

SECCO, Carmen Tindó; LEITE, Ana Mafalda; PETRAQUIM, Luís Carlos (org.) *CineGrafias Moçambicanas: memórias & crônicas & ensaios*. São Paulo: Editora Kapulana, 2019.

*Guilherme Rezende Machado*¹

Publicado em 2019 pela Editora Kapulana, *CineGrafias Moçambicanas: memórias & crônicas & ensaios* traz um mosaico de experiências muito bem encaixadas, desde a própria forma do título. Lidas as páginas em suas diferentes expressões de escrita, percebe-se que não é ao mero acaso o uso da conjunção “&” entre os gêneros: memórias, crônicas e ensaios. Uma discussão salutar percorre o livro: a questão do limite entre o cinema documentário e o cinema de ficção é abordada em todas as entrevistas, rendendo opiniões congruentes e divergentes. O último ensaio do livro, intitulado “Da fotografia ao teatro, da retórica à poética. Reflexão sobre *Mueda, memória e massacre*, de Ruy Guerra”, escrito por Júlio Machado, ilustra, por sua vez, a importância de tal discussão para o cinema em Moçambique (e no mundo) e fornece reflexão fértil sobre como é representativa a forma com que *CineGrafias Moçambicanas* está organizado & editado & inserido no debate cinematográfico contemporâneo.

O ensaio de Júlio Machado dedica-se a questionar os limites entre ficção e documentário, fazendo digressões conceituais sobre fotografia e teatro como possíveis influências que delineiam esse limite. A fotografia para o documentário e o teatro para a ficção são vinculações exploradas, questionadas e até mesmo negadas no processo de descobrir em Ruy Guerra e em *Mueda* experimentações da linguagem, um diretor que, por intermédio de locações onde ocorreram os reais eventos em cuja história se baseia e por meio do trabalho com atores sociais e testemunhos do massacre de Mueda em 1960, explora a dimensão dos fatos históricos a partir de estratégias teatrais em cena. Julio Machado, já nos fins do ensaio, ressalta:

¹ Cursando Letras - Literaturas de Língua Portuguesa na UFRJ, é pesquisador no Setor de Literaturas Africanas do Departamento de Letras Vernáculas, na linha de pesquisa “Literaturas portuguesa e africanas: relação entre cultura e arte”.

Mueda, memória e massacre pode ser visto como documentário, como ficção ou como o que quer que seja. O importante mesmo é que, como grande e indispensável filme que é, seja visto e debatido como parte da memória viva e móvel de Moçambique. (p. 237)

Tomemos tal afirmação por empréstimo, voltando a comentar outros textos de *CineGrafias*. Novamente em “Grafias”, observamos a letra maiúscula no meio do termo representar os múltiplos ensaios e entrevistas presentes no livro. Não é ao acaso que, no filme supracitado de Ruy Guerra, encontra-se a palavra “memória” antes de “massacre”, como comenta Júlio Machado. Enquanto no filme “memória”, essa instância que revisita e recria ao mesmo tempo o passado, ganha centralidade em relação à triste realidade de “massacre”, no título da obra *CineGrafias*, vemos o cinema ser contado e pensado por grafias múltiplas, ora em uma estrutura mais livre e fluida, nas entrevistas e crônicas, ora de forma mais acadêmica nos ensaios. Na medida em que alguns textos estão carregados de afetos, lembranças, esperanças e individualidade, outros, ainda que não esgotem tais qualidades, procuram mais o caminho da análise e reflexão sobre a história de Moçambique e sobre seu cinema.

Organizado por Carmen Tindó Secco, Ana Mafalda Leite e Luís Carlos Patraquim, *CineGrafias* figura como poucas obras a reunir tantos cineastas de maneiras distintas. A trajetória do cinema em Moçambique, aliada à indagação sobre o papel e as condições de cineastas no presente, segundo os organizadores já na apresentação, conduzem a uma teia de opiniões que não se isentam de se cruzarem durante o livro.

Seguindo nessa direção, quatro partes são anunciadas. A primeira, intitulada “O cinema moçambicano”, é constituída pelos ensaios: “O cinema colonial Moçambicano”, escrito por Guido Covents, e “Moçambique do cinema à Literatura: sequência de um filme em progresso”, da autoria de Luís Carlos Patraquim. O primeiro ensaio trata do cinema entre 1897 e 1974 e seus efeitos de dominação e segregação racial, espacial e urbano, principalmente na antiga capital moçambicana Lourenço Marques (hoje Maputo). Guido Covents destaca a importância do cinema na então colônia portuguesa, elencando como progressivamente o cinema em Moçambique vai deixando de ser instrumento de dominação para ganhar uma tessitura local, seja pelas discussões sobre o racismo em espaços de projeção fílmica, pela chegada de novos filmes não-europeus, como o indiano, paquistanês, e mais tarde o cinema brasileiro e mexicano, pela absorção do *jazz* e demais traços musicais da cultura afro-americana no advento do cinema sonoro, pela emancipação do indivíduo cuja mente foi mudada e mudou o cinema existente até então.

Já o texto de Patraquim desloca-se para o contexto de independência e pós independência fazendo um movimento interessante de sequência e ruptura com o texto anterior. Enquanto Covents ressalta a importância do cinema no caminho, que, parece, culminará na independência, Patraquim, debruçado sobre o histórico 25 de junho e seus desdobramentos,

escreve, ácido e cirúrgico, apontando as contradições da revolução que quer negar a Tradição em prol da Mulher e do Homem Novo. Patraquim irá ainda mais adiante, mostrando que:

O Estado e o pensamento indo-europeu são tão centralizados e destruidores da diferença quanto o poder pré-colonial africano, pouco ou muito islamizado ou cristianizado, que limita o esforço de unificação à instância política. (p. 65)

Esse ensaio salienta o contributo africano para a cultura, filosofia e política global, contrapondo as antinomias Tradição/Modernidade em que tanto se amparam filósofos e escritores como Hegel e Joseph Conrad, citando ainda dezenas de artistas, políticos, personalidades e pensadores da diáspora, desde Bill T. Jones, coreógrafo afro-americano, Martin Luther King, a cantora Mariane Anderson até Joseph Ki-Zerbo e o nobel Wole Soyinka. É dessa forma que Luís Carlos Patraquim parece mostrar a “colonização” ainda presente, que perdura em “colonialidades internas” (como diria Walter Dignolo), reiterando marcas de um passado que, urgentemente, precisa deixar de se repetir no futuro.

O cineasta Sol de Carvalho, em sua entrevista na segunda parte do livro, ao responder sobre o nascimento do cinema moçambicano, diz:

Indexar o nascimento do cinema em Moçambique ao nascimento do País [1975] parece um pouco pretensioso e historicamente errado. Claro que ficamos sempre com o velho debate sobre se devemos assumir como “nosso” aquilo que foi produção artística do ocupante. A tendência é de assumir como nosso o que foi de “esquerda” e deixar para eles (os colonialistas) o que foi de “direita”. Parece-me muito redutor e prefiro assumir que o que foi produzido sobre a nossa vida (como nação e, outrora, como colônia) seja assumido como também nosso, independentemente do posicionamento político. Desse ponto de vista, o cinema em Moçambique nasceu bastante antes da independência [...]. (p.116)

O ponto ressaltado na entrevista, novamente, alude à importância da forma como *CineGrafias Moçambicanas* está organizado, pois, ao trazer já no início um panorama do cinema antes e depois da independência, tanto pelos textos de Guido Covents e Patraquim como também pela fotografia do Cine Império (p.22), pelos filmes *Mueda* (p.23), *Virgem Margarida* (p.24) e *O dia em que explodiu Mabatabata* (p.25), o livro atende aos assuntos para os quais Sol de Carvalho chama atenção. A multiplicidade de opiniões, formatos e gêneros possibilita ao livro atentar a questões levantadas nas próprias entrevistas dos cineastas. Uma ocasião possível apenas em um projeto, cuja história é costurada por vários retalhos e suas várias cores, algo de difícil execução, se a premissa fosse a construção de uma história oficial do cinema em Moçambique.

Dentre os entrevistados da segunda parte estão Ruy Guerra, Camilo de Sousa, Licínio Azevedo, Isabel Noronha, Sol de Carvalho, João Ribeiro e Yara Costa. Com exceção de Ruy Guerra - entrevistado pessoalmente por Oliver Handouchi e Vavy Pacheco Borges - e Camilo de Sousa e Isabel Noronha - cujas entrevistas foram gravadas por Ana Mafalda Leite -, as

demais entrevistas foram feitas por correspondência entre entrevistados e os organizadores do livro. Essa diferença de formato entre as entrevistas acarreta certa mudança na fluidez da construção das respostas, tendo as escritas um aspecto de elaboração mais demorado e sintético que as entrevistas pessoais, cujas formas são mais soltas.

Um hiato de pelo menos cinco anos entre a entrevista de Ruy Guerra (2012) e a de Licínio Azevedo, em 2017, é marcado pelas alterações na estrutura das perguntas, que, de 2017 para frente, são as mesmas. Enquanto o formato da entrevista, pessoal e escrito, parece demarcar diferenças nas respostas dos entrevistados, a estrutura das perguntas basicamente iguais (com exceção das feitas a Ruy Guerra) permite ao leitor enxergar os contrastes de opiniões sobre o passado, os fatos históricos que marcaram essa geração, os diversos caminhos seguidos por cada cineasta, os posicionamentos acerca do cinema nos tempos atuais.

O jornal cinematográfico *Kuxa Kanema* é, do começo ao final das entrevistas, um divisor de águas para o cinema moçambicano. Esse jornal, escolhido pelo então governo de Samora Machel (1975) para ser o canal de comunicação entre o Estado e o povo, circulou em Moçambique de 1976 a 1991 e configura, na opinião de praticamente todos os entrevistados, a escola (informal) de cinema de Moçambique. A necessidade de produção de conteúdo semanal sobre os acontecimentos no país exigia, segundo Sol de Carvalho, um aprendizado muito rápido e prático com as ferramentas cinematográficas disponibilizadas pelo INC – Instituto Nacional de Cinema. Como narra Isabel Noronha, de forma histórica (durante a entrevista) e com muito afeto em uma de suas crônicas, esse jornal foi a porta de entrada para sua carreira de cineasta, uma vez ter ela começado como produtora do *Kuxa Kanema*.

O desenvolvimento do cinema em Moçambique encontra nessas várias narrativas esse ponto incontornável que é o jornal filmado, ao mesmo tempo que abre caminhos diversos para seus integrantes. É o caso de Licínio Azevedo, que, já na década de setenta, inicia suas viagens pelo interior de Moçambique em busca das zonas mais afastadas da capital Maputo, a fim de colher histórias férteis para sua produção, conforme escreve na terceira parte do *CineGrafias* dedicada às crônicas dos cineastas.

A quarta parte do livro, destinada aos ensaios, além do já citado texto do Júlio Machado, tem no trabalho de Ute Fendler o estudo do “fantástico” sendo analisado em produções fílmicas dos cineastas João Ribeiro, Licínio Azevedo e Sol de Carvalho. Inevitáveis, durante a leitura do texto de Ute, são os questionamentos sobre qual é o “real” sentido representado por cada diretor em seus respectivos filmes. Quando a autora do ensaio aborda o filme *Comboio de sal e açúcar*, de Licínio Azevedo, isso fica evidente:

Azevedo insere, esporadicamente, comentários como estes fragmentos de reflexões que abrem, na narrativa e nas cenas de guerra, brechas por onde entram os fragmentos narrativos que indicam a *coexistência de outras narrativas possíveis em relação à concepção de tempo e espaço*. Quando, por exemplo, precisam reparar os trilhos, o comandante confirma que podem trabalhar tranquilamente sem medo, porque teve a informação de que não haveria ataques. Não há comentários, perguntas, só momento de surpresa e espanto que dá a *impressão de uma presença invisível, mas determinante para o presente*. (Grifo nosso. p. 218)

O discurso de Ute Fendler se tece a partir de um ponto de vista interpretativo. Ainda que seu discurso seja muito bem colocado, sempre fica um hiato de interpretação entre o que o filme faz ressoar em quem assiste à película e a intenção primeira do diretor. Nesse caso, as crônicas e a entrevista de Licínio podem, em alguma medida, diluir esse hiato, quando o diretor é categórico acerca da relevância do “sobrenatural”, ou melhor, das crenças animistas do mundo “mágico” moçambicano:

Numa filmagem, vi e filmei um caçador, com poderes secretos conduzir um grupo de elefantes que havia invadido uma aldeia e investido contra os seus moradores, como se ele fosse o pastor e os elefantes fossem os seus bois ou cabritos. Tudo isso, para mim, é uma parte fundamental do Moçambique cinematográfico. Quem não acredita que o crocodilo que ataca uma pessoa, na beira de um rio, foi enviado por alguém, não mergulhou nessa realidade e não pode fazer filmes em Moçambique. Quem não acredita que os crocodilos raptam pessoas e as levam para ilhas para trabalharem para eles, em machambas¹ secretas, não pode fazer filme em Moçambique. (p. 157)

Essa possibilidade de ler uma interpretação acerca de certo aspecto fílmico e, no mesmo livro, conhecer a opinião de quem dirigiu esse filme, é preciosa por permitir ver representadas, tanto no discurso cinematográfico como no ensaístico, facetas e crenças da sociedade moçambicana.

Se, no cinema, a forma do filme² é tão essencial quanto a história a ser contada, não acontece diferente com *CineGrafias Moçambicanas*, livro preocupado com as duas questões. Na tradição acadêmica, não é incomum a publicação de livros, com diferentes ensaios e formatos sobre os mais diversos assuntos, ter como prioridade o contributo reflexivo e científico, recaindo, geralmente, sobre obras de ficção, poesia e arte, a específica preocupação com a forma. *CineGrafias* une e faz dessa preocupação com a forma também um contributo reflexivo: “como falar sobre o cinema realizado num país de história tão híbrida com essa arte, de forma a representar as duas coisas?”

As palavras da cineasta Yara Costa em sua entrevista são ilustrativas dessa prática:

Não saberia como classificar o meu filme e, de fato, não gostaria de ter de o fazer. Para mim, documentário, ficção, docuficção são apenas possibilidades diferentes de contar uma mesma história. Eu tento usar aquelas que me são disponíveis e que me servem para cada momento que necessito de cada uma delas. (p.131)

Tal citação e o livro *CineGrafias Moçambicanas* incitam, por conseguinte, à ideia de que esse caráter híbrido das produções é uma necessidade de reformulação constante não só da linguagem cinematográfica, mas das artes em geral.

1 “Machambas” são plantações.

2 *A forma do filme*, de Serguei Eisenstein, 1949.