



**AS COMUNIDADES NARRADAS PELO CINEMA EM MOÇAMBIQUE:
UMA LEITURA DE *KUXA KANEMA: O NASCIMENTO DO CINEMA*¹**

**COMMUNITIES TOLD BY CINEMA IN MOZAMBIQUE:
A READING OF *KUXA KANEMA: THE BIRTH OF CINEMA***

JOÃO VICTOR SANCHES DA MATTA MACHADO²

Resumo: A proposta desse trabalho gira em torno de uma leitura crítica do documentário *Kuxa Kanema: o nascimento do cinema* (2003), de Margarida Cardoso. A leitura pretende apontar elementos de construção na montagem das imagens do documentário que indiquem um discurso sobre o nascimento de Moçambique através de uma perspectiva heterogênea. Considerando os elementos de fundação da identidade nacional pelo discurso literário apontados por Benedict Anderson (2008) e Homi Bhabha (2013), partimos do entendimento que o cinema assume papel central na elaboração da narrativa sobre a identidade nacional após o fim da guerra anticolonial em Moçambique, assim, o documentário narra a história do cinema e do país se utilizando do arquivo do Instituto Nacional de Cinema para representar uma cultura que se transforma na matéria e no discurso ao longo da história.

Palavras-chave: Cinema, Moçambique, Kuxa Kanema, Identidade nacional.

Abstract: The proposal of this work revolves around a critical reading of the documentary *Kuxa Kanema: o nascimento do cinema* (2003), by Margarida Cardoso. The reading intends to point out elements of construction in the assembly of the documentary images which indicate a discourse on the birth of Mozambique through a heterogeneous perspective. Considering the founding elements of national identity by the literary discourse pointed out by Benedict Anderson (2008) and Homi Bhabha (2013), we start from the understanding that cinema assumes a central role in the elaboration of the narrative about national identity after the end of the anti-colonial war in Mozambique. Thus, the documentary narrates the history of cinema and the country using the archives of the Instituto Nacional de Cinema to represent a culture that has been transformed into matter and discourse throughout history.

Keywords: cinema, Mozambique, Kuxa Kanema, national identity.

¹ Artigo financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

² Doutorando no PPGLEV da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

O documentário *Kuxa Kanema: o nascimento do cinema*, de Margarida Cardoso, de 2003, é um panorama crítico do processo de consolidação do cinema enquanto suporte discursivo da cultura de Moçambique. A cena inicial apresenta imagens gravadas do momento de independência do país. O ano é 1975 e, como nos é narrado conjuntamente com as imagens: “depois de 500 anos de colonialismo português e de 10 anos de luta de libertação, Moçambique é um dos últimos países africanos a tornar-se independente”³. A narrativa, inicialmente, gira em torno do Instituto Nacional de Cinema (INC), fundado em Moçambique também no ano de 1975. A cena que abre o documentário, já trazendo as imagens produzidas pelo INC, apresenta o momento de nascimento da nação, marcada pela vitória do povo moçambicano sobre o imperialismo português e representada pelas imagens do hasteamento da bandeira e do discurso do então presidente Samora Machel (1933 – 1986). Como nos é narrado, a primeira política cultural é a fundação do Instituto Nacional de Cinema, com intuito de projetar uma imagem do novo país. Uma das realizações do INC foi a produção do *Kuxa Kanema* – jornal cinematográfico semanal ao qual se faz referência já no título do documentário, responsável por gravar os primeiros dez anos da revolução em Moçambique.⁴ As imagens que vemos são aquelas que foram produzidas pelo INC. A estrutura do *Kuxa Kanema: o nascimento do cinema* se faz a partir de uma montagem dessas imagens do INC e de diversos depoimentos que costuram a história do cinema com a história do país; abordando a produção cinematográfica da época e sua relação com o processo histórico da revolução em Moçambique.

Pretendo com esse texto sobre *Kuxa Kanema: o nascimento do cinema* apontar elementos de leitura a respeito do cinema como fenômeno cultural capaz de produzir um olhar crítico sobre o momento histórico que ele atravessa. Nesse sentido, minha análise considera que temos sobrepostos dois tempos na construção do documentário: o primeiro referente à produção do Instituto Nacional de Cinema sobre Moçambique, e o segundo referente à narrativa do próprio documentário que se debruça sobre a forma como essa história foi narrada por esse olhar cinematográfico. Fica claro que o documentário realizado por Margarida Cardoso já conta com o distanciamento crítico referente ao momento histórico representado pela vitória da luta anticolonial, sendo os discursos implicados na narrativa dessa nova nação que surgia o pano de fundo para o debate suscitado pelo documentário. Esse debate está em torno das discussões sobre identidade nacional que autores como Benedict Anderson⁵ e Homi Bhabha⁶ abordam em seus trabalhos. Tomo como referência as ideias de

³ CARDOSO, Margarida. *Kuxa Kanema: o nascimento do cinema*. Lisboa: Filmes do Tejo, 2003.

⁴ LOPES, Miguel. Cinema de Moçambique no pós-independência: uma trajetória. *Rebeca: revista brasileira de estudos de cinema e áudio visual*, v. 5, n. 2, p. 6, 2016.

⁵ ANDERSON, Benedict. *Comunidade Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

⁶ BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

Anderson no livro *Comunidades Imaginadas* (2008), e os elementos críticos apontados por Bhabha em “DissemiNação”, capítulo do livro *O local da cultura* (2013). As questões levantadas por esses autores tratam das relações entre a produção cultural e a identidade nacional. A literatura, assim como os jornais e revistas, são os elementos usados pelos autores para debater a fundação de uma identificação coletiva por partes dos sujeitos que compõem uma comunidade. É importante apontar que no caso da nossa leitura, buscamos entender como, no caso de Moçambique, o cinema assume essa função de suporte discursivo da identidade nacional.

Levamos em consideração o diálogo entre as ideias de Anderson e Bhabha para abordar as distinções entre uma produção cultural de caráter estritamente pedagógico e um esforço de representação crítico da identidade nacional. *Kuxa Kanema, o nascimento do cinema* será, nesse sentido, lido fora das categorias mais rígidas de uma forma meramente expositiva do gênero documentário. Na relação entre a narrativa dos eventos históricos e as imagens exibidas, poderemos perceber os elementos próximos de uma forma mais poética ou reflexiva desse gênero cinematográfico⁷. Digo isso me referindo à forma como o documentário é costurado entre os depoimentos dos idealizadores do Instituto Nacional de Cinema e as imagens do arquivo produzidas pelo próprio Instituto Nacional de Cinema. Sendo assim, é necessário levar em consideração que no processo de se narrar uma nação, se a literatura teve papel essencial para a elaboração de uma perspectiva unificadora para diversos territórios na modernidade, coube também ao cinema assumir esse protagonismo na formulação de uma imagem do que viria a ser a nação moçambicana após a revolução.

O *Kuxa Kanema* abrange a infinita possibilidade de se utilizar o poder da imagem na formulação de uma identidade nacional. Assistir ao documentário nos proporciona passear pela história do cinema em Moçambique e, conseqüentemente, pela história do próprio país. Na sua construção, podemos apontar uma multiplicidade de questões que o filme de Margarida Cardoso pretende abranger, tanto ao assumir traços documentais – envolvendo a narrativa linear que acompanha a história do país juntamente com o depoimento dos vários idealizadores que pensaram o cinema moçambicano –, quanto ao realizar o processo de montagem que se faz a partir da interlocução dessa narrativa com fragmentos do jornal cinematográfico semanal homônimo, o *Kuxa Kanema*, e trechos dos filmes de ficção também produzidos pelo instituto de cinema.

Logo nos primeiros minutos do filme vemos uma cena chuvosa, na imagem acompanhamos a troca da bandeira de Portugal, símbolo do poder colonial português. O filme, nessa cena inicial, já indica as duas questões que irão acompanhar a história narrada: a formação do cinema em Moçambique – já indicado também no título do documentário –, e a formação da nação

⁷ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus, 2005.

moçambicana após a independência. As primeiras imagens já indicam a possibilidade de superação do imaginário colonial – figurado pela bandeira, e a produção de uma cultura de representação moçambicana independente, latente nas cenas de discurso de Samora Machel que aparecem ao longo do documentário.

A partir disso, o filme se constrói entre os depoimentos daqueles que pensaram o cinema e a nação moçambicana, e as imagens arquivadas nas ruínas do Instituto Nacional de Cinema. Pela narrativa evidencia-se que a “imagem tem um poder” e o *Kuxa Kanema* – jornal cinematográfico semanal – torna-se a ferramenta pela qual a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) projeta a imagem do país⁸. O objetivo primeiro do jornal cinematográfico, filmar o povo para devolver a ele sua imagem, traduz o sentimento de emancipação da representação do sujeito colonizado. As questões abordadas ao longo do documentário estão em torno dos projetos artísticos que os produtores do instituto idealizavam e as diretrizes do Estado recém independente em vincular a propaganda nacional. As iniciativas dos produtores do instituto eram voltadas ao ideal de imagem emancipadora do povo, voltadas ao exercício de inserção da população na narrativa nacional. Contrariamente também vemos o projeto do Estado, marcado por um discurso maniqueísta sobre a história de Moçambique, também inserido no contexto de conflitos internos entre a FRELIMO e da RENAMO, que tinha apoio, na época, da Rodésia e da África do Sul.⁹ É pela exibição dos filmes do instituto que podemos ver a tensão entre o produto do Estado e as iniciativas culturais populares. Nesse sentido, é interessante perceber o direcionamento do documentário de acompanhar a tendência mais subjetiva da produção artística, assim como o fator de propaganda do jornal cinematográfico.

As cenas do documentário de Margarida Cardoso partem das imagens históricas da revolução em contraste com as imagens das ruínas do Instituto Nacional de Cinema (Imagem 1) para trazer à tona a heterogeneidade que vai acompanhar a narrativa. Temos que ter atenção à temporalidade, pois esse é o elemento central nas análises de Benedict Anderson e Homi Bhabha sobre a representação da cultura nacional. A primeira parte da consideração de uma temporalidade homogênea capaz de compor uma identificação coletiva, e o segundo propõe uma narrativa nacional que leve em conta a potência de representação do próprio povo.¹⁰ Sendo assim, para que possamos

⁸ CARDOSO, Margarida. *Kuxa Kanema: o nascimento do cinema*. Lisboa: Filmes do Tejo, 2003

⁹ CABAÇO, José Luís Oliveira. Notas para uma contextualização do cinema moçambicano. *Mulemba*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 17, p.95, 2017.

¹⁰ Essas temporalidades partem das análises da produção literária como forma de representação da cultura nacional. Anderson considera – dentro de uma relação dialética do processo histórico – a literatura um instrumento de consolidação da identificação mútua do sujeito com a comunidade, isso se dá pela formulação narrativa do tempo como comum entre todos esses sujeitos, por isso assumindo seu caráter enquanto imaginada. Em contrapartida, Bhabha parece ultrapassar essa definição ao delimitar esse elemento ao caráter pedagógico do discurso nacional, de forma que esse tipo de representação acaba por apagar aspectos diferenciadores da cultura nacional. Bhabha propõe um elemento performático ao tempo nacional para considerar os discursos que não se encaixam na narrativa hegemônica. Assim, o

entender os meios pelos quais Homi Bhabha reconhece uma temporalidade heterogênea na formulação de uma narrativa nacional, é interessante retomarmos o que Benedict Anderson elabora como elementos necessários para se compor uma *comunidade imaginada*.

Benedict Anderson aponta duas questões inerentes à ideia de nacionalismo como produto da modernidade. Anderson observa – analisando os históricos revolucionários da China e do Vietnã – que a partir da segunda guerra mundial as revoluções assumiram um conteúdo nacionalista, herdando o modelo político de organização social pré-revolucionário. Tomando as teorias marxistas como base de suas reflexões, Anderson se dirige à contradição ideológica entre o internacionalismo proletário e os modelos revolucionários nacionalistas dos Estados socialistas após a segunda guerra. As prerrogativas de Anderson apontam para um processo histórico de formação da condição nacional, porém, ao reconhecer o caráter dialético da luta de classes como constituinte desse processo histórico, a nação aparece menos como um princípio espiritual e mais como uma identificação cultural marcada por um projeto hegemônico, como coloca Anderson: “depois de criados, esses produtos se tornam ‘modulares’ capazes de serem transplantados com diversos graus de autoconsciência para uma grande variedade de terrenos sociais, para se incorporarem e serem incorporados a uma variedade igualmente grande de constelações políticas e ideológicas”.¹¹ Isso se dá por mais que tenhamos que analisar cada aspecto histórico que atravessa a fundação do Estado Nação distintamente.



Imagem 1: *Kuxa Kanema*, o nascimento do cinema, Margarida Cardoso.2003

A crítica proposta no documentário é marcada pelas ruínas do Instituto Nacional de Cinema e seus funcionários, que são guardiões da história filmada dos dez primeiros anos da revolução anticolonial. A imagem já traduz o sentido que acompanhará o filme como um todo, o desencanto

filme de Margarida Cardoso acaba por evidenciar os aspectos performáticos desse momento histórico do cinema moçambicano em comparação ao esforço institucional – por parte dos dirigentes políticos – em consolidar uma identificação de caráter estritamente pedagógico.

¹¹ ANDERSON, Benedict. *Comunidade Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 30, 2008.

de um projeto revolucionário igualitário para uma nação independente. Podemos pensar que o filme pretende sobrepor figurativamente ambas as ruínas. A primeira parece ser representada na decadência do poder colonial, com a retirada da bandeira na cena que inicia o filme. Já a segunda é desenvolvida ao longo do documentário, e se refere ao que viria a ser o projeto idealizado pelos revolucionários na primeira república de Moçambique (e agora figurada nas ruínas do instituto).

A narrativa no cinema se torna a narrativa da nação. Ao longo do documentário, percebemos como o discurso idealizado para atender aos projetos hegemônicos do Estado recém-independente se diferenciava do que pretendeu a produção artística cinematográfica voltada à representação do povo moçambicano. Devemos nos perguntar: qual a finalidade do cinema assumir o caráter de propaganda nacional? Benedict Anderson reconhece que só podemos conceber uma identificação nacional quando a comunidade em questão é capaz de se perceber como compartilhando um projeto comum, mesmo sem nunca se conhecerem. Esse processo de reconhecimento comum parte justamente do processo já considerado de memória e esquecimento imbricado na fundação do “espírito nacional”. “Ela é imaginada porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou bem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles”.¹²

O que se torna central para compreendermos o argumento de Anderson sobre a comunidade nacional é o conceito de simultaneidade, abordado pelo autor em diálogo com Erich Auerbach¹³ e trazendo a concepção de tempo messiânico tomada por Walter Benjamin. O conceito de simultaneidade se refere a uma temporalidade concebida pela simultaneidade de passado e futuro, em um presente instantâneo. Essa consciência temporal, atravessada por um “tempo vazio e homogêneo”, é adotada pela população através do que Anderson considera serem as duas formas de criação imaginária que florescem na Europa do século XVIII: o romance e o jornal. A partir da análise da estrutura de um texto literário, Anderson elabora a forma pela qual o romance e o jornal passam a figurar a simultaneidade em um tempo vazio e homogêneo¹⁴. Como Anderson coloca, apesar de as personagens não se relacionarem diretamente, ambas são lidas enquanto pertencentes a uma mesma temporalidade. Isso se dá por dois fatores, o primeiro relacionado ao pertencimento de ambas à mesma sociedade, e o segundo marcado pelo espírito onisciente do leitor, capaz de conceber uma comunidade enquanto mundo imaginado.

A partir da análise de romances nacionais, Benedict Anderson torna evidente, através de uma abordagem histórica do texto literário, as formas pelas quais passamos a perceber o tempo nacional. O ponto central se dá a partir da dupla leitura: lemos o que o personagem está lendo. O jornal

¹² *ibid.*, p.32

¹³ *ibid.*, p.53

¹⁴ *ibid.*, p.55.

representado na narrativa toma centralidade no argumento de Benedict Anderson para que seja evidenciado o papel da imprensa na fundação de uma “comunidade imaginada”. Sendo assim, o cinema parece assumir em Moçambique, assim como o jornal e a literatura nacional, o papel de articular a formação desse tempo homogêneo.

Partindo de um exercício discursivo de identificação coletiva a partir da figura do moçambicano – em detrimento das demais identificações étnicas – os discursos de Samora Machel, difundidos pelas produções do *Kuxa Kanema*, elaboram o caráter moderno em que a nova nação vai se sustentar. O poder da imagem desses discursos mostra sua relevância na construção de uma identificação coletiva. A figuração do nacionalismo moderno que Anderson aponta em seu livro parece ecoar na disseminação do imaginário moçambicano, através do jornal semanal e do cinema itinerante (Imagem 2). No filme de Margarida Cardoso, essa imagem traz à tona dois aspectos importantes da cultura nacional moderna. O primeiro na figura do revolucionário que garante uma identificação coletiva do povo com a figura do herói de guerra, e, o segundo, no esforço de se fundar uma narrativa histórica de conquistas comuns, um passado rico em memórias que são perpetuadas no desejo nacional do presente.



Imagem 2: *Kuxa Kanema*, o nascimento do cinema, Margarida Cardoso.2003

Com o cinema itinerante difundem-se, então, as cenas idealizadas por Samora Machel. Seus discursos levados a todo território nacional pelo cinema móvel buscam traçar uma unidade dentro da pluralidade cultural do território de Moçambique. O tom dicotômico da produção de propaganda nacional transforma o esforço coletivo da luta revolucionária em substrato cultural capaz de dar coesão à nova nação que surgia. Aqui percebemos que o documentário parece querer evidenciar o aspecto pedagógico necessário ao discurso cinematográfico para consolidar a identidade nacional. Ficam condenados os valores coloniais, e se fortalecem os ideais do nacionalismo e da solidariedade internacional que pautavam o projeto hegemônico da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO).

Das ruínas do projeto colonial que se derrubava erguia-se uma nova potência de identificação do povo moçambicano. Podemos pensar na artificialidade determinada pela conferência de Berlim, assim como a necessidade de se elaborar a coesão dentro de uma comunidade imaginada. Uma nova comunidade que surge das ruínas do projeto colonial que a antecedeu. A pergunta que persiste é: se o cinema produzido pelo poder instituído pregava uma identificação em tempo homogêneo, que tipo de registro os idealizadores do cinema independente pretendiam retratar?



Imagem 3: *Kuxa Kanema*, o nascimento do cinema, Margarida Cardoso. 2003

O depoimento de Luís Carlos Patraquim (Imagem 3) já marca a diferença do que se imaginava em termos de representação nacional (pela ideologia da FRELIMO) e o que se pretendia desenvolver como narrativa nacional pelos produtores do Instituto Nacional de Cinema (o sentido de colaboração e aprendizado coletivo). Já temos o indício de cisão entre o que se pretendia enquanto imagem ideológica do país e o projeto artístico de emancipação da imagem do povo colonizado. A concepção do tempo homogêneo estipulado por Anderson, agora se mostra cindida entre o projeto pedagógico do Estado e a autorrepresentação do povo moçambicano. Aqui já podemos entender a preocupação de Homi Bhabha que coloca em cena a ambivalência do discurso nacional que discutimos até então. Aproximando o discurso nacional do exercício narrativo, Bhabha reconhece que a nação surge a partir da formulação de um mito histórico, uma linguagem metafórica capaz de dar forma ao ideal moderno de pertencimento nacional.

Assim, podemos perceber como a formação da nacionalidade, realizada em termos de racionalismo político, nada mais é que a transposição de um projeto particular para a esfera pública. Temos que observar que Bhabha reconhece que o argumento da nação enquanto racionalidade assume, para Anderson, as características de descrição do romance realista, a partir da articulação da simultaneidade temporal pela linguagem. Por mais que o trabalho de Benedict Anderson já

indicasse a ação das elites políticas como vetores da cultura nacional, o argumento de Bhabha pretende evidenciar que o produto dessa ação de maneira alguma consegue ser reduzido a uma percepção horizontal. Assumindo uma postura próxima ao discurso dos estudos culturais, a nação, como a narrativa, se torna fraturada pela pluralidade de discursos que partem da sociedade para impossibilitar o pressuposto de universalidade cultural.

A ambivalência cultural colocada por Bhabha aponta a impossibilidade de se conceber a cultura nacional em parâmetro homogêneo. Mesmo que partindo de uma ideologia emancipatória, qualquer delimitação totalizante da nação estaria silenciando sistematicamente a pluralidade de identificações possíveis dentro do espaço nacional. Sendo assim, longe de ser um discurso estático, narrar a nação demanda reconhecer o modo como ela é constantemente ressignificada. Esse movimento constante de ressignificação, segundo o autor, é a forma como o sentido nacional se *dissemina* pelo corpo social, sendo marcado por duas potências discursivas singulares: uma de caráter pedagógico e outra de caráter performático.

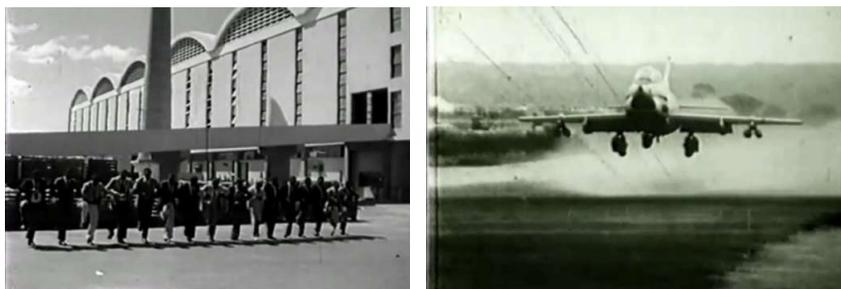
Assim, na dinâmica entre o discurso universalizante e as identidades em constante formação podemos localizar o que Homi Bhabha considerou ser o aspecto pedagógico e performático da nação. A força pedagógica estaria direcionada à construção de um passado comum, de uma ideologia responsável por criar um imaginário nacional. Esse traço da memória nacional encontra-se em tensão constante com seu aspecto performático, o movimento incessante de significação e ressignificação do sujeito nacional. A tensão entre os dois tempos discursivos é colocada ao longo do documentário de Margarida Cardoso pela projeção dos filmes produzidos nos primeiros dez anos de independência, tanto os de caráter ideológico, quanto os que assumiam uma narrativa mais subjetiva.

Sendo assim, podemos reconhecer como *Kuxa Kanema, o nascimento do cinema* parece se distanciar de elementos meramente expositivos, assumindo traços do que poderíamos considerar, a partir do que delimita Bill Nichols, de características poéticas e reflexivas do gênero documentário. A polifonia como elemento intrínseco desse gênero, como apontado por Nichols, já direciona para uma postura próxima do exercício narrativo que Bhabha considera ao tratar do caráter performático da nação. O que pretendo trazer com isso é a possibilidade de enxergarmos na forma como Cardoso costura seu filme elementos de figuração da narrativa nacional que incidem sobre o próprio conteúdo que o filme pretende expor. Assim, as produções do próprio Instituto Nacional de Cinema, e os depoimentos de seus idealizadores, funcionam mais como leitura crítica dos elementos que constituem a história de uma Moçambique em processo de emancipação do que uma mera exposição dos acontecimentos históricos assim como ocorreram.

É importante apontar que nenhuma dessas categorias se coloca como absoluta, existindo a possibilidade dos filmes se utilizarem de ambas as formas de narrativa. Talvez seja interessante observar que o próprio documentário se faz a partir de uma estrutura ambígua, carregando o caráter pedagógico da abordagem histórica e descritiva que o gênero documentário exige, mas quebrando a temporalidade linear da narrativa pela montagem das imagens do Instituto Nacional de Cinema. O intercalar das produções de filmes acaba figurando como o próprio embate discursivo entre as forças pedagógicas do Estado e as iniciativas performáticas dos diretores.

Podemos perceber isso, por exemplo, a partir de um corte de cena demonstrado nas imagens a seguir (Imagens 4 e 5). A forma incide sobre o conteúdo quando os cortes na produção do filme tornam-se também o corte no projeto revolucionário. Os dez primeiros anos da independência, marcados no documentário pelas imagens do país em construção e da canção coletiva que pregava a continuidade da luta por igualdade, são abruptamente interrompidos. O corte de cena nos transporta para uma nova realidade, marcada pelo voo do bombardeiro, e pela terra desolada com conflitos crescentes no contexto da Guerra Fria. O projeto nacional passa por transformações pela pressão da política internacional com as invasões da Rodésia e da África do Sul.

O jornal cinematográfico, *Kuxa Kanema*, passa a retratar imagens da guerra como fundamento da ideologia nacional, e o cinema assume seu caráter cada vez mais propagandista. Porém, apesar da crise crescente, ainda se colocavam projetos de profissionalização e legitimidade do cinema em África. A dinâmica do filmar e ser filmado como projeto de resistência ao discurso imperial. Falo isso com base nos depoimentos que constituem a narrativa, os testemunhos de Ruy Guerra, Gabriel Mondlane, Camilo de Sousa, Luís Carlos Patraquim, José Cardoso, Licínio de Azevedo e Isabel Noronha. São as pessoas que participaram da construção do INC e oferecem seus depoimentos como forma de ilustrar o esforço pela emancipação da imagem nacional. Temos que ter em mente que essa emancipação é de caráter material e representativo. O INC e a visita de Jean-Luc Godard ficam retratados no documentário como projetos que buscavam a profissionalização da população moçambicana na produção audiovisual, assim como o exercício crítico de pensar as formas de autorrepresentação buscadas no registro das práticas culturais e políticas populares locais, fruto da colaboração do proletariado urbano e camponês.



Imagens 4 e 5: *Kuxa Kanema*, o nascimento do cinema, Margarida Cardoso. 2003

Mesmo que desvelando uma realidade precária, o filme parece opor o esforço pedagógico do cinema propaganda com à produção dos diversos cineastas que compõem a história do instituto. O depoimento de Ruy Guerra coloca em cena a precariedade do contexto histórico, porém, sem assumir um caráter de desamparo. A precariedade surge na narrativa como aspecto de resistência¹⁵. Como diz Ruy Guerra no filme:

As cenas produzidas pelo Instituto Nacional de Cinema que são apresentadas no documentário mostram um povo camponês e operário se mobilizando, se conscientizando da opressão sofrida pelo colonialismo e da necessidade de se fazer frente ao novo imperialismo que surgia. Como Ruy Guerra coloca em seu depoimento: “(...) o que era importante naquele momento era nos criarmos uma base de autonomia, de infraestrutura, e era também romper com o tabu da incapacidade de produzir filme. Não nos interessava muito ainda o aspecto daquilo que estava sendo feito, o importante era fazer.” Com isso, o discurso sobre o precário assume tons de improvisação e valorização, insinuando a força da imagem capaz de potencializar a ação do povo colonizado.

O povo é profissionalizado e qualquer evento se torna material cinematográfico: reuniões, assembleias, teatro popular. (Imagem 6) Essa produção de caráter diverso parece valorizar a representação da experiência popular com a revolução, em vez de apenas constituir um imaginário de identificação coletiva. Aqui o documentário parece evidenciar a potência performática que Bhabha preconiza no ato de se narrar a nação.

¹⁵ STAM, Robert. Para além do terceiro cinema: estéticas do hibridismo. In: FRANÇA, Andrea; LOPES, Denilson (Orgs.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010.



Imagem 6: *Kuxa Kanema*, o nascimento do cinema, Margarida Cardoso.2003

O sentido que persiste nesse momento do documentário é a necessidade de se filmar e ser filmado. Não só no sentimento de provação, mas também o de cooperação internacional, as comunidades locais protagonizam a construção de uma imagem nacional. Isso se dá pela presença de brasileiros e, em especial, de cubanos, para além do projeto de Jean-Luc Goddard: “O nascimento da imagem de uma nação”. O projeto de Goddard tinha como objetivo possibilitar que o povo moçambicano produzisse sua própria imagem, um projeto utópico que leva ao limite a redenção estética do precário, ao mesmo tempo que confere materialidade à produção cinematográfica. Tais mobilizações indicam uma pluralidade de esforços na representação de um tempo nacional heterogêneo – assim como Bhabha parece preconizar. Partindo da identificação do tempo nacional como duplo, cindido, o povo passa a representar o limite entre os poderes totalizantes como comunidade homogênea e a permanência de identidades plurais na configuração do corpo social da nação.

A forma como a história do cinema e a história do país se entrelaçam na narrativa do filme nos ajuda a compreender como Bhabha pretende quebrar qualquer justificativa hegemônica sobre o espaço nacional. O caráter performativo do povo instaura uma fratura em sua própria constituição – agora não mais delimitado por categorias dicotômicas. O entrelugar da cultura nacional pretende acomodar as múltiplas narrativas que surgem de seu aspecto marginal¹⁶. Em última instância, são os sujeitos minoritários, culturas marginais ao discurso nacional, que instituem a diferença não só em relação ao outro, estrangeiro, mas também em relação à diferença dentro do próprio corpo nacional.

No horizonte utópico do projeto de autorrepresentação, o cinema tido como registro de imagem feito para o camponês e para o intelectual é o motor das ideias de Godard para se consolidar um sistema discursivo que partisse do próprio povo. Por mais que logisticamente improvável de ser posto em prática, dada a realidade do pós-independência, a questão que se coloca

¹⁶ BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

é: em que medida a real democratização da imagem interessa ao poder instituído? O projeto cultural de representação do povo parece furar a prerrogativa taxativa do discurso propagandista que pretendia instituir uma narrativa única, ou história única para Moçambique. A tensão entre o cinema informativo, documental e o cinema de ficção está na construção do filme de Margarida Cardoso como marcas da cisão dentro do projeto pedagógico de identificação coletiva como pretendido pela FRELIMO. Assim, pretendo ter tornado evidente que há um esforço – por parte do próprio documentário – em preservar a memória do povo ao se reapresentar as cenas produzidas pelo instituto de cinema na montagem do filme.

Os filmes de ficção são colocados em cena, porém com as limitações que um momento de formação da consciência nacional proporcionava. Temos os dois lados: o maniqueísmo do discurso ideológico (o produtor Estado – a censura) e o projeto crítico da ficção pretendida pelos diretores e produtores de cinema do INC. Com a crescente tensão do período pós-independência, o esforço para uma postura performática da representação cinematográfica parece ceder espaço para a necessidade de se consolidar a imagem da nação através das imagens da guerra. A pedagogia da propaganda ganha força nas produções do instituto. *O Vento Sopra do Norte* (José Cardoso, 1987) é o último filme de ficção produzido, o acirramento dos conflitos internacionais faz a única abertura do cinema em Moçambique ser para as imagens do conflito. Assim, a história do cinema e a história do país se sobrepõem novamente com a tensão entre as propostas cinematográficas de caráter artístico e as de propaganda.

A queda da utopia revolucionária parece se anunciar pela força do imperialismo que persiste mesmo após a independência. O documentário de Cardoso é marcado pelo acirramento dos conflitos internacionais e pela morte de Samora Machel. (Imagem 7) O projeto da imagem emancipadora parece se perder na história. Em 1986 os conflitos com a África do Sul chegam ao auge e o cinema itinerante se limita aos arredores da capital. As cenas da morte de Samora Machel marcam no documentário, acompanhando o depoimento de Isabel Noronha, o sentimento de desencanto com o declínio do projeto revolucionário e o fim da primeira república.



Imagem 7: *Kuxa Kanema*, o nascimento do cinema, Margarida Cardoso. 2003

Em seu depoimento, Noronha parece desenhar o sentimento de abandono que surgiu com as imagens da ruína que estão presentes nas cenas iniciais do próprio documentário: “o que se passa no edifício é exatamente a imagem do país. No fundo, as paredes estão lá, o edifício está lá, os filmes estão lá (...). É uma coisa que existe sem existir (...) tudo aquilo que se fez, mas também não existe.”¹⁷. O documentário parece se encerrar assim como se encerra o projeto de emancipação pela imagem. O espaço marcado pelas ruínas do Instituto Nacional de Cinema parece compor novamente seu significado, figurando o abandono de um projeto independente da cultura nacional. Como que refém da cultura de massa implementada pelo produto midiático, o que resta na cena final de *Kuxa Kanema, o nascimento do cinema* é o protagonismo dos novos meios de comunicação figurados nos televisores que iluminam a cidade.

A proposta desse trabalho foi, então, estabelecer uma leitura crítica do documentário *Kuxa Kanema: o nascimento do cinema* (2003). A minha leitura pretendeu apontar importantes elementos na montagem das imagens do documentário que indicassem um discurso sobre o nascimento de Moçambique através de uma perspectiva cinematográfica heterogênea. O trabalho foi desenvolvido em grande parte considerando os elementos de fundação da identidade nacional pelo discurso, tanto literário quanto jornalístico, apontados por Benedict Anderson (2008) e Homi Bhabha (2013). Foi possível a partir dessas considerações o entendimento de que o cinema assumiu – e continua a assumir em alguns casos – um papel na elaboração da narrativa sobre a identidade nacional após o fim da guerra anticolonial em Moçambique.

¹⁷ CARDOSO, Margarida. *Kuxa Kanema: o nascimento do cinema*. Lisboa: Filmes do Tejo, 2003. 52 min.

Filmografia:

CARDOSO, Margarida. *Kuxa Kanema: o nascimento do cinema*. Lisboa: Filmes do Tejo, 2003. 52 min.

Referências Bibliográficas:

ANDERSON, Benedict. *Comunidade Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

CABAÇO, José Luís Oliveira. Notas para uma contextualização do cinema moçambicano. *Mulemba*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 17, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/11942>

LOPES, Miguel. Cinema de Moçambique no pós-independência: uma trajetória. *Rebeca: revista brasileira de estudos de cinema e áudio visual*, v. 5, n. 2, 2016.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papyrus, 2005.

PATRAQUIM, Luís Carlos. Moçambique: do cinema à literatura – sequências de um filme em progressão. In: SECCO, Carmen Tindó; LEITE, Ana Mafalda; PATRAQUIM, Luís Carlos. *CineGraftas moçambicanas: memórias & crônicas & ensaios*. São Paulo: Kapulana, 2019.

STAM, Robert. Para além do terceiro cinema: estéticas do hibridismo. In: FRANÇA, Andrea; LOPES, Denilson (Orgs.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó: Argos, 2010.