

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

Alessandra Meleiro*

Mahomed Bamba**

Resumo

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

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

Abstract

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Transnacionalização de talentos

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

bém em terras lusófonas e demais territórios africanos.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

Os limites do engajamento militante em terra estrangeira

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

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

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

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

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

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

Licínio Azevedo: o mais moçambicano de todos os cineastas brasileiros

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

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



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

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



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

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

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

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

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

Transnacionalização de Tecnologias

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

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

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

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

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

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

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



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



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

5 Ibid



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



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



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



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

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

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



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

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

Referências

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Recebido em: 22/01/2017

Aprovado em: 17/03/2017