



## **Desvendando a cidade no cinema africano contemporâneo: visões de maputo no longa-metragem *Resgate*, de Mickey Fonseca**

### **Unveiling the city in contemporary African cinema: visions of Maputo in the feature film *Resgate*, by Mickey Fonseca**

**Marcelo Rodrigues Esteves<sup>1</sup>**

**Resumo:** Este artigo<sup>2</sup> é resultado de uma pesquisa na qual investigo as imagens das grandes cidades africanas no cinema de ficção contemporâneo produzido na África Austral. Partindo de uma indagação proposta pelo escritor queniano Ngũgĩ wa Thiong’o – que imagens estão sendo produzidas pelos diretores africanos quando focam suas câmeras sobre a África?<sup>3</sup> –, e diante do consenso de que a indústria audiovisual ocidental continua operando um regime de representação com imagens estereotipadas e reiteradas do continente africano, meu interesse como pesquisador se volta para os filmes realizados por alguns diretores africanos que rasuram este cerco. Neste artigo, procuro relacionar a violenta e recente história de Moçambique como nação independente, os modos de produção do cinema local e as imagens da cidade de Maputo no thriller de ação *Resgate*, do diretor moçambicano Mickey Fonseca.

**Palavras-chave:** Cinema Africano; Cidades; África Austral.

**Abstract:** This article is taken from a research in which I investigate images of large African cities in contemporary fictional cinema produced in Southern Africa. Starting from a question proposed by Kenyan writer Ngũgĩ wa Thiong’o – what images are being produced by African directors when they focus their cameras on Africa? –, and given the consensus that the Western audiovisual industry continues to operate a representation regime based on stereotyped and reiterated images of the African continent, my interest as a researcher turns to the films made by some African directors who question this barrier. In this article, I seek to relate the recent violent history of Mozambique as an independent nation, the modes of production of local cinema and the images of the city of Maputo in the action thriller *Resgate*, by Mozambican director Mickey Fonseca.

**Keywords:** African Cinema; Cities; Southern Africa.

<sup>1</sup> Roteirista de Cinema e TV. Doutor em Literatura, cultura e contemporaneidade pela PUC-Rio.

<sup>2</sup> Artigo oriundo de tese de doutorado realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) e estágio de doutorado no exterior, na Universidade de Witwatersrand, África do Sul, com apoio do Fundo de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

<sup>3</sup> THIONG’O, N. wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo – indústria, política e mercado: África*. v.1. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p. 25-32.

(...) O destino que coube a Arminda ninguém pode afirmar com certeza.  
O seu rastro perdeu-se naquele complicado tráfego em que ninguém permanecia no lugar.  
Todos se moviam, todos partiam: para fora do país, do campo para a cidade,  
de uns bairros para outros, mudando até de rua e de casa...  
(...)

Partiu.  
Caminhou para a cidade grande na mesma altura em que a Independência caminhava também para Sul.  
(...) Nharreluga, rural e ingênuo, vinha à procura de se perder em Lourenço Marques.  
Judite ensinou-lhe que aqui era Maputo e que ele precisava antes de se encontrar.

*Crônica da Rua 513.2*  
João Paulo Borges Coelho

## Introdução

A presença rarefeita de Maputo no cinema de ficção repete um fenômeno percebido igualmente nas páginas da literatura nacional. Como aponta o pesquisador e professor de literaturas africanas Nazir Ahmed Can, “(...) no romance [moçambicano], gênero urbano por excelência, a cidade de Maputo – tão profundamente a(du)lterada pela história, a despeito de sua juventude – é ainda um livro com muitas páginas em branco”.<sup>4</sup> Ainda que poesia, conto e crônica moçambicanos reúnam muitas páginas dedicadas à cidade, de acordo com Can, é tardia a aparição de Maputo no romance, e poucos foram os autores que, até o momento, se demoraram na descrição da geografia da cidade. Entender as razões desse fenômeno é tarefa complexa, pois envolveria, ainda segundo o autor, elementos de natureza muito diferente, como a origem social e a legitimação canônica de um certo grupo de escritores, os projetos literários e a relação de cada autor com o universo urbano, a experiência do exílio interno (*insílio*) por vezes experimentada pelos escritores moçambicanos, a dinâmica das relações campo/cidade no país. O pensamento de Can sugere que a relação entre a literatura e a recente história política de Moçambique é uma das chaves para compreender a baixa frequência de Maputo nas páginas do romance nacional. “A desconfiança que as letras e outros legados do universo urbano produziram junto aos dirigentes de Moçambique, logo após a independência, gerou dinâmicas particulares na literatura do país”.<sup>5</sup> Seguindo esse raciocínio, por que não o estender à relação entre a ideologia dos novos dirigentes do país pós-independência, suas relações com o imaginário urbano e as imagens produzidas (ou não) pelo cinema de ficção do país?

---

<sup>4</sup> CAN, Nazir Ahmed. *O campo literário moçambicano*: tradução do espaço e formas de insílio. São Paulo: Kapulana, 2020, p. 58.

<sup>5</sup> Idem., p. 24.

Aparentemente, a desconfiança com o espaço urbano não era uma singularidade do pensamento da Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo)<sup>6</sup>, criada em 1962, mas da população africana de forma geral, precedendo mesmo a luta pela libertação e independência do país e remetendo aos tempos coloniais. O acesso da população negra africana às cidades desde sempre foi controlado pelo colonizador branco. A partir da segunda década do século XX, um rigoroso sistema, aos moldes dos passes sul-africanos, restringia a circulação e moradia dos moçambicanos dentro das cidades, forçando-os a se aglomerarem nas suas periferias. Era inevitável que, no imaginário dos moçambicanos negros, a “cidade colonial” fosse identificada como “o lugar dos brancos”, *xilunguine*, termo específico em língua ronga<sup>7</sup> usado para denominá-la.<sup>8</sup> Quando da independência, o novo governo – cujo projeto de nação visava, sobretudo, o desenvolvimento do campo – só fez dar continuidade à essa visão desfavorável da cidade, reforçando uma “ideologia antiurbana” através da qual as cidades “eram vistas como lares de ‘burguesias parasitas’, de ‘marginais’, de ‘inimigos infiltrados’.”<sup>9</sup>

Essa visão é evocada também pelo poeta, escritor e roteirista moçambicano Luís Carlos Patraquim, quando este se refere às cidades moçambicanas, especialmente em relação à capital, Maputo:

O espaço urbano, as cidades e vilas eram olhados com alguma suspeição ou, pelo menos, eram vistos como espaços conspurcados, lugares de ‘colaboracionismo’ e de contaminação. Havia doença, culpa, os vícios e os vírus do colonial-fascismo, cujos malefícios exigiam, com urgência, um tratamento e uma profilaxia de largo espectro e várias medidas políticas.<sup>10</sup>

Em sua análise do romance *As Rainhas da Noite*, publicado por João Paulo Borges Coelho, em 2013, Can observa a mesma crítica negativa em relação a “Maputo do século XXI”, fazendo ecoar, dessa forma, o pensamento de Patraquim. “A deterioração do espaço público, os assaltos, o desleixo civil, a sujeira, o abandono político, a corrupção generalizada, o improvisado, a ostentação do poder, o trânsito demencial e a precariedade dos serviços...”:<sup>11</sup> imagens e impressões nada favoráveis sobre Maputo que, como veremos adiante, são assiduamente reencontradas em alguns dos filmes de ficção produzidos no país.

---

<sup>6</sup> A Frelimo foi criada como um movimento nacionalista com o objetivo de lutar pela independência de Moçambique. Em 1977, tornou-se oficialmente um partido político de cunho marxista-leninista.

<sup>7</sup> Língua bantu bastante falada em Maputo.

<sup>8</sup> VIVET, Jeanne. *Os deslocados de guerra em Maputo*. Percursos migratórios, “cidadinização” e transformações urbanas da capital moçambicana (1976-2010). Maputo: Alcance Editores, 2015, p. 46.

<sup>9</sup> Id., p. 55.

<sup>10</sup> SECCO, Carmem Lúcia Tindó et al. (orgs.). *Cinegrafias moçambicanas: memórias & crônicas & ensaios*. São Paulo: Kapulana, 2019, p. 51.

<sup>11</sup> Op. cit., p. 74.

## O cinema e a República Popular de Moçambique

Uma das primeiras descobertas de qualquer investigador que se debruce sobre a relação entre o cinema e a história de Moçambique é que grande parte da bibliografia sobre o tema vincula o “nascimento” da sétima arte no país ao nascimento de Moçambique como nação independente. A insistência nesse vínculo oblitera, de certo modo, o fato de que a experiência cinematográfica já fazia parte do lazer urbano moçambicano no período colonial. É compreensível que se dê menos atenção a esse período, já que os poucos filmes realizados à época foram dirigidos por colonos portugueses brancos e não por moçambicanos livres. É compreensível, também, que a criação do Instituto Nacional de Cinema, em 1976, pelas mãos de Samora Machel – líder revolucionário da Frelimo que se tornou o primeiro presidente da nação – seja apontada na maior parte dos textos acadêmicos como um marco simbólico do surgimento do cinema em Moçambique. Mas a relação de familiaridade de Moçambique com o cinema antecede a independência do país, remetendo ao período da guerra colonial travada majoritariamente longe da capital e dos centros urbanos, entre os anos de 1964 e 1974.

Para além dos enfrentamentos ocorridos em solo moçambicano, havia também uma guerra de imagens sendo travada entre o governo colonial português e o movimento de libertação. Por um lado, o Estado Novo português se utilizava de reportagens e cinejornais para difundir imagens de suas tropas na guerra contra o “inimigo”. Um dos objetivos era justificar aos olhos da sociedade portuguesa e da comunidade internacional a ocupação e a guerra coloniais. Por outro lado, os revolucionários da Frelimo, cientes da importância de contrapor suas imagens àquelas produzidas e veiculadas pela metrópole, também lançaram mão do cinema para mostrar à sociedade africana e ao mundo a legitimidade da luta pela libertação, e as atrocidades cometidas pelos portugueses contra os africanos.<sup>12</sup>

Em termos geopolíticos, o mundo no qual Moçambique emergiu como um estado socialista estava marcado pela tensão provocada pela Guerra Fria que opunha Estados Unidos e União Soviética e seus respectivos aliados. Essas duas grandes potências competiam por influência também no continente africano. Moçambique, alinhado ao bloco socialista, tornou-se automaticamente um adversário político dos governos segregacionistas da África do Sul e da Rodésia do Sul (atual Zimbábue), seus vizinhos de fronteira. O cinema que se sonhava para os países socialistas era um cinema alinhado aos ideais do Terceiro Cinema, movimento originado nos

---

<sup>12</sup> Entre os filmes produzidos nesse período, encontram-se *Venceremos!* (1966), de Dragutin Popovic; *Behind the Lines* (1971), de Margaret Dickinson; *A Luta Continua* (1972), de Robert Van Lierop; e *Étudier, produire, combattre* (1973), realizado pelo Grupo Cinéthique.

anos 60, na América Latina, como uma crítica ao neocolonialismo, ao capitalismo e à estética hegemônica dos filmes de Hollywood.<sup>13</sup> Diante desse contexto histórico, não é de se estranhar que, em novembro de 1975, apenas cinco meses após a independência, os dirigentes do novo país criem o Serviço Nacional de Cinema (SNC). Em fevereiro de 1976, o governo muda o nome da capital, que passa a se chamar Maputo – assim como o rio homônimo que desemboca na baía –, acompanhando o esforço de descolonização com que se substituiu também os nomes de diversas ruas e avenidas da cidade e se removeu estátuas de heróis portugueses. No mesmo ano, o SNC foi substituído pelo INC – Instituto Nacional de Cinema,<sup>14</sup> o primeiro instituto cultural criado pelo presidente Samora Machel. O simbolismo desse ato no contexto das lutas africanas pela libertação é ainda mais profundo: Moçambique foi o único país africano cujo governo criou um instituto de cinema imediatamente após a declaração de independência.<sup>15</sup>

Na ausência da televisão, que seria implantada pelo governo somente em 1981,<sup>16</sup> o cinema foi eleito o meio através do qual se levaria ao povo as imagens do país que acabava de nascer, consolidando assim a ideia da nação moçambicana. Moçambique planejava romper com a herança colonial, e conseqüentemente com o sistema capitalista, através da criação e afirmação de novas imagens e novos valores que fundamentassem o projeto social revolucionário. O cinema – não somente em Moçambique, mas em outros países socialistas como Cuba e a própria União Soviética – era visto, nesse contexto, como um instrumento para a educação do povo. No caso de Moçambique, o documentário foi o gênero considerado como o mais adequado para efetivar a missão de “criar um ‘novo homem’, com base em novas imagens”.<sup>17</sup>

Esta é a visão da Frelimo. Pretende também utilizar o filme para promover um sentimento nacionalista e, portanto, a unidade do país. O filme deve ser uma resposta à diversidade étnica e às contradições fomentadas durante anos pela propaganda colonial. Além disso, o objetivo é também consciencializar a sua população de trabalhadores e camponeses, para que estes defendam os pontos de vista do partido. Finalmente, quer criar uma cultura nacional, com a qual todos os moçambicanos se possam identificar.<sup>18</sup>

---

<sup>13</sup> CHANAN, Michael. Revisitando el tercer cine. *Revista Toma Uno*, n. 3, p. 15-27, 2014.

<sup>14</sup> Em 1994, o INC foi renomeado como Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema – INAC, nome que mantém até os dias de hoje.

<sup>15</sup> FENDLER, Ute. Cinema in Mozambique: New Tendencies in a Complex Mediascape. *Journal of African Art History and Visual Culture* (Critical Interventions), v. 8:2, p. 246, 2014.

<sup>16</sup> Havia, por parte do jovem governo socialista, um temor em relação aos efeitos negativos que o modelo ocidental de televisão poderia trazer a um país de orientação marxista. Cf. FAIRFAX, Daniel. Birth (of the image) of a nation: Jean Luc Godard in Mozambique. In: *Film and Media Studies* (Acta Univ. Sapientiae), n. 3, p. 55-67, 2010.

<sup>17</sup> CONVENTS, Guido. *Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual: uma história político-cultural do Moçambique colonial até a república de Moçambique (1896-2010)*. Maputo: Edições Dockanema/Afrika Film Festival, 2011, p. 435.

<sup>18</sup> Id., p. 444.

Devido ao baixo volume de filmes produzidos na colônia, o governo português deixou quase nenhuma infraestrutura ou equipamento que pudessem ser herdados pelo novo governo moçambicano. As salas de exibição existentes foram nacionalizadas, assim como os meios de distribuição dos filmes, mas, em um primeiro momento, a criação do Instituto Nacional de Cinema somente foi possível através do apoio de países do bloco socialista.

Na busca por ampliação da área de influência do bloco comunista no cenário de guerra fria que se desenhava ao redor do mundo no período, principalmente a União Soviética e Cuba vão enviar equipamentos e técnicos para Moçambique, a fim de contribuir para a implantação de um cinema com finalidade revolucionária. Os vários cineastas e operadores vindos desses países trazem consigo o conhecimento técnico necessário e ajudam a formar novos operadores e cineastas moçambicanos, inexistentes nos anos da guerrilha.<sup>19</sup>

Para estimular a produção, e também preparar os cineastas e técnicos nacionais do INC,<sup>20</sup> a Frelimo convidou cineastas de renome internacional para atuar em Moçambique. É assim que, em 1978, encontram-se ao mesmo tempo, em Maputo, os cineastas Ruy Guerra (Cinema Novo), Jean Rouch (*cinema-verité*) e Jean-Luc Godard (Nouvelle Vague).<sup>21</sup> Com o afluxo de diretores e técnicos oriundos de países socialistas e, também, de diferentes partes do mundo ocidental, “Moçambique tornou-se um centro internacional de cinema”, relembra o cineasta moçambicano Licínio Azevedo.<sup>22</sup>

Com a ajuda de alguns cineastas estrangeiros, entre eles o afro-americano Robert Van Lierop e o etíope Haile Gerima, os primeiros filmes documentários produzidos pelo INC foram enviados a universidades e organizações norte-americanas com o intuito de angariar fundos para a compra de equipamentos de filmagem para o Instituto.<sup>23</sup>

Tendo Ruy Guerra como diretor do INC, em 1978, é lançado o projeto *Kuxa Kanema*<sup>24</sup> – jornal cinematográfico de atualidades que se tornou o principal produto do instituto, e que, nas palavras de Luís Carlos Patraquim, foi “a escola de todos os cineastas moçambicanos” da primeira geração.<sup>25</sup> O cinejornal, que somente a partir de 1981 passou a ter uma edição regular semanal,

<sup>19</sup> SORANZ, Gustavo. O Instituto Nacional de Cinema e outras experiências audiovisuais em Moçambique no seu período pós-colonial. *Contemporânea | Comunicação e Cultura* (UFBA), v. 12, n. 1, p. 150, 2014.

<sup>20</sup> Setores da economia moçambicana perderam mão de obra especializada após o êxodo em massa da população branca, iniciada a partir de 1975. Estima-se que cerca de 90% da população de origem europeia tenha deixado o país após a independência de Moçambique (NEWITT, Malyn. *A short history of Mozambique*. Cidade do Cabo: Jonathan Ball Publishers, 2018, p. 151).

<sup>21</sup> A presença simultânea de Guerra, Rouch e Godard em Moçambique não se deu sem algum atrito. Sobre essa dissensão e os projetos específicos que levaram Rouch e Godard a Moçambique, cf. DIAWARA, Manthia. Film production in Lusophone Africa – toward the Kuxa Kanema in Mozambique. In: *African Cinema – politics and culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1992, p. 88-103.

<sup>22</sup> Apud SECCO, Carmem Lúcia Tindó et al. (orgs.). Op. cit., p. 150.

<sup>23</sup> DIAWARA, Manthia. Op. cit.

<sup>24</sup> *Kuxa Kanema* significa “o nascimento do cinema”. A expressão é formada pela junção de duas palavras, respectivamente em línguas nacionais ronga e macua, ambas faladas em Moçambique.

<sup>25</sup> Apud SECCO, Carmem Lúcia Tindó et al. (orgs.). Op. cit., p. 181.

deveria ser exibido não apenas nos cinemas das cidades, mas também no interior do país. E isso se tornou possível graças ao Cinema Móvel – uma releitura do projeto de cinema ambulante presente na vida colonial e retomado pelo governo socialista. O Cinema Móvel ficou em ação até quase o fim da década de 1990, quando a violência da guerra civil passou a dificultar a livre circulação pelo interior do país.

Não obstante o entusiasmo e a euforia experimentados pelos profissionais de cinema nos primeiros anos após a independência, gradativamente foram se criando condições para o surgimento de insatisfações e dissidências estéticas dentro do INC. Isso aconteceu porque o governo socialista controlava desde a produção de imagens até sua circulação, passando pela escolha e a orientação dos temas que deveriam ser filmados.

De facto, a Frelimo quer incentivar a cultura e as suas expressões, cujo conteúdo não colida com sua ideologia. É uma declaração aberta para aceitar formas de censura. O resultado é que imagens, feitas em Moçambique por cineastas do INC, que não correspondem à política da Frelimo, ficam nos arquivos em vez de ser utilizadas em filmes ou projectadas em público.<sup>26</sup>

### **Os primeiros longas-metragens de Moçambique independente**

O programa político-cultural do governo socialista aparece bem marcado nas propostas temáticas dos primeiros longas-metragens realizados sob a chancela do Instituto Nacional de Cinema. Num período de oito anos, foram lançados três filmes, todos tendo como pano de fundo os conflitos com o regime colonial.

Em 1979, Ruy Guerra dirige o primeiro longa-metragem produzido pelo INC, o filme *Mueda, Memória e Massacre*, que retrata o assassinato de camponeses pelas tropas coloniais portuguesas, na vila de Mueda, província de Cabo Delgado, no extremo norte do país. Por se tratar do registro cinematográfico de uma encenação teatral que era realizada anualmente pelos sobreviventes, no local do massacre, alguns críticos não consideram o filme como ficção, estando mais próximo do gênero documentário. Quando muito, como sugere a documentarista Isabel Noronha, seria um gênero híbrido, “um docudrama (...), uma encenação de uma realidade vivida pelas próprias pessoas, de uma forma bastante livre e espontânea, que não deixa de constituir uma ficção”,<sup>27</sup> como toda reconstrução memorialística.

Em 1985, por ocasião das comemorações dos dez anos de independência da República Popular de Moçambique, é lançado o longa-metragem de ficção *O Tempo dos Leopardos*. Baseado no livro *Relatos do Povo Armado*, de Licínio Azevedo, o filme narra a história de um moçambicano

<sup>26</sup> CONVENTS, Guido. Op. cit., p. 358.

<sup>27</sup> Apud SECCO, Carmem Lúcia Tindó et al. (orgs.). Op. cit., p. 93.

e um colonialista, amigos na infância, que se reencontram vinte anos mais tarde, agora em lados opostos da guerra colonial. O filme é uma coprodução entre a extinta Iugoslávia e Moçambique, na qual cabiam aos iugoslavos as principais tomadas de decisão acerca de questões estéticas e de produção. Licínio Azevedo e Luís Carlos Patraquim chegaram a trabalhar juntos nas primeiras versões do roteiro do filme dirigido pelo iugoslavo Zdravko Velimirović, mas foram surpreendidos com o desconhecimento dos roteiristas estrangeiros acerca da realidade retratada no filme. Uma das situações, comentada por Camilo de Sousa<sup>28</sup> no documentário *Kuxa Kanema* (2003), de Margarida Cardoso, diz respeito a uma passagem específica da primeira versão do roteiro em que:

caças-bombardeiros da guerrilha atacam as unidades do exército colonial português. Quando os dois argumentistas [Licínio e Patraquim] afirmam que a Frelimo sempre lutou no mato e nunca teve aviões, os iugoslavos ficam surpreendidos. Propõem-se substituir os aviões por helicópteros. Mas Licínio e Patraquim recusam porque isto também não tem nada a ver com a realidade.<sup>29</sup>

Por fim, a versão final do roteiro acabou bastante diferente do que esperavam inicialmente Azevedo e Patraquim.<sup>30</sup> Mas, todos parecem concordar, foi incontestável a importância dessa produção para o aprimoramento dos técnicos e cineastas moçambicanos envolvidos na realização, entre eles Camilo de Sousa, Isabel Noronha e Sol de Carvalho.

Dois anos depois, em 1987, estreou em Maputo o filme *O Vento Sopra do Norte*. Dirigido pelo moçambicano José Cardoso, com uma equipe de técnicos e atores majoritariamente moçambicanos, e totalmente financiado pelo INC – por isso considerado por muitos como o primeiro longa-metragem de ficção completamente moçambicano.<sup>31</sup> Ambientado em uma tranquila cidade do litoral, num momento em que a guerra colonial travada no norte do país entrava em seu quarto ano, o filme narra o cotidiano de um jovem casal moçambicano em meio às tensões que envolvem as relações entre africanos, assimilados e colonizadores. O vento que sopra do norte do título é o rumor da guerra colonial que chega para atemorizar os brancos e incitar os africanos a se engajarem na luta pela libertação.

Há divergência entre historiadores de cinema e profissionais da área sobre qual desses três filmes seria, de fato, o primeiro longa-metragem de ficção moçambicano. Ao aproximá-los, neste

---

<sup>28</sup> Camilo de Sousa trabalhou como primeiro-assistente de direção no filme *O Tempo dos Leopardos*.

<sup>29</sup> CONVENTS, Guido. Op. cit., p. 492-3.

<sup>30</sup> Id., p. 493.

<sup>31</sup> Sobre se o INC o teria influenciado na escolha do tema, José Cardoso declarou: “Não me senti condicionado. O tema marca uma época que vivi e que me marcou. O avanço da luta armada e a fuga precipitada dos colonos para Portugal e África do Sul, sem razão que o justificasse” (VIEIRA, Sílvia. José Cardoso: o homem e o cineasta. *Pombalina*. Cinemas em português. Moçambique: auto e heteropercepções. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018. Disponível em: <[https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/43880/1/Jose\\_Cardoso\\_o\\_homem\\_e\\_o\\_cineasta.pdf](https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/43880/1/Jose_Cardoso_o_homem_e_o_cineasta.pdf)>. Acesso em: 20 set. 2020).

trabalho, o relevante é perceber como a cidade de Lourenço Marques/Maputo – onde estava sediado o INC, e onde viviam a maioria dos profissionais envolvidos na produção desses filmes – encontra-se praticamente ausente das narrativas dessas três primeiras experiências com longas-metragens no país.

A única (e rápida) referência à cidade encontra-se no filme de José Cardoso, *O Vento Sopra do Norte*. Quando, em certo momento da narrativa, Renato (Emídio Oliveira) relata para um grupo de amigos a prisão de dois colegas moçambicanos, revelando que ambos teriam sido levados para a Vila Algarve, em Lourenço Marques, um homem mais velho que escuta o relato murmura, pesaroso: “Então o problema é mais grave”. A memória desse personagem se materializa, no filme, sob a forma de um flashback. Através do recurso narrativo da câmera subjetiva, vê-se a fachada da Vila Algarve – uma construção de 1934 que, a partir de 1952, passou a ser a sede da PIDE<sup>32</sup> em Lourenço Marques. Ainda através da câmera subjetiva, “entramos” no prédio e atravessamos os corredores até sermos jogados – junto com o personagem que rememora – no chão de uma cela repleta de prisioneiros, todos negros. O flashback termina aí. De fato, muitos moçambicanos foram presos e torturados na Vila Algarve. Entre os prisioneiros mais notórios estavam os poetas José Craveirinha e Rui Knopfli, e o artista plástico Malangatana Ngwenya. Sabe-se que no porão da Vila Algarve havia uma sala de tortura chamada, em changana,<sup>33</sup> de *Kula*, “onde se é comido”.<sup>34</sup> Essa aparição de Lourenço Marques/Maputo associada a um espaço de prisão, coerção e tortura faz ecoar, no filme, as palavras contemporâneas de Patraquim quando se refere ao espaço urbano moçambicano como um espaço conspurcado, para o qual sempre se olhava com desconfiança e apreensão. E remete, ainda mais fortemente, a Frantz Fanon quando se refere à cidade colonial:

a zona habitada pelos colonizados não é complementar da zona habitada pelos colonos. Essas duas zonas opõem-se, mas não ao serviço de uma unidade superior. Regidas por uma lógica puramente aristotélica, obedecem ao princípio da exclusão recíproca: não há conciliação possível, um dos termos está a mais.<sup>35</sup>

Como era de se esperar, pela espacialidade sugerida no próprio título do filme, a liberdade viria do norte, onde travava-se a maior parte da luta pela libertação nos primeiros anos da guerra. A capital da província, ao sul, permanecia sendo *xilunguine*, um lugar para o qual, se possível, não se desejava ser conduzido, especialmente pela polícia do regime.

<sup>32</sup> Polícia Internacional e de Defesa do Estado, criada pelo Decreto-Lei número 35.046, de 22 de outubro de 1945, e que durou até 1969.

<sup>33</sup> Língua bantu mais falada em Moçambique e nas províncias de Maputo e Gaza, e também uma das onze línguas oficiais da África do Sul (sob a denominação tsonga).

<sup>34</sup> SCHAUER, Philipp. *Maputo: architectural and tourist guide*. Maputo: Brithol Michcoma, 2015, p. 60.

<sup>35</sup> FANON, Frantz. *Os condenados da terra* (Online), 1961. Disponível em: <[www.marxists.org/portugues/fanon/1961/condenados/index.htm](http://www.marxists.org/portugues/fanon/1961/condenados/index.htm)>. Acesso em: 12 mar. 2021.

Isabel Noronha comenta que, após essas primeiras experiências, o cinema de ficção moçambicano tinha tudo para se desenvolver:

Estava provado que, através das coproduções de ficção,<sup>36</sup> ia ser possível manter o projeto de cinema moçambicano viável, mesmo que sua função inicial de divulgação de mensagens do estado deixasse de ter sentido num contexto em que já havia televisão e se imaginava que passaríamos a ter um estado menos centralizador do ponto de vista da informação.<sup>37</sup>

Mas não foi o que aconteceu. Na década e meia que se seguiu à criação do INC, uma série de acontecimentos de natureza diversa alteraram radicalmente os rumos sonhados para o cinema no país. A guerra civil que se arrastou por quinze anos, de 1977 a 1992, enfraqueceu gradativamente a nação e, conseqüentemente, o INC. Com o passar do tempo, a televisão começou a roubar quadros do cinema, capturando o interesse também do governo que passou a considerá-la o meio mais capacitado – e mais barato – para levar suas mensagens à população. Em 1986, o presidente Samora Machel morreu em um misterioso acidente aéreo na África do Sul (cujas causas permanecem até hoje desconhecidas), tragédia que afetou o futuro da política moçambicana. Acompanhando o colapso dos regimes socialistas na Europa, iniciado com a queda do muro de Berlim, em 1989, a Frelimo renunciou à sua orientação marxista-leninista, abrindo caminho para o sistema multipartidário e a adoção de uma política econômica de livre mercado no país. Por fim, outra tragédia: em 12 de fevereiro de 1991, um misterioso incêndio de grandes proporções consumiu grande parte das instalações e dos equipamentos do Instituto Nacional de Cinema,<sup>38</sup> forçando-o a reduzir drasticamente sua produção.

O INC exerceu um papel fundamental no desenvolvimento da realização cinematográfica em Moçambique. Durante um período de quinze anos, entre 1976 e 1991, o Instituto produziu treze longas-metragens, 119 curtas e cerca de 400 reportagens para o jornal *Kuxa Kanema*.<sup>39</sup> O incêndio em suas instalações, que praticamente pôs fim às suas atividades, e a transição do modelo de produção estatal para o de livre mercado marcaram o fim de uma era para o cinema no país.

Mas, segundo Isabel Noronha, a relação entre Estado e cinema já demonstrava sinais de desgaste em 1987. Segundo ela:

---

<sup>36</sup> Além de *O Tempo dos Leopardos* (1985) e *O Vento Sopra do Norte* (1987), Isabel Noronha está se referindo também a coprodução franco-moçambicana *A Colheita do Diabo* (1988), dirigida por Licínio Azevedo e Brigitte Bagnol.

<sup>37</sup> Apud SECCO, Carmem Lúcia Tindó et al. (orgs.). Op. cit., p. 101.

<sup>38</sup> Insinuações de que as causas do incêndio podem não ter sido acidentais encontram-se tanto no documentário *Kuxa Kanema* (2003), de Margarida Cardoso, quanto, mais explicitamente, no texto de Marcus Power (Post-Colonial cinema and the reconfiguration of Moçambicanidade. *Lusotopie* (Médias pouvoir et identités), n. 11, p. 275, 2004).

<sup>39</sup> LOPES, José de Souza Miguel. Cinema de Moçambique no pós-independência: uma trajetória. *Rebeca*, v. 5, n. 2, 2016.

naquela época (...) começamos a sentir que não havia interesse do Estado em que se fizesse um cinema moçambicano, cujo suporte ideológico fosse definido pelos moçambicanos. Não havia interesse em que os moçambicanos, por si mesmos, decidissem quais eram as pautas cinematográficas que lhes interessavam seguir. (...) Nunca houve qualquer apoio do Estado ao cinema moçambicano, depois de fechar o Instituto de Cinema [INC]. Nunca. Em situação nenhuma.<sup>40</sup>

Apesar do fim das atividades do INC, o controle das imagens exercido pelo governo seguia restringindo os interesses de alguns cineastas desejosos de se expressarem livremente. A crítica contida no depoimento de Noronha certamente reflete sua vivência como quadro do instituto e sua experiência como diretora de um filme que, em 1991, coloca Maputo novamente à frente das câmeras. O documentário de curta-metragem *Assim na Cidade*, realizado por Noronha, expõe o cotidiano das crianças deslocadas pela guerra civil que vendem jornais nas ruas da cidade de Maputo. Convents afirma que o filme de Noronha não chegou a ter uma estreia pública em Moçambique à época de sua realização,<sup>41</sup> porque – ainda que de forma indireta – revelava a presença da guerra em Maputo, contradizendo a versão oficial do governo de que a vida na capital não havia sido afetada pelo conflito.<sup>42</sup>

Sobre o filme, a diretora comenta:

aquelas crianças que chegavam do campo não tinham lugar nas escolas, nem as famílias tinham dinheiro para eles estudarem; portanto, tinham de ir trabalhar precocemente. E só encontravam aquele emprego de vender um jornal que falava de coisas de que eles não faziam ideia nenhuma. Iam tentando, de alguma maneira, perceber o que era aquilo que estava nos jornais. Havia aquele imaginário e a relação com a cidade, onde elas haviam acabado de chegar e que estava no maior caos, também, por efeito da guerra. Apesar do neoliberalismo, assistia-se a coisas do mesmo autoritarismo de antes, como o recrutamento compulsivo de jovens para integrar o exército, manifestações de estudantes pedindo aulas porque os professores estavam em greve há imenso tempo, muita gente dormindo nas ruas, miséria e fome sem precedentes. De novo, a urgência da paz, que tardava em chegar.<sup>43</sup>

Ainda que em tempos de independência, o que se percebe é a manutenção do controle sobre que imagens da cidade devem ser registradas e exibidas ao espectador moçambicano. Embora não cite seu próprio filme, Noronha reconhece que diversos documentários realizados no âmbito do INC – que criticavam o autoritarismo político e o abuso de poder do governo – nunca chegaram a ser mostrados ao público. Mas lembra, também, que esses filmes são, hoje, testemunhos históricos de

---

<sup>40</sup> Apud SECCO, Carmem Lúcia Tindó et al. (orgs.). Op. cit., p. 105-6.

<sup>41</sup> Em 1992, o documentário de Noronha foi exibido no Festival Internacional de Vídeo de Oeiras, em Portugal, conquistando o prêmio principal. De acordo com Convents (op. cit., p. 358), em Moçambique o filme foi exibido pela primeira vez somente em setembro de 2010, para uma plateia de alunos da Universidade Eduardo Mondlane.

<sup>42</sup> CONVENTS, Guido. Op. cit., p. 358.

<sup>43</sup> Apud SECCO, Carmem Lúcia Tindó et al. (orgs.). Op. cit., p. 104.

como os cineastas da época estavam comprometidos com a verdade.<sup>44</sup>

É importante notar que, mesmo a partir dos anos 1990, no contexto da economia de livre mercado, quando os cineastas começaram a se organizar em associações e produtoras, os filmes que eles realizaram, agora sem o controle ou a orientação do regime político, continuaram imbuídos de forte consciência político-social.

As pessoas tinham uma unidade em torno do que queriam do cinema moçambicano. Nenhuma daquelas pessoas [os cineastas egressos do INC] queria fazer cinema comercial. Todas tinham uma forte ligação com Moçambique e com o projeto de construção do país, quer defendessem o socialismo, quer não. Havia diferentes tendências políticas. Mas todos nós achávamos que o cinema que queríamos fazer, o tal cinema moçambicano, era um cinema fundamentalmente voltado para a realidade social moçambicana e ao projeto de país que se queria construir.<sup>45</sup>

“Embora independente, [esse cinema] manteve-se comprometido com um ideal de país, criticando a política e posições econômicas que tendiam a estabelecer um capitalismo sem regras”, conclui Noronha.<sup>46</sup>

Nesse novo cenário em que se encontrava a produção cinematográfica, a “pulsão ficcional reprimida” de que fala Patraquim,<sup>47</sup> finalmente encontrou vazão e filmes de ficção começaram a ser realizados. Sem nenhum apoio estatal, os cineastas encontraram nas coproduções internacionais e no apoio das organizações não governamentais a forma de viabilizar financeiramente os seus filmes. Com isso, um novo dilema apresentou-se ao cinema moçambicano: a potencial dependência em relação aos interesses temáticos das ONGs, sempre relacionados a temas específicos como a luta pela libertação da mulher, o combate ao HIV, o abastecimento de água, a educação, o desenvolvimento da agricultura etc. O grau de interferência no processo de criação autoral das obras é admitido, em maior ou menor grau, por alguns cineastas moçambicanos. De acordo com Licínio Azevedo, “os temas não mudaram, continuaram sempre dentro da mesma perspectiva, a nossa perspectiva histórica e social, de um cinema que nasceu engajado e continua sendo engajado”.<sup>48</sup> Nas palavras do cineasta Sol de Carvalho, “Moçambique conseguiu criar algumas respostas bem interessantes e conseguiu não perder o ponto de vista autoral e criador”.<sup>49</sup>

A realização de filmes de ficção em Moçambique prosseguiu em passos lentos nos primeiros anos do século XXI. Dois filmes de 2006 – *O Grande Bazar*, de Licínio Azevedo, e *O Jardim do*

---

<sup>44</sup> ANNAS, Max; GUNKEL, Henriette. ‘Cinema of resistance’. Interview with Isabel Noronha. In: MISTRY, Jyoti; SCHUHMANN, Antje (orgs.). *Gaze Regimes. Film and Feminisms in Africa*. Johannesburg: Wits University Press, 2005, p. 157-8.

<sup>45</sup> Apud SECCO, Carmem Lúcia Tindó et al. (orgs.). Op. cit., p. 101-2.

<sup>46</sup> ANNAS, Max; GUNKEL, Henriette. Op. cit., p. 157-8.

<sup>47</sup> Apud SECCO, Carmem Lúcia Tindó et al. (orgs.). Op. cit., p. 57.

<sup>48</sup> Apud SECCO, Carmem Lúcia Tindó et al. (orgs.). Op. cit., p. 155.

<sup>49</sup> Id., p. 189.

*Outro Homem*, de Sol de Carvalho – foram realizados nesse novo contexto de produção com apoio financeiro internacional. Em meio a uma produção cinematográfica modesta, que não se destaca por produzir imagens de Maputo, ambas as obras têm em comum o fato de fazerem seus personagens orbitarem ao redor da capital, contribuindo para criar versões da cidade no cinema de ficção moçambicano. Em 2019, um outro longa-metragem se destaca por levar Maputo novamente às telas: *Resgate*, do diretor Mickey Fonseca.

### ***Resgate, Maputo e a violência***

Na primeira década do século XXI, Maputo recebeu duas equipes estrangeiras de cinema que utilizaram espaços da cidade como cenário de superproduções estadunidenses. Em ambos os casos, a cidade atuou como “dublê”, e não como protagonista. Em *Ali* (2001) – produção da Columbia Pictures, com o ator norte-americano Will Smith –, o estádio de futebol de Machava, em Matola, área metropolitana de Maputo, serviu de cenário para a luta que o boxeador Muhammad Ali disputou, de fato, em Kinshasa, capital da República Democrática do Congo, em 1974; em *Diamante de Sangue/Blood Diamond* (2006) – estrelado pelo também norte-americano Leonardo DiCaprio, e distribuído pela Warner Bros –, Maputo se fez passar por Freetown, capital de Serra Leoa. Essa movimentação estrangeira gerou a esperança, em alguns profissionais do setor, de que Moçambique pudesse se tornar um polo de cinema internacional, atraindo outras produções que acabariam por estimular a criação de uma indústria audiovisual local. Não foi o que aconteceu. Segundo Sol de Carvalho, “o balão da euforia se insuflou tão rapidamente como desapareceu. Não fomos capazes de evitar o ‘suicídio da galinha dos ovos de ouro’”.<sup>50</sup> No entanto, essas duas experiências contribuíram para estimular as novas gerações, mantendo aceso o desejo de se realizar cinema em Moçambique, mesmo contra as adversidades.

Foi o caso de Mickey Fonseca, roteirista, diretor e produtor, que trabalhou como 3º assistente de direção no set de filmagens de *Diamante de Sangue*. Em 2009, Fonseca fundou, com o produtor e diretor de fotografia Pipas Forjaz,<sup>51</sup> a Mahla Filmes, produtora de publicidade, clipes musicais e documentários, que num período de dois anos realizou seis curtas-metragens, quatro deles dirigidos por Fonseca – *Mahla* (2009), *Traídos pela Traição* (2009), *Venenos do Amor* (2010) e *Dina* (2010).<sup>52</sup> Em 2019, Fonseca lançou seu primeiro longa-metragem, *Resgate*, filme que realizou uma dupla façanha no contexto da intermitente produção cinematográfica de Moçambique.

<sup>50</sup> Apud SECCO, Carmem Lúcia Tindó et al. (orgs.). Op. cit., p. 115.

<sup>51</sup> Antonio “Pipas” Forjaz é filho da fotógrafa zimbabuense Moira Forjaz, que trabalhou com Jean-Luc Godard no Instituto Nacional de Cinema, e do arquiteto José Forjaz.

<sup>52</sup> Esses filmes estão disponíveis na plataforma de *streaming* NetKanema, criada para divulgar a produção cinematográfica de Moçambique. Cf.: <<https://netkanema.co.mz>>.

Primeiro, tratou-se de uma realização 100% moçambicana,<sup>53</sup> sem apoio de nenhuma ONG, nacional ou estrangeira. A cruzada para viabilização do filme tornou-se pública em 2016, com o lançamento de uma campanha de financiamento coletivo, que não chegou a angariar nem 10% da meta pretendida. Mas a preparação para a produção se iniciou, de fato, muito tempo antes disso, como relata Pipas Forjaz, coprodutor, diretor de fotografia e editor do filme:

Queríamos fazer um filme independente, nosso, sem interferências, ao nosso ritmo, à nossa maneira. Então desde muito cedo começamos a comprar o nosso próprio equipamento. De 2010 a 2017, quando rodámos, comprámos tudo que era necessário para produzir uma longa-metragem independente. E nesse tempo construímos uma equipa de técnicos moçambicanos para trabalhar.<sup>54</sup>

O filme recebeu nove indicações para o Prêmio da Academia de Cinema da África (African Movie Academy Awards – AMAA), entre elas a de melhor filme, melhor fotografia e melhor diretor, tendo ganhado os prêmios de desenho de produção e roteiro. E, em julho de 2020, *Resgate* conquistou sua segunda façanha: tornou-se o primeiro filme de um país africano luso falante a entrar no catálogo internacional da Netflix.

*Resgate* conta a história de Bruno (Gil Alexandre), mecânico de profissão, que após cumprir uma pena de quatro anos na prisão distante da cidade, retorna a Maputo para construir uma nova vida, de maneira honesta, ao lado da companheira Mía (Arlete Bombe) e da filha recém-nascida do casal. Porém, quando descobre que o banco vai lhe tomar a casa herdada da mãe – por conta de um empréstimo contraído por ela para pagar um tratamento de saúde –, Bruno volta a se envolver com o crime a fim de conseguir dinheiro para garantir sua moradia na cidade.

Mickey Fonseca já havia explorado amplamente o universo de Maputo em seus curtas-metragens anteriores, mostrando aspectos da vida urbana local em cenários como escritórios, repartições públicas, hospitais, academia de ginástica, bares, ruas e avenidas por onde fez circular médicos, policiais, comerciários, funcionários públicos, agentes imobiliários etc. Se as histórias dos curtas orbitavam em torno de temáticas relacionadas à saúde e à violência doméstica contra mulheres,<sup>55</sup> *Resgate* – um thriller de ação – vai abordar a violência de forma bem mais abrangente, tocando em temas que afligem quase todas as grandes cidades do mundo: violência, crime, desigualdade social, desemprego, corrupção. A inspiração para o filme veio das precárias condições

---

<sup>53</sup> Apenas a correção de cor e o tratamento de som foram feitos fora do país, respectivamente em Portugal e na África do Sul.

<sup>54</sup> LANÇA, Marta. Filme moçambicano sobre juventude e raptos, entrevista a Mickey Fonseca e Pipas Forjaz. *BUALA*, 2019. Disponível em: <[www.buala.org/pt/afroscreen/filme-mocambicano-sobre-juventude-e-raptos-entrevista-a-mickey-fonseca-e-pipas-forjaz](http://www.buala.org/pt/afroscreen/filme-mocambicano-sobre-juventude-e-raptos-entrevista-a-mickey-fonseca-e-pipas-forjaz)>. Acesso em: 20 jul. 2020.

<sup>55</sup> Com exceção de *Mahla*, todos os três curtas anteriormente dirigidos por Mickey Fonseca foram realizados no contexto de uma campanha de prevenção do vírus do HIV promovida pela ONG moçambicana N’weti Comunicação para a Saúde.

de vida nas ruas de Maputo. Mas também do desejo de expor no cinema a onda de sequestros de cidadãos ricos, especialmente empresários estrangeiros, que à época da escrita do roteiro haviam se tornado um crime rotineiro no país<sup>56</sup>. Infelizmente, como se tem percebido nas manchetes dos jornais moçambicanos atuais,<sup>57</sup> essa modalidade de sequestro voltou a acontecer, mantendo o enredo do filme deveras atual.

No filme *O Grande Bazar*, de Licínio Azevedo, o jovem protagonista Paíto pertence ao espaço rural e faz apenas pequenas incursões à cidade de Maputo. Em *O Jardim do Outro Homem*, dirigido por Sol de Carvalho, a protagonista Sofia pertence à cidade, tendo nela o seu lugar garantido. Em *Resgate*, Bruno não é um *outsider* como Paíto. E embora pertença à cidade, como Sofia, foi afastado dela, por quatro anos, para cumprir pena na área rural, a muitos quilômetros de distância de Maputo. Toda a sequência inicial do filme serve para ilustrar o esforço de Bruno deixando o campo, onde se encontra a prisão, para alcançar Maputo. Esse esforço é físico, funcionando como um processo de redenção<sup>58</sup> para o personagem: ele cruza vales e montanhas, anda sozinho por estradas de terra, pede carona, atravessa pontes. Há muito sol e poeira até que surjam os primeiros indícios de civilização: um grupo de trabalhadores em bicicletas, casas abandonadas (sinais passados da guerra?), o mato que queima à beira do caminho, uma placa indicando Maputo ainda distante, até que surgem os primeiros indícios da cidade: o asfalto e a autoestrada.

Bruno chega a seu destino sob a escuridão da noite, e não é a cidade o que se vê de imediato. O primeiro espaço apresentado ao espectador é a casa onde vive Mia, uma residência em que apenas um dos cômodos se apresenta habitável. Como se poderá perceber, ao longo de outras sequências, tudo ao redor da casa é ruína, evocando um passado que se descontinuou no presente. De acordo com Fonseca, que também assina o roteiro do filme, a casa é uma herança. “Muitos herdaram dinheiro e bens, mas a maioria só problemas. Bruno herdou uma dívida; Mia herdou a ruína da família”, declara o roteirista.<sup>59</sup> A falência do passado, a precariedade do presente, a incerteza com o futuro e o medo de que Bruno retorne ao crime alimentam o desejo de Mia de abandonar Maputo em busca de uma vida melhor em outra cidade.

O que primeiro se revela quando amanhece o dia é a visão panorâmica, desde o alto e à distância, de planícies verdes cortadas por um trecho do rio Inkomati, em Marracuene, cidade

---

<sup>56</sup> “Segundo a Deutsche Welle, no espaço de seis anos, até 2018, tinham sido raptados 150 cidadãos portugueses em Moçambique”. Disponível em: <[www.sabado.pt/comunicados-imprensa/detalhe/resgate--longa-metragem-mocambicana-independente-estrela-em-lisboa-e-porto](http://www.sabado.pt/comunicados-imprensa/detalhe/resgate--longa-metragem-mocambicana-independente-estrela-em-lisboa-e-porto)>.

<sup>57</sup> Disponível em: <<https://mg.co.za/africa/2020-09-03-kidnappings-shake-mozambiques-business-community>>.

<sup>58</sup> Não é irrelevante que a versão do título do filme para lançamento em língua inglesa seja *Redemption* (redenção), e não *Ransom* (resgate).

<sup>59</sup> Entrevista através de troca de mensagens com o diretor e roteirista, em dezembro de 2020.

coligada a Maputo. Em primeiro plano, dominando a aérea externa da casa, uma piscina em desuso, esvaziada e suja, dentro da qual jaz uma velha cadeira de rodas, que Mia diz ter pertencido a seu avô. Embora seja a perda da casa da mãe de Bruno, em Maputo, que servirá de motor para o desencadeamento de toda a ação do filme, é nessa residência de Marracuene que se concentrarão os movimentos finais da narrativa e a derrocada de Bruno e Mia. O contraste entre a paisagem idílica do vale e a piscina e a casa em ruínas funciona como um cenário-síntese da condição das personagens de *Resgate*, e, por extensão, da precariedade da vida no espaço urbano contemporâneo. A paisagem do vale seria, por si só, um convite à contemplação. Mas na única sequência em que Mia aparece sentada de frente para o vale, após uma tempestade, ela e Bruno têm uma discussão definitiva na qual Mia pede para que Bruno desapareça de sua vida. A contemplação exigiria uma quietude de espírito que as personagens não se podem outorgar.

O espaço simbólico da casa tem um papel fundamental na narrativa de *Resgate*. A *logline* do filme poderia ser reescrita da seguinte forma: um homem retorna ao mundo do crime para manter sua moradia na cidade. Antes que Bruno circule pelas ruas de Maputo – e possamos ver a cidade revelada pelo filme –, ele vai “tomar posse” da casa herdada de sua mãe, no bairro da Mafalala. A casa da mãe, que agora é por direito de Bruno, é mais do que um lugar para “habitar” na cidade. Essa casa é um lar: o espaço da “estabilidade” e do “aconchego”, “que abriga e mantém a memória”.<sup>60</sup> Para Bruno, o reconhecimento do lar de outrora se dá através dos móveis e dos pequenos objetos deixados pela mãe, vestígios que atravessaram o tempo e permaneceram ancorados no espaço: a imagem de uma santa, anéis, um rosário, um retrato da mãe, que Bruno muda de lugar em um ato involuntário e espontâneo de retomada de controle do espaço que agora lhe pertence.<sup>61</sup>

O que talvez Bruno tema perder para o banco não seja tanto a casa física, como lugar de habitação, mas o lar como um lugar de pertencimento. “Não posso vender a casa”, Bruno desabafa para sua tia Sara (Aldovina Chiziane), “o banco não deixa. Mesmo que pudesse... é a casa da minha mãe. É a casa onde eu nasci”. Tomar posse da casa é a primeira condição para que Bruno possa reconstruir sua vida em Maputo. Habitá-la com a companheira e a filha é fazer desse espaço enlutado novamente um lar. É relevante, também, o fato de haver pouca ou quase nenhuma luminosidade no interior dessa residência. “Só [os espaços como] a casa familiar, o lugar onde se tem uma vida normal e equilibrada, ao qual se sonha retomar, são amplos e claros”, lembra Nelson Brissac Peixoto.<sup>62</sup> Não é o caso da residência de Bruno. De dia, as cortinas translúcidas,

<sup>60</sup> SILVA, Denise Almeida apud COSER, Stelamaris (org.). *Viagens, deslocamentos, espaços: conceitos críticos*. Vitória: EDUFES, 2016, p. 35-6.

<sup>61</sup> ELLARD, C. *Places of the heart: the psychogeography of everyday life*. Bellevue: Literary Press, 2015, p. 71.

<sup>62</sup> PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenário em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. Lisboa: Gradiva, 2010, p. 49.

semifechadas, filtram a luminosidade que chega de fora; à noite, com a energia elétrica cortada por falta de pagamento, os ambientes são iluminados apenas pela chama do lampião. É no escuro, atrás da porta trancada, que Bruno se esconde de Mia e Sara, quando elas o procuram com o intuito de impedir que ele retome uma vida criminosa. Assim, a casa que Bruno vê como um lar mais se parece com o esconderijo de um fugitivo – condição que o mundo do crime logo irá lhe impor. Esse espaço familiar contrasta com a residência de tia Sara – espaço que tanto Bruno quanto Mia procuram quando precisam de aconselhamento e mentoria, e a casa bem iluminada do pai de Abdul (Jorge Amade), ambiente familiar que será perturbado pela ação criminosa perpetrada por Bruno. Que a chave da casa da mãe de Bruno lhe tenha sido entregue pela tia dentro de um cemitério, na “morada dos mortos”, e que entre os vestígios de sua vida passada na casa Bruno recupere um revólver são indícios do que o roteiro reserva para ele e sua nova família.

Após se reinstalar em sua residência, Bruno parte em busca de emprego. Sua peregrinação se dá pelas ruas dos bairros centrais de Maputo, entrando e saindo de estabelecimentos comerciais, em sua grande maioria lojas de peças automotivas e mecânicas, pois é mecânico de formação. Ao longo dos três dias da procura de Bruno, vemos a cidade em sua cotidianidade: pedestres e veículos, casas e prédios, cemitério e mesquitas, crianças errantes e vendedores ambulantes, chapas e *my loves*.<sup>63</sup> São cenas curtas, filmadas com interferência mínima da câmera que se mantém sempre distante dos sujeitos comuns com os quais Bruno interage. O resultado desse modo de filmar lembra o estilo de Licínio Azevedo em alguns de seus filmes, entre eles *O Grande Bazar*, em que a câmera pouco intrusiva imprime um ar documental ao registro.

Há um outro elemento, revelado nessa mesma sequência, que merece atenção: a imagem da ponte Maputo-Katembe,<sup>64</sup> com seu volume arquitetônico gigantesco alterando sensivelmente o *skyline* da cidade. Em sua primeira aparição no filme, enquanto Bruno busca por emprego, a ponte surge em segundo plano, dominando uma das ruas da Baixa. Mais adiante na narrativa, a ponte será vista agora de longe, desde as salinas da Matola, do outro lado da baía, compondo o *skyline* da cidade com os prédios da região central de Maputo. Esse cenário serve de fundo para a conversa em que Abdul (Rachid Abdul) – o “boss”,<sup>65</sup> como é chamado pelos parceiros – acerta um “*job*” com seu

---

<sup>63</sup> “Chapas” são como são chamadas as vans que fazem o transporte coletivo de passageiros na cidade de Maputo. O sistema de transporte é composto ainda pelas *txopelas* (tuk-tuks), e por pequenos caminhões que carregam passageiros em suas carrocerias abertas, chamados irreverentemente de “*my love*” (em alusão ao fato de que os passageiros, por não terem onde se segurar, apoiam-se uns nos outros, numa situação que propiciaria o “romance”).

<sup>64</sup> A ponte Maputo-Katembe foi construída por uma companhia chinesa, com financiamento fornecido através de empréstimo dos bancos chineses. É, atualmente, a maior ponte com vão suspenso de toda o continente africano. À época das filmagens de *Resgate*, a ponte ainda não estava totalmente concluída. Sua inauguração aconteceu em novembro de 2018.

<sup>65</sup> *Boss*, “patrão” em inglês, é usado geralmente como vocativo no tratamento de vendedores moçambicanos com seus potenciais clientes, sobretudo se forem brancos e turistas, ou, como no caso de Abdul, para se referenciar a alguém com mais dinheiro e poder.

capanga Américo (Tomás Bié): o sequestro do qual Bruno tomará parte. Maputo e a ponte vão reaparecer ainda mais uma vez em *Resgate*, desde esse mesmo ângulo, agora dividindo o enquadramento com o rosto de Bruno, que a essa altura já retornou ao crime. No mesmo plano, o foco da câmera se alterna entre a cidade e Bruno, não sendo possível enxergá-los com nitidez ao mesmo tempo, como se não houvesse possibilidade de ambos “existirem” plena e simultaneamente no mesmo quadro. Esse plano sugere uma leitura interessante da relação entre Bruno e a cidade. Mas ele não é, de fato, o primeiro plano que permite esse tipo de leitura relacional.



Imagem 1: cena de *Resgate*

A saga de Bruno à procura de emprego, antes que o banco lhe anuncie a tomada da casa, e antes que o retorno ao mundo do crime acabe sendo sua única saída, o leva, por indicação de sua tia, ao único lugar em que lhe é oferecido um trabalho: uma mecânica dentro de um ferro-velho. Esse é o espaço onde se acumulam as coisas arruinadas do mundo, coisas que se quebraram, que perderam a função e o sentido original. À medida que Bruno adentra o ferro-velho, sua figura vai se tornando diminuta na “alameda” ladeada por enormes montanhas de destroços formadas por carcaças de carros, aviões, ferro retorcido, restos de um mundo que desapareceu. Mais uma vez tem-se um plano que estimula uma leitura relacional entre Bruno e o espaço que o rodeia. O ferro-velho é, também, um lugar de reconstrução, onde do desmonte do lixo ressurgem partes e peças que ainda podem ter serventia para alguém, onde “restos encontrados nos escombros” podem ser “arrumados de um outro modo”.<sup>66</sup> Esse não deixa de ser o papel do personagem Bruno no enredo do filme, uma peça perdida à espera e à procura de algum tipo de resgate que lhe propicie um futuro na cidade.

Na conversa com o Sr. Nunes (António Antunes) – homem branco, proprietário do ferro-velho – a temática racial, até então aparentemente ausente da narrativa, começa a se apresentar ao espectador. “E que que você sabe fazer?”, pergunta o Sr. Nunes a Bruno. “Eu sou mecânico de

<sup>66</sup> PEIXOTO, Nelson Brissac. Op. cit., p. 166.

profissão, mas faço o que puder”. “E roubar?... Também sabe roubar?... É que aqui, ao primeiro roubo, você tá fodido e vai pro olho da rua, entendeu?” A associação imediata que o Sr. Nunes faz entre a profissão declarada por Bruno e sua possível propensão ao roubo é uma alusão direta à questão racial, que pode até passar despercebida a um espectador estrangeiro, mas, como veremos a seguir, é de entendimento imediato para um moçambicano. A identificação racial tem continuidade algumas sequências mais adiante, com a passagem de duas informações, uma fornecida pela trilha musical e a outra pelo diálogo. Bruno está trabalhando no ferro-velho, ele limpa, lava e recupera uma velha peça de motor e depois, como que por espelhamento, lava a si mesmo, preparando-se para deixar o serviço ao fim do dia. Na trilha sonora o hip-hop *Cães de Raça*, do cantor moçambicano Azagaia,<sup>67</sup> acompanha as cenas dessa sequência como em um clipe. Assim começa a letra da música:

Eu sou mulato né? Sou mulato sem bandeira / Desde a guerra colonial que não  
tenho trincheira / Pai branco intelectual, mãe preta lavadeira / Quis ser igual a ele,  
mas sem esquecer minha parteira / (...) Na tuga<sup>68</sup> o assimilado, português de  
segunda / Na terra condenado à mecânico ou prostituta / Ninguém vence a minha  
luta...

A sequência do ferro-velho é sucedida imediatamente pelas imagens de Tony (Laquino Fonseca), antigo amigo e parceiro de Bruno no crime, circulando pela avenida Moçambique. Pela janela do veículo, Tony avista Bruno caminhando em meio a um mercado de rua. Tony chama pelo amigo: “Hey! Bruno! Bruno! *Mulato!*” Caso ainda não tivesse ficado claro para o espectador, revela-se, enfim, através da fala de Tony, esse traço da identidade de Bruno: ele é um mulato.<sup>69</sup> Como vai se ver nas sequências seguintes, esse é o traço distintivo com que Bruno é definido pelos parceiros do crime: Tony repetidas vezes chama o amigo pelo apelido “Mula”; Américo refere-se a ele quase que com intimidade – “O mulatinho? O nosso mulatinho?” O que a letra da música de Azagaia indica ao espectador desinformado é o que a condição de ser mulato atrai para Bruno dentro da sociedade moçambicana: “De dia odeiam-me / De noite amam-me / Vamos dum vez acabar com as farsas / Mulato é o ódio e o amor entre as raças”. No filme, esse ódio se torna manifesto na fala em que Abdul, ao encomendar o sequestro da mulher de um empresário, deixa claro para Américo que ele não deve contratar mulatos para o *job*: “Não me tragas essa raça aqui, que esses gajos só trazem azar!” Influenciado por Tony, Américo vai desobedecer ao “patrão” e

<sup>67</sup> Na versão da música tocada no filme, Azagaia é acompanhado por Gutto, conhecido rapper português nascido em Angola.

<sup>68</sup> Termo pejorativo, surgido no contexto da guerra colonial, utilizado para designar o “português típico ou tradicionalista”. Cf. Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa [online]. Porto: Porto Editora, 2003-2021. Disponível em: <[www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/tuga](http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/tuga)>. No contexto da letra de *Cães de Raça*, parece se referir, por extensão, ao espaço dos portugueses.

<sup>69</sup> No contexto atual, no Brasil, o termo mulato é considerado racista e deve ser evitado sempre que possível.

contratar Bruno: por coincidência, uma cadeia de infortúnios vai se abater sobre o bando todo.

Em uma resenha publicada no jornal carioca O Globo, o escritor e jornalista angolano José Eduardo Agualusa chamou atenção para a diversidade étnica de que é composta o mapa de personagens de *Resgate*: “a novidade [do filme] não está no enredo, que segue a rotina do gênero, mas na brutal veemência dos cenários reais e na profusão de personagens secundários, representativos da deslumbrante diversidade étnica e cultural de Moçambique”.<sup>70</sup> Com efeito, na sociedade moçambicana – bem como em muitas outras partes do continente africano –, as relações interétnicas precederam em muito a ocupação colonial europeia, remetendo à presença multissecular de árabes, indianos e chineses na região. Como lembra Mbembe, a história cultural do continente é uma história de “culturas em colisão”, uma “estética do entrelaçamento” que não pode ser compreendida “fora do paradigma da itinerância, da mobilidade e do deslocamento”. “(...) Mobilidade que a colonização tentou, em seu tempo, paralisar por meio da instituição moderna da fronteira. (...) Existe, de fato, uma *modernidade africana pré-colonial* que ainda não foi levada em conta na criatividade contemporânea”.<sup>71</sup>

O fenômeno social da migração e da miscigenação gerou, no entanto, a elaboração de diversos termos e estereótipos depreciativos usados para designar os distintos grupos étnicos de que é composta a sociedade moçambicana: mulatos, monhés (muçulmanos), baneanes (indianos), canecos (indianos católicos), chinas etc.<sup>72</sup> Grupo étnico minoritário, os mulatos atraíram estereótipos que buscavam acentuar o caráter de sua ambiguidade racial e cultural.<sup>73</sup> A expressão “mulato sem bandeira”, por exemplo, referenciada na música de Azagaia, remete à desconfiança de que, no período de transição para a independência, os mulatos – filhos de “pai branco intelectual” e “mãe preta lavadeira” – seriam suspeitos de defender, ao mesmo tempo, tanto a bandeira de Portugal quanto a de Moçambique livre. A asserção “se é mulato tem que ser mecânico”, mencionada na letra da música como uma “condenação”, teria origem no fato de que os colonos brancos permitiam aos mulatos a aprendizagem de certos ofícios urbanos – entre eles a mecânica<sup>74</sup> –, privilegiando-os em relação aos negros, grupo ao qual esse aprendizado era negado. No pós-guerra, com a associação (não fundamentada) dos mulatos ao aumento da criminalidade nas cidades, esse estereótipo

<sup>70</sup> AGUALUSA, José Eduardo. A África na Netflix. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 ago. 2020. Seção Cultura. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/a-africa-na-netflix-24559403>>. Acesso em: 27 ago. 2020.

<sup>71</sup> “(...) mobilité que la colonisation s’efforça, en son temps, de figer à travers l’institution moderne de la frontière. (...) Il y a, en effet, une *modernité africaine précoloniale* qui n’a pas encore fait l’objet d’une prise en compte dans la créativité contemporaine” (MBEMBE, Achille. *Sortir de la grande nuit: essai sur l’Afrique décolonisée*. Paris: La Découverte, 2013, p. 227-8, *grifo do autor*).

<sup>72</sup> Cf. ZAMPARONI, Valdemir. Monhés, Baneanes, Chinas e Afro-maometanos. Colonialismo e racismo em Lourenço Marques, Moçambique, 1890-1940. *Lusotopie* (Lusophonies asiatiques, Asiatiques en lusophonies), n. 7, p. 191-222, 2000.

<sup>73</sup> NOA, Francisco. *Império, Mito e Miopia*. São Paulo: Kapulana, 2015, p. 272.

<sup>74</sup> Não somente a mecânica automobilística, mas, também, aquela ligada às ferrovias, à navegação etc.

depreciativo desdobrou-se em uma nova expressão: “mulato ou é mecânico ou é ladrão”.<sup>75</sup> É nesse contexto que o Sr. Nunes, numa manifestação nem tão velada de discriminação racial, inquire Bruno se além de mecânico ele também sabe roubar, encontrando assim uma maneira de aludir à expressão depreciativa sem ter que pronunciá-la com todas as letras.

As tensões raciais, em *Resgate*, não estão relacionadas apenas ao personagem de Bruno. Quando Américo informa a Tony, Paíto e Bruno, que Abdul não vai pagar pelo *job* (porque eles sequestraram a pessoa errada), o trio passa a se referir desdenhosamente ao “*boss*” Abdul como um monhé, um muçulmano. Ribeiro chama a atenção para a hierarquia que se estabelece entre os segmentos étnicos na sociedade moçambicana:

O “monhé” é associado à religião islâmica ou hindu e tido como originário ou descendente de gentes do Índico. (...) na perspectiva da maioria, não sendo nenhum dos dois [monhé ou mulato] como “nós negros”, os “mulatos” tendem a ser representados mais como “nossos” e os “monhês” muito mais como “outros” ou exógenos.<sup>76</sup>

Assim, embora todos os personagens ligados ao crime sejam moçambicanos, Bruno é reconhecido por Américo, Tony e Paíto como “mais semelhante” do que Abdul, que possui práticas e crenças religiosas distintas. Mas, ao mesmo tempo, há diferenças dentro do grupo aparentemente homogêneo formado por moçambicanos negros. De acordo com Mickey Fonseca,<sup>77</sup> pelo linguajar e sotaque de Américo, um espectador moçambicano pode reconhecer que a origem do personagem é a província de Gaza, limítrofe à província de Maputo, região exaltada como berço de líderes e guerreiros como Samora Machel, Joaquim Chissano<sup>78</sup> e Ngugunhane.<sup>79</sup> Américo também é um líder, ainda que do crime. Mas, é um *outsider*, originário de fora da cidade, e nisso se distingue dos rapazes que contrata para os *jobs*. “Moçambique é um país diverso, com uma mistura de raças, etnias, línguas e origens culturais [distintas], e era importante representar isso através do elenco e do diálogo”,<sup>80</sup> conclui o diretor.

No mapa de personagens de *Resgate*, há notório destaque para o elemento islâmico. Ao longo da caminhada de Bruno, na procura por emprego, é possível perceber ao menos três referências espaciais ligadas ao universo islâmico: o muro do antigo cemitério dos muçulmanos, o

<sup>75</sup> RIBEIRO, Gabriel Mithá. “É pena seres mulato!”: ensaio sobre relações raciais. *Cadernos de Estudos Africanos*, Lisboa, n. 23, p. 38-9, 2012.

<sup>76</sup> Id., op. cit., p. 26.

<sup>77</sup> Entrevista através de troca de mensagens com o diretor e roteirista, em dezembro de 2020.

<sup>78</sup> Sucessor eleito de Samora Machel, presidente de Moçambique entre os anos de 1986 e 2005.

<sup>79</sup> Último imperador do Império de Gaza, onde hoje fica o território de Moçambique, famoso por sua luta de resistência contra os portugueses no final do século XIX.

<sup>80</sup> Cf.: Filme moçambicano "Resgate" chega hoje a salas de cinema em Lisboa e no Porto. *Correio da Manhã*, Lisboa, 8 ago. 2019. Mundo. Disponível em: <<https://www.cmjornal.pt/mundo/africa/detalhe/filme-mocambicano-resgate-chega-hoje-a-salas-de-cinema-em-lisboa-e-no-porto>>. Acesso em: 1 dez. 2020.

edifício da Rede Aga Khan de Desenvolvimento, e a mesquita Babussalaam, no Alto Maé “B”. O surgimento desses espaços serve para introduzir o espectador no universo de Abdul e seu pai, ambos muçulmanos, personagens centrais da curva dramática que envolve o componente de ação do filme, que surgirão diante de um outro cenário frequentado pela comunidade islâmica da cidade: a fachada da Mesquita Bilal, no Alto Maé “A”. Assim, a Maputo de *Resgate* revela-se ao espectador através de sua face mais muçulmana, como uma cidade de muitas mesquitas, apesar de apenas 6% da população ter declarado professar a fé islâmica na cidade.<sup>81</sup>

Um dos inúmeros acertos do roteiro de *Resgate* é o de não estigmatizar um único segmento étnico – ou classe social – como repositores de toda a vicissitude que predomina no ambiente urbano. À exceção de Mia e Sara, quase todos os personagens, principais e secundários, estão expostos a – ou perpetrados – alguma atitude de violência explícita, suborno ou corrupção. O antagonista principal da história é o muçulmano Abdul, um assassino violento que, entre outras atividades, arquiteta sequestros de cidadãos abonados da cidade de Maputo. Não obstante, seu pai, também muçulmano, é um homem honesto e inocente, que desconhece a face oculta do filho e acaba se tornando, ele também, vítima de um sequestro. Fora do universo islâmico há: Américo, bandido que mantém boas relações com a polícia; Castigo (Abdul Satar Sulemane), policial corrupto, assassino e parceiro de Abdul no crime; Tony, que extorquiu pessoas para quem empresta dinheiro, traiu Bruno no passado e o fará de novo, no fim da narrativa; Tânia (Gigliola Zacara), funcionária do banco e amante de Abdul, que repassa para ele os extratos bancários de clientes que são potenciais vítimas de sequestro; a vendedora de frutas (Gradyss Sitoi) que se deixa subornar facilitando o acesso à casa de seu amante, o pai de Abdul; e o próprio Bruno que, diante da adversidade que se lhe apresenta, busca no crime uma solução para o problema, em lugar de atender o pedido de Mia para que eles abandonem a cidade. Se acreditarmos que a indiferença do sistema econômico é também um tipo de violência contra o indivíduo, poderíamos incluir nessa lista o gerente do banco (Mário Valente) que, incorporando a indiferença da instituição para a qual trabalha, executa as ordens que indiretamente empurram Bruno de volta à criminalidade. O fim de quase todos esses personagens é a morte. Abdul mata Américo; o pai de Abdul é morto, indiretamente, pela ação de Bruno; Castigo mata Paíto, e mata e é morto por Mia; Abdul é morto por Tony, que é morto por Bruno – o único sobrevivente dessa cadeia macabra.

É também a banalização da morte, efeito final da violência, que interrompe o sonho de viagem de dois personagens em *Resgate* – Mia e o pai de Abdul. Viagens tradicionalmente

---

<sup>81</sup> De acordo com o boletim de indicadores demográficos da cidade de Maputo, de julho de 2020. Cf.: <[www.ine.gov.mz/estatisticas/estatisticas-demograficas-e-indicadores-sociais/boletim-de-indicadores-demograficos-22-de-julho-de-2020.pdf/view](http://www.ine.gov.mz/estatisticas/estatisticas-demograficas-e-indicadores-sociais/boletim-de-indicadores-demograficos-22-de-julho-de-2020.pdf/view)>. Já em termos nacionais, acredita-se que um quarto da população de Moçambique seja muçulmana (NEWITT, Malyn. Op. cit., p.22)

implicam o afastamento de um espaço familiar, a estadia em um lugar diferente ou o retorno ao local de origem, e podem ser de natureza diferente.<sup>82</sup> A viagem que Abdul organiza a Meca, com o intuito de realizar o sonho do pai de fazer o *hadj*,<sup>83</sup> é uma peregrinação religiosa que tem como parte de sua simbologia o desejo de se renunciar ao mal. Como toda viagem dessa natureza, trata-se de uma jornada da qual o viajante que parte espera retornar espiritualmente transformado. No filme, sabemos que viabilizar a realização do sonho do pai faz parte do papel de bom filho no teatro farsesco de Abdul, ele que é a materialização maior da maldade entre os personagens. É significativo que essa viagem de transformação, de cunho espiritual, sequer se concretize: não há redenção possível para Abdul que, em última instância, condena indiretamente o próprio pai, fazendo dele sua última vítima.

A viagem de Mia – ou melhor, seu desejo de viagem – é de natureza migratória e faz ressurgir, no filme, o fluxo histórico de pessoas que deixam Moçambique em direção à África do Sul, mais precisamente Johannesburg, espécie de “meca” para centenas de africanos que todos os dias chegam ilegalmente a essa cidade em busca de trabalho. O desejo de viagem de Mia – que não pressupõe um retorno – coloca frente a frente a fabulação entre duas cidades, Maputo e Johannesburg, a primeira como o lugar do fracasso, onde não se consegue prosperar e de onde se deve fugir, e, a segunda, como a cidade das oportunidades, onde reside o sonho e a esperança – o “lá” do desejo sempre se fazendo parecer melhor do que o “cá” da realidade onde se vive. Ora, os próprios personagens sabem, por experiência própria, que a realidade não sustenta tal fabulação. A viagem que Mia deseja empreender com Bruno é um retorno e não uma aventura rumo ao desconhecido. Bruno e Mia já viveram sem documentos em “Jone” – como ela mesmo se refere à cidade sul-africana, demonstrando intimidade com o espaço –, “a fugir da imigração”, sem que tenham conseguido nada depois de muitos anos de tentativa, como desabafa Bruno no mesmo diálogo em que Mia implora para que eles abandonem Maputo. Vista com frequência em cenas nas quais se locomove, a pé ou de chapa, de dia e à noite, da casa para o trabalho, e vice-versa, Mia é uma personagem que vive em estado permanente de *migrância*, entre o lugar que está abandonando e o local receptor, sempre em trânsito, “entre dois mundos”.<sup>84</sup> Ela primeiro deixa sua casa, mudando-se para a casa de Bruno; depois, retorna quando percebe que Bruno se reaproximou dos antigos parceiros. Mas torna a voltar à casa do companheiro, uma noite, acompanhada de Sara, numa última tentativa de “resgatá-lo”. Porque Bruno não as recebe, Mia retorna novamente à sua casa. Por fim, ela faz a mala para partir definitivamente da cidade, sem Bruno, movimento que

---

<sup>82</sup> BOU, Enric apud COSER, Stelamaris (org.). Op. cit., p. 337.

<sup>83</sup> Peregrinação religiosa à cidade santa de Meca, na Arábia Saudita, que deve ser empreendida ao menos uma vez na vida por todo muçulmano que tenha condições físicas e financeiras para tal.

<sup>84</sup> PINERO, María Rocío Cobo apud COSER, Stelamaris (org.). Op. cit., p. 218.

tragicamente não se concretiza. A mala – símbolo máximo da viagem e do deslocamento – é encontrada por Bruno junto ao umbral da porta, a poucos metros do corpo sem vida de Mia. Ao fim da narrativa, Bruno não conseguirá o dinheiro necessário para quitar sua dívida com o banco – a mala do resgate está cheia de papéis inúteis, a aventura criminosa foi em vão. Sem perspectiva de presente ou de futuro, carregando a filha nos braços, Bruno literalmente sai de cena. Se ele dá seguimento aos planos de Mia e abandona definitivamente Maputo rumo a Johannesburg, nunca saberemos. Lembrando o destino de Arminda, personagem de *Crônica da Rua 513.2*, de João Paulo Borges Coelho, “o seu rastro perdeu-se naquele complicado tráfego em que ninguém permanecia no lugar”.<sup>85</sup>

Há, pelo menos, mais um espaço significativo em *Resgate*: o prédio em ruínas do antigo cinema São Gabriel, na Matola, município limítrofe à Maputo, espécie de QG do crime de Bruno e cenário do desfecho do resgate malsucedido que o converte em assassino. Construído nos anos 1950, essa locação foi escolhida para o filme como uma homenagem tanto aos inúmeros cinemas que marcaram a história de Maputo e adjacências, quanto à estreita relação da sociedade moçambicana com esses espaços de exibição cinematográfica, hoje, em sua grande maioria, extintos ou decadentes. De acordo com Pipas Forjaz, era no Cine São Gabriel que ele assistia a filmes de entretenimento quando criança – as fotos e cartazes de filmes vistos no hall de entrada do prédio remetem a essa experiência pessoal do fotógrafo e montador do filme.<sup>86</sup>

O cinema São Gabriel não é, no entanto, o único vestígio do passado de Moçambique dentro do filme. Há outras referências expressivas como a camiseta com o nome e o rosto do presidente Samora Machel, usada por Bruno no retorno à cidade; a face de Che Guevara, um dos líderes da Revolução Cubana e da guerrilha na América do Sul, inspiração para os revolucionários moçambicanos na luta pela independência, que Bruno traz tatuada às suas costas; o nome do bar em que se reúnem os comparsas de Américo – “Xiconhoca, o inimigo do povo”<sup>87</sup> –, todos vestígios do passado socialista do país.

*Resgate* consegue ser um filme comercial e de ação, objeto de entretenimento coletivo, sem trair o ideal do cinema como instrumento revolucionário, assim reconhecido desde o início do

---

<sup>85</sup> COELHO, João Paulo Borges. *Crônica da rua 513.2*. São Paulo: Kapulana, 2020, p. 76.

<sup>86</sup> Cf. NOGUEIRA, Rodrigo. Resgate, o filme 100% moçambicano chega a Portugal. *Público*, Lisboa, 8 ago. 2019. Cultura. Disponível em: <[www.publico.pt/2019/08/08/culturaipsilon/noticia/resgate-1882567](http://www.publico.pt/2019/08/08/culturaipsilon/noticia/resgate-1882567)>. Acesso em: 30 nov. 2020.

<sup>87</sup> “Xiconhoca” é um personagem caricatural criado pelo Departamento de Informação e Propaganda da Frelimo para representar o inimigo interno do país, “simbolizava o arquétipo do moçambicano imoral e corrupto”. Esta figura, que rapidamente se popularizou, representava ‘todos estes males deixados pelo colonialismo, e que o Povo moçambicano está a combater’”. Seu nome é uma junção de “Xico”, guarda prisional colaborador da PIDE, e “nhoca”, que significa cobra em várias línguas nacionais africanas. Cf. MENESES, Maria Paula. *Xiconhoca, o inimigo*: Narrativas de violência sobre a construção da nação em Moçambique. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/rccs/5869#tocto1n5>>. Acesso em: 25 nov. 2020.

século XX por Walter Benjamin (1994), na medida em que se alinha a uma tradição de engajamento histórico-social própria do cinema moçambicano, como admite o próprio Mickey Fonseca:

A ideia sempre foi essa: não fazer um filme de ação só por fazer, mas usar o mesmo para no final sairmos com algo da sala. Temos muitos problemas sociais e eu achei que contando uma estória com tópico realístico – os raptos –, tinha campo para personagens realísticos que podiam se transformar em qualquer um de nós, especialmente nós moçambicanos. Era importante falar dos raptos, mas o filme não é sobre os raptos, mas sobre vários outros tópicos, principalmente as nossas escolhas e valores familiares.<sup>88</sup>

Quando de sua estreia em Maputo e Matola, em julho de 2019, *Resgate* foi recebido pelo público como “um corte com as tradicionais narrativas de Moçambique na grande tela como um país que se resume a guerras, a obscurantismo, a pobreza e ruralidade”.<sup>89</sup> Depois de duas sessões de estreia com lotação esgotada, o valor do ingresso do filme foi reduzido para torná-lo acessível à população de baixa renda, e *Resgate* vendeu, assim, mais de dois mil ingressos em apenas dois dias de exibição, um feito raro para um país cuja oferta de filmes, nas poucas salas de cinema em funcionamento, é dominada por superproduções norte-americanas. No *release* de imprensa, produzido para a divulgação do lançamento internacional do filme, encontra-se a explicação dos produtores para semelhante sucesso: “para muitos moçambicanos, esta é a primeira vez que se veem representados num filme nacional”. A afirmação recupera, no âmbito do cinema de ficção moçambicano, o lema de Samora Machel, ao referir-se à missão do cinema pós-independência: “filmar imagens do povo para devolvê-las ao próprio povo”.

### Considerações finais

Na apresentação de seu livro *Todas as cidades, a cidade*, Renato Gomes retorna às *Imagens do pensamento*, de Walter Benjamin, para nos ensinar que “uma cidade ajuda a ler a outra”.<sup>90</sup> Ainda que, no contexto de sua citação, Gomes esteja se referindo especificamente ao papel da memória no exercício de leitura das cidades, e que estejamos, neste artigo, trabalhando em um exercício de leitura fílmica de apenas uma única urbe, e não de várias, parece correto afirmar que a cidade de Maputo de um filme ajuda a “ler” as outras versões fílmicas dela mesma.

Licínio Azevedo, Sol de Carvalho e Mickey Fonseca partiram de um mesmo espaço referencial – Maputo – para criar, através de propostas autorais distintas, visões de uma mesma

<sup>88</sup> Entrevista através de troca de mensagens com o diretor e roteirista, em dezembro de 2020.

<sup>89</sup> Cf.: <[www.sabado.pt/comunicados-imprensa/detalhe/resgate--longa-metragem-mocambicana-independente-estreia-em-lisboa-e-porto](http://www.sabado.pt/comunicados-imprensa/detalhe/resgate--longa-metragem-mocambicana-independente-estreia-em-lisboa-e-porto)>.

<sup>90</sup> GOMES, Renato. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, p. 19.

cidade no cinema.<sup>91</sup> Assistidos sequencialmente, os três filmes desses diretores – *O Grande Bazar*, *O Jardim do Outro Homem* e *Resgate* – trazem ao espectador versões que se acumulam, não de maneira sobreposta, como na forma de um palimpsesto, mas de uma constelação de imagens que expande a cartografia da cidade. O ponto de convergência que aproxima esses filmes parece ser a tese de que em Maputo imperam a corrupção e a violência de forma endêmica. Obviamente, *Resgate*, por sua natureza de thriller de ação, vai bem mais além na construção dessa imagem de cidade pernicioso do que *O Grande Bazar* e *O Jardim do Outro Homem*.

É relevante lembrar, aqui, o papel que a ação colonial e os longos – e nem tão distantes – anos de guerras anticolonial e civil tiveram na formação da aura de violência que envolve Maputo. Em seu ensaio “Da violência colonial ordenada à ordem pós-colonial violenta”, Borges Coelho chama atenção para o “potencial de violência” deixado como legado das guerras coloniais nas ex-colônias portuguesas no continente africano. Analisando a violência da ordem colonial, o autor conclui que:

(...) a extrema militarização induzida pelas autoridades coloniais portuguesas no seu esforço de guerra deixou um legado de contornos ainda não inteiramente circunscritos, mas que, pelo seu potencial de violência, constituiu poderoso factor alimentador dos conflitos pós-coloniais.<sup>92</sup>

Uma série de fatores diversos – que não se esgotam em si mesmos – teria contribuído para a construção desse *potencial de violência*: a regionalização da Guerra Fria na África Austral, gerando conflitos de vizinhança entre Moçambique, África do Sul, e Zimbábue;<sup>93</sup> um rápido processo de descolonização que se caracterizou pela “substituição radical de um Estado colonial extremamente autoritário e controlador” por “um Estado aparentemente forte”, “de partido único”, mas também de postura autoritária;<sup>94</sup> conflitos internos no seio dos movimentos nacionalistas – no caso de Moçambique entre a Frelimo e a RENAMO.<sup>95</sup> Como todos os africanos eram vistos pelo governo colonial português como potenciais “terroristas”, “a única forma de impedir esse seu ‘dever’ era conquistá-los e comprometê-los ativamente na defesa da ordem colonial”,<sup>96</sup> um recrutamento que se deu através de operações psicossociais e paramilitares.<sup>97</sup> Com o fim da guerra colonial:

---

<sup>91</sup> É importante ter em mente as diferenças entre os gêneros cinematográficos desses três filmes: *O Grande Bazar* é um drama de formação (*coming-of-age*), *O Jardim do Outro Homem* um drama social, e *Resgate*, um thriller de ação.

<sup>92</sup> COELHO, João Paulo Borges. Da violência colonial ordenada à ordem pós-colonial violenta. Sobre um legado das guerras coloniais nas ex-colônias portuguesas. *Lusotopie*, n. 10, p. 193, 2003.

<sup>93</sup> À época colonial ainda denominado Rodésia.

<sup>94</sup> Id., op. cit., p. 176.

<sup>95</sup> Resistência Nacional Moçambicana, segundo maior partido político de Moçambique, surgido como um movimento armado de oposição à Frelimo durante a guerra civil moçambicana.

<sup>96</sup> Id., p. 178.

<sup>97</sup> Id., p. 179.

a existência de grandes grupos sociais militarizados no terreno passou a representar uma realidade potencialmente explosiva e complexa de gerir (...) as cidades, onde se localizavam os grandes quartéis coloniais, embora espaços mais controlados, passaram a estar pejadas de Africanos desmobilizados dessas forças regulares e imbuídos de um misto de esperança no novo contexto independentista, sentimento de terem sido objeto de traição de uma entidade que os criara e agora os abandonava, e temor pelas represálias que o futuro poderia trazer, devido ao seu comprometimento.<sup>98</sup>

No caso específico de Moçambique, o governo socialista mostrou-se “pouco inclinado a negociar” com essas “tropas especiais”, e passou a considerar qualquer força comprometida com o governo colonial como um inimigo interno que deveria ser punido nos campos de reeducação ou purificado, através de expiação pública de suas biografias.<sup>99</sup> Para Borges Coelho, é evidente que as guerras coloniais já gestavam elementos que eclodiriam nas guerras civis posteriores, tanto em Angola quanto em Moçambique. Podemos deduzir, através da reflexão do autor, que as tensões acumuladas desde o período colonial geraram a banalização da violência cujos reflexos são perceptíveis na sociedade moçambicana atual. Dessa forma, ainda que o realizador de *Resgate* tenha buscado romper deliberadamente com certa tendência do cinema moçambicano de tematizar os conflitos armados do passado, ele parece estar lidando, em seu filme, com as consequências do potencial de violência gerado por uma sequência de guerras diversas.

Analisando a obra de Licínio Azevedo, Alessandra Meleiro e Mahomed Bamba concluíram que o desencantamento pós-colonial do cineasta com o fim das grandes utopias nacionalistas fez com que seus filmes fossem marcados mais por um engajamento social do que ideológico.<sup>100</sup> Sol de Carvalho, refletindo sobre as “respostas” encontradas pelo cinema moçambicano pós-independência, aponta na mesma direção quando diz acreditar na existência de uma “preocupação” comum que molda o cinema do país: a de “criar um diálogo ativo e dinâmico com os espectadores a partir da realidade social moçambicana”.<sup>101</sup> Semelhante tipo de pensamento pode ser identificado em *Resgate*, ainda que Mickey Fonseca não pertença a mesma geração de Azevedo e Carvalho. A se tomar pelos filmes citados desses três cineastas, pode-se concluir que o engajamento social tem sido uma marca do cinema realizado em Moçambique até o momento.

Em relação à baixa frequência de Maputo nos filmes de ficção moçambicanos, Gabriel Mondlane, diretor e técnico de som da mesma geração de Licínio Azevedo e Sol de Carvalho,

---

<sup>98</sup> Id., p. 188.

<sup>99</sup> Id., p. 190-1.

<sup>100</sup> MELEIRO, Alessandra; BAMBA, Mahomed. Transnacionalização de talentos e tecnologias no campo cinematográfico: o caso Moçambique. *Revista África[s]*, Salvador, v. 4, n. 7, p. 122, 2017.

<sup>101</sup> Apud SECCO, Carmem Lúcia Tindó et al. (orgs.). Op. cit., p. 189.

sustenta uma teoria em relação aos diretores africanos negros.<sup>102</sup> Para ele, a inspiração desses diretores – ou os “sonhos da história” para usar suas próprias palavras – provém da zona rural, pois estão relacionados as ligações ancestrais do homem africano com a terra, em detrimento do interesse pelas histórias provenientes do espaço urbano, sempre visto como o lugar construído e ocupado pelo homem branco, foco de emanação da ação colonial. Mondlane, que é também diretor da AMOCINE – Associação Moçambicana de Cineastas, chama atenção para o surgimento de jovens diretores e diretoras, radicados nas cidades, nascidos em Moçambique independente e após o término da guerra civil, que, com pouco ou nenhum recurso, começam a contar suas histórias através do audiovisual. Essa nova geração de realizadores inclui nomes como os de Natércia Chicane, Yara Costa, Gigliola Zacara, Diovargildio Chaúque, Ernânio Mandlate, Douglas Condzo, José Nhamumbo, entre outros. Ernânio Mandlate, que além de diretor é editor e fotógrafo,<sup>103</sup> fez parte da equipe de pós-produção de *Resgate* e dirigiu, em 2018, o videoclipe da música *Amor 2.0*, para o músico moçambicano TRKZ,<sup>104</sup> trabalho selecionado para a edição de 2020 do *Silicon Valley African Film Festival*.<sup>105</sup> Inspirado na série *Heands Up*, do artista visual moçambicano Ricardo Pinto Jorge, Mandlate utilizou, em *Love 2.0*, animação sobre *live action* para interferir sobre imagens de lugares icônicos de Maputo por onde circulam as personagens do videoclipe. Segundo ele, a proposta de recolorir alguns cartões-postais da cidade é chamar a atenção dos próprios moçambicanos para a beleza, às vezes esquecida, da capital do país, pela qual ele se confessa um apaixonado. Em setembro de 2016, por ocasião do lançamento da campanha de financiamento coletivo de *Resgate*, Mandlate gravou um depoimento<sup>106</sup> sobre o filme de Mickey Fonseca em que diz: “para um moçambicano, ver outro moçambicano na tela do cinema, *ver a sua cidade representada*, tem um certo impacto dentro de nós. Nós nos sentimos maiores. Cinema é isso, é algo emocional”. A declaração de Mandlate, curta, porém significativa, deixa a esperança de que uma nova geração de cineastas moçambicanos talvez volte mais seus olhares e suas câmeras para a cidade onde vivem, se inspiram e depositam seus sonhos, garantindo, assim, que outras versões de Maputo surjam, com mais frequência, nas telas do audiovisual moçambicano.

---

<sup>102</sup> Em entrevista concedida a este pesquisador, em março de 2019, no Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema/INAC, Maputo.

<sup>103</sup> Ernânio Mandlate roteirizou e dirigiu todos os episódios da segunda temporada da série *Aquele Papo que Anima*, sucesso de audiência veiculado, em 2020, pela Miramar TV, de Moçambique. Ele ainda não realizou nenhum filme de ficção de longa-metragem.

<sup>104</sup> TRKZ (pronuncia-se *tricks*) é o nome artístico do cantor Aílton José Matavela.

<sup>105</sup> Sediado em San José, Califórnia, EUA.

<sup>106</sup> Cf.: <[www.youtube.com/watch?v=ZGX\\_WZtgtXU](http://www.youtube.com/watch?v=ZGX_WZtgtXU)>.

## Referências bibliográficas

AGUALUSA, José Eduardo. A África na Netflix. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 ago. 2020. Seção Cultura. Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/cultura/a-africa-na-netflix-24559403>>. Acesso em: 27 ago. 2020.

ANNAS, Max; GUNKEL, Henriette. 'Cinema of resistance'. Interview with Isabel Noronha. In: MISTRY, Jyoti; SCHUHMANN, Antje (orgs.). *Gaze Regimes. Film and Feminisms in Africa*. Johannesburg: Wits University Press, 2005, p.148-160.

CAN, Nazir Ahmed. *O campo literário moçambicano: tradução do espaço e formas de insílio*. São Paulo: Kapulana, 2020.

CHANAN, Michael. Revisitando el tercer cine. *Revista Toma Uno*, n. 3, p. 15-27, 2014.

COELHO, João Paulo Borges. Da violência colonial ordenada à ordem pós-colonial violenta. Sobre um legado das guerras coloniais nas ex-colônias portuguesas. *Lusotopie*, n. 10, p. 175-193, 2003.

\_\_\_\_\_. *Crônica da rua 513.2*. São Paulo: Kapulana, 2020.

CONVENTS, Guido. *Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual: uma história político-cultural do Moçambique colonial até a república de Moçambique (1896-2010)*. Maputo: Edições Dockanema/Afrika Film Festival, 2011.

COSER, Stelamaris (org.). *Viagens, deslocamentos, espaços: conceitos críticos*. Vitória: EDUFES, 2016.

DIAWARA, Manthia. Film production in Lusophone Africa – toward the Kuxa Kanema in Mozambique. In: *African Cinema – politics and culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1992, p. 88-103.

ELLARD, C. *Places of the heart: the psychogeography of everyday life*. Bellevue: Literary Press, 2015.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*, 1961 (Online). Disponível em: <[www.marxists.org/portugues/fanon/1961/condenados/index.htm](http://www.marxists.org/portugues/fanon/1961/condenados/index.htm)>. Acesso em: 12 mar. 2021.

FENDLER, Ute. Cinema in Mozambique: New Tendencies in a Complex Mediascape. *Journal of African Art History and Visual Culture (Critical Interventions)*, v. 8:2, p. 246-260, 2014.

GOMES, Renato. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

LANÇA, Marta. Filme moçambicano sobre juventude e raptos, entrevista a Mickey Fonseca e Pipas Forjaz. *BUALA*, 2019. Disponível em: <[www.buala.org/pt/afroscreen/filme-mocambicano-sobre-juventude-e-raptos-entrevista-a-mickey-fonseca-e-pipas-forjaz](http://www.buala.org/pt/afroscreen/filme-mocambicano-sobre-juventude-e-raptos-entrevista-a-mickey-fonseca-e-pipas-forjaz)>. Acesso em: 20 jul. 2020.

LOPES, José de Souza Miguel. Cinema de Moçambique no pós-independência: uma trajetória. *Rebeca*, v. 5, n. 2, 2016.

MBEMBE, Achille. *Sortir de la grande nuit: essai sur l'Afrique décolonisée*. Paris: La Découverte, 2013.

MELEIRO, Alessandra; BAMBÁ, Mahomed. Transnacionalização de talentos e tecnologias no campo cinematográfico: o caso Moçambique. *Revista África[s]*, Salvador, v. 4, n. 7, p. 119-125, 2017.

MENESES, Maria Paula. *Xiconhoca, o inimigo: Narrativas de violência sobre a construção da nação em Moçambique*. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/rccs/5869#tocto1n5>>. Acesso em: 25 nov. 2020.

NEWITT, Malyn. *A short history of Mozambique*. Cidade do Cabo: Jonathan Ball Publishers, 2018.

NOA, Francisco. *Império, Mito e Miopia*. São Paulo: Kapulana, 2015.

NOGUEIRA, Rodrigo. Resgate, o filme 100% moçambicano chega a Portugal. *Público*, Lisboa, 8 ago. 2019. Cultura. Disponível em: <[www.publico.pt/2019/08/08/culturaipsilon/noticia/resgate-1882567](http://www.publico.pt/2019/08/08/culturaipsilon/noticia/resgate-1882567)>. Acesso: 30 nov. 2020.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenário em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. Lisboa: Gradiva, 2010.

POWER, Marcus. Post-Colonial cinema and the reconfiguration of Moçambicanidade. *Lusotopie* (Médias, pouvoir et identités), n. 11, p. 261-278, 2004.

RIBEIRO, Gabriel Mithá. “É pena seres mulato!”: ensaio sobre relações raciais. *Cadernos de Estudos Africanos*, Lisboa, n. 23, p. 21-51, 2012.

SECCO, Carmem Lúcia Tindó et al. (orgs.). *Cinegrafias moçambicanas: memórias & crônicas & ensaios*. São Paulo: Kapulana, 2019.

SCHAUER, Philipp. *Maputo: Architectural and tourist guide*. Maputo: Brithol Michcoma, 2015.

SORANZ, Gustavo. O Instituto Nacional de Cinema e outras experiências audiovisuais em Moçambique no seu período pós-colonial. *Contemporânea | Comunicação e Cultura* (UFBA), v.12, n. 1, p. 147-164, 2014.

VIEIRA, Sílvia. José Cardoso: o homem e o cineasta. *Pombalina*. Cinemas em português. Moçambique: auto e heteropercepções. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018. Disponível em: <[https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/43880/1/Jose\\_Cardoso\\_o\\_homem\\_e\\_o\\_cineasta.pdf](https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/43880/1/Jose_Cardoso_o_homem_e_o_cineasta.pdf)>. Acesso em: 20 set. 2020).

VIVET, Jeanne. *Os deslocados de guerra em Maputo: percursos migratórios, “cidadinização” e transformações urbanas da capital moçambicana (1976-2010)*. Maputo: Alcance Editores, 2015.

ZAMPARONI, Valdemir. Monhés, Baneanes, Chinas e Afro-maometanos. Colonialismo e racismo em Lourenço Marques, Moçambique, 1890-1940. *Lusotopie* (Lusophonies asiatiques, Asiatiques en lusophonies), n. 7, p. 191-222, 2000.

## **Filmografia**

O GRANDE Bazar. Direção de Licínio Azevedo. Moçambique: Ébano Multimédia, 2006. DVD (56min.).

O JARDIM do Outro Homem. Direção de Sol de Carvalho. Moçambique: Fado Filmes, Les Films de Mai, PROMARTE, 2006. Streaming NetKanema (80min.).

RESGATE. Direção de Mickey Fonseca. Moçambique: Mahla Filmes, 2019. DVD (100min.).