



Universidade Nova de Lisboa
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

O cinema Moçambicano entre Documento e Ficção:
Análise fílmica de *Desobediência* de Licínio de Azevedo

Disseertação de Mestrado em Ciências da Comunicação
Especialização em Cinema e Televisão

Aluna : Rosalina Renalda Nhachote

Orientadora: Maria Irene Aparício

Dissertação apresentada para o cumprimento dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação, especialização em Cinema e Televisão, realizada sob a orientação científica da Professora Maria Irene Aparício.

Agradecimentos

Em primeiro lugar, quero agradecer a Deus pelo dom da vida e saúde para finalizar esta árdua tarefa longe dos meus.

A minha mãe, Felicidade Renalda Luís (em memória), pelo incansável apoio na educação da minha filha, sem o qual não poderia ter atravessado o Índico, rumo a um outro continente confiante, em segurança e com toda a determinação.

Ao meu irmão Nelson Nhachote, pelo suporte na gestão emocional da minha filha, Luciana Sélcia Novela, durante as inúmeras “ausências” necessárias.

O meu agradecimento especial vai para a minha supervisora, a Professora Maria Irene Aparício, pelos permanentes conselhos e orientação para que a construção de um trilha teórico do presente trabalho fosse possível.

Aos meus colegas Lucas Freire, Pedro Reis e Tânia Marques.

À comunidade Moçambicana em Lisboa, em especial à Noza Cabral, Ana Hortence e Elisa Siteo.

Aos meus professores do Mestrado.

A Portugal, pelo acolhimento!

Resumo

O contexto moçambicano possui ainda muito pouca produção académica que procure enquadrar o cinema local na história do Cinema Contemporâneo, a partir da relação intrínseca entre História e Cinema. Aliás, somos tentados a assumir que não existam publicações nacionais, nem debates relevantes sobre esta relação, sendo este um primeiro desafio para lançar o debate, no sentido de construir abordagens e pesquisas nesta direcção, para o nascimento, contributo e enriquecimento desta discussão¹. A partir dos contributos teóricos surgidos na década 60/70 com a “Nova História” estas discussões foram-se alargando a diferentes contextos com paradigmas diversos, mas que também podem ser coincidentes na sua essência e substância. Marc Ferro considera o filme como um documento que auxilia na construção de uma contra-história, isto é, uma história não oficial, que está parcialmente inserida nos arquivos pequenos, constituindo-se apenas numa memória guardada pelas instituições. Neste âmbito, a partir de uma abordagem histórica e pós-colonial², buscamos estabelecer a relação entre as dimensões ficcional e documental do cinema moçambicano, através da análise das vertentes de produção e construção narrativa, enfatizando a relação do filme “*Desobediência*” com a história de Moçambique, integrando, numa fase subsequente, a nossa análise, no âmbito geral, ao Cinema Universal. Através do método indutivo formulamos uma generalização a partir da ocorrência do objecto de estudo (*Desobediência*), para compreender o enquadramento no Cinema Moçambicano em geral e no Cinema Contemporâneo, de forma mais ampla.

Palavras-chave: História, Ficção, Documento, Cinema, Filme, Moçambique.

¹ O Instituto Superior de Artes e Cultura foi criado em 2009 e conta, atualmente, com cerca de 10 anos de existência. O Curso Superior de Cinema e Audiovisual existe há 4 anos, pelo que o desenvolvimento destes temas está ainda em fase embrionária, sendo assim, acreditamos que a presente proposta, contribuirá no sentido de construir linhas de pesquisa cada vez mais actuais e relevantes no campo da História do Cinema.

² Estamos conscientes de que a reflexão, a partir do conceito pós-colonial, suscita inúmeras questões, mas consideramos, sobretudo, aquela que desconstrói e coloca em primeiro plano, as narrativas do discurso colonial e num segundo plano, o pós-colonial.

Índice	
Agradecimentos.....	3
Resumo.....	4
Capítulo I:	
Introdução.....	6
Contextualização Objectivos	11
Formulação do problema.....	12
Metodologia.....	13
Capítulo II:	
Da amplitude do Cinema Contemporâneo	
II.I. Cinema e História.....	14
II. II. História Documento.....	26
Capítulo III:	
Análise Fílmica de “ <i>Desobediência</i> ”	
III. 1. Contextualização	32
III.2. Um olhar sobre “ <i>Desobediência</i> ”.....	35
Capítulo IV:	
Conclusões	
Considerações finais.....	51
Anexo: Filmografia de Licínio de Azevedo.....	59
Bibliografia	61

I Capítulo

1.1. Introdução

O presente trabalho enquadra-se na área do Cinema Contemporâneo, num contexto moçambicano, baseado nas noções de “História”, “Documento” e “Cinema”, numa abordagem histórica e pós-colonial. Optou-se por estas abordagens pois permitem visualizar a História do Cinema Moçambicano a partir da ocorrência de vários eventos e marcos históricos determinantes para o surgimento de formas, políticas e estéticas próprias, que podem ser aproximadas às do Cinema Contemporâneo.

Foi, sobretudo, a partir da proclamação da Independência de Moçambique, que representa de forma oficial e formal o fim da condição de colônia portuguesa, que surgiram elementos determinantes que ajudam a compreender a existência de novas dinâmicas ou ainda a permanência de resquícios de antigas realidades nos campos artísticos e culturais, que vieram a influenciar ou não numa continuidade dos temas abordados e/ou as transformações criativas relevantes.

Marc Ferro, historiador francês, notabiliza-se como um dos principais historiadores a debaterem tais questões, sobretudo a relação História-Cinema, ao considerar o filme como um documento que auxilia na construção de uma contra-história, isto é, uma história não oficial, que está parcialmente inserida nos arquivos pequenos, constituindo-se como memória guardada pelas instituições.

O historiador francês enfatiza que o filme, para além de ser um “documento histórico”, também se constitui como um acontecimento, pois a iconografia fornece muito mais informações sobre os indivíduos que a recolhem e difundem do que propriamente sobre aqueles que ela procura representar.

É neste contexto que o realizador moçambicano, Licínio de Azevedo, consegue olhar, de forma “inérita”, tanto a nível formal como na temática abordada³, a questão social relevante para a época em que o filme *Desobediência* foi produzido, ao propor uma descontinuidade temática e formal que nos permite falar sobre novas formas e estéticas que sugerem um acontecimento histórico passível de compreender e analisar no contexto de uma “nova teoria” do Cinema Moçambicano.

Boa parte do Cinema por si produzido encontra-se envolvido numa perspectiva histórica pós-colonial e reflete, de acordo com palavras do próprio realizador, Licínio de Azevedo, resultados dos escritos (apontamentos e registos) derivados da sua participação nos processos do pós-independência, enquanto jornalista e escritor. São filmes nos quais a História coletiva do Moçambique Contemporâneo é apresentada como um processo de construção de uma imagem nacional.

O nosso trabalho encontra-se organizado em quatro capítulos. No primeiro, a introdução delimitamos o tema, definimos o objectivo geral e os específicos, apresentamos o problema e a justificativa, seguidos de um panorama geral sobre as linhas que nortearam a escolha do tema e da pesquisa no geral.

No segundo Capítulo descortinamos a amplitude das questões anteriormente referidas no contexto do Cinema Contemporâneo de modo geral, alargando estas aproximações ao Cinema feito em África, com enfoque nos Países Africanos de Portuguesa (PALOP), embora conscientes de que no Cinema Contemporâneo é quase impossível delimitar um tempo e um espaço únicos, fora de um contexto histórico.

Buscamos situar a relação entre Cinema, História e os debates em torno desta linha de pesquisa na historiografia geral e do continente Africano, em particular, situando-a nos discursos de emergência deste debate. Segundo Ribeiro (2008), a utilização do cinema como objecto de reflexão histórica possui diferentes possibilidades analíticas. Para o autor, essas possibilidades dão-se, principalmente, em três direcções: numa História da produção fílmica, numa Historiografia da recepção fílmica e numa Historiografia da narrativa e representação fílmica.

Considerando os aspectos enunciados acima, e tomando como base a perspectiva Histórica, analisamos tanto a narrativa fílmica moçambicana, quanto ao seu contexto de produção, como, buscamos compreender o significado de documento no âmbito do cinema moçambicano.

No III Capítulo contextualizamos o Cinema Moçambicano, seguido de uma análise fílmica sobre o filme “*Desobediência*” buscando situa-lo no lugar em que se encontra, que se estende na fronteira entre Documento e Ficção, sem nos esquecermos de alargar a sua contextualização no cinema mundial no geral, e no âmbito do cinema Contemporâneo em particular.

No IV e último capítulo aparecem as considerações finais em torno da problemática levantada e as conclusões decorrentes do trabalho de pesquisa e análise em torno do objecto do nosso trabalho, como nos referimos, o filme “*Desobediência*”.

Tido por grande parte dos críticos e jornalistas culturais Moçambicanos e de outros quadrantes, como pai do Cinema Moçambicano, Licínio de Azevedo é realizador e escritor brasileiro, naturalizado moçambicano desde 1975. É sobre a obra deste artista que nos debruçaremos, tendo em conta que uma parte dos seus filmes situa-se na zona de fronteira de uma abordagem cinematográfica de fatos Históricos⁴, que são recriados pela ficção.

Apesar da sua longa lista de filmes, é a partir de “*Marracuene*”, filme que coloca as pessoas a dialogarem entre si e a viverem o seu quotidiano para a câmara, seguindo-se *Tchuma Tchato*, onde as comunidades são responsáveis pelas próprias narrativas e, mais tardiamente, “*Desobediência*”, um dos expoentes máximos da sua carreira, especialmente no campo do documentário e ficção, que se constata uma tendência para o esbatimento das fronteiras entre uma via do cinema documental e o que podemos identificar como cinema ficcional.

Trata-se, neste caso, de um modo de afirmação, de uma inventividade e ruptura que negam normas consolidadas num domínio considerado tradicional ao longo da História do Cinema Moçambicano onde, de um modo geral, aspectos da História coletiva são valorizados para a construção de narrativas, em detrimento de estórias individuais. São obras que lidam “in(conscientemente)” com o passado, por meio da memória, através, fundamentalmente, do método documental. As mesmas cumprem a filosofia e as diretivas do Estado governado pelo partido FRELIMO, que pretendia educar o povo e, para este efeito, baseava-se, principalmente, no documentário.

Naquele momento, era um acto de assumir a imagem de um país recém-independente e de criar outras imagens, não mais aquelas produzidas por um “olhar

⁴ *Virgem Margarida* (2013) retrata um momento Histórico do pós-independência em que o governo recém empossado desenvolveu estratégias de inserção e construção de um homem novo a partir da criação de Campos de Reeducação. *Comboio de Sal e Açúcar* (2018) retrata igualmente um momento da guerra dos 16 anos em que, para a sobrevivência das populações estas recorriam a seu risco a viagens de comboio entre um troço entre Nampula e Cuamba para adquirir bens de consumo, o que, de certa forma, caracterizou a vida de muitas famílias Moçambicanas nessa época da História de Moçambique. *Geração da Independência* (2018) trata igualmente de questões relativas a uma história pós-colonial para, a partir de depoimentos de ex-participantes da luta de libertação, recriar a história de Moçambique.

externo” e colonizador. Se antes da independência houve produções e iniciativas externas, filmes/produções estrangeiras, no pós-independência, a preocupação com uma imagem a partir de “dentro” tornou-se no foco da iniciativa política de Samora Machel. Ainda que os objectivos fossem “discutíveis”, as ações do governo de Moçambique na área do cinema mostravam-se de suma importância, na medida em que se constituíam como tentativas de ruptura com as imagens coloniais.

É nesse contexto que o realizador Licínio de Azevedo pode ser enquadrado, como parte de uma geração de cineastas fortemente influenciados pelo “Cinema Verdade”, fruto da contaminação e influência dos movimentos representados pelos cineastas Ruy Guerra, Jean Rouch, Jean Luc Godard entre outros que tiveram um papel relevante no rumo que o Cinema Moçambicano seguia no período pós-independência.

O papel destes Cineastas foi crucial para cunhar formas e Estéticas Cinematográficas Moçambicanas no período pós-independência, estéticas que incidiam, fundamentalmente, no resgate da realidade. Tais influências geraram um corpus Cinematográfico onde se cruzam Documentário e História, com a intenção de reconstruir o passado e a memória colectiva através do Cinema.

Com a guerra de 16 anos, o “script” assente até então na história colectiva que pressupunha se colectiva e nacionalista, sofre alterações, o que gerou influência directa na política de produção de imagens que provocaram mudanças significativas no projecto do Cinema-História. O contexto acima indicado, associado à morte do primeiro Presidente do Moçambique independente, representa o “ruir” de um projeto imagético nacional, ligado à política do Estado, e abre espaço para um cinema mais “comercial”, aberto às agências internacionais, fatores que contribuíram para que o cinema moçambicano buscasse reinventar-se, tornando-se, fundamentalmente, num veículo educativo e de informação.

Alguns cineastas, avançaram para a prospecção e imersão pela via de um cinema “independente” que lhes permitiria recolher as cenas banais do quotidiano e as histórias de “excluídos”, baseando-se, nas respectivas bagagens jornalísticas que era a maioria dos cineastas ainda em exercício, o que os tornava contadores de histórias, com características herdadas do pós-independência.

Outros cineastas como Rui Guerra⁵, avançaram numa direção que possibilitou considera-los responsáveis por fazer um Cinema que reflectisse o real. Este período pode, inclusive, ser catalogado como a primeira etapa da construção de Cinema testemunha (Documento⁶), que se concertava com a idéia de relativa independência dos Cineastas, um cinema que, diante das ruínas nas quais emerge, ainda encontra espaço para anunciar imagens sobreviventes e continuas de um sistema socioeconômico e cultural que condiciona a vida dos Moçambicanos, com particular destaque para as mulheres.

Como foi, então, o projeto artístico-imagético em “*Desobediência*” influenciado pelo contexto histórico-político do pós-guerra de 16 anos?

A nossa intenção é identificar, desde logo, alguns panoramas da trajetória do cinema de Moçambique, antes mesmo de compreender o seu significado relativamente aos aspectos, nuances e complexidades dos eventos históricos. Pretendemos, depois, contextualizar e problematizar um momento dessa história, abrindo mão de uma perspectiva totalizadora, de forma a compreender esses eventos como construções político-culturais.

Este cinema retrata as reminiscências de um conflito armado e colonial. O que nos coloca em permanente questionamento, nos seguintes termos:

Como é que o cinema moçambicano foi afetado/influenciado pela “experiência” da guerra?

Que relação podemos estabelecer entre o conceito de “guerra” e o cinema de Moçambique, por meio da produção cinematográfica de Licínio de Azevedo?

⁵ Rui Guerra, pode ser considerado como o primeiro cineasta a abordar a relação História-Cinema, sem descurarmos de outras produções. Em *Mueda, memória e massacre*, temos os próprios populares a reinterpretarem o evento do Massacre de Mueda de 1960, que, de acordo com palavras do próprio realizador, é um ato que acontece todos os anos em frente a antiga administração colonial. Através do teatro são reinterpretados os atos desse massacre com depoimentos de sobreviventes e/ou testemunhas do evento, o que confere uma fonte documental bastante rica em cruzamentos que visam trazer a verosimilhança do acto, quando confrontado com a bibliografia existente sobre o mesmo evento. Embora o filme tenha sido alvo de alguma censura e cortes na obra original.

⁶ *Mueda, Memória e Massacre* é um filme de Rui Guerra de 1979, que procura nas reinterpretações através da conjugação do Teatro e dos depoimentos de testemunhas e sobreviventes do Massacre de Mueda de 1960, reescrever a história através da imagem. De acordo com as palavras do próprio cineasta a versão do filme disponibilizado na época não constituía a versão original por si realizada.

De que forma o cineasta, que perdura no tempo, criativo desde o pós-independência, emerge para anunciar imagens particulares, pessoais e familiares do pós-guerra?

Em “*Desobediência*”, para além de partir das pequenas histórias são os próprios “personagens” da vida real convocados a fazer a reconstituição dos eventos e processos que haviam vivido anteriormente nas suas vidas e onde a indiscernibilidade entre o ficcional e o documental gera uma ocorrência inédita. Aqui, pressupõe-se uma representação da realidade tal como ela nos aparece, na sua totalidade material e efectiva. Neste filme, assumimos a compreensão do termo realismo, não exactamente tal como proposto pela teoria do cinema⁷, mas numa definição que passa necessariamente pelo entendimento de “realidade”, tal como Licínio de Azevedo a encena em seus filmes.

Contextualização e objectivos

Entre as décadas de 60 e 70, surgiu, no campo da historiografia, um importante debate no sentido de alargar o âmbito das fontes utilizadas nas pesquisas históricas. Tal movimento foi influenciado por uma mudança que ocorreu na historiografia francesa, denominada “Nova História”, na qual uma das principais preocupações era identificar novos problemas, novas abordagens e novos objetos nos estudos históricos.

Especialmente a partir desse contexto, artigos, livros e coletâneas dedicadas ao gênero fílmico multiplicaram-se, porém, a conquista da cidadania histórica dos filmes foi lenta, tendo passado por inúmeras críticas lançadas acerca de questões teórico-metodológicas, sobretudo na análise do filme como documento histórico. É aí que o autor francês Marc Ferro se destaca como um dos principais historiadores que reconhecem no cinema a potencialidade de uma relação História-Cinema. Daí, também, os nossos objectivos nomeadamente, compreender a relação História-Cinema a partir dos vários aspectos históricos retratados em “*Desobediência*”; entender a lógica de produção de imagens no cenário moçambicano; perceber como, historicamente, foi construído o filme *Desobediência* e como, estética e formalmente, foi influenciado pelos eventos históricos,

⁷ Bazin defende que o Realismo não visa representar a realidade assim tal qual como aparece, mas sim como o real visado pelo espectador.

já que este é um filme cujo modelo de produção e imbricações em termos de gênero, suscitou debates, ao ser considerado um filme híbrido, simultaneamente ficcional e documental; compreender se existe em *Desobediência* esse referente de acontecimentos tal como é definido pelos Documentos Históricos; analisar o lugar onde se situa *Desobediência* e, por fim, compreender o processo de apropriação da imagem cinematográfica pelos moçambicanos no pós-independência.

Formulação do problema

Há uma idéia generalizada de que em África as condições são propícias para um Cinema Documental que nos incitam a tentar perceber e analisar como os modos narracionais, de produção, e de realização correspondem a uma realidade dita factual. Tentaremos percorrer esse caminho para responder a algumas perguntas de base: “Haverá em “*Desobediência*” esse referente de Documento, tal como entendido historicamente? Ou estaremos perante uma fronteira em que documento e ficção se cruzam e dialogam sistematicamente para construir uma narrativa difícil de aferir na realidade?

No filme “*Desobediência*”, Licínio de Azevedo reflecte sobre uma questão social relevante para época, em particular a condição das mulheres. É, deste modo, um conjunto de enunciados relevantes sobre a sociedade da época, historicamente situados, e ideologicamente marcados em que o filme foi produzido. Assim, tendo em vista os diferentes campos de possibilidades do trabalho, com filmes dentro do campo Histórico, somos desafiados a analisar tanto a trajetória do cinema e do cineasta, quanto a sua produção fílmica, com destaque para os múltiplos aspectos, que compõem a narrativa fílmica.

Metodologia

De acordo com Gil (2008:38) a metodologia diz respeito à regra e procedimento estabelecido para realizar uma pesquisa científica e compreender o conjunto de conhecimentos precisos e metodicamente ordenados em relação a determinado domínio do saber.

Nesta pesquisa, não se pretende medir ou quantificar a realidade estudada, mas compreendê-la. Trata-se de uma análise qualitativa e explicativa, pois teorizamos os fenômenos estudados e, em relação aos mesmos, procuramos respostas e aprofundamos o conhecimento sobre ela. Tentamos aplicar, portanto, o método indutivo na abordagem.

Para Lakatos e Marconi (2007:86), o método indutivo é responsável pela generalização, isto é, partimos de algo particular para uma questão mais ampla. No raciocínio indutivo, a generalização deriva de observações, das constatações particulares de casos de realidade concreta que nos levam à elaboração de generalizações.

Tal como assumimos, o método indutivo permitiu-nos formular uma generalização sobre a ocorrência de fatos e elementos locais no objecto de estudo – o filme *Desobediência* – na perspectiva de compreender de que modo este objeto reflete características próprias do Cinema Moçambicano em geral.

Capítulo II

II.I - Da amplitude do Cinema Contemporâneo

II.II. Cinema e História

Embora a maioria das fontes/documentos da História tenha sido predominantemente constituída, durante séculos, quase exclusivamente por testemunhos orais, escritos, materiais arqueológicos⁸, a imagem, nas suas várias dimensões, teve e continua a ter uma função importante, desde a pré-história, caracterizada, maioritariamente, por pinturas rupestres espalhadas um pouco por todos os quadrantes do globo⁹.

Os historiadores consideram, amiúde vestígios materiais que estiveram ligados à vida das sociedades ou conglomerados habitacionais, comunidades, povoações, etc., para reconstituírem a vida de inúmeras sociedades no tempo e no espaço, ou para fazerem a História da humanidade, por isso, estas fontes constituem também Documentos Históricos¹⁰.

A História Ocidental abarca uma grande diversidade de períodos cronológicos e culturais onde a existência do conceito de Documento (no sentido lato do termo) é muito mais visível e difundido, chegando, inclusive, a ser usado por questões metodológicas a outros contextos. As civilizações clássicas discutiram amplamente as questões de estética, conferindo, cada vez, mais proximidade com o que herdaremos como referentes sobre a vida: documento, civilizações, humanidades, história, memórias, entre outros elementos constituintes de sociedades modernas e contemporâneas.

⁸ Alguns dos registos são achados tais como enxadas, machados, ruínas de habitações, templos, igrejas entre outras infraestruturas, todos eles deixados pelas diversas civilizações. Esta grandiosa diversidade das primeiras fontes históricas, para além das mencionadas, incluíam escritos sobre a vida daquelas, como por exemplo inscrições em pedra, diários, cartas, testemunhos de pessoas que conviveram com figuras relevantes nos lugares estudados, que contribuíam para a reconstituição e estudo da História das sociedades.

⁹ Apesar de lhes ser atribuída uma função mágico ritual em algumas sociedades, elas revelam igualmente a afeição de comunicar e eternizar formas possíveis de histórias e vivências.

¹⁰ Desde as primeiras Civilizações convencionou-se referenciar o surgimento do Documento, considerando a existência “física” que permite reconstruir um conhecimento directo sobre a história, memória, e vida dos diferentes povos.

Com todas estas especificidades e localidades, foi a partir da revolução científica e tecnológica do séc. XIX, quando a fotografia se popularizou, que a imagem do vivido ou do imaginado deu lugar a publicações ilustradas diversas.

De acordo com Susan Sontag, em *Ensaio sobre a fotografia* (2012:11/12), este inventário teve o seu início em 1839 e, desde então, tudo ou quase tudo parece ter sido fotografado pois, na época, colecionar fotografias equivaleria a colecionar o mundo¹¹. Considerando o ato de fotografar como uma apropriação da coisa fotografada, tal significava envolver-se numa relação com o mundo que se assemelhava ao conhecimento e, por isso, ao poder.

Segundo Walter Benjamin(1987), os fotógrafos que passaram das artes plásticas à fotografia, não necessariamente por razões oportunistas, acidentais ou comodismo, constituíram-se na vanguarda dos especialistas contemporâneos, porque, de algum modo, estavam imunizados contra o maior perigo da fotografia contemporânea: a comercialização.

Esta característica enunciada por Benjamin, relativa aos fotógrafos que passaram das artes plásticas para a fotografia, pode ser comparável ao que se passou com os Cineastas Moçambicanos, já que estes cineastas de vanguarda revolucionariam, a seu modo, as formas de representação da realidade do período pós-independência, e mantiveram-se, depois, na produção Cinematográfica Contemporânea Moçambicana, cunhando uma nova forma, estética e ideologia sobre como fazer Cinema, que permanece quase intacta ao longo da história do Cinema Moçambicano.

O Continente Africano esteve exposto a imposições de diferentes sistemas de dominação tais como as escravaturas e colonialismos que contribuíram, de forma abissal, para a construção e reconstrução de discursos e formas geradas pelos documentos inscritos na História Universal que, grosso modo, levaram a que o continente tivesse sido catalogado por vezes como Continente sem História por algumas abordagens Eurocentristas, tomando como fundamento principal a ausência da escrita, o que contribuiu para ocultar ou inviabilizar as histórias ou resistências pontuais, bem como as resistências gerais, permitindo que os seus códigos e registos artísticos fossem pouco

considerados ou registados de forma estereotipada¹².

De acordo com Benjamim (1987), historicamente, a compreensão e apreensão do passado não significa conhecê-lo "como ele de facto foi", significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Segundo o autor, cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, tal como ela se apresenta no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento.

Em cada época é preciso arrancar a tradição ao conformismo que se quer apoderar dela. Considerando que existem sempre dois ou mais lados do mesmo facto histórico, ou seja, que todo o facto possui inúmeras nuances que, por vezes, são difíceis de aferir em primeira instância, esta abordagem, de Benjamim, permite-nos colocar a dúvida acerca de todo e qualquer processo de construção de argumentos históricos e remete para inúmeras amplitudes, permitindo que os historiadores e não só, possam duvidar e investigar as diversas perspectivas, objectos, fontes documentais, acontecimentos, com o objectivo de chegarem mais próximo de uma “verdade”¹³.

Os desenvolvimentos da arte cinematográfica foram relevantes quanto à sua dimensão de espetáculo de massas, inicialmente apresentado ao público em 1895, no Salão Grand Café, em Paris, com o registo de operários, no fim do dia, saindo de uma fábrica. E é a partir dessa época que o cinema se funde, de forma inaugural, com a história, independentemente de os irmãos Lumière terem tido ou não a intenção de efetuar um registo documental histórico¹⁴:

¹² O importante é que este é um campo vasto onde as diferenças, interesses, contextos, relevância, especificidades precisam de ser tomadas em conta para o estudo de qualquer região. Ao mesmo tempo, no caso do de África, é preciso ter em conta as características que contribuíram para a historiografia do continente, algumas variáveis, a que o continente esteve exposto antes e após 1975.

¹³ Tal como posteriormente, em muitas outras sociedades, os processos iniciados na pré-história geraram um conhecimento sobre a história destes povos a partir das evidências materiais, físicas, orais, analisadas e consideradas a partir de várias abordagens e métodos, tais como os métodos comparativos, e outros tais como a datação por Carbono 14. Os processos arqueológicos trouxeram informações que, cruzadas com a informação de outras ciências ou áreas de saber ajudaram a construir versões da História, quer colectiva, quer individual. Importante é notar, também, a relação entre a História e as outras ciências, tais como a Geografia, Economia, Arqueologia, Política, Antropologia, etc., que se foi construindo, em quase todos os quadrantes, subsidiando-se mutuamente ao longo dos primeiros momentos/períodos históricos, anteriores aos debates sobre fotografia, cinema e história, que se tornarem em temas interrelacionais e alvo de questões teórico-metodológicas.

¹⁴ Existem muitas alusões à discussão sobre esta sequência que, para alguns foi captada no momento exato em que os operários saíam da fábrica e para outros foi a encenação da evento.

Outro exemplo é o registo do quotidiano de um esquimó em *Nanook of the North*, filme de 1922 de Robert Flaherty¹⁵, em que o método documental utilizado gerou muitas possibilidades, mas também muitas dúvidas, no sentido de se perceber, se tanto os irmãos Lumière como Robert Flaherty embora em épocas diferentes, tenham intencionado fazer o registo de uma realidade dita cinematográfica. Para ambos os contextos registados, é comum encontrarem-se, questões sobre se os registos gerados na época correspondem à encenação do seu cotidiano ou não. Apesar de hoje estar cada vez mais claro que o filme de Flaherty foi parcialmente encenado, nomeadamente, pelo facto de alguns aspectos de contexto indicarem para uma descontinuidade histórica¹⁶.

Apesar deste extenso debate, os métodos dos irmãos Lumière e os de Flaherty¹⁷ utilizados em grande parte da sua obra, podem ser considerados como um marco importante, fundamentalmente na viragem daquilo que se define como idéias nascidas localmente e sem estrutura pré-definida, sem guião; experiências locais cujo desfecho seria conhecido e valorizado no fim.

Daí podemos inferir que embora a relação história-cinema tenha sido marcada a partir do cinema dos Irmãos Lumière, temos igualmente no método “Flahertyano” uma ferramenta poderosa para pensar e articular essa mesma relação. O contributo de várias gerações de Cineastas foi-se sucedendo na consolidação dessa relação e até que alguns filmes rodados a partir do fim da segunda guerra mundial mudaram, mesmo, de forma decisiva, as formas de inventividade cinematográfica. De forma mais incisiva e óbvia, podemos considerar que foi o conjunto de todos os movimentos cinematográficos que influenciou, de forma consciente, esta relação no contexto Africano e Moçambicano em particular.

¹⁵ Nos documentários *Nanook* e *Mohana*, Flaherty inverte a lógica dos filmes de viagem onde o que interessa é a viagem e não o objeto de viagem. Nestes filmes são as pessoas concretas que nos permitem estender a representação a todos os esquimós, ou seja, a partir de *Nanook* mostra-se o que é comum a todos os esquimós, em geral. Sendo deste modo desbravado um caminho de potencial de um novo cinema. *Nanook* é considerado por alguns críticos como um filme inovador na linguagem do documentário e muito próximo de uma idéia de realismo cinematográfico.

¹⁶ Serem utilizadas armas de caça, já obsoletas à época do registo filmico.

¹⁷ Para Flaherty, a arte cinematográfica estava na imagem e cada imagem era um mundo, cada imagem era, também, o filme construindo uma subjetividade, num gesto involuntário do próprio cinema.

A partir da independência do país a influência e contaminação pelos movimentos da Nouvelle Vague, do Cinema Novo, etc., tornou possível um cinema que se viria a consolidar o script adoptado pelo Cinema Moçambicano, que, apoiado numa idéia de cinema universal, ancorado na realidade, principalmente nas suas estética e forma, sem descurar da inserção de não-actores, pessoas reais, no contexto do filme¹⁸.

O filme “*À Bout de Souffle*” pode ser considerado como um marco de uma espécie de nova idade do Cinema ao propor novas formas estéticas e formais a par de outros filmes universais com destaque para os filmes-chave do neo-realismo Italiano. O filme “*Ladrão de Bicicletas*” (De Sica, 1948) é um exemplo de como se constroem e se criam estas novas formas e estéticas, ao inscrever, de forma inaugural, a vida de uma família Italiana nos dilemas históricos de transição entre modos de vida do período pré-guerra e o pós segunda guerra Mundial, imersos nos conflitos gerados por novas propostas económicas e de reconstrução.

Dissecando o filme de De Sica (*Ladrão de Bicicletas*) podemos ver como este se apresenta, no seu início, como uma narrativa linear, até ao momento em que o protagonista passa a procurar a bicicleta em pedaços e, a partir desse momento, o próprio filme muda e passa a apresentar-se como narrativas episódicas em que o protagonista, de nome Antônio, vagueia sem um propósito “aparente”.

Podemos olhar para o mundo que De Sica nos mostra como sendo o movimento do próprio país, a Itália, onde um movimento de derrota ou regeneração ocorre e tenta ressurgir das ruínas geradas pela guerra; a duplicidade sempre presente na narrativa remete-nos, igualmente, para o movimento da própria bicicleta que pode mudar de direcção a qualquer momento.

De realçar que a construção das personagens de Bruno e Antônio, dá-se através de uma “espessura” que é independente do filme, pois, a forma como estes agem dentro do filme faz com que os espectadores tenham uma intimidade com os personagens, remetendo-nos ora para a verdade do facto, ora para a vertente da tragédia.

¹⁸ Para alguns críticos foi em *À Bout de Souffle* que esta relação com a ficção foi violentamente exposta, considerando que Godard filma a subjetividade ao trazer para o cinema um personagem baseado numa figura real e percorre o interior subjetivo do personagem. No início do filme temos a percepção de que o personagem dialoga com a câmara e vemos o mundo a partir da experiência do Michel, como se estabelecesse uma relação entre Michel e Godard.

A montagem gerada entre o máximo de objectividade e o máximo de subjetividade na representação e no atuar dos personagens que são “não actores”, confere ao filme uma espécie de não representação, se se assumir que, no filme, ninguém representa mas os personagens apresentam-se. O facto de a escolha dos personagens não dever nada ao sistema clássico de representação e ação, resulta num efeito particular em que os seres reagem ao espaço, ao olhar do outro, tendo a capacidade de criar figuras que lhes são próprias.

Em *Ladrão de Bicicletas*, cada plano tem autoridade para mudar o ponto de vista do espectador; dá-se uma transformação e são fragmentos de uma vida que se vão fazendo em relação ao real, construindo uma tensão permanente entre a “disciplina do cinema” e a “indisciplina do real”.

O filme foi considerado por André Bazin, como o único filme verdadeiramente comunista¹⁹ válido para esta época, e, igualmente, como o único puro cinema realista. Obviamente que é possível considerar outros contributos, não menos importantes, dados pela trilogia (*Stromboli*, *Europa 51* e *Viagem a Itália*) em que Robert Rossellini filma a poesia, o solipsismo e a transtextualidade, numa autorreflexão sobre a natureza da memória no cinema.

O método documental aplicado à realidade dos Esquimós forneceu informações significativas que, quando cruzadas com outras fontes históricas tais como as fontes escritas, orais, materiais, etc., possibilitam inúmeros e amplos entendimentos das realidades e dos factos apresentados. Estes contributos incontestáveis do cinema, sob o ponto de vista de registo documental, oferecem informações relevantes sobre a História Moderna e Contemporânea, com enfoque nas histórias individuais, nascidas localmente, a partir de experiências particulares, onde as pequenas histórias, rotineiras e banais, são elencadas no seio da História.

O cinema contemporâneo pode adquirir uma definição pertinente, no sentido em que os filmes que lhe são comuns, os seus motivos e as suas obsessões, bem como as suas formas de contemplar o mundo e os sujeitos estão escritas e inscritas no tempo, o (nosso) tempo. Segundo Bazin, os acontecimentos da narrativa bastam-se a si próprios, daí a

¹⁹ Bazin, considera o filme *Ladrão de Bicicletas* como puro cinema Neo-Realista Italiano, sendo a única obra da sua época puramente comunista por ausência de “propaganda” na passagem da sua mensagem.

ausência do direcionamento instaurado pela decapagem clássica.

Para Bazin, a profundidade de campo aproxima o espectador da realidade e desloca-o de sua passividade, implicando uma atitude mental mais ativa em oposição à resposta a uma montagem e decupagem clássica que direcionam o olhar do espectador; o espectador tem a liberdade de olhar, podendo percorrer a cena apresentada em campo, na sua profundidade, que interfere efectivamente na forma de percepção e recepção, isto é, na construção dos significados.

Tal como aponta Bazin a respeito da profundidade de campo:

“[...] ela implica, por conseguinte, uma atitude mental mais ativa e até mesmo uma contribuição positiva do espectador à *mise-en-scène*. Enquanto que na montagem analítica, ele só precisa seguir o guia, dirigir sua atenção para a do diretor, que escolhe para ele o que deve ser visto, lhe é solicitado um mínimo de escolha pessoal. De sua atenção e de sua vontade depende em parte a imagem ter um sentido” (Bazin, 1991, p 77).

A profundidade de campo aproxima o espectador da realidade e desloca-o da sua passividade, implicando uma atitude mental mais ativa em que o espectador apresenta liberdade no olhar, podendo percorrer a cena apresentada em campo de profundidade, sendo estas algumas das considerações que pontuaremos para dissecar “*Desobediência*”, por considerarmos que, também neste filme, estes aspectos implicam uma atitude mental mais ativa aproximando-nos da realidade, para situá-lo no âmbito do cinema contemporâneo. Ao mesmo tempo, são estes aspectos que nos permitem construir o lugar do filme na relação Cinema-História e a sua função documental no Cinema Moçambicano.

Entretanto, e fora das questões acima mencionados, importa frisar que e o método documental, associado a grande parte destes filmes, gerou registos importantíssimos para a História do Cinema e para a História das sociedades a elas referentes, e contribuiu para que o cinema ganhasse uma força tão grande a ponto de se cunhar um termo para designar esta realidade peculiar, nomeadamente, História-Cinema.

Entendendo a definição de História como a ciência que estuda a vida das sociedades ao longo do tempo e do espaço, parece-nos importante construir e traçar uma dimensão contextual da relação entre História e Cinema, bem como a sua evolução histórica.

Importa destacar as especificidades do Continente Africano e da relação com o Cinema, que já havia sido iniciada desde a gênese do Cinema Mundial. De acordo com o historiador Belga, Guido Convents, na sua obra *Os Moçambicanos perante o Cinema e o Audiovisual*, há um traçado da história política e cultural do Moçambique Colonial até à República de Moçambique (1896-2010), onde a relação da então colônia com o Cinema é confrontada através do cruzamento de diferentes fontes documentais, orais e materiais, o que permite inscrever a então Colônia de Moçambique nos anais da História do Cinema Mundial, com as devidas contextualizações e especificidades.

Ao analisar a especificidade entre o modelo de colonização britânico e o português, tendo como pano de fundo a comparação entre Moçambique e África do Sul, a historiadora Maria do Carmo Piçarra (2009) afirma que enquanto no modelo britânico impôs-se uma relação, que visava manter a diferença relativamente ao processo de segregação entre brancos e negros (universalização), no modelo português teria imperado uma política de “miscigenação” (diversificação), em que as possíveis diferenças entre colonizador e colonizado deveriam desaparecer em prol de uma política de “aproximação”, que visava uma “unidade” do Império Ultramarino Português. Para a autora, essas relações impostas pelo modelo colonial português não teriam deixado de evidenciar marcas profundas no “*ethos*” político moçambicano do pós-independência.²⁰

A partir da Independência de Moçambique, em 1975, altura em que se fundou a Primeira República, as diretrizes do Estado já independente foram traçadas e tornaram visível o papel da Arte na Política do Estado. De acordo com Convents, Guido (2011:435), esta época vai de 1975-1978 e pode ser considerada como a fase da procura de uma política cinematográfica adequada à nova sociedade, onde a FRELIMO quer criar o homem Novo com base nas imagens.

O cinema moçambicano produzido após a independência constituiu-se, portanto, como uma ferramenta importante no processo de construção de uma imagem nacional. Se

²⁰ Em relação ao período colonial, cabe destacar as relações estabelecidas entre portugueses e africanos. Conforme a historiadora Maria do Carmo Piçarra (2009), já no Estado Novo, Portugal, apropriando-se do ideal luso-tropicalista de Gilberto Freire e com a intenção de propagar a ideologia do Estado Português como um “Império”, teve nos programas de atualidades – noticiários filmografados – um aporte fundamental baseado em estereótipos e imposição colonialista, onde as imagens produzidas pelo Estado Novo tinham a intenção de destacar o império colonial português como coeso e, desse modo, justificar seus domínios, além-mar, ante outros domínios imperialistas.

antes da independência houve produções e iniciativas externas (é o caso dos filmes/produções estrangeiras), no pós-independência a preocupação com uma imagem a partir de “dentro” tornou-se o foco da iniciativa política de Samora Machel.

Ainda que utilizada para satisfazer as intenções ideológicas da FRELIMO, as ações do governo na área do cinema mostravam-se de suma importância, na medida em que se constituía como uma tentativa de ruptura com as imagens coloniais.

Tratava-se, naquele momento, de assumir a imagem do país recém-independente e de criar outras imagens, que não mais aquelas produzidas por um “olhar externo” e colonizador. A centralidade que o cinema tinha no cenário colonial, acentua-se ainda mais nesta fase, houve, nesse sentido, todo um investimento por parte do Estado em capacitar e formar uma “mão de obra” qualificada para o Cinema.

É nesse contexto que podemos situar a criação do Instituto Nacional de Cinema – INC, em 1976, projeto em que um grande número de jornalistas foi integrado, e onde estavam incluídos cineastas que vinham de diferentes domínios geográficos, igualmente integrados no projeto de construção de um Estado Nação com os seus saberes e experiências, para, conjuntamente com as diretivas políticas, contribuir para a concretização dos objetivos, incluindo o de fazer “Nascer o Homem Novo”. Todos eles influenciaram, de forma decisiva, o curso do cinema feito em Moçambique e que se cruza, de forma angular, com a idéia de Cinema-História:

“Isto pode parecer pretensioso, mas Moçambique foi à época uma espécie de Meca do Cinema para os Cineastas de esquerda e foi aí parar muita gente essencial: o Godard²¹, o Jean Rouch, o Santiago Alvarez, o Ruy Guerra entre outros. Nós desatamos numa produção desenfreada de documentários, registando tudo o que estava a acontecer em 35mm, película Orwo, da RDA, vinda directamente dos estúdios onde o Fritz Lang fizera os seus filmes... foi uma festa.” Luís Carlos Patraquim (poeta, jornalista, guionista-argumentista), *Expresso*, Lisboa, 2009 *apud* Guido Convents (2011:435).

Os cineastas citados por Patraquim, entre outros, tiveram assim um papel relevante no rumo que o Cinema Moçambicano seguiria no período pós-independência, e

daí em diante. O papel destes cineastas foi crucial e a sua relevância está patente no legado Cinematográfico que deixaram.

A influência dos movimentos cinematográficos que estes representavam, contribuiu para marcar formas e estéticas cinematográficas Moçambicanas nos períodos pós-independência. Estas influências geraram um corpus Cinematográfico e uma forma de fazer Cinema que se cruzava com o Documentário e a História.

Existia, então, uma intenção de reconstruir o passado e a memória colectiva, utilizando o cinema, com base nas influências que cada um dos cineastas trazia na sua bagagem e que se cruzavam com os objectivos do Estado Moçambicano.

Estes movimentos consideravam importante produzir filmes que retratassem a realidade do povo, os conflitos políticos e sociais, que fugissem às regras de produção e aos dogmatismos da estética do cinema industrial. A partir de uma abordagem Pós-Colonial criam-se relações e estabelecem-se novos Cinemas onde o ideal de realidade estava conscientemente marcado, cruzando-se com a noção de contemporâneo, que se caracteriza na dissecação das individualidades e no modo como estas se distribuem no mundo, colocando formas expressivas que não hesitam em abraçar as pequenas histórias, rotineiras e banais, elencadas no seio da História Colectiva²².

A partir destas características perguntamo-nos quais os vários aspetos históricos que ajudaram a compor “*Desobediência*”? Compreendemos que o cinema de Moçambique²³, como um projeto de comunicação, não está deslocado de processos sócio-histórico-culturais mais amplos²⁴. Afinal, o que dizer do processo de apropriação

²² Benjamim (1987) defende a relação metafórica entre cinema ficcional e História refletindo sobre as duas dimensões, e considerou que a história alterou o destino do Cinema, ao mesmo tempo que o Cinema tem um efeito na História. Mas, considera que existe uma reciprocidade entre Cinema e História através de imagens diversas que vão desde “Ivan, O terrível”, “O Couraçado Potemkin” e grande parte da filmografia de Sergei Einstein.

²³ Segundo o historiador belga Guido Convents (2011), a história do cinema em Moçambique constitui-se antes mesmo do processo de independência do País. Aponta que, já no período colonial, a vida artístico-cultural esteve intensamente vinculada aos cineclubes – naquela altura, responsáveis pela difusão de filmes. O então Instituto Nacional de Cinema desempenhou nesse cenário de guerras um “poder” estratégico, por ser o braço de divulgação dos ideais revolucionários da FRELIMO por meio do *Kuxa Kanema*, noticiário semanal onde Samora Machel, então presidente do país, apresentava as acções de seu governo. Com o processo de independência de Moçambique, houve uma preocupação imediata com a produção de imagens nativas, não mais a serem elaboradas por “estrangeiros”.

²⁴ Um dos exemplos foi *Kuxa Kanema*, que sendo um projecto pós-Independência visava ser um instrumento para dar voz e “visão” aos moçambicanos – naquela altura recém-descolonizados.

da imagem cinematográfica pelos moçambicanos?

Para responder às questões acima colocadas é necessário, antes de mais, compreender o engajamento dos cineastas moçambicanos, em todo o processo que se inicia com a criação e consolidação do Instituto Nacional de Cinema (INC)²⁵, que, anos depois, viria a designar-se Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema (INAC)²⁶. Visto que nesse momento específico ocorria o sentimento de alcance de liberdade, gerado pela independência do país em que todos os outros meios de comunicação social tais como a rádio, jornais e revistas eram os primeiros órgãos de informação a evidenciar-se perante o olhar dos populares, nas grandes Cidades. Há ainda a considerar que as mudanças que ocorreram inesperadamente no cenário político nacional tiveram influência direta nos desdobramentos da política de produção de imagens.

A partir de 1986/7, década que abriu espaço e propiciou um período de um cinema mais “comercial”, surge também a abertura às agências internacionais que o tornaram, de um modo geral, num veículo educativo e de informação, mais do que um programa noticioso como era no governo imediatamente pós-colonial.

Alguns cineastas decidiram avançar para a prospecção e imersão em busca de um Cinema “independente” que lhes permitisse recolher as cenas do quotidiano e as histórias dos “excluídos” de forma livre e independente, sem as amarras da época. Mas, apesar dessa viragem, podemos afirmar que todo o Cinema Moçambicano do pós-independência é um documento histórico colectivo, pois, como arrolamos anteriormente, esteve associado aos projectos políticos e ideológicos que se sucederam na História de Moçambique desde a época colonial até à independência.

O período da guerra de 16 anos, entre o Governo da FRELIMO e a Resistência

²⁵ Refira-se a criação do Instituto Nacional de Cinema – INC, em 1976 e a criação do semanário informativo “Kuxa Kanema” em 1978. Através do *Kuxa Kanema*, uma espécie de noticiário semanal com uma duração de 10 minutos, Samora Machel (primeiro presidente do país) apresentava interna e externamente o desenrolar da guerra civil e as ações de seu governo de carácter socialista. Aos poucos ia sendo moldada a imagem de uma nação “unificada”, de uma cultura “homogênea” e uma identidade “moçambicana”. Não é por acaso, *Kuxa Kanema* quer dizer “O nascimento do Cinema”.

²⁶ A criação do INC e os posteriores eventos que se seguiram ao pós-independência, como, por exemplo, a morte do presidente Samora Machel (1986), ou o incêndio do INC em 1991, significaram a emergência de um período de “ruínas ou escombros”. Esses eventos não foram acompanhados de uma sensação de desencantamento ou mesmo decepção por parte dos cineastas, que de um protagonismo quase heroico no início das lutas de libertação, viram-se, na fase seguinte, submetidos a uma “política oficial” que os levava à relativa invisibilidade por um lado, e à possibilidade de inventividade de novas formas de comunicação em termos de forma, conteúdos e estéticas.

Nacional de Moçambique (RENAMO) desestabilizou, de certa forma, parte do projecto cinematográfico, bem como todo o tecido social e econômico e interrompeu, significativamente, a produção de imagens; a guerra tende a inviabilizar quase todos os domínios da vida das sociedades²⁷.

Com a assinatura dos acordos de paz, em 1992, o sonho e a ambição de se retornar a um novo período de produção cinematográfica, com todas as nuances e reminiscências políticas, formais e ideológicas, e, principalmente, sem o apoio do Estado, o legado jornalístico e as lições aprendidas com cineastas como Jean Rouch, Jean Luc – Godard ou Ruy Guerra, entre outros, permitiram o firmamento de uma estética e uma forma, à imagem e semelhança das ruínas de Benjamin²⁸.

Estas formas evocam a potência do inesperado e do imprevisível que acabou por influenciar na produção de pelo menos três obras cinematográficas de Licínio de Azevedo, o que permitiu que inaugurasse uma forma peculiar de construção de narrativas que se situou numa fronteira entre o ficcional e o documento, ao mesmo tempo que inscreveu, de forma subjetiva, a dimensão do contemporâneo no Cinema Moçambicano.

Ao longo da história do Cinema em Moçambique houve, quase uniformemente, uma menção ao carácter político do cinema, que coincide com as abordagens narrativas de África no geral e, principalmente, de África pós-colonial.

No geral, podemos considerar, apoiando-nos em Manthia Diawara, na sua obra *Cinema Africano: Novas Formas Estéticas e Políticas* (2009), que “...os cinemas africanos refletem as intensas mudanças culturais e sociais que vêm ocorrendo nas nações

²⁷ A fotografia e as notícias ganharam um destaque que pode ser cruzado pelos diferentes serviços noticiosos, canções e reportagens da Revista Tempo em que as diferentes situações humanitárias eram dadas a conhecer, tais como a fome, a nudez, a seca, os refugiados de Guerra, os deslocados internos, entre destruições de infraestruturas sanitárias, comerciais, estradas, pontes, zonas minadas entre outros que ajudavam a difundir uma imagem de insustentabilidade, com o fim de chamar a atenção dos organismos internacionais de ajuda, e criar uma atmosfera que contribuísse para o fim da própria Guerra.

²⁸ Em Benjamin (1987), a imagem é movimento, movimento que não tem sua trajetória previamente delineada e que tem como mote a instabilidade. Pensar as experiências cinematográficas moçambicanas como estratégias de guerra (inicialmente ao serviço das políticas de construção da nação, e atualmente ao serviço de organismos internacionais de diversas agendas) justifica-se apenas, se pensarmos as imagens do cinema de Moçambique como eventos, que evocam situações, experiências, sensações e práticas desestabilizadoras.

africanas como consequência de reviravoltas políticas e econômicas, que afligem, constantemente, o continente” (Diawara, 2009)

Paralelamente a esta abordagem generalizada, o cinema realizado em África, um continente com imensa diversidade linguística, espacial e temporal, associada a diferentes modelos de colonização, foi-se diversificando. Surgiram, então, várias formas de fazer cinema associadas às influências de que foram alvo, e existem hoje, paralelamente, outras formas de Cinemas Africanos tais como os filmes de Nollywood²⁹ e o Cinema Pan-Africanista, de autores provenientes da tradição da arte e ensaio franceses, que ainda dominam as linguagens do cinema que se faz em África³⁰.

Moçambique esteve submetido a todos os processos e condicionamentos advindos da imposição e exposição a eventos coloniais e de guerra, acreditamos, portanto, que esta seja uma base para a compreensão de alguns aspetos da história de Moçambique, que permitem entender melhor o contexto sociocultural bem como de seu cinema.

História e Documento

Na mesma época iniciava-se um debate que viria a mudar radicalmente as funções atribuídas ao cinema pelos Historiadores, entre as décadas de 60 e 70, surgiu, no campo da historiografia, um importante debate no sentido de variar as fontes utilizadas nas pesquisas históricas. Tal movimento foi influenciado por uma mudança que ocorreu na historiografia francesa denominada “Nova História”, na qual uma das principais preocupações era identificar novos problemas, novos objectos e novas abordagens aos estudos históricos.

É neste contexto que, tal como já se disse, Marc Ferro considera o filme como um documento que auxilia na construção de uma contra-história, isto é, uma história não

²⁹ Apesar da crítica que envolve este tipo de produções, é importante notar que estão a criar um novo imaginário para os Africanos: estão a influenciar os africanos nas suas formas de vestir, falar, decorar as casas, entre outros, gerando uma dimensão política de luta de classes.

³⁰ Ousmane Sembene é considerado o pai do Cinema Africano, e os seus filmes são de uma enorme importância política, o que o torna incontornável para toda uma geração de Cineastas Africanos. O seu cinema é um instrumento para esclarecer as pessoas sobre a construção de uma nação, sobre como se deve fazer a descolonização, como pode construir-se uma sociedade ou como a podemos levar ao patamar seguinte.

oficial, que está parcialmente inserida nos arquivos pequenos. Ao mesmo tempo, no continente Africano, surgia uma mudança de paradigma a vários níveis que levaram a que vários historiadores³¹, no intuito de resgatar a História de África, encetassem uma vasta e longa pesquisa sobre África, que permitiu aflorar elementos bastantes para inscrever o continente no vasto quadro da História Universal, a partir de uma abordagem Afrocentrista e através de um olhar dos próprios Africanos.

Neste processo, destacou-se Joseph Ki-Zerbo³², considerado por uma grande maioria como o Pai da História de África. Joseph Ki-Zerbo³³ destacou a importância de uma postura sistemática para o estudo da história do continente africano: a interdisciplinaridade³⁴ para entender as conjunturas.

Os processos mais duradouros e a maneira como as informações foram produzidas e chegaram ao alcance dos pesquisadores e estudiosos seriam, como ainda são, fundamentais os contributos de outras disciplinas, como a geografia, a sociologia, a antropologia, a linguística, entre outras.

Especialmente a partir desses momentos, artigos, livros e coletâneas dedicadas ao gênero fílmico multiplicaram-se, porém a conquista da cidadania histórica dos filmes foi

³¹ A contribuição dos estudiosos do próprio continente, com agendas próprias e sólidos trabalhos de pesquisa, trouxe novas luzes para este campo do saber. Seus trabalhos, ao mesmo tempo, enriqueceram a análise geral com os dados de processos históricos locais, e inseriram os africanos de forma activa na construção de uma história que ia além das fronteiras de seu continente.

³² No início de uma das edições dos vários volumes sobre a História de África Negra, uma célebre frase marca de forma precisa este novo olhar e direcção no rumo nas discussões Africanas, mas igualmente no quadro das discussões universais sobre a dimensão histórica e os seus discursos e significados. "A África tem uma História". A frase de Ki-Zerbo e os seus paradigmas colocavam, afirmativamente, frente a uma história de negação que deixara fortes rastros de ignorância e incompreensão sobre a experiência africana.

³³ A nova visão sobre a história da África pretendia combater em grande parte a imagem que fora construída no período colonial, iniciado em fins do século XIX e que chegou até o último quartel do século XX, com a libertação das colónias portuguesas, em meados da década de 1970.

³⁴ Outro ponto de partida era buscar sempre apresentar a história desde o ponto de vista africano, e não de fora para dentro. Isso não queria dizer ignorar os processos compartilhados e as contribuições Ocidentais, mas sim perceber a reciprocidade das influências, as ações que partiram dos africanos na construção de sua história. O terceiro princípio seria o de apresentar a história dos povos africanos em seu conjunto, não numa perspectiva simplista que não percebesse a pluralidade e a diversidade na África, mas entendendo as conexões e trocas, bem como as semelhanças entre muitas sociedades do continente. Aqui entrava o método comparativo. Finalmente, pretendia-se evitar o meramente factual, ou seja, uma história de eventos dissociados, que tanto mal fez e faz à aprendizagem crítica, ao entendimento das relações entre as diversas partes do mundo e à compreensão dos sujeitos históricos em toda sua complexidade.

lenta, pois teve que passar por inúmeras críticas lançadas acerca de questões teórico-metodológicas, sobretudo na análise do filme como documento histórico³⁵.

Apesar destas nuances metodológicas e teóricas é importante considerar que o cinema deve ser visto como uma realidade que faz parte do processo histórico e que coexiste num sistema complicado de inter-relação com outras realidades e, se entendido como “historiografia”, deve considerar-se como uma fonte diferente, consoante as situações, e que merece um tratamento profundo, complexo e rigoroso:

“Cinema has this archive aspect because it’s about recording. That’s why, you say, there ought to be equality and fraternity between reality and fiction in Cinema. Because it’s both things together, Cinema can bear witness. Even independently of the war news, a simple 35mm rectangular saves the honor of reality, you say; every film is a news document. Cinema only film the past meaning what passes. It is memory and refuge of time. Because of these recording aspects, there is a relationship between photography or Cinema and History that doesn’t exist elsewhere. Cinema has this dimension of history that the others arts don’t have. That’s why, as you said, even a fiction film is metaphorical in relation to history, because of its trace of the outside.” ... This was case even if films were unaware of it, until it becomes obvious... “ In Jean –Luc Godard & Youssef Ishaghpour. *Cinema. The archeology of film and memory of a century* (Berg: 2005:87/88)

As abordagens de Marc Ferro e as de J. Ki Zerbo complementam-se para entender que, se África e o mundo possuem História, esta pode ser apreendida a partir de vários suportes documentais que possibilitam confrontar fontes com o objectivo de reconstruir a História e a memória, ao mesmo tempo que se inscreve o valor documental do Cinema.

Os cinemas africanos empenhavam-se em criar o mito de uma imagem Africana influenciada pelo cinema de Ousmane Sembene. De acordo com Manthia Diawara, (2009), no livro *Cinema Africano – Novas Formas Estéticas e Políticas* esta abordagem

³⁵ É exatamente o que o Historiador francês Marc Ferro propõe que o notabiliza como um dos principais historiadores a debaterem tais questões, sobretudo a relação História-cinema.

permitiu inscrever o continente Africano e os sujeitos africanos como atores de suas estórias.

As contribuições-chave de Sembene³⁶ para o mundo do Cinema residem no valor que conferiu à imagem Africana e no facto de lhe ter dado uma voz³⁷, por oposição a Hollywood e aos cinemas coloniais que negavam aos Africanos uma linguagem própria e um lugar na história moderna.

Ousmane Sembene³⁸, enquanto realizador progressista, acreditava que a mudança deveria provir das mãos do grupo que anteriormente fora desprovido de rosto e de voz nos filmes ocidentais e antropológicos, visão esta, que, independentemente da sua intencionalidade, se casa com algumas das características e marcas do cinema contemporâneo.

No cinema contemporâneo os protagonistas surgem em constante dubiedade e choque com o seu ego, ao interrogarem-se, quer num nível individual (‘quem sou eu?’), quer num nível coletivo (‘quem somos nós?’), o que apela, instantaneamente, a um reconhecimento do sujeito na sociedade e, por intermédio, no seu seio familiar.

Eminentemente as narrativas tenderão a mergulhar nas mais diversas relações familiares, escolares ou laborais e nas permanentes diferenças étnicas, raciais, geracionais e sociais, não só sustentando uma herança do passado, mas ao propor-se corporalizar situações que coexistem no nosso dia-a-dia e que necessitam de ser trazidas à tona. Para se conseguir a valorização do sujeito Africano no Cinema, através da subjetividade africana, o ponto de partida comum era a vontade dos Países se libertarem da “dominação

³⁶ Igualmente, o seu Cinema é considerado como cinema que privilegiava o grupo em detrimento do indivíduo, gerando um cinema de distanciação, uma vez que o realizador não quer que o espectador se identifique com as novas elites africanas, em que a câmara é virada contra as forças coloniais e neocoloniais em África.

³⁷ “Desde o início que os seus filmes confrontaram o espectador com personagens que questionavam a ordem natural do mundo à sua volta, exigiam mudanças e desafiavam a nossa visão de África enquanto continente fora das narrativas dos seus primeiros filmes que colocam a cidade contra o campo, as elites neocoloniais da burguesia contra o campesinato, e a língua francesa contra as línguas africanas.”.

³⁸ Med Hondo também é considerado um dos pioneiros do cinema Africano, por ser crítico feroz ao colonialismo. O realizador francês de origem Mauritana, emigrou para França, em Marselha no final dos anos 50, deu nas vistas com seu primeiro filme *Soleil* em 1969, filme que venceria o festival de Locarno. Crítico do sistema financeiro e do colonialismo, Hondo não separava a arte da economia: considerado por muitos como uma voz contra a opressão, contribuiu para a visibilidade de uma abordagem Africana no Cinema que lutava para um reconhecimento autónomo e integrado no vasto panorama universal.

imperialista”, também no campo do Cinema. Como estratégia, estes países viram também no associativismo uma das saídas para a materialização dos seus objectivos.

Os países Africanos consideravam que precisavam de um certo tipo de filmes progressistas africanos em particular, e as produções do terceiro mundo em geral; obras que deviam educar e informar, divulgando conhecimentos científicos básicos sobre a agricultura, a saúde, a higiene, a construção de habitação, etc.³⁹.

Em suma, deviam ser produções que promovessem a libertação da classe operária, das mulheres e da juventude. Para se chegar aos objectivos propostos, foi necessário ampliar as acções de actuação e afirmação.

De acordo com o historiador Belga, Guido Convents (2011, 427-437) uma das primeiras medidas tomadas verificou-se em fevereiro de 1977, com a realização da primeira Conferência Africana sobre cooperação na área do cinema, em Maputo. Para isso, e ainda de acordo com Convents, aos representantes dos países de língua portuguesa juntaram-se os da Guiné, Congo, Madagáscar, Tanzânia e Zâmbia⁴⁰.

Este pode ter sido um marco decisivo para a construção de uma nova forma e estética, considerada eminentemente Africana, ao aglutinar interesses, objectivos e visões de cariz Africano e que pretendia desvincular-se das heranças coloniais e ocidentais, no âmbito da imagem, da voz e da representatividade. Daí que as abordagens históricas e pós-coloniais permitam, a partir de uma conjugação de factores, compreender como os processos ao longo da história criaram relações de continuidade, afirmação, resistência e até de reinvenção de modos de análise e interpretação da história.

Os paradigmas de Walter Benjamin” e as abordagens de Marc Ferro consolidam-se e operacionalizam-se, de forma multidisciplinar, com as abordagens de Ki-Zerbo e de Ousmane Sembene e Med Hondo, e permitem analisar o contexto moçambicano sobre Cinema e Documento. A história continua a ser o modo cinemático da História do Cinema Africano feito quer por Sembene, Hondo, bem como pelos Cineastas Africanos que os sucederam.

³⁹ Pretendia-se uma defesa da própria produção, importação, distribuição e exibição de filmes.

⁴⁰ Associação Africana de Cooperação Cinematográfica.

Reconhecidos como os pais do Cinema Africano, Ousmane Sembene e Med Hondo estabeleceram pontes com os demais intelectuais que lutaram em diferentes manifestações artísticas para construir uma História Africana.

No cinema Moçambicano⁴¹, as condições políticas e pós-coloniais, incluindo as suas nuances, possibilitaram a emergência de uma autonomia imagética e escrita para trazer histórias moçambicanas e estórias das pessoas, pelo que, podemos arriscar afirmar que, desta forma, deram um salto para entrar na esfera do Cinema Contemporâneo Mundial.

Esta afirmação pode, sem sombra de dúvida, levantar algumas questões e revelar alguma pretensiosidade, mas é construída com base no reconhecimento de que os processos iniciados um pouco por todo o mundo, foram sendo incorporados e adaptados às diferentes situações culturais e técnicas. Entretanto, é importante referir que, apesar da sua importância, não é possível ficar apenas por este tipo de relação, e embora considere que as abordagens se complementem, existem outros tipos de relação que exigem um rigor científico apurado pois o Historiador do Cinema deve atentar às condições históricas e deve apoiar-se pelos conhecimentos de uma História do Cinema, o que, de acordo com Gardiers, o projecto particular do historiador do Cinema diz respeito também aos próprios filmes, à organização da sua produção e distribuição, às relações entre elas, à evolução das formas.

⁴¹ Note-se que, no dia 22 de Junho de 2018, foi exibido o filme intitulado *Geração da Independência* de Sol de Carvalho e no programa de Pontos de Vista da STV o comentador Tomaz Vieira Mario fez menção a este facto tendo considerado Sol de Carvalho e Licínio de Azevedo como grandes promotores do registo histórico da História de Moçambique através do meio audiovisual.

Capítulo III

Contextualização e Estudo de caso:

Um olhar sobre *Desobediência*, um filme de Licínio de Azevedo

O período do Pós-Guerra de 16 anos pode ser visto como uma nova fase de um Cinema Livre e Independente, caracterizado pela contribuição do mesmo grupo de Cineastas da gênese do Pós-Colonial, que carregam toda a influência técnica, formal, e ideológica⁴².

Esta bagagem contribuiu para que reminiscências de fazer Cinema fossem traspassadas para outra fase e incorporados, durante um período relativamente curto, na Cinematografia de Licínio de Azevedo.

Walter Benjamin (1987), ao debruçar-se sobre a história, utilizou largamente conceitos que remetem à questão da guerra, ao falar essencialmente das “ruínas”. O autor considera que estes momentos geram oportunidades criativas, revolucionárias e subversivas característicos de eventos liminares.

A partir dessas pistas reflexivas, ao analisar a trajetória do cinema moçambicano, somos convocados a pensar, em que em certa medida as suas imagens são portadoras dessas influências do pós-Guerra conjugadas com as influências do pós-colonial. Cabe pontuar, contudo, que a nossa proposta está baseada num modelo historicista – que busca compreender a história como um processo linear e factual.

A nossa intenção é ir apontando alguns panoramas da trajetória do cinema de Moçambique, sem necessariamente querer dar conta de todos os aspectos, nuances e complexidades dos eventos históricos. Intentamos apenas contextualizar e problematizar um momento dessa história, abrindo mão de uma perspectiva totalizadora, de forma a compreender esses eventos como construções político-culturais.

⁴² Vejam-se as mudanças que o Cinema sofreu no período pós-independência, quando o Governo da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) estava à frente dos destinos do País; o Cinema e todas as áreas culturais estavam ao serviço da Nova República, que adoptou o sistema socialista, e onde uma das primeiras medidas foi a recuperação do *Kuxa Kanema* com a intenção de criar uma imagem Nacionalista.

Nesse sentido, a questão que se coloca é: em que medida o projeto artístico imagético em “Desobediência” foi influenciado pelo contexto histórico-político do pós-guerra de 16 anos? Trata-se de um cinema que, diante das ruínas nas quais emerge, ainda encontra espaço para anunciar imagens sobreviventes e contínuas de um sistema patriarcal, cultural e machista que condiciona a vida das mulheres face ao pleno exercício dos seus direitos fundamentais, alcançado a partir dos Acordos Gerais de Paz, em 1992.

O cinema retrata, assim, a permanência deste sistema e os desafios que se cruzam entre a modernidade anunciada e as tradicionais reminiscências de um conflito armado e colonial, o que nos coloca em permanente questionamento sobre:

1) Afinal, como é que o cinema moçambicano foi influenciado pela “experiência” da guerra?

2) Que relação podemos estabelecer entre o conceito de “guerra” e o cinema de Moçambique, por meio da produção cinematográfica do cinema de Licínio de Azevedo?

3) De que forma o cineasta que perdura no tempo produzindo desde o pós-independência, e sendo produto de influências diversas, com um forte contributo do Jornalismo, emerge, para anunciar imagens particulares, pessoais e familiares do pós-guerra?

O cinema, no campo da cultura visual, faz parte da cultura contemporânea e tem sido objecto de estudo⁴³ devido aos seus impactos na vida quotidiana, onde comumente a imagem assemelha-se ou confunde-se com aquilo que ela representa. Considerada como visualmente mimética, pode tanto enganar como educar, e pode conduzir ao conhecimento.

Assim, a imagem exibida na tela teria a sua base de realidade, levando, por vezes, ao equívoco de tomá-la como a realidade em si, conforme o cinema foi tido no passado, onde foi encarado e discutido como uma arte objectiva, que colocava na tela a própria realidade.

⁴³ “O que hoje denominamos “estudos de cinema” existe há pouco mais de trinta anos. Em meados dos anos 1960 os cursos de cinema despontaram como alternativa interessante nas humanidades, nas faculdades e universidades norte-americanas (...) Trabalhos em “estudos norte-americanos”, por sua vez, passaram a usar filmes como índices da dinâmica social de um período. Uma arte de massa encontraria seu espaço na educação de massa.” (Ramos, 2005:25)

Noutros casos, como no cinema experimental *underground*, houve sempre uma oposição ao cinema convencional instituído por Hollywood, priorizando-se a técnica, a forma, que enfatiza a exploração da luz, da montagem, das formas de representação em geral.

"como se pode constatar, se é certo que se pode traçar um percurso histórico relativamente autônomo do cinema experimental, não deixa de ser igualmente verdade que o investimento criativo na expansão das possibilidades expressivas do cinema, seja a nível técnico, temático ou estilístico, se verifica de igual modo nas modalidades mais convencionais da sétima arte, como seja o cinema narrativo"⁴⁴ (Nogueira, 2010:156).

Existe uma perspectiva que considera que em África as condições ideais são as de um Cinema Documental, que se preocupa em captar a verdade objectiva tal como referente à realidade, sem considerar outras dimensões do mesmo e que, segundo Labaki (2005, p.181) citado por Isabel Padilha, no texto *O Cinema de fato e de ficção*, considera-se que o documentário tornou-se cada vez mais complexo, reflexivo e auto-referente, incorporando, no filme, tanto um discurso sobre o seu objeto de eleição como sobre a própria arte de filmá-lo.

No limite, é antes de tudo, uma espécie de *making off* dele mesmo. Labaki (2003, p.143), aponta um ciclo especial, realizado em Paris, em 2004, sobre documentários realizados por cineastas predominantemente ligados ao universo da ficção. A ideia era lembrar como o trânsito entre os dois géneros marcou a história do cinema, não apenas no interior dos próprios filmes, mas também, na esteira da filmografia de grandes mestres que realizaram documentários como Martin Scorsese, Spike Lee, Oliver Stone, Roberto Rossellini e Win Wenders. No Brasil, a geração do cinema novo, que marcou os anos 50 e 60, manteve uma relação estreita com a produção de documentários, tendo a mesma marcado fortemente o Cinema Moçambicano, onde os Cineastas que contribuíram para a formação de cineastas moçambicanos vinham, em grande medida, de contextos onde esta

⁴⁴ Isto significa que o cinema não é uma língua, mas pode ser considerado uma linguagem, pois ordena elementos de forma regulada; enquanto a manipulação fílmica transforma o visual num discurso. Sendo assim, o cinema, enquanto “realidade semiológica” (Metz, 1972), relaciona-se com a história, não somente ao construir discursos e imaginários, específicos e corretamente datados, mas por fazer emergir maneiras de ver, de pensar, de fazer e de sentir.

abordagem era largamente difundida e inter-relacional. Esta marca tornou-se quase indelével no contexto de apreensão de um conhecimento e técnica que iria marcar o Cinema de Licínio de Azevedo, o que pode ter contribuído para gerar continuidade temática e formal equiparada a alguns filmes do Cinema Contemporâneo Universal.

Um olhar sobre o filme “*Desobediência*”

Rosa é uma camponesa de Moçambique, acusada pela família do seu marido de ter causado o seu suicídio por ser desobediente. Julgada, inicialmente, por um curandeiro (médico tradicional), como juiz e depois por um tribunal comunitário, independentemente ter sido declarada inocente, ela acaba por ser cruelmente punida por seus acusadores que alegam que ela possui um “marido-espírito”.

Para provar a sua inocência e recuperar os filhos e os poucos bens que o casal possuía, Rosa submete-se a dois julgamentos, o primeiro, num curandeiro, e o segundo, num tribunal, e é absolvida em ambos. O filme é interpretado pelos próprios intervenientes da história, o homem morto pelo seu irmão gêmeo.

A Produtora Ébano Multimédia, lançou, em 2002, um filme do Realizador Moçambicano Licínio de Azevedo⁴⁵, dez anos após a assinatura dos acordos gerais de Roma, que estabeleceram o fim da Guerra de 16 anos entre o governo da FRELIMO e a Resistência Nacional de Moçambique (RENAMO).

Este é um marco histórico relevante, que indica o nascimento de uma nova fase em que se organizaram as primeiras orientações para a edificação de uma sociedade que se quer reabilitada, justa e igualitária. As opções político-econômicas resultaram das profundas transformações mundiais resultantes do fim da guerra Fria. A nível interno, a morte de Samora Machel e a instauração de um regime de transição conduziram, igualmente, ao fim da ideologia política que via nas Artes um aliado central para a construção de um Estado Novo.

⁴⁵ Produtor e escritor brasileiro, Licínio Azevedo é também um dos fundadores da empresa moçambicana de produção de cinema *Ébano Multimedia*. Radicado em Moçambique desde 1975, trabalhou no Instituto Nacional de Cinema, acompanhando Ruy Guerra e Jean-Luc Godard. Com o filme, conquistou o troféu de prata no *Festival Internacional de Programas Audiovisuais* (FIPA), realizado em Biarritz, França, em 2003.

É importante notar que, em Moçambique e no filme *Desobediência* foi a partir do saber Histórico conjugado com o saber cultural que nos permitiu fazer a leitura do filme e das fontes escritas sobre o tempo e contexto apresentado pelo filme, cujo mosaico cultural e identitário oferece imensas possibilidades de leitura do filme, ao mesmo tempo que abre janelas para analisar o contexto rural da zona Centro de Moçambique.

As marcas de suas opções estéticas são facilmente identificáveis em grande parte da sua filmografia, pela influência do pós-independência em particular, onde de uma forma geral, o cinema africano e o Moçambicano em particular caracterizaram-se, antes de mais, por uma vontade óbvia de realismo social, de educação moral e política e de reabilitação cultural, sem descurar, obviamente, o papel de propaganda política a serviço do novo regime, que se baseava no ideal de construção de um homem novo como ideologia de Estado.

Embora o realizador seja da geração dos cineastas da vanguarda do cinema de Moçambique e suas influências tendessem para um tipo de Cinema onde o realismo social era primordial, o filme *Desobediência* sofreu um desvio visível nos aspectos de técnica e da forma e inaugurou um tipo de registo que pode ser equiparado ao documento, onde se destacam, não a História colectiva, mas as pequenas histórias elencadas no seio da História⁴⁶, o que permite inscrever o filme no âmbito do Cinema Contemporâneo.

Neste sentido, procuraremos estabelecer a relação entre as dimensões ficcional e documental no cinema moçambicano, através de uma análise das vertentes de forma e técnica bem como os demais eixos que contribuíram para a construção narrativa, ao mesmo tempo que contextualizaremos o lugar do Cinema de Licínio de Azevedo no contexto Africano e no contexto universal, enfatizando a relação dos seus filmes, em particular de “*Desobediência*”, na história de Moçambique, em particular, e de África pós-colonial, no geral.

A longa guerra de 16 anos desestruturou a economia do país, bem como a componente social e reforçou as desigualdades de género entre homens e mulheres. Criou deslocados internos estimados em mais de um milhão de habitantes, refugiados e inúmeros problemas sociais a ela inerentes, tais como a proliferação de viúvas e órfãos.

⁴⁶ O mesmo foi gerado por uma continuidade temática com outro filme da mesma época, o filme a “*Herança da Viúva*”, do realizador Moçambicano Sol de Carvalho.

Com a assinatura dos acordos de paz, surge uma nova etapa para a reconstrução social e com ela a esperança de que as desigualdades de gênero tenham fim. As mulheres rurais, de forma mais particular, vem-se com problemas ligados à sua principal atividade de subsistência, maioritariamente agrícolas, estas que no domínio informal e na agricultura familiar têm ainda que suportar o fardo das consequências da guerra.

Pela complexidade da análise e para abordar *Desobediência*, adotamos a abordagem de Jacques Aumont (2004:39) segundo a qual não existe um método universal para analisar filmes. Consoante o autor, as possibilidades de análise de um filme são quase infinitas, pois, seja qual for o grau de precisão e extensão que alcancemos, num filme, sobra algo de analisável⁴⁷.

O autor recomenda, portanto, o alargamento da análise fílmica ao conhecimento da história do cinema e da história dos discursos que os filmes suscitam, o que nos permite analisar o filme “*Desobediência*” sem desprezar os elementos intrínsecos do próprio filme, procurando atribuir ênfase especial aos elementos que nos remetam à História e ao Documento.

Acreditamos que o elemento distintivo da obra é o modo inédito como é realizada a mistura dos procedimentos que possibilitam a leitura da História, documento e ficção, através da construção dos efeitos do real e da ficção, inaugurando uma forma sem paralelo no cinema Moçambicano.

1) A primeira questão a colocar diz respeito ao título do próprio filme: porque razão apresenta uma intriga que insiste em desvendar a fuga a determinada normalidade?

2) A segunda questão diz respeito às condições em que o filme terá sido feito, numa altura em que a produção fílmica estava a cargo dos próprios Cineastas, onde o papel do Estado passou a ser mínimo no domínio do incentivo à produção cinematográfica e não existia grande ou conhecida actividade teórica sobre o papel do Cinema em Moçambique.

⁴⁷ O filme suscita abordagens múltiplas, o que nos leva a tentar perceber como historicamente terá sido construído ou ainda como estética e formalmente terá sido influenciado. “*Desobediência*” é um filme cujos modelos de produção, e as imbricações em termos de gênero, suscitaram sempre debates, ao considerar-se o filme ora como ficção ora como documentário.

3) A terceira questão a colocar diz respeito à originalidade: quantas vezes se viu ou se produziu um filme com as características de *Desobediência*?

4) A quarta questão tem a ver com o registo gerado pelo filme: para além das questões éticas muitas vezes levantadas em relação ao filme, que outras marcas este filme deixou no rol do Cinema Moçambicano?

Decidimos percorrer esse caminho buscando responder a mais algumas perguntas de partida: haverá em *Desobediência* esse referente de documento tal como é definido pela História ou estamos perante uma fronteira em que os gêneros se cruzam e dialogam sistematicamente para construir uma narrativa difícil de classificar?

Tendo como referência os vários aspetos que podem ser constantes e considerados no Cinema Contemporâneo, foi possível identificar que a construção da narrativa remete-nos para esta indiscernibilidade entre o ficcional e a realidade, e que, a par das características de alguns filmes dos cinemas independentes, mesmo utilizando uma narrativa linear, por vezes introduzem aspectos na forma e temáticas para contar histórias que tendem a subverter outros elementos temporais, espaciais e narrativos.

Em *Desobediência* essa subversão narrativa⁴⁸ ocorre logo nos primeiros minutos do início do filme quando aparece, no papel de guia, o jornalista que escrevera a reportagem, no caso, um documento escrito com características próprias, para levar a equipa de rodagem até ao Distrito de Vanduzi, na província de Manica.

Este surge como líder da equipa que se desloca para o interior do Distrito de Vanduzi, local onde toda a trama (estória) acontece e remete-nos à reflexividade do próprio Cinema, ao desvendar os caminhos percorridos pela equipa para a reconstituição da estória.

A partir desta sequência movem-se elementos da narrativa dignos de análise, que começam a apresentar o filme como uma obra particular que chegou a ser considerada

⁴⁸ Por outro lado, este procedimento tem como objectivo revelar o que nem sempre é visível e dar origem a novas representações. Neste sentido, o filme não substitui a realidade histórica, mas faz parte dela. No Cinema Moçambicano, inaugura-se uma forma de fazer Cinema cujo epicentro se situa entre História, estória, facto e documento como elemento central para a construção das narrativas. Licínio de Azevedo marcou um determinado momento ao dar origem a nova representação e ao desafiar as tradicionais formas de fazer cinema. As dúvidas são entre a dimensão ficcional e a realidade e na passagem da personagem Rosa por essa fronteira real-ficção, é uma imagem que reúne o antes e o depois, abrangendo um intervalo situado no próprio momento.

como inclassificável e, como “documentário ficcionalizado”⁴⁹, notando-se a originalidade.

Com 92 minutos, o filme é realizado com participação dos próprios intervenientes nos acontecimentos reais que terão ocorrido em Vanduzi, na Província de Manica, na região Central de Moçambique, onde uma notícia veiculada por um dos órgãos de informação escrita, dava conta que um homem havia tirado a sua própria vida porque a esposa lhe tinha desobedecido.

O realizador opta por uma abordagem que oscila entre a construção jornalística e a reinterpretação dos factos ocorridos, criando no espectador a sensação de estar a presenciar o acontecimento narrado no filme no momento em que acontece.

Em *Desobediência*, são os próprios personagens da vida real convocados como que a fazer a reconstituição do próprio evento e dos processos que haviam vivido em suas vidas. A indiscernibilidade entre o ficcional e o documental ganha um evidência peculiar. Aqui pressupõe-se uma representação da realidade⁵⁰ tal como ela nos aparece, na sua totalidade material e efectiva por oposição ao idealismo.

Assumindo a compreensão do termo realismo, que é usado quer em filosofia, quer em teoria da arte, e que passa, necessariamente, pela definição de “realidade”, que a ele se associa (referente ao que há no mundo em si mesmo).

O filme *Desobediência*⁵¹ parte de um acontecimento no país, e vai, sucessivamente, demonstrando as localizações geográficas que vão descendo para a Província Centro de Moçambique, chegando a resvalar ao nível de Distrito de Vanduzi, não com o simples intuito de narra-lo, mas, dando-lhe algo de singular desde o real que

⁴⁹ Termo usado na descrição do filme apresentado na Cinemateca Portuguesa, em Lisboa, no âmbito da semana de Cinema Moçambicano, no contexto de um ciclo sobre o cinema de Licínio de Azevedo.

⁵⁰ Bazin defende que o Realismo não visa representar a realidade tal qual como aparece, mas sim como o real é visado pelo espectador.

⁵¹ Segundo Aumont, existe uma relação intrínseca entre o Cinema e a História, o que confere modelos de acção que tornam o Cinema como função de agente ou de testemunha. Aqui, o cinema, seja qual for a sua forma, levanta muitas questões contemporâneas e até tenta testemunhar directamente, sobretudo nos momentos de crise, primeiro para informar e cada vez mais frequentemente para conservar a memória visual e sonora dos acontecimentos. Sendo que, em casos específicos, pode-se pedir ao Cinema que desempenhe um papel social ou político, conferindo-lhe uma eficácia propagandista ou militante, que permitira fazer uma distinção entre o cinema “testemunha” e o cinema “agente”.

captou a atenção do realizador, concretizando, assim, um processo de reconstrução da realidade.

Neste processo vai dando conta das locações naturais, atores não profissionais, valorizando a vida quotidiana e os personagens comuns, o que vai permitindo a transição de uma História Colectiva até às histórias individuais, daí que possamos olhar para o mundo que Licínio de Azevedo nos mostra como sendo o movimento do próprio país, Moçambique, que tenta ressurgir dos escombros ou ruínas da guerra dos 16 anos, como um movimento de regeneração que busca reabilitar cultural, política e socialmente a sociedade Moçambicana dos efeitos nefastos da colonização e da guerra civil.

A trama é filmada seguindo a técnica documental, reconstituindo uma tragédia familiar e, no decorrer da mesma, o realizador descarta a utilização de apenas uma câmara e decide instalar uma segunda para seguir o enredo de vingança sem fim que o filme convida e convoca⁵².

Esta opção por uma segunda câmara “oculta”, introduz uma viragem nas grandes questões formais importantes, geradas durante a filmagem e que quando foram levadas para o campo da montagem, implicaram uma complexidade no resultado final que nos transporta do documentário à longa-metragem e da realidade à encenação.

A construção da narrativa convoca-nos a um olhar mais atento sobre o filme, onde, de entre os vários elementos que o caracterizam, foi possível a fronteira difícil de discernir quanto aos seus limites. A indiscernibilidade entre o ficcional e a realidade surge como característica de alguns filmes dos cinemas independentes, que, mesmo quando utilizam uma narrativa linear, por vezes introduzem aspectos na forma e temáticas para contar histórias que tendem a subverter outros elementos nomeadamente as opções narrativas. De entre estes, destacam-se os referentes a partir dos quais muitos dos filmes emergem, a demonstrar que os filmes não surgem do nada e costumam ir buscar a sua visualidade em bandas-desenhadas, esculturas, pinturas, entre outras manifestações artísticas, por exemplo.

⁵² Em entrevista, o realizador destacou esta opção pelo facto de parte dos conflitos gerados entre as famílias ocorrerem nos momentos em que a câmara principal estava desligada, o que fez com que optasse pela instalação de uma segunda câmara para captar estes momentos, que decorriam em *off*, e que se lhe escapavam no campo da reinterpretação na câmara principal

O filme *Desobediência* não fugiu à regra e foi construído, segundo palavras do próprio Realizador, a partir de uma notícia de Jornal, emergindo assim de um registo escrito para a visualidade. Este elemento aparece, aliás, na própria narrativa, numa das sequências iniciais do filme, de onde se depreende que estamos face a uma investigação/reconstituição baseada na notícia jornalística.

O Cinema de Azevedo introduz-nos a idéia do espaço rural como lugar de conflitos e tensões culturais e familiares complexas, tal como acontecia na generalidade dos espaços rurais moçambicanos em 2002, embora, apesar dos esforços de reconstrução nacional, estes espaços ocupassem um lugar secundário nos esforços globais, sedimentando-se aspectos característicos de conflitos familiares, comunitários e regionais desiguais.

A participação de personagens vindas da parte urbana da província, cruzam-se com as personagens do campo, através dos espaços territoriais das tradições, dos mitos, das crenças, das famílias, que criam e recriam as tensões dramáticas em experiências visuais e sensoriais espetaculares, e que situam o olhar dos espectador sem perspectiva.

O espaço do filme é um espaço entre o rural e o urbano e organiza formas de percepção do enredo que se apresenta ora funcional ora disfuncional, com as sequências iniciais a convocarem-nos à reflexão sobre os métodos pelos quais este filme foi feito.

Nos primeiros minutos do início do filme e após a chegada da equipa de rodagem, vinda de avião de Maputo, a descrição do itinerário obedece a uma descrição fiel do movimento da equipa que segue o curso da estória veiculada pelo Jornal *Savana*. Segue-se a sequência introdutória da nova realidade que nos será apresentada através de trilhos e paisagens rurais, que, a pouco e pouco, introduzem-nos numa nova e “misteriosa” realidade.

Na reconstituição da própria estória movem-se elementos da narrativa dignos de análise que, tal como já se disse, apresentam o filme como uma obra inclassificável ou um “documentário ficcionalizado”, no sentido em que se propõe uma “reinterpretação/reconstituição de uma história verídica mediada pela memória recente dos acontecimentos.

Para além da mediação do aparato da própria rodagem, o próprio filme surge como que integrando o “*making off*” o que, de acordo com palavras do próprio

realizador⁵³, resultou das tensões próprias da história, visto que os conflitos entre as partes eram constantes. Por exemplo, a cena em que os filhos da camponesa Rosa choram ao ver a mãe a “re-sofrer” os mesmos dilemas da morte do marido, quando em plena encenação do evento do regresso do funeral, esta emociona-se de uma forma tão profunda e as crianças, ao assistirem a esta situação, choram, igualmente, e o Chefe do Posto tenta acalmá-las, usando o argumento de que tudo era teatro e não passava disso.

Estas sequências, quando tratadas no campo da montagem, produzem uma narrativa que nos pode confundir nos limites genéricos em que este filme se situa e nos apresentam um quadro mais complexo que varia entre realidade, acontecimento ou encenação.

Um filme em que a construção se joga a partir de acontecimentos verídicos e com presença das pessoas que os viveram, nos papéis das suas próprias personagens: a reconstituição da “história” é feita a quente e por intermédio do dispositivo cinematográfico, num cinema atento às pessoas e às suas histórias, no limite entre o cinema documental e o cinema de ficção.

Tal como se escreveu na nota de divulgação da Cinemateca de Lisboa (2015), aquando do lançamento da semana do cinema de Licínio de Azevedo, que apresentava o filme como uma obra inclassificável⁵⁴.

Em *Desobediência*, são as personagens da vida real, convocadas a fazer a reconstituição dos próprios eventos que haviam vivido em suas vidas, que caucionam a indiscernibilidade entre o ficcional e documental. Assumindo que, no filme “*À Bout de Souffle*”⁵⁵ (*O Acochado*), as personagens não representam mas apresentam-se, em *Desobediência* ocorre o mesmo processo, já que os “não actores”, personagens da vida real apresentam em retrospectiva todo o enredo que foi o mote da notícia, buscando no

⁵³ Em várias entrevistas e reportagens o realizador fala sobre esta abordagem. Vd. Youtube.

⁵⁴ Para o realizador é apenas um Documentário⁵⁴, mas para alguma crítica este é um filme de ficção, exemplo disto foi a menção especial pela sua interpretação como atriz, Rosa Castigo, no Festival Internacional de Filmes de Zanzibar (ZIFF) de 2002 onde o filme concorreu para categoria de filme de ficção. Recebeu igualmente, o prémio Kuxa Kanema da FUNDAC, para o melhor filme Moçambicano de 2002, Troféu de Prata, na categoria de Ficção no 16 Festival Internacional de Programas audiovisuais de 2003, em Biarritz.

⁵⁵ Filme do Realizador Jean-Luc Godard, de 1960 do género drama / policial com cerca de 1 h30 min.

transcorrer da trama demonstrar, ora a sua inocência ora a sua razão para justificar a acção de cada parte integrante das famílias de Rosa Castigo e Sodzai.

Os conflitos gerados no decurso da narrativa/reinterpretação das famílias antagonistas trouxeram para o domínio do Cinema várias estórias e ampliaram problemas ainda decorrentes de um fim recente do período de guerra civil, bem como os problemas estruturais da vida das famílias, ligadas a crenças, ao lugar da mulher na sociedade rural, ao obscurantismo, à vida e à morte, passando pela superação, o analfabetismo, o contexto rural, a viuvez, entre outros temas dos quotidianos dos protagonistas.

A partir de uma abordagem documental o realizador reconstrói e segue os tortuosos caminhos de uma mulher rural que tenta provar a sua inocência, mais uma vez, sendo que o filme descortinará penumbras e trará à tona verdades ocultadas que servem como marco nesta forma de fazer Cinema e que permitem reescrever a história não só de Rosa, mas de toda a comunidade, entre várias instituições presentes na História contemporânea de Moçambique, abordagem que pode ser equiparada a outras cinematografias, tais como a dos Irmãos Dardenne; veja-se o filme *Dois dias e uma noite*, um filme bastante humano e intimista, onde as questões mais gerais do desemprego são captadas através da vida de uma mulher, a personagem “Sandra”, que após ter passado por uma crise de depressão vê-se num dilema de não poder ter o seu emprego de volta. Neste filme, através de uma trajectória de dois dias e uma noite, somos confrontados com uma sensação de realidade induzida através de um estilo que se aproxima do documental; um registo naturalista, com a câmara sempre muito próxima dos actores e várias estórias enunciadas através dos silêncios das personagens, com a particularidade da ausência de uma banda sonora (quando esta existe tem uma função de intertextualidade, ajudando a seguir a narrativa ou o retrato da vida dos operários).

Com as devidas diferenças, existe uma trajectória percorrida através da vida de uma mulher cujas tensões desvendam as diferenças, igualdades e dilemas das mulheres nas respectivas sociedades. Em *Desobediência*, os dilemas de um contexto rural são trazidos à tona, associados ao analfabetismo e à falha do projecto Cinematográfico Moçambicano do Pós-Independência, ambos retratados pelos depoimentos dos próprios personagens que, no final do filme, demonstram que não conheciam sequer o Cinema e que desconheciam que estavam a fazer parte de um filme e, pelo contrário, acreditavam

que estavam num processo de busca de resolução da situação que levara à morte do marido de Rosa Castigo, o que fazia crer, aos intervenientes, que estariam em face de uma nova possibilidade de ver Rosa Castigo penalizada.

A narrativa tende a mergulhar nas mais diversas relações familiares, escolares e/ou laborais e nas permanentes diferenças étnicas, sexuais, geracionais e sociais, não só sustentando uma herança do passado, mas, propondo-se também corporalizar situações que coexistem, ainda, no nosso dia-a-dia e que necessitam de ser trazidas à tona. A maioria desses problemas assumirá preponderância quando moldados pelo drama que, atualmente, mais do que nunca, volta a ser esmiuçado pelos estudos filmicos, pela crítica e também pelos espetadores.

Em *Desobediência*, a imagem-acção⁵⁶ constitui-se como forma, através da situação sensório-motora e óptica, onde os objectos e os meios ganham uma realidade material complexa, onde é preciso que, não só o espetador como também os protagonistas, invistam os meios e os objectos através do olhar, que vejam e escutem as coisas e as pessoas, para que a acção ou a paixão possam nascer, irrompendo numa vida quotidiana preexistente.

Veja-se o exemplo da sequência em que a cunhada da viúva, ao aperceber-se que está sendo filmada na senda de um conflito captado pela segunda câmara, se esmera na sua raiva e representação perante a câmara de tal forma que a realidade ganha uma verossimilhança complexa e convoca o espetador a investir na situação/acção, através do olhar, para melhor compreender a dinâmica da situação.

O mesmo sucede-se quando a viúva, ao tomar conhecimento da morte/suicídio do marido por enforcamento, sai a correr em pranto e exterioriza um acontecimento que, apesar de não o termos visto ou presenciado, sentimo-lo por via do sofrimento da viúva que, em movimento e aos gritos, recria a nossa presença na cena. É, pois, um investimento dos sentidos, e, entre a realidade do meio e a da acção, o que se estabelece

⁵⁶ Optamos pela operacionalização de alguns de conceitos “Deleuzianos”, embora estes tenham sido criados/pensados à margem dos domínios cronológicos e espaciais exatos do nosso estudo/análise. Deleuze faz uma análise ao Realismo e do Neo-Realismo, movimentos nos quais estes conceitos constituem “instrumentos” a ter em conta por terem resistido à dimensão do tempo. Tais movimentos projetaram-se, de resto no nosso presente, sendo por isso possível recuperar conceitos e análises na compreensão do Cinema Contemporâneo.

já não é um prolongamento motor, mas antes, uma relação onírica, por intermédio dos órgãos dos sentidos emancipados.

É o quotidiano que não para de se organizar como espetáculo e onde os encadeamentos sensórios-motores dão lugar a uma sucessão de variedades existenciais submetidas às suas próprias leis de passagem. Existe, igualmente, uma exposição das banalidades da vida quotidiana, recolhidas de forma subtil e/ou concreta, através da ação, mas, recolhendo também as consequências ou o efeito de um acontecimento notável que só é constatado por si mesmo sem ser explicado; veja-se a cena do desaparecimento da *capulana* de Rosa Castigo e, numa sequência seguinte, o reaparecimento da mesma no lugar onde antes estivera. Quando a protagonista amarra a *capulana*, todos os nossos sentidos sobre um possível efeito dramático são ativados, tentando entender como, porquê e quem estará envolvido.

Igualmente, a cena em que a viúva passa a ir dormir na casa do ancião/vizinho, por questões de segurança, apesar de nos apresentar um conflito familiar, algo violento/agudizado pela usurpação dos bens da viúva, filhos e pondo em evidência a violação da lei da sucessão, a cena em si só permite saber que houve receio de violência, mas sem nos mostrar quaisquer actos diante da câmara, de forma imediata.

Caímos, então, num princípio de indeterminabilidade, de indiscernibilidade, onde não se tem de saber o que aconteceu e nem sequer cabe perguntá-lo. É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, se refletissem um no outro, à volta de um ponto de indiscernibilidade, não de confusão, mas de garante de passagens e conversões.

Verificamos aqui uma condensação do tempo, em oposição, por exemplo, à cena da ida à casa do curandeiro que, através da caminhada, nos leva para um lugar distante, sem muitas falas entres os actores, excepto as ameaças da família Sodzai, caminhada essa através da qual nos inserimos na cena para a acompanhar.

Aqui já é a distensão do tempo; para que possamos ver o tempo, artifício este só conseguido pelo cinema nestas duas cenas. A experiência do tempo é também experimentada pelos espetadores, uma forma visual que o cinema pode mostrar; o cinema permite-nos experimentar esta passagem do tempo através da imagem-tempo, que se mostra e se exhibe, de forma única, pela transgressão e transformação cronológica. No

cinema, experimentamos esta percepção única, uma experiência em que o tempo nos é dado como uma percepção.

Na banalidade quotidiana, a imagem-acção, imagem-movimento, tende a desaparecer em favor de situações ópticas puras, e liberta os sentidos numa relação direta com o tempo, com o pensamento, tornando sensíveis o tempo e o pensamento, tornando-os visíveis e sonoros.

As imagens-movimento vão assumindo as suas formas de imagem-afecção e imagem-acção, numa relação que funda a narrativa. Deleuze cita Bergson para distinguir dois tipos de reconhecimento, sendo um automático ou habitual e o outro, o reconhecimento atento. Ora, no filme de Licínio de Azevedo, o realizador coloca-nos na dimensão do reconhecimento atento: aqui renunciamos a prolongar a nossa percepção, não podemos prolongá-la. Neste caso, retiramos apenas alguns traços característicos, que entram em relação com a nossa própria imagem recordação.

A relação que estabelecemos com os personagens em *Desobediência*, tanto podem fazer-nos viajar pela realidade, como nos levam a estabelecer relações com nossas próprias experiências num mundo tão atual, em constante mutação, seja a nível do formato das famílias alargadas, das características do papel da mulher enquanto subordinadas do sistema machista e patriarcal, que é reforçado pelas práticas culturais nocivas aos exercício de direitos humanos dignos.

A partir das diferentes formas das imagens, somos confrontados com sentimentos de afeção, relação, ação, sentimentos esses que, para os espetadores moçambicanos, podem ser experimentados no quotidiano, visto que as questões de viuvez eram, à época dos fatos, recorrentes, devido à guerra, entre outros motivos, o que contribuiu para um aumento do número de viúvas que se viram confrontadas com a ausência de uma lei da família que as protegesse de forma precisa. Grande parte da legislação de protecção dos direitos das mulheres e das crianças estava ainda em fase de elaboração ou revisão, o que permitia que o período fosse favorável à ocorrência de injustiças contra as mulheres inseridas num quadro crítico.

Deste modo, *Desobediência*, tanto nos pode fazer viajar pela realidade, ao encontrarmos relações com as nossas próprias experiências num mundo onde o papel das mulheres ainda está sob a orientação e o controlo de questões culturais onde as

identidades masculinas são hegemônicas; ou com os rituais de passagem que, em África, ainda são considerados como algo relacionado à cultura.

Em *Desobediência*, a culpa é construída sobre o corpo das mulheres e sobre estas recaem todas as culpas e problemas enraizados num discurso tradicional e cultural muitas vezes apoiado e construído através de argumentos e crenças que se movem de geração em geração, encontrando ainda e sempre espaço ainda nas sociedades pós-guerra.

Estas sociedades, longe de terem feito as conciliações e pazes, ainda permanecem em guerras familiares, quer dos grupos representados, quer dos indivíduos. Qualquer um dos eventos pode ser um evento que nos faz lembrar o passado ou o presente, através de escolhas que fazemos, através da nossa memória individual e/ou colectiva. São experiências internas, por vezes íntimas, que podem ser nossas e/ou de pessoas conhecidas. São experiências que nos lembram a vida de alguém ou a nossa própria vida; a problemática da morte masculina, bem como os dilemas da vida de uma mulher cuja relação com a família do seu marido esconde rivalidades femininas e adultérios adormecidos, para construir os bodes expiatórios sobre a mulher que perde o marido, entre outros.

Em *Desobediência*, os espaços e a *mise en scène* são em Vanduzi, na província de Manica, e remetem-nos a um lugar, no centro de Moçambique, onde os conflitos familiares, religiosos e todos os problemas derivados do pós-guerra gravitam de forma peculiar.

O próprio título do filme *Desobediência* sugere-nos uma fuga à normalidade, no caso, a não obediência remete-nos a uma dimensão exploratória em relação aos factos que nos conduzem a tal facto. Levanta questões: “Como e quando?”, que são, igualmente, pontos a ter em conta na produção científica da História, o que, à partida, gera uma dimensão documental, ao remeter para questões que norteiam uma investigação sobre o facto apresentado.

Esta relação permanente entre História e Cinema produz uma narrativa que, devido ao modelo de produção, torna este filme específico, dentro do quadro do Cinema, isto é, como testemunha de uma época particular de Moçambique e de práticas socioculturais especialmente relevantes nestes períodos pós-guerra.

Em *Desobediência* e, também, em *Herança da viúva*, um filme de Sol de Carvalho, a problemática da viuvez e os dilemas enfrentados pelas viúvas são temas centrais, através dos quais os dois realizadores Moçambicanos, num mesmo período de tempo (2002), constroem gêneros distintos, mas cujas tramas nos conduzem a um momento histórico semelhante e, igualmente, sobre questões culturais inerentes à sociedade do pós-guerra.

Em ambos, a dimensão cultural revela-se a partir do corpo das mulheres, das suas culpas, responsabilidades e dilemas dos respectivos papéis na sociedade. Esta é a dimensão em que o sistema patriarcal ainda constrói narrativas sobre a mulher que sofre todas as opressões e é considerada como culpada pelos males sociais, e, em particular, pela morte do seu próprio marido.

Podemos considerar que as mulheres do centro de Moçambique têm história, considerando a abordagem de Ki-Zerbo de que África tem História. A morte de um homem em contextos Africanos está, muitas vezes, associada à sua esposa, companheira, mulher, mãe, ou seja, quase sempre é a mulher que dentro das relações de poder existentes se torna culpada por este e outros males associados. É comum ouvir-se dizer que as mulheres são feiticeiras e são, muitas vezes, consideradas culpadas pela morte de seus companheiros e, por isso, penalizadas quer seja através do isolamento social, culpabilização, apropriação de bens (patrimônio construído por ambos ao longo dos anos), entre outras formas de discriminação replicadas ao longo do tempo.

Em *Herança da viúva*, filme de ficção do cineasta Sol de Carvalho, já referido, a questão é encenada através da representação dos actores. Os problemas associados à condição de viúva são tratados de forma igualmente relevante para facilitar a percepção deste problema. Em *Desobediência* aspectos distintos contribuem para construir uma narrativa particular que conduz a uma dúvida sobre o verdadeiro espaço do filme, que produz posicionamentos como, nos diz Isabel Padilha, citando Teixeira(2003,p42) no texto *O Cinema de fato e de ficção*:

“... é com a transformação dos dados da relação entre subjetivo e objetivo que uma ruptura se operou a partir do Cinema Verdade, não entre ficção e realidade, mas num novo regime narrativo que as afeta. Essa dupla natureza do cinema que o torna objetivo e subjetivo ao

mesmo tempo, de tal forma a indissociar tais elementos que Deleuze afirma serem postos em questão num outro modo de narrativa. É o objetivo e o subjetivo que se adentram, num novo circuito caracterizado pela visão indireta livre. Deleuze recorre à potência do falso, inseparável de uma irreduzível multiplicidade e contrário à forma do verdadeiro que é unificante. Trata-se de uma vontade de potência que se põe em ato, relação entre forças, poder de afetar e ser afetado.” (Padilha, 2008. P. 15)

No cinema contemporâneo, os protagonistas têm condições de duplicidade e choque com os seus egos, ao interrogarem-se, quer num nível individual (‘quem sou eu?’), quer num nível coletivo (‘quem somos nós?’), o que apela, instantaneamente, a um reconhecimento do sujeito na sociedade e, por intermédio, no seu seio familiar. Largamente difundida e recorrente no espaço cultural público, a noção de contemporâneo tem dificilmente encontrado uma elucidação plausível, não obstante, são vários cineastas que remetem a uma indulgente série de assuntos, comuns ao tempo e espaço das suas narrativas.

De acordo com Newman (2015), uma das distinções do cinema independente em comparação com o “*mainstream*” diz respeito às alternativas estéticas, pelas quais se constroem personagens do tipo naturalista que não possuem poderes mágicos, nem bravura exagerada ou intelectual ou ainda uma atração sexualizada. Tais personagens cumprem, nas “narrativas” do cinema, as mesmas regras do mundo que conhecem a partir da real experiência humana. Nestes casos, o objectivo significativo da representação narrativa visa capturar experiências típicas e reconhecíveis; por exemplo, de pessoas que povoam a idéia de imaginário popular, podendo este tipo de Cinema colocar-nos uma dúvida entre as dimensões de ficção e realidade. Estamos experimentando uma forma de fazer Cinema que rompe, de certo modo, com os limites temporais habituais e nos desafia a experimentar estas apresentações da vida no Cinema.

Esses autores não hesitam em rever o modo como as relações humanas se dispõem no panorama social e no contexto privado, ao focarem-se na estruturação da célula familiar que, por conseguinte, deixará transparecer um conjunto de aspetos como a perda de referências por parte dos sujeitos, a desorientação juvenil, a solidão, o consumo

desenfreado e o declínio dos sistemas econômico, financeiro e político, provas mais que suficientes da fragmentação social moderna.

Eminentemente, as narrativas tenderão a mergulhar nas mais diversas relações familiares, escolares ou laborais e nas permanentes diferenças étnicas, raciais, geracionais e sociais, não só sustentando uma herança do passado, mas propondo-se a corporalizar situações que coexistem no nosso dia-a-dia e que necessitam de ser trazidas à tona. A partir de uma abordagem documental, os realizadores seguem o rasto das vidas destas mulheres e as teias familiares, culturais, religiosas, administrativas, gerando um cinema ativo, que é, ao mesmo tempo, um Cinema Testemunha, pois oferece elementos documentais através da sua função, técnica, forma e estética.

Considerações finais

Depois da Independência de Moçambique em 1975, fundou-se a Primeira República, a República Popular de Moçambique e, com ela, as diretrizes do Estado foram traçadas e consolidaram-se os objectivos de tornar as Artes e a cultura como pilares da Política do Estado. A época que vai de 1975-1978 pode ser considerada como a fase da procura duma política Cinematográfica adequada à nova sociedade, onde a FRELIMO queria criar o homem Novo com base nas imagens.

O cinema moçambicano produzido após a independência constituiu-se, portanto, como uma ferramenta importante no processo de construção de uma imagem nacional, pois, de uma forma geral, são filmes nos quais a História colectiva e contemporânea de Moçambique é apresentada numa perspectiva sociocultural e política, portanto, como ferramenta importante no processo de construção de uma imagem nacional.

As mudanças ocorrem com a morte do Primeiro Presidente de Moçambique, Samora Moisés Machel, e face às conjunturas do período seguinte que, associadas à guerra de desestabilização que durou cerca de 16 anos, criaram condições para que uma nova realidade pós-guerra emergisse das ruínas, tornando-se no epicentro de novas abordagens sociais, económicas e políticas de impacto significativo para a sociedade Moçambicana, e que só findou com os acordos gerais de paz em 1992.

A partir daí, todos os eventos seguintes têm como objectivo a reconstrução de uma sociedade destruída no seu tecido humano, social e político, que nos oferece um panorama geral reflexivo para analisar a trajetória do cinema moçambicano do período em que o filme de Licínio de Azevedo se enquadra.

Buscamos, no presente trabalho, enquadrar “*Desobediência*” e as suas imagens no pós-guerra, a partir de um modelo historicista - que busca compreender a história como um processo linear e factual -, e com base nas pistas apontadas principalmente por Walter Benjamin. A nossa intenção foi ir traçando algumas trajetórias do cinema de Moçambique, antes mesmo de qualquer tentativa de explicação dos aspetos, nuances e complexidades dos eventos históricos.

Pretendíamos, igualmente, contextualizar e problematizar um momento dessa

história, abrindo mão de uma perspectiva totalizadora, de forma a compreender esses eventos como construções político-culturais.

A questão-chave que nos guiou foi: Qual a influência que o projeto artístico imagético de “*Desobediência*” sofreu no contexto histórico-político do pós-Guerra de 16 anos? Entender a lógica de produção de imagens no cenário moçambicano, foi estar atenta às nuances Históricas, imaginárias, factuais que ajudaram a compor a trajetória e a narrativa do cinema de Moçambique. Assim, compreendemos o cinema como um conjunto de enunciados historicamente situados e ideologicamente marcadas, e tentamos compreender o que o filme nos diz em relação aos elementos que norteiam a produção documental e Histórica.

De acordo com os elementos que apuramos, o realizador moçambicano Licínio de Azevedo conseguiu olhar de forma “inédita” tanto a nível formal bem como da temática abordada⁵⁷ uma questão social relevante para época em que o filme *Desobediência* foi produzido, ao propor uma descontinuidade temática e formal que nos permite falar de novas formas e estéticas que nos sugerem um acontecimento histórico para desenvolver “novos contextos teóricos” do cinema Moçambicano.

O contexto de produção do filme coincide com um momento de relativa liberdade para os realizadores, pois que as organizações e agências internacionais determinavam as agendas narrativas através do tipo de financiamento existente. Daí que, com paixão e no intuito de continuarem na área, os cineastas da vanguarda do cinema permaneceram os mesmos, e com eles transportaram a técnica herdada no pós independência, que seria trespassada para novas realidades.

Em *Desobediência* o objetivo do Estado já não era a criação de imagens nacionais, mas outros intervenientes e os próprios cineastas, dentro das limitações das suas liberdades, investiam na criação de um novo modelo de cinema que lhes conferisse liberdade temática, criativa, formal e estética.

A partir do filme *Desobediência*, o tema da viuvez e da condição da mulher viúva acompanha as dinâmicas sociais, pois conta, através das suas histórias, o desenrolar dos acontecimentos de forma sincrônica, realista e documental. Em destaque estão as questões sobre quem, como e quando estão firmadas e consolidadas na realidade social de

Vanduzi e das mulheres do centro de Moçambique, de tal forma que o entrelaçamento que se dá gera um lugar que transita entre a ficção e o documento.

Contudo, trata-se de uma realidade social, em que se considera que a amostra pode não ser representativa de todas as regiões de Moçambique devido às diferenças a nível de relações de parentesco que são marcadamente diferentes de região para região; na região Norte predomina um sistema de parentesco de base matrilinear e são regiões Sul e Centro são, maioritariamente, patrilineares, daí que a única generalização a qual podemos chegar é de que o filme *Desobediência* e o cinema dessa época seguem temas que reflectem e/ou influenciam na forma de pensar de um povo, ao expressar o estado de espírito de um grupo social, estando o artista no seu tempo ou não.

As funções atribuídas ao cinema pelos Historiadores são levadas a cabo entre as décadas de 60 e 70, ao mesmo tempo que, no continente africano, surgia também uma mudança de paradigma a vários níveis que levará a que vários historiadores⁵⁸, no intuito também de resgatarem a História de África, a encetarem uma vasta e longa pesquisa sobre África, desvendando novos elementos para inscrever o continente no vasto quadro da História Universal a partir de uma abordagem Afrocentrista, que valorizava uma nova forma de olhar para o continente, através do olhar dos próprios Africanos.

Nesta tarefa, e para além de Joseph Ki-Zerbo, considerado o pai da História Africana, há a referir o contributo de Cinema Africano, Ousmane Sembene, Med Hondo e demais intelectuais, que refletiram a mudança de paradigma e a sua influência nos quadros epistemológicos e teóricos que abarcariam as diversidades Africanas, incorporando-as de forma comparativa no seio da História Universal e do Cinema Mundial.

A História do Cinema de Moçambique é um percurso composto por documentos produzidos ao longo do tempo, com as devidas exceções⁵⁹. Esta marca pode ser considerada aceite como característica principal, ao atestar-se às influências transmitidas e integradas de outros movimentos cinemáticos e o modo como o *Cinema Novo*, *O New*

⁵⁸ A contribuição dos estudiosos do próprio continente, com agendas próprias e sólidos trabalhos de pesquisa, trouxe novas luzes para este campo do saber. Os seus trabalhos enriqueceram a análise geral com os dados de processos históricos locais, e inseriram os africanos de forma activa na construção de uma história que ia além das fronteiras de seu continente.

⁵⁹ A grande maioria dos filmes dessa época foi alvo de censura e cortes significativos sob pretexto de alterarem a idêia de retrato original dos acontecimentos.

Wave, *Cinema Verité* marcaram, de forma, indelével a forma e a estética de grande parte deste cinema.

Os realizadores do período Pós-Colonial continuam no ativo e engendram hoje o novo realismo cinematográfico e a história passível de gerar cinema. Assim, consideramos que, de modo geral, o cinema de Moçambique e a sua História são paralelos e mutuamente influenciados, dado que os primeiros filmes rodados logo a seguir à independência⁶⁰ possuem um carácter histórico-documental e tinham como função imortalizar o processo e gerar informações suficientes para suportar o projecto de construção de um Homem Novo.

O contexto moçambicano no pós-guerra dos 16 anos trouxe consigo muitos dilemas e desafios também no campo das Artes, ao mudar radicalmente o curso do “Scrip”⁶¹ anteriormente imposto como código da História de Moçambique e que transformou toda a dimensão histórica e as representações que são veiculadas a nível cinematográfico na análise do cinema narrativo, documentário ou ficção, apesar de se reconhecer que os filmes não são uma expressão transparente da realidade social.

Este período pode ser encarado como uma nova fase da emergência de um Cinema Livre e Independente, ainda com a contribuição do mesmo grupo de cineastas de gênese Pós-Colonial, carregando toda a influência técnica, formal e ideológica dos momentos anteriores. Esta bagagem contribuiu para que reminiscências de fazer Cinema fossem transferidas para outras fases e incorporadas durante um período relativamente curto na longa lista da cinematografia de Licínio de Azevedo. E permitiram ao realizador desenvolver um cinema de cunho autoral que, apesar dos fortes traços pedagógicos, não abriu mão da inventividade.

O filme *Desobediência* é uma dessas experiências, que buscam em personagens comuns e na rotina quotidiana das mesmas, formas de compreender questões que

⁶⁰ *Mueda*, *Memoria e Massacre* (1979), *Que venham* (1981), *Os frutos da colheita* (1984), *O tempo dos Leopardos* e *O vento sopra do Norte* são apenas alguns exemplos de filmes rodados nesse período.

⁶¹ Segundo João Paulo Borges Coelho (DATA?), a história de Moçambique foi codificada como um script, o “Script de Libertação”, transformando-se num instrumento para legitimar e tornar incontestável a autoridade da FRELIMO. O “Script de Libertação” é um dispositivo epistemológico que visa ordenar e codificar a história do País e, em particular, a história da luta de libertação. Com a independência do país, ocorrida em 1975, a centralidade que o cinema tinha no cenário colonial acentua-se ainda mais. É neste contexto que podemos ver as imagens que sobreviveram, sendo incorporadas em novas narrativas cinematográficas depois de 1975.

transcendem a política e a História. Tão singelo quanto sofisticado, o tratamento cinematográfico que concebe à trama de Rosa - da culpabilização à sua libertação enquanto mulher - tem muito a dizer sobre o problemas das mulheres no pós-guerra e a libertação de valores arcaicos da cultura fragilizada pela contemporaneidade.

Pensar o cinema moçambicano Pós-Guerra, a partir de algumas idéias propostas por Walter Benjamin, possibilitaram-nos a compreensão de que as imagens cinematográficas, inseridas num tempo histórico, não estão isentas de contradições, tensões e dilemas, nem de possibilidades. A partir disso, compreendemos que o cinema de Moçambique, enquanto projeto de comunicação, não está deslocado de processos sócio-histórico-culturais mais amplos.

Assim, sem ignorar as diferentes nacionalidades de cada cineasta, e tendo em vista as múltiplas relações estabelecidas com outras experiências cinematográficas nacionais, não seria errado utilizarmos a categoria de “cinema moçambicano” para destacar o cinema que é produzido em Moçambique, sejam os realizadores considerados moçambicanos ou não.

Neste sentido, não está em jogo a nacionalidade do cineasta mas a questão temática de suas produções - a dimensão estético-criativa, que permitiu a correlação entre autores e obras. Até à data em que o filme *Desobediência* foi exibido, numa grande maioria de filmes que tratam a história, raramente vemos mulheres como protagonistas.

A narrativa é diferente dos filmes anteriores produzidos e realizados quer por Licínio de Azevedo, quer por outros Cineastas Moçambicanos, apesar de buscarem o realismo social, econômico e político como forma e estéticas narrativas, sob a égide do novo governo da República Popular de Moçambique, que reconhecia o poder do Cinema enquanto veículo cultural por excelência para apoiar na construção do Estado Nação, através da veiculação de mensagens que rompiam com a época, antes da independência, e projetavam-se aliadas aos processos de difusão da nova ordem.

Embora possamos considerar, sem qualquer dúvida, que a História é constituinte do modo cinemático moçambicano, a época logo a seguir à independência estava alicerçada nas Histórias coletivas e hegemônicas para a construção de uma nova imagem sobre Moçambique. A partir de 1987, este desiderato foi tomado de forma menos objectiva e mais aberta por um cinema cujo financiamento era o das grandes agências e

organizações não governamentais, o que abriu espaço para que os mesmos cineastas, da primeira vaga, continuassem a trabalhar sob novos conteúdos, mas quase sempre através de “velhas formas”.

Em *Desobediência* vemos uma alteração que não descarta totalmente a abordagem das fases anteriores, mas imprime uma nova dinâmica através da câmara que olha a realidade. É um filme cujo tema é a questão das humanidades, o retrato do quotidiano, considerando aspetos como o papel da mulher na sociedade rural Moçambicana. Esteticamente o realizador é fiel a uma idéia de documentário com um registo naturalista, com a ausência de trilha sonora e a câmara quase sempre muito próxima dos actores, explorando a dinâmica relação entre história e documento (e memória), entre narrativas públicas e privadas.

A escolha dos personagens não tem nada a ver com o sistema clássico de representação e agir. São, sobretudo, seres que reagem ao espaço, ao olhar do outro, tendo a capacidade de criar figuras que são próprias, sendo ainda as próprias protagonistas dos factos que geraram a história e o próprio filme.

Ao passarmos de uma idéia de História para as questões de estórias, surge uma característica única e inédita no Cinema Nacional: a colocação dos próprios protagonistas da estória da reportagem jornalística na representação dos seus papéis no cinema. Ademais, salvaguarda-se a “re-representação “de um passado particular que é reconhecido pelo repórter, os leitores do jornal *Savana*, a equipa de rodagem, e o cineasta Licínio de Azevedo.

Quer isto dizer que *Desobediência* não corresponde a uma representação exímia da realidade, mas a um registo documental que transita de um documento escrito para o registo visual ou imagético, aspeto que perturba os pressupostos convencionais sobre o passado histórico e integra um cruzamento de fontes entre documentos escritos, depoimentos, reinterpretações e a própria imagem. Neste sentido, confere um tipo de análise que não se limita ao cinema, mas pede uma leitura aprofundada da própria história social.

Em *Desobediência*, podemos fazer inúmeras leituras da sociedade Moçambicana, dez anos após a assinatura dos Acordos Gerais de Paz, ainda sob os efeitos da Guerra dos 16 anos e das sequelas desta na vidas das populações rurais moçambicanas, contados a

partir da estória de vida de uma mulher rural. Reinterpretando, ela mesma, o seu papel, sem descurar a permanência de um sistema patriarcal, a personagem marca a diferença deste filme, que surge como inédito na forma e na estética.

O filme é colocado no lugar de Documento Primário, quase intacto, ao fazer o registo de duas famílias moçambicanas, ainda no rescaldo do evento ocorrido, que foi a morte de Tomaz Sodzay e a busca de uma solução. Os problemas da viuvez são retratados por Licínio de Azevedo e Sol de Carvalho em *Desobediência e A Herança da Viúva*⁶², respectivamente, para igual período de tempo, o que nos oferece uma base comparativa e analítica sobre o tema.

São dois filmes que permitem confrontar, analisar, comparar, e compreender como as questões sociais, políticas e económicas do fim da guerra geraram problemas quase comuns em diferentes áreas do país, com enfoque para as zonas rurais.

Em *Desobediência* não se trata de reconhecer como, de facto, ocorreu a desobediência, mas compreender que a partir deste evento é possível fixar várias imagens do passado do país, da região centro de Moçambique, das famílias Sodzai e Castigo, da Rosa e demais imagens conexas ao evento. Como fruto de uma sociedade, o cinema vem-se tornando um objeto de análise, cada vez mais válido.

Eis pois, algumas questões que o cinema nos permite colocar: Quem produz? Para quem se produz? Quem assiste? O que leva a que *Desobediência* tenha gerado muita controvérsia e muito debate? Tais observações, levam-nos a legitimar mais essa ferramenta para a construção de uma leitura da sociedade. Afinal, o filme é analisado no conjunto: texto (roteiro), visual (imagens) e som (trilha e sons do ambiente). Apesar de o historiador ainda estar marcado pelo documento (texto). Mesmo que a oralidade e as imagens estejam cada vez mais presentes nas discussões históricas, o cerne ainda é o texto. O que torna a interpretação uma forma de contextualização desse tipo de material imprescindível, fascinante e complexa.

A nossa leitura não foi a do filme pelo filme, mas pelo método que o mesmo existe face a um contexto específico, dentro de uma realidade (independente das querelas

⁶² O filme de Sol de Carvalho, rodado na Província de Inhambane, retrata igualmente a mesma temática, através de uma forma diferente. Mas permite compreender que este era um assunto relevante para uma História das Mulheres e para História do País, pois oferecia um panorama idêntico para duas áreas Centro e Sul de Moçambique.

sobre o conceito de real) e com especificidades próprias. Um dos passos para não produzirmos crítica e sim história foi a escolha de correntes históricas que nos auxiliassem na nossa análise, possibilitando uma abordagem pós-colonial e histórica e uma leitura ampla sobre Vanduzi, Chimoio e Moçambique, num contexto geral.

O filme é, igualmente, um retrato da mulher rural sob os auspícios de um sistema patriarcal ainda operante nas sociedades rurais moçambicanas e africanas, auspícios esses que são ampliados através da reconstituição do drama vivido por Rosa Castigo. A condição inédita de forma e estética conseguida em *Desobediência* elevam o filme à condição de objecto audiovisual único e distinto no Cinema Moçambicano e no Cinema Africano.

O filme cria uma nova idade ou um novo desvio que se complementa com o Cinema Independente e Contemporâneo Moçambicano e que pode ser inscrito na História do Cinema Mundial, onde a o real e o ficcional se cruzam e dialogam para construir uma narrativa que pode ser considerada como um marco na forma de fazer cinema do realizador Licínio de Azevedo, bem como da Cinematografia Moçambicana e do Continente Africano em Geral.

Filmografia de Licínio de Azevedo

- 2016 - *Comboio de Sal e Açúcar* (longa-metragem, ficção)
2012 - *Virgem Margarida* (longa-metragem, ficção)
2007 - *Hóspedes da Noite* (longa-metragem, ficção)
2007 - *Ilha dos Espíritos* (longa-metragem, documentário)
2006 - *O Grande Bazar* (longa-metragem, ficção)
2005 - *The Demining Camp* (longa-metragem, documentário)
2003 - *Mãos de Barro* (longa-metragem, documentário)
2002 - *Desobediência* (longa-metragem, ficção documental)
2002 - *Night Stop* (longa-metragem, documentário)
2001 - *The Bridge* (longa-metragem, documentário)
2001 - *A Ponte* (longa-metragem, documentário)
1999 - *A Última Prostituta* (longa-metragem, ficção documental)
1998 - *Massassani Afela Kwhatini. O homem bom morre longe de casa* (curta-metragem, documentário)
1998 - *As Pitas* (longa-metragem, ficção)
1998 - *A Colheita do Diabo* (longa-metragem, ficção)
1997 - *Tchuma tchato* (documentário, longa-metragem)
1996 - *A Guerra da Água* (longa-metragem, documentário)
1995 - *A árvore dos Antepassados* (longa-metragem, ficção)
1992 - *Adeus RDA* (curta-metragem, ficção documental)
1990 - *Marracuene* (curta-metragem, documentário)
1988 - *A Colheita do Diabo* (longa-metragem, ficção)

Fontes: <http://www.imdb.com/name/nm0044242/>, <http://acervoafrika.org.br/acervobiblio/biblioteca/autor/azevedo-licinio/> e https://fr.wikipedia.org/wiki/Lic%C3%ADnio_Azevedo

Bibliografia

- Aumont, Jacques et Marie, Michel. *A análise do filme*. Edições: Texto & grafia, 2004.
- Bazin, André. *What is Cinema?* University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London. 1967.
- Benjamim, Walter. “A arte na era da reprodutibilidade Técnica”. In *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- Benjamim, Walter. “A pequena história da fotografia”. in *Obras Escolhidas I*. 3 edição São Paulo, Brasilense, 1985.
- Bones, Nanna Possa. *Reflectir o real: Uma análise da obra dos irmãos Dardenne*. Programa de pós-graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas. Dissertação Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. Salvador 2011.
- Cahen, Michel. *Mozambique histoire géopolitique dun pays sans Nation*: Disponível em <http://www.lusotopie.sciencespobordeaux.fr/cahean94%25255202.pdf>
- Covents, G. *Os Moçambicanos perante o cinema e o audiovisual: Uma história político-cultural de Moçambique Colonial até à República de Moçambique (1896-2010)*. Maputo: Edições Dockanema/ Africa Film Festival, 2011.
- Gil, A.C. .*Métodos e Técnicas de pesquisa social*, 6 Ed. Porto Alegre: Atlas, 2008.
- Godard, Jean-Luc, “Nord contre sud ou Naissance (d’Image) d’Une Nation 5 films émissions de TV”, In *Cahiers du Cinéma*, nº 300, 1979.
- C7nema.net. Morreu Med Hondo, pioneiro do Cinema Africano e crítico feroz ao colonialismo, Publicado por Jorge Pereira, 03-03-2019.
- Diawara, Manthia e Diakhate, Lydie. *Cinema Africano: Novas Formas Estéticas e políticas*. Câmara Municipal Lisboa .Sextante Editora, 2011.
- Deleuze, Gilles. *A imagem-Tempo, Cinema 2*, Documenta, 1985.
- Guerra, Ruy. *Mueda e o respeito pela realidade histórica* em entrevista a “Tempo” (MCMLXXX) N 512, 3 De Agosto de 1980, pp. 49-53.
- Hedges, David e Chilundo, Arlindo in *História de Moçambique, Moçambique no auge do colonialismo, 1930-1961*. Volume 2. Universidade Eduardo Mondlane: Livraria Universitária, 1999. Pp. 196-275.
- Grilo, João Mário. *As lições do Cinema: Manual de Filmologia*. Edições Colibri, Lisboa, 2007.

Grilo, João Mário e Aparício, Maria Irene (orgs). *Cinema Filosofia*. Edições Colibri, 2013.

Lavign, Anne-Marie. “A luta Continua, 20 ans de Cinema Mozambicain”, in Jean Ouedragoo (ed.) *Figuration et mémoire dans les Cinémas Africains*, Paris: L’Harmattan, 2010, pp. 39-54.

Joseph Ki-Zerbo. *História de África Negra vol1*, Editora Europa-América, 1972.

Joseph Ki-zerbo. *História Geral de África Antiga: Metodologia e pré-história*. Vol. II, 2 edição , Unesco, 2010.

Lakatos, M& Marconi, A. *Fundamentos de metodologias Científicas*, Editora Atlas, 15 edição .São Paulo. (2003).

Nguenha, Severino. *Por um pensamento militante in Bussoti*, Lucca e Nguenha Severino, (ed). Itália. 2006.

Gomez Tarin, Francisco . “La realidade como construcción la fragilidade del concepto “ Documental” . In: Actas del II Congreso Internacional sobre el Cine Europeu Contemporâneo(CICEC) Universidad Jaime I. Castellon. 2006.

Tudor, Andrew. *Teorias do Cinema*. Edições 70.Artes gráficas , 1985.

Murphy, David. “African Filming Africa: Questioning Theories of an Authentic African Cinema”. *Journal of African Cultural Studies*, Vol. 13, N2 (Dec, 2000) pp. 239-249, <http://www.jstor.org/stable/1211344>, Acessado em 24 de Janeiro de 2017, p 16:36.

Diawara, Manthia. “Popular Culture and oral Tradicions in African film”. University of Califórnia: *Filme Quarterly*, vol.41. N3 (Spring, 1988) pp. 6-14, <http://www.jstor.org/stable/1211344>, acessado a 24 de Janeiro de 2017.

Padilha, Isabel .O Cinema de fato e de Ficção .. Porto Alegre, n 20, 2008: In: Sessões do Imaginário: Cinema, Cibercultura e tecnologias da Imagem. Universidade Católica, Porto Alegre. Brasil, 2008.

Pearson, Lyle. “Four years of African Film”. *Film quarterly*, vol. 26, N3, 1973, pp. 42-47, University of California press. <http://www.jstor.org/stable/1211344>, acessado: 24-01-2017, 16:21.

Piçarra, Maria do Carmo. Cinema do Imperio: “O fado tropical “ na propaganda . In: Angola : O nascimento de uma Nação . Coords : Piçarra, Maria do C; António Jorge. Vol. 1.Lisboa: Guerra e Paz,2013.P 15-52.

Walkins, Claire Andrade. *Le Cinema Africain lusophone: perspectives historiques et contemporaines de 1969 a 1993: Portuguese African Cinema: Historical and Contemporaines*. Erans de Afrique, no 13/14, 1995.

“A narrativa ficcional dos Documentários da DOCTV: Uma análise filmica de Vilas Volantes, o verbo contra o vento, uma encruzilhada aprazível e linhas de organdi”. Dissertação de Mestrado em Ciências da Cultura, Universidade de Trás os Montes e Alto Douro, 2014.

Paiva, Sílvia. “O Cinema de Kiarostami: Imbricações entre o ficcional e o Documental”. 2008.

Viegas, Suzana. “Da realidade e da sua representação: Materialismo filmico”. in *Cinema Filosofia: Compêndio* / org. João Mário Grilo, Maria Irene Aparício. Lisboa: Edições Colibri, 2013, pp. 257-265.

Grilo, João Mário. “Corpo/ Gesto: Proposições para um Cinema do gesto, o corpo do cinema a partir de uma leitura de Giorgio Agamben”. in *Cinema Filosofia: Compêndio* /org. João Mário Grilo, Maria Irene Aparício. Lisboa: Edições Colibri, 2013, pp. 267-282.

Filmografia

Licínio de Azevedo. *Desobediência*. 2002

Sol de Carvalho. *A Herança da viúva* . 2002.

Rui Guerra. *Mueda, Memória e Massacre*. 1979.