



NOTAS PARA UMA CONTEXTUALIZAÇÃO DO CINEMA MOÇAMBICANO

MOZAMBICAN CINEMA IN ITS HISTORICAL CONTEXT (NOTES)

NOTAS PARA UNA CONTEXTUALIZACIÓN DEL CINE MOZAMBIQUEÑO

José Luís Cabaço¹

RESUMO:

O presente texto pretende abordar três momentos distintos do percurso do cinema moçambicano, procurando situá-los no contexto histórico e no clima subjetivo em que se inseriram, de forma a fornecer aos estudiosos outros dados para uma melhor compreensão das opções feitas e dos projetos traçados.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema moçambicano, cinema e guerrilha, cinema e Universidade, Ruy Guerra.

Nota Introdutória

O presente texto não se propõe como trabalho acadêmico, mas pretende ser um mero depoimento pessoal, fruto da minha vivência como integrante da aventura do cinema moçambicano e como cidadão.

Muitas análises a que tenho tido acesso tratam o cinema em Moçambique como um fenómeno em si, desenquadrado das pulsões humanas e dos condicionalismos conjunturais que representam seu elemento constituinte e, em minha opinião, determinante. Considerei que poderia ser útil, para quem se interessa pelo tema, seleccionar três momentos importantes de sua trajetória e ensaiar algumas indicações sobre os contextos objetivo e subjetivo em que se inseriram.

Com “O Cinema na Guerrilha” tento transmitir os primeiros e hesitantes passos dados pelos guerrilheiros da libertação face a um meio de comunicação e de expressão artística tecnicamente complexo e de elevado custo. Contudo, os passos foram ganhando firmeza e consolidando ideias e projetos. O trio dos nossos primeiros cineastas se dispersou na vida, mas ficou deles uma herança que frutificou e sobreviveu às vicissitudes extremas por que passou o país desde então.

Insólitas, criativas e promissoras experiências foram as da Universidade e do Gabinete de Comunicação Social que, fora da tutela direta do Instituto Nacional de Cinema (INC), deram vida a notáveis experiências - usando o cinema como meio - que muito viriam a enriquecer o património comum.

¹ Professor Emérito da Universidade Técnica de Moçambique, jose.lcabaco@gmail.com

Reúno, na terceira nota, uns breves apontamentos sobre a presença de Ruy Guerra em Moçambique: em que contexto chegou, quanto contribuiu e quais os seus principais legados.

Finalmente, não quero esquecer o envolvimento de tantos cineastas de outras nacionalidades que participaram em todos esses episódios. Sua presença reflete, também, um dado conjuntural importante para perceber essa aventura de vontades e talentos: ela exprimia um mundo de solidariedade, por vezes também de militância, que marcou o nosso planeta naqueles anos.

Nota 1. Sobre o cinema na guerrilha

Em 1969, o Departamento de Informação e Propaganda (DIP) da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) - o movimento nacionalista que conduzia a luta pela independência - criava, na sua orgânica, um setor de imagem chefiado por José Soares, um guerrilheiro que tivera uma breve formação como fotógrafo. O Departamento recebeu como oferta equipamento super 8 e 16mm, mas a sua operação era difícil para quadros com tão escassa formação cinematográfica e o principal trabalho foi então de registro fotográfico. Com a chegada dos primeiros equipamentos de vídeo, fáceis de operar e com resultados imediatos, a opção pelo novo *media* foi unânime.

Em fita magnética, a preto e branco, o DIP começou então os primeiros registros, tendo como operadores o José Soares e Artur Trohate, aos quais se juntaria depois Carlos Djambo, todos guerrilheiros.

Em 1965, Dragutin Popovic, da então República Socialista Federativa da Iugoslávia, visitara as áreas de combate realizando o primeiro testemunho filmado da guerrilha moçambicana. Mas a circulação do filme, que teve por título “Venceremos”, fora limitada e reduzido o impacto internacional, em especial no Ocidente.

No ano da criação do DIP, Soares acompanharia, nas zonas libertadas pela FRELIMO, o cineasta italiano Franco Cigarini que produziu, para o programa de gemelagem com a cidade italiana de Reggio Emilia, “Dieci giorni con i guerriglieri del Mozambico libero”. O filme surgiu como resposta dos italianos a um comunicado feito pelo embaixador de Portugal em Roma negando a existência de “zonas libertadas” pela FRELIMO em Moçambique e procurando desacreditar a ação de solidariedade. O documentário, que foi amplamente difundido em circuitos paralelos na Itália e outros países europeus, com cobertura da imprensa, acabou tendo uma dupla função: por um lado, foi a prova evidente da operacionalidade e dimensão que a luta de libertação tinha atingido e, por outro lado, mostrou a vitalidade da resistência dos moçambicanos à ocupação estrangeira reforçando a oportunidade e credibilidade do programa de gemelagem, o que se traduziu na ampliação dos apoios recebidos.

O sucesso político da iniciativa incentivou o movimento de libertação a receber outros cineastas e ampliou a sua frente informativa e de propaganda. Soares, Trohate e Djambo acompanharam, depois, equipas cinematográficas de vários países como a Iugoslávia (de novo Popovic), Grã-Bretanha, União Soviética, Países Baixos, Estados Unidos da América, Suécia, Tanzânia e República Popular China, que realizaram trabalhos sobre a organização do movimento, bem como sobre a realidade político-militar e socio-econômica que nascia nas zonas controladas pelas forças guerrilheiras. Com eles, os três operadores-guerrilheiros trocaram experiências e foram melhorando seus conhecimentos.

Os trabalhos destes guerrilheiros cineastas tinham em vista fundamentalmente o registro fatural dos momentos que serviam à história da vida do movimento de libertação: visitas às zonas de guerra, registro



de operações militares, realizações socio-econômicas nas zonas libertadas, atividades nos campos de treino, reuniões políticas e organizativas importantes, encontros diplomáticos, etc. O destinatário era a História e, casualmente, um visitante estrangeiro a quem se quisesse ilustrar algum aspecto do trabalho político-militar que a guerrilha levava a cabo.

Um mês antes da independência, em maio de 1974, o Presidente da FRELIMO, Samora Machel, iniciou uma viagem de norte a sul de Moçambique anunciando, em contato direto com as populações, a vitória sobre o colonialismo e o iminente nascimento do País. Dragutin Popovic, autor do primeiro trabalho cinematográfico nas zonas de guerra, foi convidado a registrar este acontecimento num documentário de longa metragem intitulado “Do Rovuma ao Maputo”.

Nos dias que imediatamente antecederam e seguiram a proclamação da independência, outros cineastas estrangeiros realizaram destacados trabalhos sobre os acontecimentos. Os mais marcantes foram o norte-americano Robert Van Lierop (que já estivera nas zonas libertadas, onde rodara “Viva a FRELIMO!”), que produziu “A Luta Continua”, e José Celso Martinez Correia, destacado nome do teatro brasileiro, que, com Celso Luccas, realizou o conhecido “25”.

A independência foi proclamada num momento em que a FRELIMO, rica dessa experiência, tinha interiorizado plenamente a importância social, política, pedagógica e estética do cinema no quadro de seu projeto de modernização da sociedade saída do colonialismo.

Daqui, a prioridade que foi dada à criação, logo em 1976, do INC.

Nota 2. Sobre o que se fez à margem do Instituto

A atividade cinematográfica não ficou, porém, restrita à jurisdição do INC e, respondendo à prioridade definida pelo governo, outras iniciativas complementares vieram enriquecer o panorama do cinema nacional.

A independência trouxe uma profunda convulsão psicológica, social e cultural que ia nascendo do embate entre novos conceitos e valores que ainda se estavam estruturando e afirmando e hábitos e certezas com raízes velhas de décadas ou mesmo de séculos. Os primeiros anos de euforia pareciam favorecer o Novo, consolidar a unanimidade de sentimentos, representar uma consciência patriótica e cidadã que tornaria possível a realização da Utopia.

O tempo acabaria por demonstrar os erros que essa percepção encerrava, mas aqueles eram momentos de grande euforia e criatividade.

Nessa exigência de mudar, de antecipar o amanhã que se via próximo, fez-se presente, em primeira linha, a Universidade Eduardo Mondlane, a única do país, herdeira da Universidade de Lourenço Marques, fundada pelo governo colonial pouco mais de dez anos antes e criada para servir fundamentalmente as famílias dos colonos e assegurar sua estabilidade no território. Basta assinalar que, no momento da independência, havia menos de uma centena de estudantes negros numa população acadêmica de dois milhares de estudantes, de um território onde a população de colonos representava cerca de 3% do total da população.

Agregado à Universidade, existia o Instituto de Investigação Científica de Moçambique (IICM), um órgão formal e elitista, com escassa produção circunscrita às ciências naturais e a raros trabalhos no campo das humanidades.

A reestruturação da Universidade que se seguiu à independência implicou necessariamente uma reformulação do IICM. Foi criado, no quadro do Instituto, um novo setor, o TBARN (Técnicas de Base de Aproveitamento de Recursos Naturais) e reorientado e potenciado o Centro de Estudos de Comunicação (CEC). Aos dois setores do IICM foi confiada a realização de uma das prioridades da ação da Universidade, a de estabelecer uma inédita ligação com a sociedade camponesa, na sua quase totalidade analfabeta e que então representava mais de 80% da população do país.

O TBARN dedicou-se principalmente a estudar e sistematizar as técnicas de base desenvolvidas pelos camponeses com materiais locais para com eles discutir e aperfeiçoar o seu funcionamento conseguindo, sem despesas suplementares, aumentar o rendimento da agricultura familiar. Essas experiências eram depois levadas, através de registros filmados e de outros suportes documentais, para comunidades que as desconheciam e aí discutidos, experimentados e, eventualmente, adaptados.

O método de trabalho contemplava dois momentos complementares: o trabalho de campo, nos locais onde essas técnicas eram utilizadas, e a criação de um “campus”, nos terrenos da universidade, no qual os camponeses de outras partes do país vinham estudar e discutir a sua aplicação. Por aqui passaram três centenas de camponeses.

A Universidade nomeou um jovem docente, Bento Siteo, para dirigir o projeto e, para Diretor-Adjunto, um bacharel em História, de apenas 22 anos, João Paulo Borges Coelho, ambos, mais o segundo, nomes atualmente conhecidos da literatura moçambicana.

Para a troca itinerante das experiências acumuladas, o TBARN contava com o projeto de comunicação popular levada a cabo pelo Centro de Estudos de Comunicação (CEC) dirigido por Jorge Constante Pereira, coadjuvado por João Azevedo.

Para esse efeito, o CEC estabeleceu um protocolo de cooperação com a Universidade de Nanterre e o Musée de L’Homme, de França. Foi criado um programa de produção cinematográfica em formato Super 8, com os respectivos equipamentos de revelação, edição e sonorização, que registrava essas experiências-piloto e outros projetos integrados de organização da vida dos camponeses e os fazia projetar em pontos bem diferentes do país procurando incentivar outras comunidades a se envolverem em iniciativas idênticas. Como nota curiosa, dois dos quatro cineastas do Musée de L’Homme que integraram o projeto eram brasileiros: Lucio Mario Ochoa Cavalcanti e o jovem Miguel Arraes, hoje o diretor de cinema e televisão Guel Arraes. Este projeto contou com a colaboração de cineastas experientes como o operador de câmara Russel Parker e o consagrado realizador Jean Rouch. Rouch, que se deslocara a Moçambique para filmar, em Super 8, um famoso grupo cultural de trabalhadores de uma fábrica da capital, a Makwaela da Vidreira, acabou dando apoio a este singular projeto.

A colaboração entre o TBARN e o CEC deu origem a um grande número de curtas produções de registro e divulgação de experiências do trabalho de campo, filmes esses de que infelizmente se desconhece o paradeiro.

O ano de 1978 foi de formação técnica e de grandes debates sobre o papel do cinema no desenvolvimento das comunidades rurais e a linguagem apropriada para atingir populações que não estavam familiarizadas com o meio cinematográfico.

Característica peculiar e inovativa deste projeto residia na metodologia da comunicação. As experiências locais eram filmadas e a forma de organizar a informação, isto é, a edição do material filmado, era discutida com a população, buscando um resultado final que fosse inteligível para um público camponês pouco ou nada familiarizado com o cinema.



O “Projecto Super 8” viria a exaurir-se na década de 80 com o avanço da guerra civil, que lançou o caos nas zonas rurais, e com as opções políticas por soluções técnicas modernas na ânsia de resultados mais imediatos.

Alguns dos técnicos cinematográficos envolvidos nesse projeto acabaram reforçando os quadros das produtoras de filmes e das estações de televisão que surgiram no país.

Outra experiência complementar do esforço que se realizava no Instituto Nacional de Cinema ocorreu no âmbito do Gabinete de Comunicação Social.

A política governamental lançara o grande movimento da socialização do campo promovendo a reunião dos camponeses dispersos nas chamadas Aldeias Comunitárias que deveriam constituir polos de dinamização do processo de modernização da vida rural.

Para apoiar esse movimento, criou-se, junto do Ministério da Informação, o Gabinete de Comunicação Social (GCS) vocacionado à comunicação institucional com essa nova realidade rural. A direção do GCS foi confiada a Juarez da Maia, um professor de Comunicação Social refugiado da ditadura no Brasil.

O Gabinete ocupou-se, inicialmente, da comunicação oral e escrita e da pesquisa de problemas ligados à linguagem e à organização do texto da comunicação, bem como à identificação de conteúdos mais acessíveis e interessantes para as comunidades. A sua difusão fazia-se pela rádio ou através de materiais escritos. Procurava-se colher informações da vida nas aldeias, produzidas pelos próprios camponeses (os chamados “correspondentes populares”) e fornecer material informativo e formativo que apoiasse o cotidiano das comunidades e estimulasse o interesse pela leitura, consolidando os conhecimentos adquiridos na campanha nacional de alfabetização. Como prolongamento dessa ação, foram criados em várias aldeias os Centros de Comunicação Social, uma potente instalação sonora que era operada por membros da comunidade treinados para o efeito. O GCS editava também um jornal mensal, “O Campo”, que era divulgado principalmente nessas Aldeias Comunitárias.

Só com a criação da televisão em 1981, se começaram a produzir, no âmbito do GCS, programas em vídeo de natureza educativa e informativa, dirigidos aos centros rurais. O mais conhecido era o “Canal Zero”, teletransmitido às primeiras horas do dia, antes de os camponeses se dirigirem para o trabalho, e exibido com regularidade bissemanal na Televisão oficial. Aqui se iniciou, na direção de filmes, Licínio de Azevedo, um jornalista brasileiro que, logo após a independência, se radicou em Moçambique. Licínio é, na atualidade, o principal realizador do país com importantes prêmios internacionais conquistados.

Estas diferentes experiências, a que se viria a associar a Televisão em 1981, deveriam confluir, assim se pensava então, em uma estratégia nacional da comunicação por imagem. Os acontecimentos abortariam o promissor projeto.

Nota 3. Sobre Ruy Guerra em Moçambique

Ruy Guerra nasceu em Lourenço Marques, hoje Maputo, e ali viveu as primeiras duas décadas de sua vida. Por motivos políticos decidiu abandonar a então colônia e partir para a grande aventura do cinema, que o consagrou internacionalmente.

Fez questão de estar presente no ato de proclamação da independência, testemunhando diretamente a concretização de um sonho de décadas. Generosamente, e com prejuízo da sua carreira, ofereceu-se para voltar ao país e apoiar a formação do cinema moçambicano. Foi notável a sua postura. Deu sua assessoria ao INC sem reivindicar estatutos especiais e mergulhando em problemas de organização que extravasavam a sua condição de grande realizador internacional.

Para a divulgação do cinema nas áreas rurais, o INC organizou o programa do Cinema Móvel, com unidades motorizadas que percorriam as aldeias projetando filmes, principalmente de produção nacional. Esse programa foi, depois, reestruturado e ampliado com a chegada de Ruy Guerra, quando este cineasta veio à terra onde nasceu para apoiar o esforço dos outros moçambicanos na criação de um cinema nacional. Foram então criadas unidades móveis provinciais e deu-se início ao arrojado projeto de construção dos primeiros pontos fixos de exibição em aldeias.

Contemporaneamente ao seu trabalho organizativo, Ruy Guerra levou a cabo um importante programa de formação com o apoio de vários técnicos brasileiros e franceses, todos voluntários, que ele próprio entusiasmara para o efeito. Nesse projeto de formação participaram profissionais como Alberto Graça, Vera Zaveruska, Antoine Bonfanti, Murilo Sales, Edgar Moura, Cris Altan, Mendes Soares, Labi Mendonça, Nilson Barbosa, Carlos Cavalcanti, entre outros.

Murillo Sales dirigiu, com a colaboração do escritor Luís Bernardo Honwana, “Estas são as Armas” (1978), um excelente documentário premiado internacionalmente, que representou o início do documentário nacional fundado na pesquisa de temas relevantes do processo político em curso.

Durante os períodos da sua colaboração com o INC, Ruy Guerra dirigiu, em 1978, o primeiro filme de ficção do jovem país. “Mueda, memória de um massacre”, em 35 mm a preto e branco, debruça-se de forma ficcionada sobre uma representação popular que todos os anos evocava, no local onde ocorrera, uma chacina da população indefesa perpetrada pelas forças repressivas coloniais em 16 de Junho de 1960. Esse massacre assumira a dimensão simbólica de mito fundador do nacionalismo moçambicano.

Ruy ficara fascinado por essa evocação e representação coletiva e espontânea de um acontecimento histórico tão relevante. Intrigava-o, e não só a ele, como o povo celebrava a memória de uma tragédia em atmosfera de festa. Queria confrontar a memória coletiva com as recordações individuais de testemunhas diretas ou indiretas. Fascinado por essa problemática - os mecanismos da memória têm sido um tema de sua reflexão -, Ruy Guerra não foi alertado para as complexas questões de natureza política envolvidas. As autoridades fizeram uma leitura equivocada, lendo-o como filme histórico, e “Mueda” acabaria mergulhado nas indefinições interpretativas que ainda envolviam o significado que a revolução pretendia atribuir a esse fato histórico. O depoimento de um proeminente dirigente do Partido Frelimo que fora testemunha direta do massacre foi visto pelas autoridades como sancionando uma versão que o poder não considerava consolidada. O dirigente foi substituído por um ator e, embora Ruy Guerra tivesse compreendido o problema e contemporizado com a solução, distanciou-se da realização dessa segunda versão que não era integralmente a sua e que empobrecia visivelmente o filme.

A sua contribuição alargou-se, no campo da política de cinema com a criação da Kanemo, a primeira produtora de capital misto depois da independência, que trouxe para Moçambique um grupo de profissionais brasileiros coordenados pelo já mencionado Labi Mendonça. A “Kanemo” dedicava-se à realização de documentários e, eventualmente, à produção de filmes institucionais de empresas e organizações, tendo como seu programa a criação de um arquivo de imagem e a formação de pessoal local.



Em 1982, Ruy Guerra foi solicitado a dirigir, em circunstâncias improvisadas, o registro de um ato público, que decorreu durante alguns dias, no qual o Presidente Samora Machel se reuniu com os antigos “comprometidos” com o regime colonial e com eles percorreu as veredas do sistema e as insídias do compromisso. A “reunião dos comprometidos”, como ficou conhecido este encontro, serviria de inspiração, anos mais tarde, para a constituição, na África do Sul democrática, da conhecida “Comissão de Paz e Reconciliação” instituída por Mandela.

Por acordo com o INC, Ruy viria a editar este material na Kanemo numa série de documentários a que chamou “Os Comprometidos - Actas de um processo contra o colonialismo” e que seria parcialmente apresentado, como uma série, na televisão em 1985.

A contribuição de Ruy Guerra para o cinema moçambicano foi de importância extraordinária. Ele defendia um cinema com preocupação estética, com liberdade criativa e questionador da realidade, um cinema que servisse as populações e respondesse à urgência em ver na tela histórias do cotidiano, a imagem de si próprias que o colonialismo lhes negara durante décadas de opressão.

Para tal, defendia ele, era necessária a formação contínua dos jovens profissionais, a sua motivação subjetiva, a consciência da missão que a História lhes confiara num momento único na vida dos povos: o da construção de um país novo.

Ele ensinou que um cinema ligado ao país e às populações requeria, é certo, estudo e qualidade, mas exigia também uma prática que deveria pautar-se pela honestidade do compromisso, a disciplina de trabalho, a simplicidade das opções, a eficácia dos resultados, a capacidade de aprender sempre com a realidade, a realização de tarefas que apareciam como “menores”, mas cuja realização eram essenciais para a transformação que se pretendia.

Ruy Guerra deu o exemplo filmando com materiais precários e em condições difíceis filmes como “Operação Búfalo” (1978), “Danças Moçambicanas” (1979), “Um Povo nunca Morre” e os consagrados “Mueda” (1981) e “Os Comprometidos – Actas de um Processo de Descolonização (1982-1984)”, envolvendo-se na organização do cinema móvel, participando na construção das salas populares de exibição.

Quando em 2011 regressou a Moçambique, a convite do festival Dockanema, Ruy pôde encontrar uma geração de cineastas moçambicanos já experientes que o homenagearam como uma das referências principais de suas carreiras.

Nota Final

O que aqui foi recordado é uma pequena parte dos muitos exemplos de dedicação, trabalho, paixão, talento e criatividade de quem fez muito com nada e teve de tomar decisões fundamentais com a experiência que a dominação colonial não permitiu acumular.

À distância do tempo haverá detalhes, talvez importantes, que se esfumaram. Olhando de longe, no tempo e no espaço, há coisas que podem parecer sem sentido, principalmente aquelas que, por razões internas e por motivos da conjuntura regional e internacional, não puderam atingir os objetivos a que se propunham. Mas nem por isso elas eram destituídas de pensamento estratégico (certo ou errado só o tempo o diria). Sua contextualização talvez ajude a dar-lhes um sentido.

Os acontecimentos aqui relatados ocorreram num espírito de inovação e entusiasmo como nunca mais Moçambique voltou a conhecer.

Neles, como acima foi referido, tiveram papel importante cidadãos brasileiros, alguns dos quais exilados da ditadura que oprimia seu país, e de quem todos os cinéfilos moçambicanos, e não só cinéfilos, guardam um sentimento de nostálgico reconhecimento.



ABSTRACT:

The present text intends to deal with three different moments of the route travelled by Mozambican cinema, placing them in its historical context and in its subjective environment, trying to provide scholars with further information for a deeper understanding of the options that were made and the projects conceived.

KEYWORDS: *Mozambican cinema, cinema and guerrilla, cinema and University, Ruy Guerra*

RESUMEN:

El presente texto pretende abordar tres momentos distintos del recorrido del cine mozambiqueño, buscando situarles en el contexto histórico y en el clima subjetivo en que se insirieron, con la intención de ofrecer a los estudiosos otros datos para una mejor comprensión de las elecciones tomadas y de los proyectos trazados.

PALABRAS-CLAVE: *cine mozambiqueño, cine y guerrilla, cine y Universidad, Ruy Guerra.*