

Keywords: Memor; Africa; Cuba.

O cinema contemporâneo coloca em pauta diversos temas veiculados às experiências sociais traumáticas do século XX e alimenta debates que a sociedade civil acompanha com interesse. Regimes autoritários e violações dos direitos humanos são alguns destes assuntos, muitos deles permeados por temas “tabus”, postos em tela por meio de diferentes estéticas e posições político-ideológicas. No que se refere à balança que equilibra os âmbitos coletivo e privado nas perspectivas narrativas, muitas das obras que se destacaram desde os anos 1990 mantiveram o fiel pelo lado da subjetividade. No documentário, essa última perspectiva é ressaltada em filmes enquadrados nos “modos” participativo e reflexivo, marcados pela abertura ao diálogo com o espectador, pelo questionamento da linguagem cinematográfica e pela performance dos cineastas em tela, segundo as proposições de Bill Nichols (2012).

Para sairmos dessas considerações iniciais generalizantes e imprecisas, nos debruçaremos aqui sobre documentários dirigidos por duas cineastas portuguesas (Diana Andringa e Dulce Fernandes) e um diretor de Guiné-Bissau (Flora Gomes) sobre conflitos armados no continente africano. Os três vivenciaram direta ou indiretamente experiências traumáticas e investigaram o passado para responder suas inquietações. Os re-

sultados encontrados pelas cineastas e pelo diretor foram colocados em formas fílmicas que apresentam tensões intrínsecas às suas narrativas que, por sua vez, transformam-se em interrogantes dessas mesmas maneiras de expor os caminhos trilhados. A nosso ver, tal problemática está presente em dois documentários recentes que abordam as guerras de independência de Guiné-Bissau e Cabo Verde (1959-1974) e a participação de cubanos e cubanas na guerra civil de Angola (1975-1991).

O primeiro documentário é *As duas faces da guerra*, lançado em 2007 e dirigido conjuntamente pela jornalista angolana-portuguesa Diana Andringa e pelo cineasta guineense Flora Gomes. Na obra, composta de duas partes (uma hora de duração cada), acompanhamos as memórias construídas pelos protagonistas dos conflitos entre os africanos de Guiné-Bissau e Cabo Verde e os portugueses, ocorridos entre 1959 e 1974. As filmagens na África são marcadas por visitas dos protagonistas aos “lugares de memória” (Bissau, Mansoa, Geba, Bafatá e Guiledje), no geral espaços repletos de ruínas, como a simbólica “pedra de Geba”. O segundo filme é *Cartas de Angola*, dirigido por Dulce Fernandes e lançado em 2011. Filmando em Cuba, a documentarista portuguesa entrevistou cubanos que estiveram em Angola entre 1975 e 1991 parti-

cipando, 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*. Enquanto Diana Andringa tenta descobrir os nomes dos soldados portugueses homenageados na Pedra de Geba em ruínas, Dulce Fernandes, por sua vez, busca conhecer a Angola que não vivenciou (era uma das “retornadas”)² por meio dos relatos de cubanos (estrangeiros como ela se sente, apesar de nascida na África).

A escolha recai sobre esses documentários por dois motivos. O primeiro é a possibilidade de pensar os conflitos políticos e militares antes e depois das independências africanas e os traumas sociais deixados em seus partícipes. Com isso, verificaremos as distintas maneiras de narrar e interpretar o passado, que muda de sentido quando escrito (ou filmado) por algum dos lados do conflito. O segundo motivo justifica-se sobre as diferentes motivações das cineastas e do diretor na realização das obras como ponto de partida para as reflexões, mas veremos que as conclusões são, a nosso ver, convergentes. Afirmamos esse paralelo entre os filmes, pois acreditamos, como hipótese de investigação, que as obras amenizam as tensões entre memórias dos anos 1960-1980 e reforçaram implicitamente as visões oficiais do passado defendidas pelas forças políticas

hegemônicas de Cabo Verde, Guiné-Bissau e Cuba.

Para fazer as análises e conclusões, levaremos em conta as relações entre História e Cinema que privilegiam o filme como objeto principal de reconstituição do passado, com suas tensões intrínsecas. Tal proposta metodológica foi defendida por historiadores franceses, como Marc Ferro e Pierre Sorlin, e no Brasil por meio dos trabalhos de pesquisadores como Eduardo Morettin e Marcos Napolitano. Como referente teórico, trabalharemos com a diferenciação entre História e Memória, tal como pensou Roberto Vecchi (2010) e outros intelectuais (LE GOFF, 2003).

As duas faces da guerra: os soldados-narradores e a voz da autoridade

Os dois episódios de *As duas faces da guerra* possuem uma narrativa fragmentada e diversos personagens, em sua maioria combatentes portugueses e africanos na guerra da independência de Guiné-Bissau e Cabo Verde. A narração em *over* é dividida entre Diana Andringa, quem apresenta a maioria dos personagens portugueses, e Flora Gomes, a cargo dos guineenses, angolanos e caboverdianos, majoritariamente. Apesar da fragmentação, há uma linearidade na organização dos fatos lembrados, partindo da greve de marinheiros no Porto Pidjiguiti (Bissau) em agosto de 1959 até a Revolução dos Cravos, em abril 1974. Nessa cronologia, o ano de 1963 foi recordado pela narrativa devido ao início das ações armadas do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGCV), movimento político criado por Amílcar Cabral e intelectuais desses territórios africanos em setembro de 1956. O líder guineense é homena-

2 Logo após a Revolução dos Cravos em Portugal, em abril de 1974, e diante da iminência da concretização das independências das colônias africanas, colonialistas europeus que se encontravam na África começaram a emigrar, gerando um êxodo rumo ao país lusitano. As pessoas que voltavam à Europa, ou iam pela primeira vez visto que nasceram em terras africanas, eram chamadas de “retornadas” e enfrentaram a desconfiança geral dos conterrâneos portugueses e as acusações de se beneficiarem da exploração econômica na África, gerando ainda hoje em Portugal dificuldades em lidar com o tema.

geado pela obra que, como mote principal, reitera uma frase a ele atribuída: “Não lutamos contra o povo português, mas contra o colonialismo”.³

Assim ocorre na abertura de ambos os episódios: a Pedra de Geba, parcialmente destruída, é lentamente exibida em meio a um matagal e algumas ruínas em último plano. A mão de Diana Andringa limpa o objeto e ela lê alguns nomes inscritos, referentes a portugueses mortos entre 1967 e 1968 durante a guerra de independência. Roberto Vecchi (2010) lembra-nos de que a literatura sobre as “guerras do ultramar” é constituída por uma “poética de rastros e de restos” (p. 115), noção que caberia aqui para entender a mencionada cena e as demais que seguem ao longo do enredo. Dois dos nomes gravados na Pedra de Geba e lidos pela cineasta (Guimarães e António Gomes) faleceram em 21 de agosto de 1967, quando Andringa cumpriu 20 anos. O interesse em saber daqueles nomes e a mencionada frase são, de acordo com a voz *over* da cineasta em sequência posterior (a vemos de costas em um barco), “a razão desse filme”. Retomaremos sobre as memórias do conflito adiante. Interessamo-nos por enquanto destacar a valorização das “boas relações” entre ex-colonizador e ex-colonizado.

Pontuam pela narrativa sequências que reafirmam o mencionado pensamento de Amílcar Cabral. É o caso do ex-soldado condutor João Marques Diniz, que passou a viver com a esposa Célia em Guiné-Bissau após prestar o serviço militar obrigatório. “Nada de vinganças, nada de represálias”, afirma o personagem em *off*, en-

3 Vale lembrar que Amílcar Cabral foi assassinado em 21 de janeiro de 1973, isto é, antes da independência de Guiné-Bissau, ocorrida em setembro do mesmo ano e reconhecida um ano depois por Portugal.

quanto o vemos conversar amigavelmente com dois africanos. Em uma das imagens de arquivo que fecha a primeira parte do documentário, um instrutor negro diz em dialeto local a seus homens: “Não lutamos contra o povo de Portugal, nem contra nenhum português. Pegámos em armas para liquidar a dominação colonial portuguesa”. Como resposta, a narrativa mostra imagens de soldados colonialistas feridos e outros perpetuando a destruição, enquanto a música *Ronda dos paisanos*, de José Afonso, afirma que “Ao cair do Sol doirado / Venha meu soldado / Largue o seu punhal / Vá-se embora sentinela / Vá-se embora que aí fica mal”, como forma de engajamento do documentário contra o colonialismo, reafirmando um dos motes principais da obra. Também ao final da segunda parte, o jogo de futebol entre negros e brancos ocorrido na Guiné após a Revolução dos Cravos (momento de libertação das opressões segundo a narrativa) e os gritos de “Viva Portugal!” por parte de um líder do PAIGCV, respondido por crianças, selam a harmonia entre os grupos.

A organização dos personagens foi pensada de modo a demonstrar a ideia de unidade na luta contra o colonialismo. Luis Graça (2009) relata como isso ocorre e dá seu parecer sobre os embates representados: “E mais uma vez, não há ódio no rosto e no coração dos guineenses entrevistados, mesmo naqueles que foram presos e torturados pelos portugueses...”. Livia Apa (2010), por sua vez, destaca a leitura do filme: “De facto, o que fica explícito no filme é que a guerra se conclui com duas vitórias, por ambas as partes, como se a partir de certo momento os dois povos em guerra tivessem começado uma aventura a dois que levaria ambos para um futuro finalmente mais democrático”.

Luis Graça e Livia Apa reafirmam o sentido de “confraternização” do documentário. Ele se dá pela reiteração da obra em explicitar a confluência de interesses entre os portugueses forçados a participar na guerra e os guineenses e caboverdianos explorados. No primeiro grupo, dão seus relatos ex-combatentes, como os ex-soldados Leonel Martins e Pedro Gomes, que se emocionam ao falarem das imagens de arquivo que veem, e o “capitão de Abril” Vasco Lourenço, cuja importância na revolução de 1974 não foi ressaltada no documentário, porém reconhecível ao espectador ou espectadora conhecedores da história recente do país. Entre os africanos, mais numerosos em tela, predominam antigos guerrilheiros, como Paulo de Jesus, Dalmo Embunde e Fefé Gomes Cofre, que percorrem os espaços onde ocorreram os conflitos rememorados. Como contraponto aos defensores da independência na África, o português Manuel Monge faz a defesa do colonialismo, e seus discursos são contestados, através da montagem, por vozes anticolonialistas. Assim sendo, transparece-se que a demanda africana por “vingança” ou justiça contra os europeus é matizada, dada a diferenciação entre portugueses colonialistas e anticolonialistas.

Por outro lado, o mesmo não ocorre entre os africanos, cujos problemas o documentário se esforçará em conter. Alguns relatos explicitam essas questões. Uma das problemáticas expostas é a violência entre os negros. Relembrando a formação do PAIGCV, o antigo combatente Sulei Baldé recorda-se do “juramento da Cola”, permeado por ameaças aos seguidores e não participantes: “Você não vai entrar mas também não diz a ninguém. Isso fica consigo. Porque quem quebra o juramento da Cola, morre”. Em visita a um pre-

sídio, Paulo de Jesus e Carlos Sambú recordam que os soldados negros eram mais agressivos contra os anticolonialistas, enquanto os portugueses eram menos. O ódio entre os negros está no centro de um controverso tema: os comandos africanos, recrutados pelos colonialistas de acordo com as diferentes etnias para enfrentar o PAIGCV.

Esses comandos, segundo a voz *over* de Diana Andringa, eram mais “valentes” e se destacavam nas frentes de batalhas, mas também eram os mais violentos. Agnelo Dantas, do PAIGCV, recorda a maldade dos soldados colonialistas negros contra um preso do movimento, que teve os testículos arrancados. O português Marcos Lopes diz que tal recrutamento era possível porque a oportunidade de ascensão social era questão de sobrevivência. Com a independência, lideranças dos soldados dos comandos africanos foram executadas, gerando um trauma social. João Paulo Borges Coelho (2003) traça um panorama sobre algumas das raízes dos violentos conflitos pós-independência em países africanos de Língua Portuguesa; no caso de Guiné-Bissau, a formação dos comandos africanos constitui a “herança” dos portugueses para a construção de um “potencial de violência” que explodiu com a execução dos líderes dos grupos armados pró-colonialismo:

[Foi na Guiné-Bissau] onde as tropas especiais africanas mais haviam evoluído, estruturadas que estavam como um verdadeiro exército organizado em batalhões e companhias à semelhança das forças armadas portuguesas, com grande experiência de combate e, portanto, representando uma verdadeira ameaça para o novo regime. Consequentemente, este foi impiedoso, localizando, prendendo e eventualmente executando sumariamente muitas das figuras de relevo daquelas forças (p. 189).

No documentário, o colonialista Manuel Monge afirma que “dói” nele saber das mortes, pois a saída dos portugueses da África foi “rápida” demais. O caboverdiano Pedro Pires, a voz autorizada entre os africanos a fazer sínteses estratégicas do PAIGCV, diz que houve “equivocos” nos “dois lados”, mas o colonialismo cometeu o principal “crime” por estimular a “vietnização da guerra”, ou seja, a divisão entre os próprios explorados.

Apesar da acusação de Pedro Pires, a qual induz o espectador e a espectadora a pensar que o PAIGCV era coeso e mantinha união dos colonizados, há testemunhos que colocam tal raciocínio sob tensão. Filinto de Barros queixou-se para a câmera da dificuldade em convencer os pobres a apoiarem o movimento de independência, na formação do grupo anticolonialista; imagens de arquivo em sequência posterior mostrará um líder palestrando junto a um grupo de pessoas humildes. Trata-se de uma representação verbal e visual da posição vanguardista do grupo, encarregado de “esclarecer” o sentido da luta anticolonial aos explorados. Ansumane Sambú mostra que houve desconfiças por parte do PAIGCV com relação a determinados grupos nativos, quando repetiu a reclamação feita aos líderes do movimento: “Então? Somos mentirosos? Ou contra o partido? É por isso que andam aqui de um lado para o outro, e não nos dizem nada? Que mal fazemos? Também somos Guineenses! Queremos ir à luta!”. O relato expõe-nos a existência de fissuras no discurso homogêneo acerca da “unidade” partidária, e mostra que as seculares rivalidades étnicas na região (entre fulas, balantas, felupes, mandingas, majacos, nalus e papéis) não foram eliminadas no momento de criação de um Estado que manteve, em termos gerais, os limites

geográficos e linguístico impostos pela Europa. Evidentemente, cabe aqui dizer que existe uma distância entre as tensões entre os africanos e a violência descomunal do colonialismo, representada no documentário através dos testemunhos de tortura por parte de ex-guerrilheiros como Paulo de Jesus, Agnelo Lourenço Fernandes, Sulei Baldé e Carlos Sambú.

Isto posto, ressaltamos o descompasso que há entre a representação visual da liderança do PAIGCV e das camadas populares no documentário. Os que lutaram nas frentes de guerra e os civis que viveram o período guardam informações e materiais sobre as lutas e geralmente fazem os relatos caminhando pelos “lugares de memória” (utilizando a terminologia proposta por Pierre Nora). Chico Bá e Paulo de Jesus, por exemplo, são nossos “guias” em algumas sequências iniciais, sobre a revolta do porto de Pidjiguiti, ocorrida em 1959. No segundo episódio, Dalmo Embunde e Fefé Gomes Cofre mostram diversos caminhos e como vivenciaram esses espaços. Luis Graça (2009) destaca a desenvoltura desses personagens quando eles descrevem suas ações do passado: “No filme, ouvem-se depoimentos de gente que combateu nos dois lados, caboverdianos e guineenses... Os primeiros mais comedidos, os guineenses muito mais espontâneos e soltos, dotados de grande oralidade (‘São mesmo grandes contadores de histórias’). Fefé Cofre demonstra como encontrou o fornecimento de água do quartel português de Guiledje, relato que evidencia serem os soldados as “mãos” que tateavam desconhecidos terrenos das lutas bélicas. Passado (memórias, relato, oralidade, gestos corporais) e presente (imagem e som ambiente) se fundem para dar conta de experiências pouco conhecidas (Imagem 1).



Imagem 1: Dalmo Embunde (1º plano, à direita) explica como eram colocadas a minas terrestres durante a guerra, enquanto Fefé Gomes, Mamani Danso, Assana Silá e homem ao fundo acompanham a explicação.

Um breve apontamento sobre os lugares de memória. É empregada estratégia semelhante à do documentário *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), em que sobreviventes do Holocausto falam dos campos de concentração e até mesmo os visitam.⁴ Como dissemos, os ex-combatentes guineenses vão apresentando ao espectador os sítios de combate. Assim ocorre com o “caminho de Candjafra”, sobre o qual a voz *over* de Diana afirma que ali, no meio de uma floresta, há muitas vítimas dos conflitos vivenciados. Esse espaço é o contraponto visual da Pedra de Geba, cujos corpos provavelmente não estão ali, mas os nomes, sim. Corpos ocultos e nomes expostos compõem intrincadas formas de delimitar

os espaços memorialísticos. Por sua vez, quando Leonel Martins e Pedro Gomes veem através da televisão as imagens da emboscada que sofreram em Guiné-Bissau em 1969, eles se emocionam, num dos raros momentos de respeito às imagens de arquivo (a única sequência não utilizada como ilustração dos discursos em voz *off* ou *over*) bem como aos sentimentos de ex-combatentes (os únicos a se emocionarem explicitamente no documentário), que se recordam daquelas matas e da experiência traumática.⁵ Roberto Vecchi (2010) afirma que a reivindicação do espaço como lugar de memória tem fins políticos:

4 Uma diferença importante entre *As duas faces da guerra* e *Shoah* é em relação ao uso de documentários de arquivo. Enquanto Claude Lanzmann rejeitou a utilização desses registros, o documentário de Diana Andringa e Flora Gomes valeu-se diversas vezes dos mesmos, a maioria das vezes sem a devida contextualização dos contextos de filmagem.

5 As imagens de arquivo correspondem à reportagem da ORTF intitulada *La guerre en Guinée*, exibida em cadeia nacional francesa em 11 de novembro de 1969. A matéria fez parte de *L'opposition portugaise et le maquis de Guinée* no programa *Point contrepoint*, que exibiu reportagens sobre os portugueses exilados na França e os conflitos bélicos em Guiné Portuguesa, Angola e Moçambique. Disponível em: <http://www.ina.fr/video/CAF93023747>. Acesso em 20 fevereiro 2017.

O topônimo Wiriamu, portanto, não poderá nunca resgatar, em si, o referente perdido, porque inacessível, do massacre. Mas pela performatividade da representação e da citação, que se relaciona com a sua ocupação como significativo político onde os restos e os rastros fantasmáticos desse e de outros massacres se repercutem e ‘agem’ em chave performativa, construindo o que enuncia, Wiriamu pode tornar-se não uma catarse, ou um “lugar comum”, mas um lugar político de uma topografia não esvaziada do tempo (p. 175).

Enquanto os soldados anônimos são retratados em lugares abertos, outros entrevistados em África ficam em espaços fechados, assim como a maioria dos entrevistados portugueses. Dentre os africanos, destacamos a presença de Pedro Pires, identificado como “Comissão Executiva da Luta PAIGCV”, e presidente de Cabo Verde (2001-2011) no momento da entrevista. O personagem apresenta-se como um dos porta-vozes das estratégias do grupo e dá a visão oficial que, conforme veremos, o documentário segue em linhas gerais. Mencionamos acima sua “autocrítica” e a acusação ao colonialismo sobre a responsabilidade pela execução dos comandos africanos no pós-independência em Guiné-Bissau; além disso, afirmou o mandatário que os negros que enfrentaram o PAIGCV “deveriam ter a humildade de aceitar que estavam no lado errado e que perderam a guerra”. Também diz que “se identificava” com “aqueles que sofreram na pele tudo isso”, ou seja, com aqueles que passaram por privações nos conflitos.

Duas sequências atestam a autoridade de Pedro Pires como a voz principal do PAIGCV no documentário. O colonialista Manuel Monge, o “capitão de Abril” Vasco Lourenço, e Pires protagonizaram o debate sobre a morte violenta de três majores portugueses, assassinados por setores do PAIGCV em 1970. Os militares buscavam se aproximar

de Amílcar Cabral para negociar um pacto nos combates por meio de contatos dentro do partido, mas foram capturados e mortos. No “jogo de culpas”, Lourenço e Pires justificaram o ato como sendo de guerra, enquanto Manuel Monge afirma a covardia do evento e o incômodo que o assunto gera nos defensores do partido guineense. Por sua vez, na parte sobre o ataque a Guiledje narrada no segundo capítulo do documentário, enquanto os ex-combatentes explicavam como as ações foram realizadas em terreno (Imagem 1), o líder político caboverdiano fazia as sínteses das estratégias em sequências paralelas, de modo que a “cabeça” explicava com mapa o trajeto e as “mãos” apontavam topograficamente onde ocorreram os incidentes (Imagem 2).⁶



Imagem 2: Pedro Pires faz as sínteses das estratégias do PAIGCV realizadas na guerra pela independência de Guiné-Bissau e Cabo Verde.

6 Tal forma de narrar, separando “líder” e soldados em suas ações, traz à memória a representação da guerra feita em filmes soviéticos como *A batalha de Stalingrado* (*Stalingradskaya Bitva*, Vladimir Petrov, 1949) e *A queda de Berlim* (*Padeniye Berlina*, Mikheil Chiuareli, 1950), nos quais Josef Stálin era mostrado dentro do Palácio de Inverno como um “deus” da guerra no Olimpo planejando os ataques, enquanto os soldados estavam nas frentes de batalha seguindo os planos.

Pedro Pires retorna nos momentos finais do documentário, ao afirmar que após a Revolução dos Cravos “não havia ódio”. Aqui voltamos ao ponto inicial da análise de *As duas faces da guerra*, sobre a “ausência de ressentimentos” que marcou a independência. O gesto de Assana Silá, que perdeu familiares na guerra enquanto trabalhava para os portugueses, em cumprimentar Fafá Gomes em *off* (deduzimos que o seja, só vemos a mão) enquanto diz que “guerra é guerra; agora, todos são família” vem a ratificar o discurso conciliador do documentário, que expande as supostas boas relações entre portugueses e africanos a todos os atores envolvidos nos conflitos. Leopoldo Amado, historiador de Guiné-Bissau, elogia o “refinado sentido de equilíbrio e de História” do filme, e faz a seguinte observação: “em certo sentido, [é] notório um certo escamoteamento das contradições, divergências e confrontos de que esta guerra se rodeou, tanto entre os contendores como no seio de cada uma das partes tomadas separadamente”. No entanto, para o autor, a obra acerta em “maiores e mais sensatas atitudes de reconciliação e aproximação que se registram hoje entre os antigos contendores, sejam eles europeus e africanos ou africanos entre si” (apud TUNES, 2007).

No entanto, as “sensatas atitudes de reconciliação” ocultam questões necessárias para maior compreensão do fenômeno das guerras pelas independências africanas. Na homenagem do documentário a Amílcar Cabral, pouco sabemos de seus valores políticos, dada a predominância dos elogios ao líder e a ausência de sua voz nas imagens de arquivo. Tampouco entendemos como de fato ocorreu a libertação de Guiné-Bissau do jugo colonial, pois a independência foi autodecretada pelo PAIGCV em 23 de setembro de 1973, ou seja, meses antes do

“real” motivo de libertação, segundo a obra, que seria a Revolução dos Cravos em abril de 1974. Sobre esse último movimento, vale lembrar que o início da organização dos capitães, na qual Vasco Lourenço teve papel destacado, ocorreu em terras guineenses e nada se diz no documentário. Enfim, é notável a ausência de líderes da “velha guarda” do partido africano entre os entrevistados, como o então líder político de Guiné-Bissau João Bernardo Vieira, presidente em décadas anteriores, organizador de golpes de Estado no país e assassinado dois anos depois do documentário, em 2009. São lacunas que evidenciam as possíveis negociações e “pactos” para a concretização do projeto fílmico e que constroem um discurso histórico monumentalizante das lutas anticoloniais envolvendo Portugal, Guiné-Bissau e Cabo Verde; porém, enquanto exercício da crítica do documento histórico (o documentário), recordamos as reflexões de Jacques Le Goff (2003): “O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias” (p. 538).

Cartas de Angola: as “garrafas ao mar” e as “placas tectônicas” da história

Enquanto em *As duas faces da guerra* Pedro Pires é mostrado como a voz africana autorizada a sintetizar movimentos gerais dos conflitos, em especial nos relatos sobre o “caso dos majores”, a execução dos comandos africanos e o ataque a Guiledje, em *Cartas de Angola* nenhuma autoridade política ou militar é entrevistada. Artistas e ex-combatentes cubanos que estiveram nas guerras civis em Angola dão a visão mais imediata das vivências no conflito. O mote princi-

pal apresentado pela documentarista Dulce Fernandes é entender o país africano de nascimento por meio dos relatos de estrangeiros, no caso, cubanos e cubanas, pois ela também se sente uma estrangeira. As cartas, tema da obra, são apresentadas e mesmo lidas em algumas passagens. No entanto, trata-se de uma metáfora sobre a memória, pois os entrevistados e entrevistadas seriam “cartas vivas” que relatam o que ocorreu nos anos de guerra.

Vale lembrar que Cuba e União Soviética foram os principais países comunistas que auxiliaram o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) contra a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA). As cifras de cubanos em território angolano entre 1975 e 1991, na chamada *Operación Carlota* (nome da escrava africana que liderou revolta em 1843), é incerta e varia entre 300 e 500 mil, entre civis (médicos, professores, técnicos, artistas) e militares. Edward George (2005) afirma que “os quinze anos de intervenção em Angola fizeram parte das vidas de uma geração de cubanos, e ao seu final em 1991 cerca de meio milhão de cubanos trabalharam no país” (p. 01, tradução nossa).⁷ Em *As duas faces da guerra* há três menções da ajuda cubana ao PAIGCV: o médico angolano Manuel Boal diz que trabalhou com profissionais da Ilha na fronteira entre a Guiné Portuguesa e Senegal (onde eram proibidos permanecer); o soldado Dalmo Embunde atesta que mapeou terreno com estrategistas cubanos para cercar um quartel; e um morador de Guiledje lembrou que, no momento de ataque ao quartel português onde vivia, as pessoas gritavam “Aí vêm os cubanos!” como sinal de perigo. Tais indícios evidenciam as

redes de atuação do governo de Fidel Castro no continente africano, em especial na ajuda militar a Amílcar Cabral no final da década de 1960.

Sete personagens compõem a narrativa de *Cartas de Angola*: Carlos Mirabal, pescador; Chichi, músico da Tumba Francesa Pompadour, espaço religioso e cultural consagrado às origens africana e haitiana; o casal Lourdes Doménigo, anestesiista, e Octavio Lauro Moreno, pediatra; Roberto Morales, jogador de *front tenis*; Isabel Izquierdo Viciado, dona de casa; e Emilio Urgelles Savón. Cada um deles relata ao espectador como foi a abordagem pelo governo cubano, a ida a Angola (entre 1975 e 1987 de acordo com os testemunhos), as principais atividades e alguns detalhes do convívio no país africano. Cada portador de memória seria uma espécie de “carta viva”, cujo montante dá a dimensão multifacetada do que foi a experiência cubana em Angola. Dulce Fernandes também se coloca como uma personagem do filme, apesar de não aparecer em cena. Escutamos sua voz em *over* em diversas passagens, especialmente nos momentos em que fala de sua trajetória de Angola a Portugal quando criança. Filha de colonizadores portugueses, a cineasta foi levada pela família na fuga para a Europa devido à independência do país africano. No momento em que ela parte, em 1975, chegam os cubanos em Angola para cumprir diferentes missões no território.

O interesse do documentário é pelo passado e pela vida de cada um daqueles personagens. Ao contrário de *As duas faces da guerra*, a diretora optou por não mostrar imagens de arquivo sobre o contexto, realizando um exercício sobre a memória na mesma forma que Claude Lanzmann fez em *Shoah* (1985), que tampouco se valeu de antigos registros, mas que, à diferença do docu-

7 Excerto no original: “The fifteen-year intervention in Angola would shape the lives of a generation of Cubans, and by end in 1991 nearly half-a-million Cubans would have served there”.

mentário de 2012, visitou os “lugares de memória”. Em *Cartas de Angola* há destaque às fotografias, além das cartas. As fotos exibidas em tela têm as marcas de ação corrosiva do tempo sobre a superfície dos objetos, caracterizando imagens desgastadas em algumas cenas. É como se o filme quisesse agarrar o que ficou do tempo, mas este escapa de suas

mãos, restando fragmentos, ruínas. Tal relação com o passado lembra uma das teses “Sobre o conceito de História” escritas por Walter Benjamin (1985) em 1940, sobre o anjo representado na pintura de Paul Klee, personagem que quer olhar para o passado, mas é empurrado pelos ventos do progresso que acumulam ruínas aos seus pés.



Imagem 3: Fotografia de Isabel Izquierdo Viciado em Angola.



Imagem 4: Fotografia de esposa de Carlos Mirabal.

Nos relatos, que majoritariamente remetem aos bons momentos de vivência na África, há poucas aberturas para críticas ou auto-críticas. Carlos, na maioria das vezes mostrado no mar onde lhe agrada viver, diz que teve problemas em Cabinda: “Metemos em sarilhos, pois os donos do poço [de petróleo] zangaram-se porque os cubanos andavam às voltas aos poços. Estávamos só a olhar, a observar coisas que nunca tínhamos visto, já que nessa altura quase não se explorava petróleo aqui em Cuba. Agora, sim”. Por sua vez, Chichi relaciona sua vivência musical na Ilha e a sonoridade escutada no outro lado do Atlântico quando remete ao vínculo cultural entre Cuba e África: “Vi-o primeiro aqui e comprovei-o lá em Angola”. No entanto, diz que não houve maior interação com os habitantes locais, dado o restrito tempo que conviveu com as instrumentalizações sonoras africanas: “Muito pouco, pois nossa função não era pra estar ali [junto aos músicos]”. Ou seja, havia limites para a circulação dos cubanos em Angola. Assim como não existia liberdade de movimentação, tampouco o ir e vir a Angola eram opções dos entrevistados. A antiga artista Isabel, orgulhosa do período em que viveu no país africano, dada a interação local que teve (ao contrário de Chichi), queixa-se por ter voltado para casa. No caso de Roberto, o governo ocultou da família as razões pelo seu desaparecimento, uma vez iniciados os treinamentos bélicos em meados dos anos 1970. Somente quando esteve preso pelas forças sul-africanas e perdeu o braço esquerdo, seus entes souberam da verdade, anos depois de serviço militar. Como a hierarquia oficial cubana (e, principalmente, angolana) é ausente enquanto personagens, as recordações a trazem em cena para expor algumas arbitrariedades cometidas em nome do “internacionalismo revolucionário” na época.

As cartas intercambiadas entre os entrevistados em Angola com suas famílias também ocultavam a dura realidade vivida. Carlos escreveu somente uma única para a esposa porque achou que não escaparia com vida em uma das missões internacionalistas. Chichi, talvez um dos personagens mais convictos da importância de sua participação na guerra, não hesita afirmar que mentia para a mãe, para que ela não se preocupasse com o filho em meio aos combates. Por sua vez, Emilio se diverte com as histórias que inventava aos pais: quando estava em combate, dizia-lhes que estava em festas, longe dos territórios em conflito. A razão maior para que ocorra este tipo de comunicação talvez fosse a pouca disposição em compartilhar e propagar os traumas vividos em terras estrangeiras. Censuras das autoridades cubanas no período não seriam de todo descartadas.

Os personagens, cada um ao seu modo, são representados de forma solitária, apesar de muitos estarem cercados de pessoas. Carlos Mirabal está frequentemente olhando para o mar nas primeiras sequências do documentário e, na última, após breve visita a sua casa, volta de bicicleta aos barcos (personagem mais próximo do referencial cultural lusitano). Ao final de uma apresentação religiosa, Chichi fecha o salão absolutamente sozinho em tela. A anestesista Lourdes fecha a participação saindo sozinha por um corredor do hospital. Isabel é mostrada em seu cotidiano conformada com sua vida pacata, com grandes histórias e memórias musicais em sua memória (junto à irmã Silvia, ela canta *Valódia* (1975), do compositor e intérprete angolano António Sebastião Vicente “Santocas”). São personagens que vivem isolados em seu dia a dia cujo heroísmo ficou ocultado, juntamente com o trauma. António Tomás (2011) ressalta o

descompasso temporal entre o heroísmo e a banalidade cotidiana registrada pela câmera de Dulce Fernandes:

Como o que lhe interessa é o passado no presente, ela [a diretora] opta por colocar os cubanos a discorrer sobre a passagem por Angola, enquanto lidam com as suas tarefas do cotidiano: seja lavar carros, ou a jogar ténis e xadrez, ou a estender roupa no varal. Não fosse a história que contam esses cubanos nada tinham de heroico [sic], e seriam muito provavelmente como qualquer outro nacional na ilha de Fidel Castro com os quais um turista se deve cruzar nas ruas de Havana.

O sentimento de trauma, segundo Roberto Vecchi (2010), remete a um paradigma, o da Medusa, cujo horror em visualizá-la paralisa a vítima e a impossibilita de seguir seu relato (p. 166-167). E assim ocorre com Lourdes duas vezes, ao lembrar a fome que as pessoas passavam e a quantidade de feridos e aleijados em Angola; também com Roberto, que se emociona ao falar do membro perdido; e, por fim, com Emilio, que parece querer convencer-se de que está bem, olhando fixamente para o vazio. Concordamos com António Tomás (2011), quando diz que “nos silêncios dos entrevistados perante as câmaras, muitos certamente se perguntam se terá valido à pena”. Por isso, ressaltamos que Carlos, Chichi e Emilio utilizaram distintos artifícios para não repassarem aos familiares em Cuba os traumas vividos.

Aqui, poderíamos pensar nas tensões entre verdade e ficção que as cartas podem apresentar, como todo texto narrativo, incluindo o próprio documentário. Este último apresenta-nos também como uma carta por parte da diretora, que inicia e termina o relato como se estivesse enviando uma mensagem a alguém: “Havana, março de 2010. Cheguei hoje a Cuba, em busca das histórias dos cubanos que lutaram na guerra de Ango-

la, terra onde nasci mas que nunca conheci... [...] Apesar da inconstância da história, sempre encontramos a nós próprios ao longo do caminho. Escrevo para dizer que cheguei ao meu destino”. A tela escura com sons do mar agitado precede e encerra os respectivos trechos, como se a correspondência chegasse por barco à Ilha (o mar como fronteira do mundo). Porém, este nível de reflexão nos deixaria no terreno da chamada “micro-história”, ou seja, da história contada a partir de perspectivas singulares.

O documentário possui quatro telas com letreiros em fundo negro e letras brancas que explicam os contextos gerais da época dos cubanos em Angola. O primeiro letreiro, que surge aos primeiros cinco segundos do filme, fala da sangrenta guerra em Angola entre o MPLA e a UNITA entre 1975 e 1991 e da ida de meio milhão de cubanos para o país. O segundo, a 22 minutos de filme, relata a Revolução dos Cravos, a independência das ex-colônias e remete ao meio milhão de portugueses “retornados”. O terceiro, aos 44 minutos, reitera a violência da guerra durante a Guerra Fria, o meio milhão de angolanos mortos e os quatro milhões de deslocados dentro do território nacional. Enfim, o último, que fecha a narrativa (01h01min), lembra os acordos de paz de 1988, a saída das tropas cubanas em 1991, o fim do *apartheid* na África do Sul (o regime durou entre 1948 a 1994) e a continuidade da Guerra Civil Angolana. São esses os panos de fundo macroestruturais que limitam a grande temporalidade na qual as memórias se inserem.

Em uma de suas reflexões em voz *over*, Dulce Fernandes faz a seguinte intervenção: “Essas convulsões são agora nada mais do que acontecimentos perdidos nos movimentos tectônicos da história. As bombas, os refugiados, os feridos, os mortos, os vivos. Pergunto-me, tal como Chris Marker: quem

se lembra ainda de tudo isso? A história passa suas garrafas vazias pela janela”. A “história” entendida como a grande temporalidade delimitada pelos quatro letreiros cujos “movimentos tectônicos” são o grande palco do teatro de guerra, enquanto que as “garrafas” seriam as memórias “soltas” (ou mesmo as cartas) representadas nos relatos apresentados na obra. Dessa forma, chegamos a dois níveis da história: a macro, representada nos letreiros, que interfere diretamente na micro, que são as vidas retratadas com suas glórias e seus traumas. Quando a relação é invertida, constatamos que o micro, por sua vez, não parece interferir no macro. Em uma entrevista, a diretora reitera a analogia:

[...] o filme tornou-se uma maneira de eu entender a minha própria história, aquilo que me aconteceu e à minha família, através dos cubanos, também eles *frágeis partículas no meio dos turbilhões da História*. Tal como eu, *apanhada no meio das convulsões do tempo* – a derrocada de um império de quinhentos anos, o êxodo maciço de milhares de pessoas, um novo país que nascia – os cubanos foram igualmente apanhados no turbilhão de um processo histórico que mudaria para sempre suas vidas (FERNANDES, 2013, grifos nossos).

O historiador Fernand Braudel (1990), em um texto publicado originalmente em 1958, trata da problemática do tempo. Argumenta o francês que há diferentes níveis de temporalidade: a curta (ligado aos acontecimentos: “o tempo breve, à medida dos indivíduos, da vida quotidiana, das nossas ilusões, das nossas rápidas tomadas de consciência; o tempo, por excelência, do cronista, do jornalista”, p. 10), a média (“pode-se dizer o ‘recitativo’ da conjuntura, do ciclo [...] uma curva de preços, uma progressão demográfica, o movimento de salários, as variações da taxa de lucro [...]”, p. 12) e a longa duração (“repare-se na duradoura implantação

das cidades, na persistência das rotas e dos tráficos, na surpreendente fixidez do marco geográfico das civilizações”, p. 14-15). A história faz-se no entrecruzamento entre esses níveis de temporalidade, uma vez que ações localizadas podem interferir num processo histórico de média e longa datas.

A observação acima se faz necessária, porque *Cartas de Angola* aborda os níveis da “curta” e da “longa” duração, porém silencia-se na “média” duração que, a nosso ver, seria representada nos períodos de governo de Fidel Castro e do MPLA. António Tomás (2011) percebeu essa lacuna, quando afirma que o documentário “Não nos revela os trabalhos da ideologia, ou da simbologia da nação, ou os processos através dos quais indivíduos são transformados em máquinas de guerra, dispostos a morrer por uma bandeira ou por um ideal”. Assim sendo, o documentário evita confrontar visões oficiais e particulares e, ao delimitar os “movimentos tectônicos” do passado, apresenta uma visão muito geral que não abre espaço para maiores questionamentos. Como exemplo, podemos mencionar a questão do número de cubanos mortos no conflito (legendas mencionam apenas as perdas angolanas) e o “caso Ochoa”, referente ao julgamento e execução do militar Arnaldo Ochoa Sánchez em 1989, acusado de contrabando de drogas em Angola mas que, segundo visões mais críticas, foi uma depuração dentro do Estado cubano para o regime de Fidel Castro manter-se no poder.⁸ Os detalhes das lutas internas em Angola tampouco são reconstituídos. Restam o trauma, o silêncio e a glória de tempos remotos de heróis anônimos em fotografias desgastadas e em memórias sedimentadas.

8 A ideia de que o general Arnaldo Ochoa tenha sido assassinado por motivos políticos vem de obras como o documentário *8-A* (Orlando Jiménez Leal, 1993).

Considerações finais

Dois homens ao final dos dois episódios de *As duas faces da guerra* falam da necessidade em recordar das guerras de independência. Os documentários aqui analisados cumprem a necessidade em recuperar algumas das experiências bélicas e traumáticas ocorridas entre 1959 e 1991, porém o ato de rememorar implica uma leitura da história que se quer memória hegemônica. Com isso, as visões nacionalizantes preponderam nas rememorações históricas e pouco se colocam como questionadoras dos processos de exclusão nas revoluções em construção no século XX. Essa crítica no processo africano de pós-independência foi realizada pela historiadora Letícia Bicalho Canêdo (1985), que aqui reproduzimos:

[...] o nacionalismo precisou ser inventando. Melhor dizendo, ele se transformou em alibi dos privilegiados, que passaram a recorrer ao mito da totalidade nacional para não enfrentar o problema das desigualdades reais. Esta totalidade passou a ser expressa pelo Estado Nacional, que se tornou o instrumento de garantia de estabilidade social e econômica. Foi assim que a realidade nacional passou a ser fabricada pelo aparelho administrativo desse Estado Nacional [...] Assim as lutas de independência acabaram produzindo regimes nacionalistas de tendências estatizantes, anticolonialistas e anti-imperialistas, mas preocupados em evitar transformações reais nas sociedades (p. 71).

Enquanto *As duas faces da guerra* faz o relato sobre as guerras de independência em Guiné-Bissau e Cabo Verde, *Cartas de Angola* aborda a guerra civil angolana. Ambas as narrativas, cada uma ao seu modo, apresentam motivações pessoais de cineastas como ponto de partida para as narrativas; têm zelo pelas memórias anônimas e imagens de época (imagens de arquivo e luga-

res da memória por um lado, fotografias e cartas por outro); e trazem pontos de vista por meio da narrativa em *over* que evitam confrontar amplamente os relatos dos que vivenciaram diretamente as dores da guerra com as visões defendidas por forças políticas hegemônicas no contexto de realização dos filmes (2007-2011), de maneira que estes últimos não sejam questionados frontalmente. No filme de Diana Andringa e Flora Gomes, um dos líderes das independências de Guiné-Bissau e Cabo Verde aparece em tela e delimita a condução dos relatos; na segunda obra, as autoridades cubanas e mesmo angolanas (a questão é como entender Angola por meio da memória) não estão presentes, mas os relatos (as “garrafas vazias” ou as “cartas”) são condicionados pelas “placas tectônicas da história” representadas pelos letreiros.

Referências

- APA, Livia. A terceira margem da história. Aparentamentos em volta de *As duas faces da guerra* de Diana Andringa e Flora Gomes. **Revista Abril**, Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Niterói, vol. 3, n. 05, p. 89-96, novembro 2010.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História [1940]. In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas, vol. 1. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 3ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 222-232.
- BORGES COELHO, João Paulo. Da violência colonial ordenada à ordem pós-colonial violenta. Sobre um legado das guerras coloniais nas ex-colônias portuguesas. **Lusotopie**, Paris, p. 175-193, 2003.
- CANÊDO, Letícia Bicalho. **A descolonização da Ásia e da África**: processo de ocupação colonial, transformações sociais nas colônias, os movimentos de libertação. 1ª Ed. São Paulo: Atual, Editora da UNICAMP, 1985, 84 p.

FERNANDES, Dulce. Nota da realizadora (08.09.2011). **Blog Cineclube de Faro**, Faro, 04 abril 2013. Disponível em: <http://cineclubefaro.blogspot.com.br/2013/04/090413-cartas-de-angola-dulce-fernandes.html>. Acesso em: 03 agosto 2016.

GEORGE, Edward. **The Cuban Intervention in Angola, 1965-1991**. From Che Guevara to Cuito Cuanavale. 1ª Ed. New York: Frank Cass, 2005, 369 p.

GRAÇA, Luís. Guiné 63/74 – P2186: Uma guerra, duas vitórias: entrevista de Diana Andringa à RTP África. **Luís Graça & Camaradas da Guiné**, s/l., 17 outubro 2007. Disponível em: <https://blogueforanadaevaotres.blogspot.com.br/2007/10/guin-6374-p2186-uma-guerra-duas-vitrias.html>. Acesso em: 03 agosto 2016.

LEGOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: **História e Memória**. Tradução: Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Lopes. 5ª Ed. Campinas: Editora UNICAMP, 2003, p. 525-541.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução: Mônica Saddy Martins. 5ª Ed.

Campinas: Papyrus, 2012, 270 p.

TEIXEIRA, Ricardino Jacinto Dumas. **Sociedade civil e democratização na Guiné-Bissau, 1994-2006**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

TOMÁS, António. Espectros da Guerra Fria. **Buala**, s/l., 24 outubro 2011. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/afroscreen/espectros-da-guerra-fria>. Acesso em: 04 agosto 2016.

TUNES, João. Cara e coroa de uma guerra que marca a (nossa e deles) história. **Água Lisa**, Blogue de João Tunes, s/l., 21 outubro 2007. Disponível em: <http://agualisa6.blogs.sapo.pt/399643.html>. Acesso em: 03 agosto 2016.

VECCHI, Roberto. **Excepção Atlântica: Pensar a Literatura de Guerra Colonial**. 1ª Ed. Porto: Edições Afrontamento, 2010, 206 p.

Recebido em: 07/01/2017

Aprovado em: 28/03/2017

TRANSNACIONALIZAÇÃO DE TALENTOS E TECNOLOGIAS NO CAMPO CINEMATOGRAFICO: O CASO MOÇAMBIQUE¹

Alessandra Meleiro*

Mahomed Bamba**

Resumo

Os primeiros filmes contra o colonialismo português em Moçambique foram feitos por realizadores estrangeiros a convite da Frelimo, transformando o país em um laboratório de experiências para Ruy Guerra, Jean Rouch, Jean-Luc Godard, Murilo Salles e outros cineastas, atraídos a Maputo para filmar com o apoio do governo. Atualmente, o governo atrai especialistas estrangeiros em tecnologia para a Implantação de uma Rede de Cinemas Digitais em Moçambique.

Palavras chave: África; Cinema africano; transferências culturais; transferências de tecnologia

Abstract

TRANSNATIONALISATION OF TALENTS AND TECHNOLOGIES IN THE CINEMATOGRAPHIC FIELD: THE CASE OF MOZAMBIQUE

The first films against Portuguese colonialism in Mozambique were made by foreign filmmakers at the invitation of Frelimo, transforming the country into a laboratory of experiments for Ruy Guerra, Jean Rouch, Jean-Luc Godard, Murilo Salles, and many other filmmakers, attracted to Maputo to film with government support. Currently, the government attracts foreign technology experts for the Implementation of a Network of Digital Cinemas in Mozambique.

Keywords: Africa; African cinema; cultural transfers; technology transfers

¹ Artigo originalmente publicado em: Meleiro, Alessandra; Bamba, Mahomed. “Transnacionalização de Talentos e Tecnologias no Cinema Moçambicano”. In: *Terceira Metade*. Bloco temático Produção e Circulação de Tecnologias e Imaginários. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011, p. 73-77. www.terceirametade.com.br

* Pós-doutorado junto à University of London (Media and Film Studies). Doutora pela ECA/USP e Mestre em Múltiplos Meios pelo Instituto de Artes/ UNICAMP. Professora Adjunta do Bacharelado em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (Ufscar). E-mail: ameleiro@ufscar.br

** Foi professor na Faculdade de Comunicação (FACOM) e no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PÓSCOM) da Universidade Federal da Bahia.

Diferentemente de outros países africanos, Moçambique teve, mesmo antes de sua independência, uma relação privilegiada com o cinema. A nova República Popular de Moçambique, tornada independente em 1975, iniciou um processo de transformação política, social e cultural, em muito inspirado nos exemplos soviético e cubano.

A Frelimo – Frente de Libertação de Moçambique –, visando cumprir objetivos políticos, investiu fortemente na produção de filmes, especialmente no gênero documentário, e soube utilizar o cinema como meio de afirmação e unificação – em um país que conta com 28 línguas reconhecidas e muitos dialetos – bem como meio de pressão diplomática.

Além da produção, a exibição de filmes moçambicanos também tornou-se uma prioridade para o governo no período pós-independência. Em 1978, a pequena indústria de distribuição e exibição é nacionalizada, e é criado o “Cinema Móvel”, em que trinta e cinco carros equipados para projeções itinerantes que levavam às aldeias os filmes intitulados “Kuxa Kanema” (Nascimento do Cinema). O cinema móvel difundia o discurso do governo em zonas rurais, bem como propiciava a descoberta do cinema para plateias de regiões remotas.

Transnacionalização de talentos

Os primeiros filmes contra o colonialismo português em Moçambique foram feitos por realizadores estrangeiros a convite da Frelimo, transformando o país em um laboratório de experiências para Ruy Guerra, Jean Rouch, Jean-Luc Godard, Murilo Salles, José Celso Martinez Correa, Santiago Alvarez, e muitos outros cineastas, atraídos a Maputo para filmar com o apoio do governo. Suas passagens deixaram marcas não apenas em Moçambique, mas tam-

bém em terras lusófonas e demais territórios africanos.

Ou seja, não apenas no cinema *mainstream*, mas também nos cinemas periféricos assistimos a um fenômeno de “transferência cultural”. Quando esta migração de um cineasta estrangeiro para um país da África é motivada política e ideologicamente, não há dúvida de que ela é acompanhada de uma implicação pessoal com a prática cultural e o cinema em gestação no país em questão.

O engajamento político e social no cinema pode assumir várias formas. Desde a realização de um filme dito militante até a implicação direta e pessoal nos esforços de criação de uma cinematografia nacional.

Foi em um contexto histórico marcado pelo anticolonialismo de fraternidade intercultural que alguns cineastas e homens de teatro que atuavam no Brasil se implicaram nos esforços para a criação do cinema moçambicano. O caso mais emblemático desse engajamento transnacional é o de Ruy Guerra.



Recuperação do arquivo no INAC: latas de filmes produzidos por Ruy Guerra em Moçambique (Foto: Chico Carneiro)

A própria confusão que paira sobre a nacionalidade desta importante figura do Cinema Novo constitui um traço distintivo da sua trajetória como cineasta de todas as causas. Ruy Guerra é o típico sujeito cidadão do mundo; sua vida e atividade de cineasta e crítico

se estendem e se dividem entre três países (Moçambique, Portugal, Brasil). Quando ele deixa o Brasil e ruma de volta a Moçambique naqueles anos 70 é com o objetivo de ajudar a reorganizar o cinema móvel. Passa então a dirigir as atividades do INC em 1978.

Pelos temas de seus filmes, pode-se notar que Ruy Guerra tem como preocupação falar do presente pós-colonial e do futuro a partir de testemunhos extraídos do período da luta anti-colonial de Moçambique. Este duplo compromisso com a memória do passado colonial e as utopias do presente é nítido no trabalho de muitos cineastas africanos depois das independências. Seus filmes são militantes na medida em que a memória é seletiva e estrategicamente revisitada.

Se há, portanto, uma forma de engajamento político nessa ação de Ruy Guerra no cinema moçambicano, isso se deve ao seu trabalho como cineasta e como responsável pela direção do INC.

O fruto desta colaboração é a inauguração de “uma nova poética e uma temática específica ao cinema moçambicano²”. O resultado desse trabalho acabou suscitando a simpatia e o entusiasmo militante de outros cineastas africanos e do mundo.

Os limites do engajamento militante em terra estrangeira

Outro brasileiro, José Celso Martinez Correa, homem de teatro mais do que de cinema, teve uma passagem pelo cinema moçambicano. Foi uma experiência esporádica, curta, mas intensa. Integrantes do Teatro Oficina, que havia sido fechado, ele e Celso Luccas, exilados, chegaram a Moçambique com a ideia de criar um circuito cinematográfico revolucionário. Esse projeto se inscrevia na mais pura tradição do cinema de

ação ou cinema de intervenção. Aqui no Brasil, o dramaturgo já havia formalizado essa forma de intervenção política pela arte “cinemação”, uma espécie de desdobramento da força subversiva do teatro no campo cinematográfico. Depois do Brasil, Moçambique se prestava como terra de experimentação dessa estética política.

O maior testemunho dessa experiência de José Celso em Moçambique está no livro-memória em que o próprio dramaturgo paulista detalha as tribulações e peripécias que marcarão o seu engajamento no cinema incipiente de Moçambique naqueles anos 70. Como a maioria dos artistas que protagonizaram a revolução de Maio 68 através do mundo, Zé Celso concebia as artes do teatro e do cinema como meios de desmistificação. Sendo assim, o poder transformador do “Teatro Oficina” não só podia ser transferido para o campo cinematográfico, bem como os filmes e o palco eram concebidos como espaços de experimentações complementares. A defesa da liberdade não tem fronteira nem nacionalidade. Todas as causas daquele momento conturbado da história da África e de Portugal permeiam suas obras, como no filme “25”.³

A proposta e o objetivo da intervenção de José Celso e de sua equipe em Moçambique era centrar seus esforços na questão da distribuição dos filmes produzidos localmente. Mesmo sendo bem-recebidos pelas autoridades políticas, os problemas dos idealizadores de Cinemação começaram a surgir a partir de divergências com os demais administradores das estruturas do cinema moçambicano.

2 “Cinéma Mozambicain: il était une fois les images”. In: *Africultures*, n°26.

3 Antes de 25, ele e Celso Luccas haviam realizado, em Lisboa, o documentário “O Parto”, sobre a Revolução dos Cravos que pôs um fim a ditadura de Salazar em Portugal. Em 1983, Zé Celso e Noilton Nunes realizam *O Rei da Vela*, filme baseado no espetáculo montado em 1967 pelo Oficina, com base na obra de Oswald de Andrade.

Licínio Azevedo: o mais moçambicano de todos os cineastas brasileiros

De todos os cineastas estrangeiros que passaram pelo cinema moçambicano, Licínio Azevedo foi aquele que se tornou o mais moçambicano e o mais visceralmente ligado culturalmente com este país da África, tanto que é citado hoje como um dos grandes nomes do cinema moçambicano e africano.

Se Ruy Guerra costuma ser apresentado como o mais brasileiro do cinema moçambicano, Licínio Azevedo é incontestavelmente o mais moçambicano e africano dos cineastas brasileiros. A aventura africana de Licínio começa e se limita a Moçambique, quando vai realizar o filme de ação *Crossing the River*, uma co-produção com a Tanzânia.



Frame de “O Grande Bazar”, Licínio Azevedo (2006).

As motivações da ida deste jornalista gaúcho a Maputo transbordam o estrito quadro da investigação jornalística e se transforma numa prática do cinema militante. Suas obras filmicas exploram até hoje a temática das duas guerras (guerra de descolonização e guerra civil) que marcaram a história recente de Moçambique. Seus documentários mais atuais abordam, no estilo do cinema direto, o tema da guerra civil pelo viés dos estragos e as consequências que causou.



Frame de “Hóspedes da Noite”, de Licínio Azevedo (2007).

Predomina em sua obra uma preocupação estética com um tipo de cinema mais engajado socialmente do que ideologicamente. Esta mudança pode significar uma forma de desencantamento pós-colonial do cineasta e o fim das grandes utopias nacionalistas que acompanharam os primeiros anos da independência moçambicana. Mas indica, por outro lado, certo pragmatismo e lucidez na forma como Licínio passou a administrar sua carreira⁴, a partir dos anos 90, em Moçambique.

Esta mudança de postura, aliás observável em quase todos os cineastas que participaram dos primeiros esforços de criação do cinema moçambicano, denota o fim de uma era marcada pelas utopias do engajamento ideológico. Com o incêndio que destruiu em 1987 aquilo que tinha sobrado do INC, é como se toda a memória da década prodigiosa do cinema moçambicano também tivesse se volatilizado. Para Luís Carlos Patraquim, a principal explicação a este desencantamento dos cineastas está na própria situação pós-independência mal administrada politicamente em Moçambique e em outras partes da África. Situação pós-colonial em que o cinema se tornou o primo pobre das políticas culturais.

4 Além de se tornar realizador independente, Licínio decidiu criar sua própria produtora, a Ebanomultimédia.

No novo quadro que se desenha na atualidade, passamos da experiência militante para a vez dos interesses privados, que definem as exigências de produção e exibição, longe das temáticas do INC e dos *Kuxa Kanema*.⁵

Transnacionalização de Tecnologias

A 5ª edição do Festival do Filme Documentário Dockanema, que ocorreu em setembro de 2010 na cidade de Maputo, em Moçambique, abrigou o encontro profissional “Cinema Digital”: uma opção válida para a difusão Audiovisual em Moçambique”, que reuniu especialistas brasileiros e portugueses em cinema digital, especialistas em telecomunicações de Moçambique, instituições financeiras, governo e exibidores moçambicanos para discutir a transição digital, ou seja, a substituição do projetor em película 35 mm para a exibição digital nas salas de cinema.

No encontro “Cinema Digital” foi apresentado um Estudo de Viabilidade para a Implantação de uma Rede de Cinemas Digitais em Moçambique, que mapeou a situação vivida pelo mercado cinematográfico do país e os avanços do cinema digital no mundo.

Relevantes para a construção do estudo foram as experiências bem-sucedidas ocorridas em outros países, especialmente a do Brasil, reconhecido pela implantação de uma rede de cinemas digitais voltada para o cinema independente, que mudou o curso do mercado audiovisual local.

O Estudo de Viabilidade fez-se necessário a partir do momento em que surgiu um panorama favorável para a instalação de salas digitais, ou seja, a conclusão, em 2011, da implantação de uma rede de fibra ótica em todas as capitais distritais, levando internet de banda larga para todo o país e possibi-

litando, assim, a operacionalização do cinema digital, que poderá viabilizar de maneira mais simples e menos custosa o envio de filmes – digitalizados – para os cinemas conectados à rede.

Atualmente, Moçambique vive uma situação bastante dramática no seu setor de difusão audiovisual e carece de uma reestruturação da indústria e do mercado de cinema local. Além de uma presença maciça e quase indissolúvel da pirataria, o país, que já teve cerca de 120 salas de cinema operando simultaneamente, hoje tem apenas três funcionando regularmente e sendo operadas de forma comercial.

As três salas pertencem ao grupo português Lusomundo que, com raras exceções, exibem filmes americanos *mainstream* e sucessos do cinema português.



Fachada do Cinema *desativado* “3 de Fevereiro”, na cidade de Beira/ Moçambique (Foto: Chico Carneiro)



Piano no Cinema *desativado* “3 de Fevereiro”, na cidade de Beira/ Moçambique (Foto: Chico Carneiro)

5 Ibid



Cinema “Nacional”, *desativado*, na cidade de Beira/ Moçambique (Foto: Chico Carneiro)



Cinema “Vitória”, *desativado*, na cidade de Beira/ Moçambique (Foto: Chico Carneiro)



Projetores no Cinema desativado “Olympia”, na cidade de Beira/ Moçambique (Foto: Chico Carneiro)



“Cinema” num bairro da cidade de Quelimane (capital da Província da Zambézia). . (foto: Chico Carneiro)

Atualmente existe uma rede desses “cinemas” informais, com leitor de DVD, uma TV, ingresso baratíssimo e filmes piratas.

Não existe, portanto, nenhuma opção de sala de cinema com conteúdo variado e independente, como filmes africanos, europeus ou de outros continentes. Os filmes feitos em Moçambique hoje não dispõem de locais para serem exibidos comercialmente em seu próprio país, portanto não chegam até seu público primário e, conseqüentemente, não geram renda dentro de seu mercado.



Sessão típica em uma “Casa de Filme” de Xipamanine, Maputo (foto: Clarice Goulart).

Atingir o público de baixa renda que não tem acesso aos cinemas comerciais; difundir a produção de conteúdos regionais; valorizar a exibição de filmes moçambicanos e incentivar a difusão de filmes procedentes de outras origens que não são comumente aceitos pelo circuito comercial são metas apontadas pelo Estudo de Viabilidade que podem se tornar realidade através da criação de políticas públicas de incentivo ao cinema digital pelo governo moçambicano.

Referências

CERISUELO, Marc et alii. **Vienne et Berlin à Hollywood: nouvelles approches**. Paris: Presses Universitaires de France – PUF, 2006.

EADES, Caroline. **Le cinéma post-colonial français**. Paris: ed. Cerf-Corlet, 2006.

FRODON, Jean-Michel. **La projection natio-**

nale. Cinéma et Nation. Paris: Éditions Odile Jacob, 1998.

HENNEBELLE, Guy. **CinémAction.** Revista trimestrial, nº 8, 1978.

LOUDART, Jean-Pierre; TERRES, Dominique. Une expérience de Super 8 au Mozambique entrevista. In: **Cahiers du cinéma**, nº296, 1979, p. 54-59

LEQUERET, Elisabeth. **Le cinéma Africain. Un continent à la recherche de son propre regard.** Paris: Cahiers du Cinéma -Scérén-CNDP, 2003.

MARTINEZ, José Celso Correa (et alii): **Cine-**

mação. São Paulo: Cine Olho Revista de Cinema. 1980

PATRAQUIM, Luís Carlos. “Cinéma Mozambicain: il était une fois les images ». In **Africultures**, nº26.

RAMONET, Ignacio. **Propagandas silenciosas.** Petrópolis: Vozes, 2002

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** São Paulo: ed. Papyrus, 2003.

Recebido em: 22/01/2017

Aprovado em: 17/03/2017

ZAKAT IN MAROUA: THE IRRELEVANCE MODELS FOR SOCIO-ECONOMY AND JUSTICE (NORTHERN CAMEROON)

Ousmanou Adama*

Resumo

ZAKAT EM MAROUA: OS MODELOS DE IRRELEVÂNCIA PARA A ECONOMIA SOCIAL E JUSTIÇA (NORTE DOS CAMARÕES)

Zakat, um dos cinco pilares do Islã, é uma doação de caridade que incumbe a todos os muçulmanos com ativos acima de um determinado nível especificado. Oito objetivos são definidos no Alcorão para o uso de doações zakat, dos quais o mais importante é o apoio aos pobres e desafortunados. Embora estimativas confiáveis da geração de zakat não estejam disponíveis, evidências episódicas indicam que grandes quantidades são geradas anualmente, na faixa de vários bilhões ou dezenas de bilhões de CFA. Um debate surgiu nos últimos anos sobre como gerenciar e usar o zakat, abrangendo três áreas principais. Primeiro, os estudiosos e os profissionais discordam sobre se o zakat deve ser usado para doação direta para indivíduos ou pode ser usado para apoiar instituições que atendem indivíduos ou para combater a pobreza através de projetos de desenvolvimento, como microfinanças. Em segundo lugar, os estudiosos conservadores argumentam que apenas as autoridades islâmicas podem coletar zakat, o que constitui uma das poucas fontes de impostos permitidas aos líderes islâmicos, enquanto os reformistas promovem organizações privadas sem fins lucrativos como igualmente apropriadas. Os fundos Zakat que dependem do último modelo estão se espalhando no norte dos Camarões. Uma terceira interpretação envolve a parcela das coletas de zakat para administração de programas por parte de particulares. Outras questões incluem como responder às demandas dos reformadores para maior transparência e responsabilidade das autoridades tradicionais ou instituições privadas que gerenciam a coleta e distribuição de zakat; como expandir a definição dos propósitos para os quais o zakat pode ser usado; e até que ponto o zakat pode ou deve servir para redistribuir a riqueza em toda a sociedade e alcançar a justiça social. O objetivo deste artigo é analisar essas questões com base em pesquisa de campo e uma revisão da literatura para examinar as práticas atuais, com ênfase em modelos emergentes inovadores

* Ousmanou Adama, PhD, Departamento de História, Universidade de Maroua.
E-mail: ousmanouad@yahoo.fr

de zakat para gerenciamento de desenvolvimento e como eles diferem da prática tradicional no Norte dos Camarões.

Palavras-chave: Zakat; Sistema de Tributação; Justiça Social; Redução de Pobreza; Islã; Norte dos Camarões.

Abstract

Zakat, one of the five pillars of Islam, is a charitable donation incumbent upon all Muslims with assets above a specified level. Eight purposes are defined in the Qur'an for the use of zakat donations, of which the most important is the support of the poor and unfortunate. Although reliable estimates of zakat generation are not available, anecdotal evidence indicates that very large sums are generated annually, in the range of several billion or tens of billions of CFA. A debate has arisen in recent years over how to manage and use zakat, encompassing three main areas. First, scholars and practitioners disagree as to whether zakat must be used for direct donation to individuals or can be used to support institutions that serve individuals or to combat poverty through development projects such as microfinance. Second, conservative scholars argue that only Islamic authorities can collect zakat, which constitutes one of the few permitted sources of taxes to Islamic leaders while reformists promote private nonprofit organizations as equally appropriate. Zakat funds relying on the latter model are spreading in Northern Cameroon. A third issue surrounds the share of zakat collections for program administration by private parties. Other issues include how to respond to demands by reformers for increased transparency and accountability from the traditional authorities or private institutions that manage zakat collection and distribution; how to expand the definition of the purposes for which zakat can be used; and the extent to which zakat can or should serve to redistribute wealth across the society and to achieve social justice. The purpose of this article is to analyze these issues based on field research and a review of the literature to examine current practices, with an emphasis on emerging innovative models of zakat for development management and how they differ from traditional practice in Northern Cameroon.

Key Words: Zakat, taxation system, social justice, poverty reduction, Islam, Northern Cameroon

Introduction

In contemporary discussions of ways to attain sustainable and authentic human development, there is a reluctance to consider the influence of religion. In fact, Development institutions and agencies often considered religion as partner in development. In addition, when religion is involved through

faith-based organizations in alleviating poverty and hunger by various forms of charity (*Zakat, Alms, Awqaf*), contemporary development discourse finds itself in a dilemma as to what form their relationship with religion ought to be, in promoting development, especially at the grassroots level. From the-

oretical and conceptual approaches we intend to apprehend how the irrelevant model of Zakat organization in Maroua urban area leads to a wrong approach of development based on the collection and distribution of this religious charity in order to enhance and improve the lives of the needy people. Therefore, one cannot assess the effectiveness of Zakat in poverty alleviation in the region. The same is the case with the institution of *awqaf*¹. These institutions need to be revived and organized with proper planning, which will provide additional source of income to the traditional kingdoms, (Lamidate) for the social welfare of the society.

Conceptualizing poverty and misery reduction in Islam

From the beginning, Islam basically deals with human morals. In this perspective, early revelation chapters exhorted believers to care about the poor and the needy: we were not of those who prayed and did not feed the poor” (Sourate 43 verses 44). In this condition, worship is always associated with the fact of being charitable. In this regard, Islamic worship called the act of zakat as a financial worship in opposition with body worship (Salat, Ramadan for example). More revelations made from Makkat² do refer to poverty reduction through wealth transfer, donations and advocacy on behalf of the poor. “He did not use to believe in Allah, nor did he urge the feeding of the poor” (Sourate 69 verses 30-34). The Ulama we meet explained those verses as an overall

command to have solidarity with and mercy upon fellow human being, beyond the act of securing their need. In fact, the duty of the rich to give and the right of the poor to receive support are mentioned in numeral verses of the Quran. During Madina governance under the prophet, they become mandatory act in the form of obligatory Zakat.³

Beyond these moral boundaries, the Quran established economic policy in relation with trade, finance and inheritance. Whereas begging is not admitted in early Islamic sources. Even though the poor have the right to a share in the wealth of the rich, the tribulations of poverty are seen as severe, to such an extent that they may become a threat to an individual’s belief. In fact, the objective of Sharia is the welfare of the community. This welfare is expressed as religion (*deen*), life (*nafs*), mind (*aql*), progeny (*nasl*) and property (*maal*). The protection of religion entails the protection of the community of the believers as a sociopolitical entity, whilst maintenance of life suggests the inclusion of food, shelter and medical care. This clearly is the important terms of how poverty is understood in Islam. If only one the needs mentioned above is unfulfilled, the person is considered poor. There are two main categories of poor in Islam. The poor (*fakir*) and the needy (*miskin*). Being poor according to some Ulama is being unwealthy. Wealth in this regard, is needed to satisfy ones basic life needs like shelter and cloths, but only if the person property is below the *nisab* (amount below the level at which the Zakat payment becomes obligatory). Whilst a needy person does not have any wealth or property. This is in many ways reminds us of the concept of a poverty line, a monetary definition of

1 *Awqaf* is in Islamic law, a gift made in perpetuity by an individual for public utility, pious or charitable, or to one or more individuals. The property given as usufruct is therefore placed under sequestration and becomes inalienable.

2 Mekkāt is a city in and the capital of Hejaz, in Saudi Arabia: birthplace of Muhammad; spiritual center of Islam.

3 For more detail on this issue see: Abraham, A., J., 1998, Islam and Human right, Journal of third world studies, XV, 316

poverty that is commonly used in the development discourse (Nkurunziza, 2007). In fact, we should notice that the human needs identify as conditioning the poor to receive Zakat are not exclusively material and cannot be captured in monetary terms alone. Indeed, the Islamic understanding of poverty is transcended by the physical world, with its emphasis on spiritual well-being.

Zakat and social justice

The redistributive of wealth in the form of charitable giving is central to the Islamic faith and an obligation upon every believer. Its importance highlighted by the term “financial worship” used by Imam Mahmoud Mal Bakary.⁴ The basic mechanism for this Zakat was established by the prophet Muhammad in 622. In fact, Zakat derive from Arabic verb *zaka* which means to grow and become better, *zakat* consequently means “purification of wealth” (Al Qardawi, 1999: XLIII). As one of the five Islamic pillars, Zakat can be given by every Muslim at the end of each year and is calculated at a rate of 2.5 per cent of any disposable wealth above a minimum amount called *nisab*. Beneficiaries of the obligatory charity are detailed in the Quran. Zakat expenditure are only for the poor and the needy, and for those employed to collect (zakat) and for bringing hearts together and for freeing captives and for those in debt and in the way of Allah and for the traveler an obligatory imposed by Allah (sourate 9 verses 60). In modern public finance terms, this can be translated into the following expenditure headings:

- Poverty reduction
- Administrative overheads for civil servants dealing with public welfare

- Peace-building and community cohesion
- Promotion of freedom, human right and civil liberties
- Personal insolvency settlements
- Security and defense
- Homeless, refugees and migrants.⁵

In addition to Zakat, voluntary charity, in Arabic *sadaqah* (meaning to give away and realizing one’s faith by action), is also strongly encouraged, based on many sayings of the prophet Muhammad. It is regarded as an act of individual devotion, in which charity is given directly to a destitute beneficiary (Al Qardawi, 1999). Islam is the only one of the three Abrahamic religions that explicitly urges the believer not only to be generous but also to persuade others to be charitable: have you seen the one who denies the recompense? For that is the one who drives away the orphan, and does not encourage the feeding of the poor” (Sourate 107 verses 2-3).

Social Security Based on Zakat

Zakat is a levy paid by Muslims, whose wealth exceeds a particular exemption allowance, and it is used for social purposes, details of which are set out in the Quran.⁶

The act of paying *zakat* is one of the most fundamental religious duties for a Muslim. Islamic economics emphasizes that *zakat* represents the needy’s claim to share in so-

5 Benthall, J., 2003, *The Charitable Crescent: politics of aid in the Muslim world*, I.B. Tauris.

6 Cf. Farishta G. de Zayas, *The Law and Institution of Zakat* (Kuala Lumpur: The Other Press, 2003 [first published: Damascus: Al-Jadidah Press, 1960]); Mohammed Akhter Saeed Siddiqi, *Early Development of Zakat Law and Ijtihad* (Karachi: Islamic Research Academy, 1983); Volker Nienhaus, “Zakat, Taxes, and Public Finance in Islam,” in: Sohrab Behdad and Farhad Nomani (eds.), *Islam and the Everyday World – Public*.

4 Interview with Imam Mahmoud Mal Bakary, Islamic Scholars of the Maroua main Mosque.

ciety's wealth and, as such, is at the core of the social security system. The *zakat* system can be organized by the state if, for example, Muslims fail to perform their payment duties adequately on a voluntary basis. Instead, they may only be used to help entitled recipients for the purposes set out in the Quran. Nevertheless, there is a need to reevaluate and clarify these legitimate uses and recipients in light of modern developments. In addition, the form in which the *zakat* funds are supposed to be used (e.g. as direct monetary transfers or to finance institutions which provide benefits to the entitled recipients) must also be determined. However these last considerations are not yet apply in Maroua as zakat collection and redistribution is still carried out on traditional basis.

The example of zakat in Maroua illustrates the principle of pragmatic legislative development which, on the one hand, allows flexible adjustments to be made to the legal system in view of new phenomena or changed conditions, but also leads to controversy and partisan inconsistencies on the other. The literature often gives the impression that the Prophet implemented an immutable zakat system on the basis of the Quran valid for all times. That is not the case, however: the basis of assessment for zakat laid down by the Prophet was changed by his immediate successors as well as the levy rates. For the early caliphs, the zakat rules of the Prophet were evidently not considered invariable rules given by God, but merely an expression of (revisable) legislation which depended upon particular circumstances, a particular period, and a particular place. Such pragmatic legislation did not seek to establish universally applicable and timeless principles; rather, it aimed at solving particular problems. The pragmatic legislation of the Prophet and the early caliphs did not

produce universal principles; rather it provided analogies based on previous cases to assist in new and individual instances.

The Prophet listed the following assets (and sources of income), which were to be subject to zakat payments (basis of assessment):

1. Camels, sheep, and cows,
2. Gold, silver, and coins,
3. Wheat, barley, dates, and grapes,
4. Buried treasure.⁷

It is unclear whether he also levied zakat on honey and trade goods. When one of the early caliphs had to decide whether zakat was also payable for horses, for example, he only reached a decision for that specific instance and left open the question of whether other animals, such as goats or donkeys, should also be subject to zakat. Later judges widened the above mentioned group 3 to include rice in the list of produce subject to zakat. In so doing, they based their decision on an observation that all objects in this group originally covered foodstuffs; thus, rice – as a foodstuff – should also be included. Yet, it is peculiar to the pragmatic legislative development that a decision is reached only for a specific case (rice), but no generalization or postulation of the principle used in reaching that decision is made – e.g. that all foodstuffs should become subject to zakat.

Thus, there continue to be food items for which producers do not have to pay zakat. Economists view this lack of consistency as problematic from the point of view of non-discrimination or fairness. From this perspective, deciding on a case-by-case basis

⁷ Interview with Imam Mahmoud Mal Bakary, Islamic Scholar of Maroua main Mosque, October the 7th 2016.

by way of analogies also causes further problems of justice: thus, all agricultural, forestry, and plantation produce, as well as revenues or profits derived from the respective businesses should be subject to zakat levies. In that instance, however, the question must be asked why zakat is only levied on revenues or profits from the primary sector, while profits from the secondary and tertiary sectors remain zakat-free. Such considerations, though, would require a complete abandonment of the established methods of pragmatic legislative development and a move towards a type of “constructivism in the spirit of the Quran.”

Clearly, then, there is great scope for discussion and conflict between Islamic economists and Islamic lawyers. The latter group (Buried treasure) may point out that even the Prophet was aware that goods in the third group could be subsumed under the heading of “foodstuffs” when he stipulated them. Nevertheless, he did not levy zakat on all food items known at his time, but only on certain ones. This fact must not be ignored.

There is also a need to interpret the original stipulations for entitled recipients Islamic economists consistently point to the poor and the needy as a group that is of particular importance. However, without a definition of need specific to a particular country and a particular period, and the establishment of the nature and level of help based on zakat income, it is impossible to evaluate the viability and the allocative and distributive effectiveness of the system, let alone its moral or ethical qualities.

If we draw our attention to a particular problem the Maroua Muslim community is facing according to the above mentioned conditions, which arises when we seek to understand zakat as the nucleus of a social security system and justice: in such times

of economic downturn, the number of people requiring support rises while zakat receipts decline. And, even worse the number of zakat potential donors and the number of recipients is unequally higher and higher every year. Sometimes the number of potential donors decreases while enhancing the one of the recipients. This divergent relationship between expenditure and income, which is highly adverse for a social security system, must be covered by reserves and, perhaps, by additional sources of income. The leading Imams of Maroua Main Mosque Mahmoud Mal Bakary did not yet provide the technical knowledge on this Islamic economy in the region. Unfortunately the scholars probably have less to offer in this regard.

Zakat and poverty alleviation

One might ask oneself why there is such a tremendous emphasis on and debate about zakat in Maroua urban area. One reason for this is that a common factor of all Cameroonian Muslim NGOs has been their inability to generate funding within the country for their projects. This inability is seen by many Muslim scholars as highly problematic. In their view, the end effect is that one either becomes dependent on foreign assistance or that the funding is earmarked and is thus not at the full disposal of the implementing organization. However, the discussion is much more complex. Not all scholars and intellectuals focus on the needs of the NGOs, but rather on the spiritual and religious aspects of giving and receiving; in their articulation, the provision for social welfare is part and parcel of an Islamic discourse about the fulfillment of religious norms and duties. One finds as many positions as there are interpretations about how to collect and distribute the obligatory alms as well as who has the right to collect and who has the right to

receive. However, the most recent – and in many way the most difficult – debate among Muslim scholars in Maroua has been the issue whether or not zakat should be made a public affair or not, i.e., is it to be collected by Muslim institutions and NGOs as a way to generate funds for communal development? As will be argued below, although zakat is so far not a public affair and neither its collection nor its distribution is institutionalized, almsgiving as such has been and is an integral part of the Muslim sphere in Cameroon.

With the realization of the Muslim leadership that Muslim communities in post-colonial Cameroon are, with each passing decade, lagging behind the rest of the society in societal and economic development, traditional ways of mutual and communal assistance and person-oriented poverty relief through charity are not enough to cope with structural problems that affect the lot of the Muslim population in the Northern regions. One reason for the non-existence of an institutionalization of the collection and distribution of zakat in Maroua has been the lack of consensus among Muslim scholars. Conflicting views about who has the right to collect and distribute have resulted in endless debates. However, even more problematic has been the inability of most Muslims to fulfill their religious obligation: all scholars that I interviewed lamented that the local people are too poor to pay zakat, a statement that, in the light of the structural poverty that marks the savannah region and urban poor areas, comes as no surprise. At least from a subjective standpoint, but arguably also from an objective one, the Muslim population belongs to the poorer strata of Maroua.

However, one could also argue that one reason for the non-institutionalization of

zakat is the fact that there never existed any Islamic order in pre-colonial period upon which the collection and distribution of zakat, and by extension a kind of public social welfare, could be built. Whatever existed was based on non-Islamic models and perceptions. Yet, though there were no Islamic institutions, this did not mean that there existed no traditional support system. Interestingly, all of our Muslim informants noted the fact that there is, after all, not much difference between the moral obligation of Islam to support the poor and needy and the traditional, pre-Islamic ways of support.

Although Muslims in Maroua are trying to fulfill their obligation of paying zakat, most Muslim scholars claim that the collection and distribution of zakat is not handled in the proper way. Some scholars, such as Imam Mahmoud, Oustaze Yaya criticizes the collectors of donations, be they foreign or local ones, for misusing, even embezzling the funds they receive. What is needed, they argue, is for these people to move from a culture they define as ‘collect and keep’ to a ‘collect and share’ one: What they collect in the name of religion must be used to promote the work of God and to relieve the sufferings of the people. The sharing of what is collected in the name of God among religious leaders for their personal use is a sin.⁸

According to Alhaji poudditto, zakat is not strictly observed or practiced in Muslim communities in Maroua, and by only a few on a personal level. Another critique of the Muslim scholars is that zakat is believed to be only a duty for Muslim millionaires. In Maroua, for example, the payment of zakat is not regularly practiced by the Muslim community. According to Poudditto, this is

8 Eickelman, Dale and Armando Salvatore, “The public sphere and Muslim identities,” *European Journal of Sociology (Arch. Europ. Sociol.)*, XLIII: 1, 2002, 92-115

due to several factors, among which is the mistaken notion that zakat should be paid only by Muslims who are fabulously rich[E-ickelman and Salvatore 2002: 101-104]. Such ‘assistance’ cannot produce any structural change because, as Ibrahim Suleiman states, such alms are but handouts that are randomly distributed and thus only have an effect on a particular person – if that, as the amount that is distributed is barely sufficient for the recipient to stay alive for a couple of days.⁹

Many of the scholars I interviewed stated that the main reason for not paying zakat is due to ignorance. As a result, zakat is given in a haphazard way and has an uneven impact. In fact, the wealthy do not consult the local imams and scholars about the rules of zakat and much of what actually should be spent is held back. Similarly some Imams complained that those who give zakat give such a small sum that the receiver cannot even get a shirt for that amount. Other scholars state that people who are willing to give zakat investigate potential recipients: What we observed is that rich Muslims who pay zakat do some investigations either through friends or family to ascertain either *talaka'n* or needy people who qualify to receive zakat and give their zakat to those identified. In some cases it is done through trusted friends and Ulamas.¹⁰

However, we identify two kinds of problematic cases: the general problem of those who do not give enough zakat and the special problem of those who give zakat to someone who does not deserve it. “In most cases, it is not given to those who should receive it but

it is given to boost neighbor relations.”¹¹

A similar criticism was put forward by some Imams: There was a situation when a man said that he begins his zakat from his house. The wives were the first to receive zakat before any other person. But you know, you cannot give zakat to your dependants.¹²

Critical observations on the functioning of zakat illustrated several problems in connection with it. According to him, the unwillingness, if not neglect, to pay for the upkeep of the destitute in the community, the lack of discipline in its collection, and the lack of integrity of the collectors are mainly due to no relevant knowledge of the rules of zakat and no properly constituted body for collection. Thus, there is little trust in both collectors and distributors in addition to the ignorance of the payers. As a result, therefore, alms are haphazardly distributed: instead of donating the due sum in total to a destitute person, it is divided among many recipients each of whom receives a small token. Consequently but not unexpectedly, the community lacks basic amenities. According to Awudu, zakat revenues could have been used to develop and maintain basic infrastructure and buildings, such as public toilets, mosques and water taps in some compounds. In the meantime, Zakat collected can also be used.

The malfunctioning and mishandling of zakat is also criticized by Sali Garba Mousa. According to him, only businessmen and businesswomen, as well as large-scale millet farmers and transport owners belong to the categories of those capable of paying zakat. However, it is observed by only a few people and the mode of payment leaves much to be

9 For details see Ibraheem Sulaiman, *The Islamic State and the Challenge of History*, London, Mansell Pub. Ltd. 1987. P. 50-55.

10 Interview with Imam Saliou, Maroua october the 8th 2016.

11 Interview With Imam Mahmoud Bal Bakary, Islamic Scholar of Maroua main Mosque, October the 7th 2016

12 Interview with Imam Saliou, Maroua october the 8th 2016.

desired. Some other Muslims who want to give out zakat in cash just invite many people to their homes, distribute one or two hundred thousand CFA francs to each of them and are satisfied that they have observed zakat. Others decide to give between twenty and fifty thousand CFA francs as zakat to a single poor person, with the aim of relieving his/her financial woes, either partially or fully. Others change the monies to be given out as zakat into smaller denominations, especially coins, carry them in bags and stand along the main streets where there are many people. They then dip their hands into the bags and throw the coins at the gathering, who struggle among themselves to pick up something.¹³ This manner of doing poses a serious inconvenience to the targeted goal of Zakat as a mean to eliminate poverty. Or, as Alhaji Ali Hassana explained to us: “I don’t say that the wealthy are not doing their best as such, but because of the way the whole system is working it is not easy to know how many of them actually are paying. They pay person to person, but nobody knows.”¹⁴

However, as Shaykh Abdourahman Djribine explained, the crucial problem is the distribution of zakat: Instead of giving it to one or a few persons, they (i.e., those who give zakat) would like it to cover a large number of people. At the end the impact is negligible and not felt. Some send their zakat to the shops and give one thousand CFA francs to anybody who comes to the shops as if they were beggars. What will one thousand CFA francs do for the recipients?¹⁵

13 The eight categories of recipients of *zakāt* as listed in Sura 9:60 are: the poor (*faqīr*), the destitute (*miskīn*), the collectors of *zakāt*, those slaves who want to buy their freedom, the hard-pressed debtors, for expenditure in God’s cause, the wayfarers and those whose hearts have not been reconciled.

14 Interview with Alhaji Ali Hassana, Maroua October the 6th 2016

15 Interview with Shaykh Abdourahman Djribine,

Alhaji Hamidou Goni, also pointed out the fact that the assistance given was far too little and bringing only temporary relief: “I will say the maximum relief will last three days and the person is back to square one.”¹⁶

Although an imam is supposed to monitor the calculation and distribution of zakat in his community, in many cases he is unable to do so. As zakat is due on wealth one year after its acquisition, the sum that is due cannot be collected on one fixed day each year but depends on when the one-year period has elapsed and if the person is still in possession of that particular income. Thus, pooling zakat is more or less impossible as there are no funds where the collected sums could be invested, as Shaykh Abdur-Rahman Abu Bakar notes. Instead, whenever the imams receive zakat they immediately distribute it to those members in their community whom they know to be needy or poor.¹⁷

Shaykh Abdur-Rahman Abu Bakar also raised another problem connected with zakat, namely the lack of trust and confidence in the *talaka*: “Some will just think that the *talaka* want the money for their own selfish needs and not to address social problems.” Afa Razaq said that a common accusation is that a Muslim scholar or imam ‘eats the *sadaqa* and zakat he receives’, if the scholar or imam seems to live in affluence, dresses in fancy clothes or lives in a rich house.¹⁸

The Tidjaniya scholars explained to me that ...initially their main mosque in Do-

Maroua October the 7th 2016

16 Interview with Alhaji Hamidou Goni, Maroua October the 6th 2016.

17 “Towards a unified Muslim leadership,” *The Muslim Searchlight*, 1:36, 10-23 January 2003; Interview with Alhaji Mumuni Sulemana 11.3.2005

18 Interview with Oumarou Poudditto, Maroua October the 8th 2016

mayo was a centre where people sent their zakat and their Goni then distributed it to the poor and the needy. Part of it was used to construct a mosque or a school. But this practice has been stopped. People no longer send their zakat to Tidjaniya leader. People now give zakat to individual *talaka* because they do not trust others. Secondly, some give to people who will recognize and praise them and this is not the purpose of zakat. Zakat should have been given to the Tidjaniya mosque, but people did not do that anymore. The Tidjaniya mosque was built with the zakat. We used to pay our Quranic school teachers through the zakat since they are not paid by the parents, but this has not been forthcoming due to the change of attitude of the people.¹⁹

As a consequence, most of the Muslim scholars and imams we met live in rather poor conditions: their houses might not be the most dilapidated, and they are not living in total poverty, but their living standard is not higher than that of their neighbors. None of the imams are in fact able to enforce the collection and distribution of zakat; it seems rather that whether or not someone pays his zakat, is his own decision. The Tidjaniya scholars told me about a case some years ago when a Muslim had visited a particular Goni (Muslim scholar) one morning. The Goni had been eating breakfast – tea, bread and fried eggs. However, although such a breakfast is common in Maroua today, the Muslim argued that it was a clear sign of the lavish lifestyle of the Goni. As a consequence, he decided never again to give

alms to this particular Goni.²⁰

Boubakar Saidou is also rather critical about the way zakat is spent by the local imams in Maroua. Imams and Muslim scholars appeal to their followers to contribute generously to the building of mosques and Arabic and/or Quran schools, with the effect that such buildings have been erected all over region. The idea is to impress upon the Muslim public that the building of mosques and Arabic schools is a meritorious deed and that whoever contributes towards their completion by payment of zakat will be abundantly rewarded on the Day of Judgment. Thus, Boubakar's conclusion is that zakat is handled in an imperfect way: What zakat means to many Muslims in this area is to give cash to the *talaka* (poor people in Hausa language) as contributions towards mosque and school projects, but to all intents and purposes, zakat means more than that.

However, it is questionable to what extent the imams and *talaka* have to urge their followers to contribute to the building projects. It should be stressed that there is a deeply rooted religious mentality where the act of participation in a building project is understood as a pious act. This is at least the view of a certain Imams "...when you build a mosque you build it for the glory of God. [...] Everyone rushes to sponsor a mosque before they die."²¹

Similar critical considerations have been raised by Hamidou Adji. According to him, not all so-called poor are qualified as recipients of zakat and he calls for a revision and re-examination of the position of those who usually receive alms and assistance. In his opinion, one should make a difference be-

19 For some similarities of this issue see Weiss, Holger, "Zakāt and the question of social welfare. An introductory essay on Islamic economics and its implications for social welfare," in: *Social Welfare in Muslim Societies in Africa*, ed. Holger Weiss, Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet 2002, 7-38.

20 Author's personal observations

21 Dean, Hartley and Zafar Khan, "Muslim Perspectives on Welfare," *Journal of Soc. Pol.* 26:2, 1997, 193-209

tween the ‘really’ poor, either persons and families who are hit by a natural disaster or calamity as well as poor widows, orphans, aged and destitute persons, and those “who are pretending” to be poor, i.e., able-bodied persons who beg. Whereas the first category should be supported, the second one should not as, according to him, zakat will stop them working and make them idle. He therefore calls for a change in attitude among the givers and urges a more effective way to help the poor and needy. He therefore argues for indirect assistance, namely that any poor person, able-bodied or not, should first and foremost receive proper training at educational institutions so that they are capable of earning a living through a vocation and not by begging.²²

On the other hand, the rationale for obligatory almsgiving is fully understood by the Muslim scholars I interviewed in Maroua. For them, zakat is the best form of poverty alleviation due to its moral sanction. Interestingly, when we discussed with Imam Mahmoud Mal Bakary about the Maliki and Shafi’i interpretations of mandatory almsgiving and about the role of the imams as collectors and distributors of zakat, he explained that the Maliki standpoint about the central role of the imam is only valid in Islamic states, not in situations such as in Maroua or northern Cameroon where the Muslims constitute citizens of a secular state. He further defended the circumstantial necessity of splitting zakat into small sums, but argued in the same vein that its distribution in a lump sum is to be preferred if zakat is to have a lasting effect: Imam supported that you should give Zakat in bulk to a hard working person. Why? Because if you give it to him you have removed that person

from poverty and due to his hard working he will also work and next year he will be okay for himself and also give out zakat to other persons.²³

The irrelevant Zakat model in Northern Cameroon

The nature and existence of zakat in the Northern Cameroon is far from clear. First, there is the general notion among scholars that the Fulani word *zakka* is equivalent to zakat. However, it is evident from the sources available for the study that *zakka* only implied the levy on grain, i.e., being *ushr* but not the levy on other zakatable goods or on wealth. Second, there is a general lack of information on the collection and distribution of zakat in the Northern Cameroon. For example, Heinrich Barth, who has provided often quoted information on the fiscal basis of the central emirates of the Sokoto caliphate, did not mention *zakka* or zakat at all (Barth, 1857: 163-164). Third, the idea of *zakka* being zakat seems to have led to confusion not only among the early colonial officials but also later researchers. However, what seems most striking is the fact that some of the taxes levied in the Lamidates clearly can be identified as variations of zakat, such as the *garama*. Although W. F. Gowers²⁴ already noted this fact, it seems as if the local population did not do so and the early colonial officials used a lot of ink trying to identify and separate the various taxes and forms of taxation and tribute that existed in the various lamidates. Investigations in today’s Maroua show clearly that both zakat and *sadaqa*, voluntary alms, still constitute a part of the religious spheres. The role of the Sufi

²² Interview with Hamidou Adji, Maroua, October the 9th 2016.

²³ Interview with Imam Mahmoud Mal Bakary, Islamic Scholar, Maroua October the 7th 2016.

²⁴ W.F. Gowers, “Sokoto Provincial Annual Report for 1910,” SNP 10.

brotherhoods cannot be overemphasized; they receive and disburse a major part of these alms.

However, the political and socio-economic crisis in Northern Nigeria has led to a rise of critical Muslim movements, among others, Islamists and pseudo-Mahdistic ones, who criticize the lax following of the rules concerning the payment, collection and disbursement of zakat. Thus, it can be argued that only the tax on grain - zakat - but not obligatory almsgiving as such, was at stake at the beginning of the colonial era. But what happened to the supposed social welfare system that was based on the collection of zaka-grain?

The discrepancy between the ideal and reality of zakat is evident in many cases, if not most, pre-colonial Muslim societies throughout the Bilad al-Sudan. In most cases, the intention to implement Islamic taxation can be identified. However, reality proved in most cases to pose constraints on the realization of an Islamic order; the collection and distribution of zakat being one major problem. In general, only a minor part of the collected zakat seemed to have reached the lawful receivers of zakat (not to mention how much the poor and needy actually received).

During 1990s the Imam of the main Mosque of Maroua Ustaz Mahmoud Mal Bakary carried out a campaign sensitizing the community about the irrelevant model of Zakat in the development of the locality and the possibilities of implementing some changes in its collection and distribution. The background of Imam Mahmoud's idea is an attempt to establish an Islamic economy for social welfare in the region. Apart from outlawing *riba* (interest), zakat was to be reinstated as annual tax and would provide a social welfare fund.

However, the attempt to build a social welfare system based on the collection of Zakat seemed to have caused concern among scholars that the conventional rate of Zakat would be insufficient to meet the requirement of the modern social welfare system. Imam Mahmoud's agenda was the extension of the impact of Zakat in the society. He pointed out that due to the absence of an organized collection and distribution of Zakat and the neglect of wealthy class to alleviate the situation of poor people in the region, social stratification and marginalization have become a profound problem in Northern Cameroon. According to him, if any changes of the rate of Zakat are for instance forbidden, it is high time to reorganize the targeted areas of Zakat expenses in the region. What he proposed is an extension and entire revision of the Zakat rules. In fact the Zakat rules are not fixed. These rules were already revised by the second caliph, Umar, and proposed not only a correction of the rates but also an extension of the areas of Zakat. Imam informs the community about whether or not it should be task and duty of the *Lamibe* to meet the demands of social justice, to remove privations of human beings, and to provide basic social welfare such as: food, clothing, shelter, education, as well as taking care of widows and orphans. But we are aware of the restrictions funded through traditional zakat that prevent such realizations. "...would you not agree that insistence on the unchangeable character of details of Zakat has been the biggest obstacle in the way of establishing of Islamic social welfare in this country?" is it not high time that we open the gate of Islam?

Although it seems unlikely that Imam Mahmoud reorganization and demand for a redefinition of the rules of Zakat would have had an impact, his attempt was, in a sense,

a sign of an opening the closed gate of Islam in the region regarding the zakat collection and distribution.

Since the 1980s a research institution under organization of Islamic conference intervened in Zakat collection without reaching an impact. In fact, different policies and strategies have been adopted in the past to reduce the poverty, but the fact remains that poverty persists especially among Muslims. Northern Cameroon inherited very strong institutions of *Zakat*, *sadaqat* and *awqaf* for fighting against poverty. In the past, these institutions were for the rehabilitation and welfare of the poor. Unfortunately these institutions have been neglected by the Muslims whereas the region is housing many poor. Few countries (Nigeria, Sudan and Chad) have introduced the system of Zakat, which, however, is different in terms of coverage of *zakatable* items and assets.²⁵ Northern Cameroon Muslims rejected such a system and have not introduced any changes for they considered Zakat as a private affair. This is known fact that Muslims are paying their *Zakat* on their own to the poor but to any charitable institutions. However, these transactions that are not passing through proper channels are un-recorded, without any planning and are not a part of any strategy. Therefore, one cannot assess the effectiveness of Zakat in poverty alleviation. The same is the case with the institution of *awqaf*. These institutions need to be revived and organized with proper planning, which will provide additional source of income to the traditional kingdoms for the social welfare of the society.

Beside Zakat, *Awaqf* is an important religious and social institution, which has been used for the welfare of the needy, the

²⁵ NNAK SNP 7 425211909, Taxation of Emirs and District Heads, Gill to sNp, 19.1.191I, paragraph E.

poor, the family and the society. Wealth is transferred from private ownership to collective ownership (beneficiaries) through this mechanism. Personal assets or any other belonging can be endowed in *awqaf* for religious, educational, or any other benevolent purpose under specific terms and conditions. The terms and conditions include:

1. it is a permanent arrangement, and cannot be done for a certain period;
2. it becomes immediately effective, and cannot be kept in abeyance;
3. it is an irrevocable legal contact; and
4. *Waqf* property can never be confiscated.²⁶

It is proven fact that *Awqaf* have been the important pillar in the religious, social, cultural, scientific, economic and political life of Islamic society. For every conceivable enterprise of social benefit, there was an *awqaf*, *such as* for mosques, universities, schools, hospitals, orphanages, houses for the poor, food for the poor, the blind, battered/abused women, wells, aqueducts, fountains, cemeteries, salaries, pensions ...

The paper finds that if Zakat is implemented to letter and spirit then enough resources can be generated which will be enough for poverty alleviation from all the Muslims community in the region.

Keeping in view the Islamic principles and the reality in Maroua we find that Zakat and *Awqaf* can generate enough revenue for meeting all the pro-poor expenditures. Muslims do not need any financial assistance from the multinationals or international donors for mobilizing resources for the pro-

²⁶ The Malikites accept temporal *awqaf* by the will of the founder. (See for details Kahf . The Role of *Waqf* in Improving the Ummah Welfare, 2003. [PDF] available at http://monzer.kahf.com/papers/english/Role_of_Waqf_in_the_Welfare_of_the_Ummah.Pdf

poor budgetary expenditures. Therefore, even though the Imams suggested the enforcement of *Zakat* and *Awqaf* laws to letter and spirit, integrate these into the poverty reduction strategy, and make these as a part of their pro-poor budgetary expenditures, Muslims in Northern Cameroon are not living under an Islamic state. As Imam Mahmoud explained: Sharia would wipe out begging and all forms of destitutions as a welfare system would be created where Zakat would be collected to help the needy”.²⁷

Conclusion

When Muslim scholars and leaders are asked to articulate the problems of their communities and to promulgate a solution to them, they generally turn to religious vocabulary. This is not surprising when one is dealing with religious experts. For them, a secular perspective can only address part of the problem. Based on the Islamic concept of the indivisibility of the moral and the secular order, i.e., the imperative that religious/divine norms should always guide the actions and activities of humans and, by extension, also society and state, a moral articulation of the problems is preferred. Poverty alleviation, therefore, is not only a matter of economic, political and societal changes but even more a question of morals and reciprocity. But here lies one of the problems, in our opinion. If the condition of a poor person is articulated within religious discourse, the Islamic perspective on poverty and wealth becomes problematic. A rich person needs a poor person for the purification of his/her wealth and ultimately it is in his/her interest that there are poor persons in society, otherwise the rich person cannot purify his/her wealth. Thus, one could even argue that poverty alleviation is not at all the aim of

almsgiving; although *zakat*, *awqaf* and *sadaqa* should to be given ‘for God’s sake’, almsgiving is not an altruistic act. But does one have to dismiss almsgiving, especially mandatory or obligatory almsgiving (*zakat*), as a possible solution for poverty alleviation?

The irrelevant model of Zakat in Maroua urban area in terms of haphazard or non-institutionalized and non centralized implementation and running of social welfare institutions prevails. Whereas some Muslims scholars in Northern Nigeria loudly demand the the Islamization of the society, such demands are not made in Northern Cameroon. Though the call of Islamic scholars of the establishment of an Islamic order is evident in Northern Cameroon, one could argue that in terms of establishment of social welfare based on Zakat, there exist several possibilities. One would have been the establishment of an organization that prioritized listed and satisfied the needy people.

If there is any consensus among Muslims- that is not yet the case in Maroua- one could agree that establishment of a centralized Zakat organization is still in the remote future. However turning to the example of the local tradition of accommodation as well as the modern implementation of the Zakat rules by Muslims in Maroua, one could argue that for an applied model to be implemented among Muslim societies, namely that of the establishment of an Islamic order within Muslim community but without the Islamization of the state. Consensus among the Muslim still needed: since the national Zakat boards or organization can be established when there is consensus among Muslims from below (regional Level). However this is the academic task of researchers to identify the possibilities, impact and drawbacks of various existing Islamic social welfare programmes.

²⁷ Interview with Imam Mahmoud mal Bakary, Maroua October the 7th 2016.

Selective bibliography

Ahmed, Habib. "Role of *Zakah* and *Awqaf* in Poverty Alleviation". Occasional Paper, No. 8, Islamic Research and Training Institute, Islamic Development Bank Group, Jeddah, 2004.

Ali, Imtiaz B. *Waqf: A Sustainable Development Institution for Muslim Communities*, Takaful T&T Friendly Society, P.O. Bag 1066, Valsayn, Trinidad and Tobago, 2009.

Budiman, M and Kusuma, D. *The Economic Significance of Waqf: A Macro Perspective*, 2011. Available at http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1844606

Chapra, M., 1992, *Islam and Economic Challenge*, Leicester, Islamic Foundation

de Zayas, Farishta G., *The Law and Philosophy of Zakat (The Islamic Social Welfare System)*, Damascus: Al-Jadidah Printing Press 1960.

Nkurunziza, E., 2007, *An overview of development Studies: Background paper for the religious and development research programme*

Ryan, Patrick J., "Ariadne auf Naxos: Islam and Politics in a Religiously Pluralistic African Society," *Journal of Religion in Africa*, 26: 3, 1996, 308-329.

Qureshi, A. I. 1945. *Islam and the Theory of Interest*. 1st ed. Lahore: Muhammad Ashraf.

Rahman, F. 1964. *Ribā and Interest*, *Islamic Studies* 3(1): 1-43.

Wilson, R. 2004. *The Development of Islamic Economics: Theory and Practice*. In S. Taji-Farouki and B. M. Nafi eds., *Islamic Thought in the Twentieth Century*. London; New York: I. B. Tauris, p. 195-222.

Recebido em: 08/01/2017

Aprovado em: 15/03/2017

OBJETIVO E POLÍTICA EDITORIAL

A revista África(s) publica artigos originais e resenhas que tenham como foco pesquisas sobre o continente africano e suas representações. São bem vindos artigos nas áreas de História, Ciências Sociais, Educação, Economia, Artes, Arqueologia, Literatura e Letras. A revista África(s) tem como objetivo a divulgação de pesquisas que abordem o continente africano, contribuindo assim para difundir o conhecimento sobre a África e seus povos.

Os originais podem ser enviados em português, francês, espanhol e inglês. Todos os artigos devem ser acompanhados

A submissão de artigos e resenhas para a revista África(s) só poderá ser feita por mestres e doutores. Poderão submeter artigos para publicação na revista mestres e doutores nas áreas em História ou áreas afins. Todos os textos recebidos para publicação serão submetidos a uma avaliação preliminar quanto à sua adequação aos objetivos mencionados acima, a ser realizada pelos Editores.

Textos

Todos os textos aprovados na avaliação preliminar e que atendam aos requisitos mínimos apontados nas normas de apresentação de colaborações serão submetidos a dois pareceristas. Havendo pareceres contrários, recorrer-se-á a um terceiro.

Cabe ao Conselho Editorial a decisão referente à oportunidade da publicação das contribuições recebidas e aprovadas.

Cada autor só poderá ter um artigo em processo, entre o início da submissão e a publicação final. Será ainda observado um intervalo de uma edição entre a publicação e o início de um novo processo de submissão de texto.

Normas para a apresentação de colaborações

1. Todos os trabalhos devem ser apresentados em duas versões, uma com e outra sem a identificação do autor; não é necessário enviar cópia impressa. O programa utilizado deve ser compatível com o Word for Windows. Imagens: 300 dpi.
2. Em uma folha separada, devem constar os dados completos do autor (nome completo, filiação institucional, titulação acadêmica, endereço institucional, telefone com DDD e e-mail para correspondência). O autor deve também declarar que o texto submetido é 100% inédito e não se encontra em processo de julgamento em nenhum outro periódico ou coletânea.
3. Caso a pesquisa tenha apoio financeiro de alguma instituição, esta deverá ser mencionada.
4. As traduções devem vir acompanhadas de autorização do autor e do original do texto.
5. Os artigos terão a extensão de 15 a 30 páginas em formato A4, digitadas em fonte Times New Roman 12, com espaço 1,5. As citações de mais de cinco linhas deverão ser feitas em destaque, com fonte 11 e recuo 2,5 cm. Margens: superior e esquerda: 3,0 cm; inferior e direita: 2,0 cm. Os artigos serão acompanhados do resumo de no máximo 10 linhas, ou 140 palavras, e 3 palavras-chave. Os resumos deverão ser acompanhados de uma tradução em inglês, ou nas línguas aceitas para publicação por esta revista.

6. As resenhas poderão ter entre 1.000 e 1.500 palavras. Fontes e margens seguem mesmas normas dos artigos. Devem referir-se a livros nacionais publicados até cinco anos anteriores a data da submissão à revista. Para livros estrangeiros admite-se que tenham sido publicados nos últimos dez anos.
7. As referências bibliográficas completas devem ser listadas em ordem alfabética, no final do artigo. Quando citada, a obra deve ser indicada de maneira simplificada no corpo do artigo: (AUTOR, ano, p. número).
8. As notas devem ser colocadas sempre no final do texto.
9. Normatização das notas conforme NBR 6023.

Exemplos para as referências

Livro: DAMASCENO, José Jorge Andrade. Vozes eclipsadas, memórias silenciadas. Tradução (se houver). 1ª Ed. Recife: Bagaço, 2016, 349 p.

Capítulo ou parte de livro: SAMPAIO, Moiseis de Oliveira; FERREIRA, Jackson André da Silva. Coquí: um coronel negro no sertão baiano (Morro do Chapéu- BA, 1864-1919). In: LIMA, Ivaldo Marciano de França; DAMASCENO, José Jorge Andrade; SANTOS, Joceneide Cunha dos; VIEIRA FILHO, Raphael Rodrigues; SAMPAIO, Moiseis de Oliveira; FERREIRA, Jackson Andre da Silva (Orgs). Áfricas, Índios e Negros. 1ª Ed. Recife: Bagaço, 2016, p. 365 – 399.

Artigo em periódico: LIMA, Ivaldo Marciano de França. Selvas, povos primitivos, doenças, fome, guerras e caos: a África no cinema, nas histórias em quadrinhos e nos jornais. África(s). V. 01, p. 81-105, 2014.

Dissertação: SANTOS, Joceneide Cunha dos. Entre farinhadas, procissões e famílias: a vida de homens e mulheres escravos em Lagarto, Província de Sergipe (1850-1888). Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

Tese: VIEIRA FILHO, Raphael Rodrigues. Os Negros em Jacobina (Bahia) no século XIX. Tese (Doutorado em História do Brasil) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

Trabalho apresentado em evento: SANTOS, Cristiane Batista da Silva; BISPO, Daniana Oliveira. Identidade negra no ensino e aprendizagem de história local e regional nas experiências do PIBID. In: V Encontro Nacional das Licenciaturas - IV Seminário Nacional do PIBID, 2014, UFRN. Natal, ENALIC, 2014, p. 10-15. Disponível em: <http://enalic2014.com.br/anais/anexos/1247.pdf>

Os originais devem ser submetidos pelo endereço: escrever o endereço eletrônico da revista, o caminho da submissão.