

A trajetória do cinejornal *Kuxa Kanema* e seu papel na independência de Moçambique

The trajectory of newsreel Kuxa Kanema and its role in Mozambique's independence

Tháísa Antunes GONÇALVES¹

Resumo

Este artigo busca examinar questões sobre comunicação e imaginário social no contexto dos primeiros anos da independência de Moçambique, a partir de um cinejornal que circulou no país entre 1976 e 1991. Parte-se do documentário *Kuxa Kanema: o nascimento do cinema*, de Margarida Cardoso, em intersecção com textos sobre o cinema em Moçambique, de forma a apresentar o cinejornal *Kuxa Kanema* e alguns dos conflitos em torno dele. Considerando esta como a primeira medida cultural tomada pelo novo governo moçambicano, se busca as intencionalidades envolvidas no processo, para o qual utiliza-se a concepção de ato comunicativo de Patrick Charaudeau, bem como o aporte sobre imaginário social de Bronislaw Baczko e Sandra Pesavento.

Palavras-chave: Moçambique. Cinema. Cinejornal. Comunicação. Imaginário social.

Abstract

This study aims to examine questions about communication and social imaginary in the context of the first years of Mozambique's independence, from a newsreel that circulated in the country between 1976 e 1991. From the documentary *Kuxa Kanema: o nascimento do cinema*, by Margarida Cardoso, intersecting with texts on cinema in Mozambique, in order to present the newsreel *Kuxa Kanema* and some of the conflicts around it. Considering this as the first cultural action taken by the new mozambican government, we seek the intentionalities involved in the process, for which we use the concept of communicative act by Patrick Charaudeau as well as the contribution of social imaginary of Bronislaw Baczko and Sandra Pesavento.

Keywords: Mozambique. Cinema. Newsreel. Communication. Social imaginary.

¹ Mestranda em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale. E-mail: thaisa.gonc@gmail.com

Introdução

Moçambique, país da África austral, tornou-se independente de Portugal em 1975 após aproximadamente 500 anos de colonização. Esse processo de libertação que envolveu a luta armada, também se valeu de manifestações culturais como elemento significativo para a conquista, sendo as representações teatrais de grande importância nos momentos prévios da revolução. Entretanto, foi o cinema que se destacou na independência do país, através de estratégias elaboradas pelo partido socialista Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO).

Neste estudo, será abordado o período inicial pós-independência moçambicana, a partir da principal medida sociocultural do país: a criação de um grande projeto cinematográfico que envolveu o desenvolvimento de um instituto de cinema e de um cinejornal, ativos durante o período de 1976 a 1991. Considerando esse contexto, são delineadas as seguintes questões norteadoras: a) em um país que pretendia iniciar um processo de descolonização e reconstrução de sua identidade, mas que era composto por uma população com alta taxa de analfabetismo, além de múltiplas etnias, de que forma foi possível traçar uma estratégia de comunicação a partir de um cinejornal?; b) quais foram as intencionalidades presentes nessa medida cultural?; e c) de que forma fluía a comunicação entre os sujeitos envolvidos nesse processo?

A partir do documentário *Kuxa Kanema: o nascimento do cinema*, realizado por Margarida Cardoso em 2003, procura-se problematizar essas questões relativas à comunicação entre partido e povo, assim como também à utilização do cinejornal como recurso de reconstrução identitária nacional. Além disso, considerando o documentário de Cardoso como uma produção a qual entrevista majoritariamente ex-membros do Instituto Nacional de Cinema (INC), discute-se ainda a forma como representou a trajetória do instituto e do cinejornal *Kuxa Kanema*.

Para a discussão, destacam-se as considerações sobre ato comunicacional e intencionalidades comunicativas de Patrick Charaudeau e de imaginário social e representação de Bronislaw Baczko e Sandra Pesavento.

Moçambique e a tradição cinematográfica documental: contexto de desenvolvimento de um cinejornal

O cinema surgiu no final do século XIX a partir das chamadas cronofotografias, imagens registradas em uma sequência rápida que permitiam a sensação de movimento. A partir do interesse científico sobre o fenômeno cinético, ocorre o desenvolvimento de equipamentos por Thomas Edison e Louis Lumière, e o registro de imagens animadas passa a existir e a ser projetado para um público cada vez maior. Ainda assim, as inovações técnicas não configuravam uma nova linguagem, pois não exigiam o conhecimento prévio de um código para interpretá-las, como é necessário no caso das linguagens verbal e escrita.

Jean-Claude Carrière (2006) aponta que, em seus primórdios, o cinema não possuía significativas barreiras de compreensão, uma vez que lidava com a memória imagética, um outro gênero de memória que seria facilmente apreendido e compartilhado por povos diversos, independentemente de seu idioma. Somente passa a haver uma linguagem cinematográfica propriamente dita, com vocabulário e gramáticas exclusivas, quando surge o recurso da montagem, ou seja, da manipulação do filme através de cortes, exigindo do espectador o preenchimento dos vazios existentes nos intervalos entre a justaposição de cenas (CARRIÈRE, 2006).

O autor (CARRIÈRE, 2006) menciona casos nos quais era necessária a existência de explicações sobre a composição de uma narrativa cinematográfica, citando uma experiência de infância do cineasta Luis Buñuel na Espanha. Para que o público compreendesse a sequência de diferentes cenas, havia a figura do *explicador*, um indivíduo que, com um bastão, ia apontando as cenas e relatando o que o aparecimento das diferentes imagens significava, encadeadas entre si. Para nós, o que hoje é um reflexo automático, a dedução de significados a partir da forma como as imagens se inter-relacionam, até os anos 1950, em muitos lugares da África, necessitava-se explicações por parte de um indivíduo externo ao filme (CARRIÈRE, 2006). Essa linguagem acolheu com rapidez inovações técnicas que transformaram a clareza e a simplicidade em ambiguidade e mistério, evoluindo expansivamente e com a velocidade própria do século XX.

O cinejornal, dentro da modalidade denominada cinema documental, é uma forma de comunicação de massa popular em épocas e/ou localidades nas quais não havia o recurso da televisão ou que esse não era tão difundido. Seu auge ocorreu durante metade do século XX, estendendo-se até meados de 1980, com a popularização da mídia televisiva. No geral, era composto por notícias jornalísticas que eram transmitidas nas sessões de cinema. Segundo Archangelo (2014), no Brasil o cinejornal não conseguia atingir a velocidade de outros meios jornalísticos (rádio e jornal impresso, principalmente), com os quais acabava competindo, mas sem maior interesse da população. Já no contexto moçambicano, a situação era bastante diferente, pois não havia outros meios comunicacionais de grande alcance no país devido à dificuldade de superar as mais de vinte línguas faladas, além de uma alta taxa de analfabetismo (VIEIRA, 2015). Nesse sentido, o cinejornal em Moçambique foi visto pelo novo governo como um meio de comunicação ideal, que acabou por adquirir um papel significativo na transmissão de informações ao longo de vasta área geográfica, com uma população de grande diversidade linguística e cultural.

Tão logo houve a independência de Moçambique em 1975, uma das primeiras medidas adotadas pelo governo foi a criação do Serviço Nacional de Cinema (SNC), conhecido durante o período de 1976 a 1991 como Instituto Nacional de Cinema (INC). O instituto possuía como principais objetivos a unificação do país e a transmissão dos valores socialistas do partido Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), modelo inspirado nos exemplos de Cuba e União Soviética com o cinema (VIEIRA, 2015). Entretanto, mais do que transmitir informações à população, havia o interesse em desenvolver meios pelos quais os próprios moçambicanos tivessem voz no processo de libertação de Moçambique. Com isso, foram convidados cineastas de vários países para oferecer cursos de formação em cinema que acabaram moldando as características cinematográficas do país, os quais repercutem ainda hoje na produção audiovisual realizada.

A modalidade preferida pelo INC era o cinema documental, uma vez que uma das necessidades era levar a informação a um povo de 12 milhões de habitantes que possuía uma taxa de cerca de 95% de analfabetismo em 1975 (VIEIRA, 2015). A unificação do país e a luta contra o subdesenvolvimento também eram metas a serem cumpridas através da linguagem cinematográfica e o que originou o projeto *Kuxa*

Kanema, um cinejornal que circulava no país, semanalmente, através do recurso do cinema móvel.

Diretores ligados ao cinema novo brasileiro e à *nouvelle vague* na França, além do cinema etnográfico francês, fizeram parte dos primeiros projetos cinematográficos, tais como Ruy Guerra, Jean-Luc Godard e Jean Rouch. Para Licínio Azevedo (TELEDIFUSÃO, 2015), esse período inicial foi fundamental para a construção do cinema moçambicano, pois permitiu uma formação com cineastas reconhecidos mundialmente, experientes e de estilos marcantes. Para o diretor, o cinema do país dedicou-se ao documentário principalmente por ser um recurso mais econômico, mas também por diferenciar-se no âmbito do circuito de cinema africano em voga na época, como o das ex-colônias francesas, que se consolidava por seu cinema de ficção, não pelo documental.

Após o período inicial, fortemente marcado pelo cinema como veículo de comunicação em um país recém independente, mudanças passam a ocorrer no cinema moçambicano, com destaque à posse de Jose Luis Cabaço como ministro da informação, em 1981. Cabaço iniciou seu mandato com o discurso “Imagem: uma arma que aliena ou liberta”, procurando problematizar as estratégias de comunicação e libertação pela imagem realizadas até então (VIEIRA, 2015).

O principal foco da gestão do ministro foi a alfabetização audiovisual, o que não havia sido realizado anteriormente, quando a FRELIMO introduziu o projeto cinematográfico no país. Para o ex-ministro, essas populações “descinematizadas” só compreenderiam o cinema se pudessem, de alguma forma, preencher os vazios com seu próprio patrimônio cultural. Quando isso não ocorria, eram produzidos sentidos completamente diferentes daqueles que a equipe de realização e projeção dos filmes, de uma cultura mais ocidentalizada, esperava.

Cabaço relata algumas experiências de observação da população em projeções de filmes populares. Assistindo a *Tempos modernos*, filme mudo de Charlie Chaplin, uma comunidade da região de Cabo Delgado se divertia e ria bastante em todos os momentos do filme, mesmo com esse apresentando um contexto sociocultural diverso do seu. Entretanto, ao assistir um episódio do seriado humorístico *Mr. Bean*, as pessoas não esboçavam qualquer reação. O episódio em questão apresentava as dificuldades do humorista inglês ao lidar com múltiplos talheres em um restaurante e ao subir uma

escada rolante em um *shopping center*. Em princípio, a apatia dos espectadores poderia ser tomada como desconhecimento das convenções sociais presentes nesses cenários. Todavia, a partir de conversa com os indivíduos, Cabaço descobriu que não havia risadas justamente porque as pessoas se identificavam com o personagem, ficando tristes por se imaginarem nas mesmas situações embaraçosas por quais Mr. Bean passava, como se elas próprias estivessem nos contextos urbanos apresentados (CABAÇO, 2015).

Em outra situação de pesquisa sobre a recepção do cinema em comunidades que assistiam filmes através do recurso cinema-móvel, o moçambicano (CABAÇO, 2015) utilizou uma de suas metodologias, que consistia em projetar um filme, observar os espectadores mais entusiasmados no debate posterior à projeção e nas primeiras horas da manhã seguinte procurar esses indivíduos para verificar o que lembravam do filme. Após muitas repetições desse método, o pesquisador percebeu o seguinte padrão: quando as pessoas não lembravam a história e davam indícios de não a terem compreendido, utilizavam o termo *cinema*, em sua fala; entretanto, quando a compreendiam, chamavam a sessão de *teatro*.

Com as pesquisas realizadas, Cabaço percebeu duas grandes diferenças na percepção do cinema para os moçambicanos nativos e para os ocidentais. A primeira diz respeito à questão temporal do cinema, ou seja, para os moçambicanos deveria haver continuidade temporal entre as cenas, caso contrário, a percepção do tempo da narrativa não seria clara. Era necessária uma explicação das passagens de cenas, segundo relatado pelos próprios observados. A segunda diferença se refere ao espaço, também percebida pelo pesquisador através das comparações entre cinema e teatro pela população. No teatro, o espaço é o palco e há uma preparação bastante delimitada quando ocorre a mudança de cenário, portanto há uma fixação do espaço (CABAÇO, 2015). No cinema, muitas vezes não há avisos de mudanças temporais e espaciais e essas somente podem ser percebidas através de uma alfabetização da imagem, o que retorna à maior preocupação de Jose Luis Cabaço enquanto ministro da informação em Moçambique, a partir da década de 1980.

Para Jean-Luc Godard (TELEDIFUSÃO, 2015), de acordo com Sol de Carvalho, o fato de não haver uma acumulação de experiência cinematográfica no país e

de códigos visuais, não deveria ser considerado como uma fraqueza, mas como força que faz produzir experimentações no campo audiovisual.

Segundo Cardoso (KUXA, 2003) e Azevedo (TELEDIFUSÃO, 2015), o teatro é marcante em Moçambique e é uma das formas mais populares de entretenimento da população, que costuma realizar periodicamente a encenação de acontecimentos históricos como o massacre de Mueda, que deu origem ao filme *Mueda, memória e massacre* (1979), de Ruy Guerra. Para o cineasta moçambicano Sol de Carvalho (TELEDIFUSÃO, 2015), o público do país procura pela representação da realidade no cinema quase como uma exigência aos cineastas, o que possivelmente está relacionado a todo o histórico do cinema em Moçambique ligado ao gênero documental, bem como ao interesse do público por encenações de fatos históricos no teatro.

***Kuxa Kanema* e o ideal “a imagem do povo de volta ao povo”**

A primeira série do *Kuxa Kanema*, de 1976 até 1978, foi dirigida por Fernando Almeida e Silva. Suas principais características eram as edições de uma média de 30 minutos e a produção apenas quando havia notícias, portanto, bastante irregular (CABAÇO, 2015). O cinejornal se consolida apenas com a posse de Cabaço para o Ministério da Informação, em 1981, adquirindo o conhecido formato semanal de 10 minutos e produção contínua. Além disso, a linguagem se modificou para uma maior simplicidade, de forma que fosse compreendida por uma população diversificada.

Ao todo, cerca de 390 edições do cinejornal foram realizadas, as quais eram projetadas para as comunidades juntamente com filmes sobre educação sanitária, filmes populares mundialmente (principalmente filmes mudos), seguidos de apresentações teatrais (CABAÇO, 2015). A circulação ocorria em filmes de 35mm nos maiores centros do país e em cópias de 16mm nos locais em que não havia salas de cinema (para esses locais, as cópias eram transportadas e projetadas pelo carro do cinema móvel, cedido pela União Soviética). O carro alertava a população, por onde passava, sobre a exibição do filme no local, geralmente no início da noite (KUXA, 2003). Desse modo, os moçambicanos passaram a ter um contato mais intenso com o cinema, mesmo em regiões bastante periféricas.

O cinema na Moçambique independente deveria servir também para desconstruir a mentalidade colonial, focando na construção de homens e mulheres novos, conforme um ideário socialista e descolonizador (VIEIRA, 2015). Em processos de independência, é comum a preocupação com a formação de uma identidade nacional, de forma a delimitar determinadas características que se deseja apresentar à comunidade externa e à sua própria (BACZKO, 1985). Muitas vezes, recorre-se à busca de um passado glorioso, à valorização de um idioma ou às características naturais do país, recriando-as de forma a tornarem-se mais demarcadas. Em Moçambique, a preocupação da FRELIMO era principalmente com o âmbito cultural, pois a partir da experiência de outros estados africanos independentes, se percebeu que não seria possível haver uma descolonização e independência política enquanto não houvesse uma emancipação cultural, além de econômica (MAZRUI, 2010). Dessa forma, a criação do INC não era apenas a de mais um órgão público, mas de um elemento crucial para a constituição de um imaginário sobre a nação.

Para Bronislaw Baczko (1985), em determinados momentos de uma sociedade há uma predominância maior para o desenvolvimento acelerado da produção de um imaginário, épocas que condizem com momentos de conflito, como as revoluções. Segundo o autor, o imaginário seria o conjunto de representações coletivas, as quais são tão importantes quanto fenômenos popularmente ditos “reais”, pois são elas, as representações, que movem as ações efetivamente realizadas.

Sandra Pesavento (2004, p. 40) corrobora essa ideia, explicitando que a representação envolve uma relação ambígua entre uma ausência e uma presença: “[...] é a presentificação de um ausente, que é dada a ver por uma imagem mental ou visual que, por sua vez, suporta uma imagem discursiva.”. Por conseguinte, representar algo não é copiá-lo ou imitá-lo e não se refere a uma relação de transparência e fidelidade ao representado, mas a uma construção realizada a partir dele, na qual há relações de semelhança e significado entre o representado e sua representação.

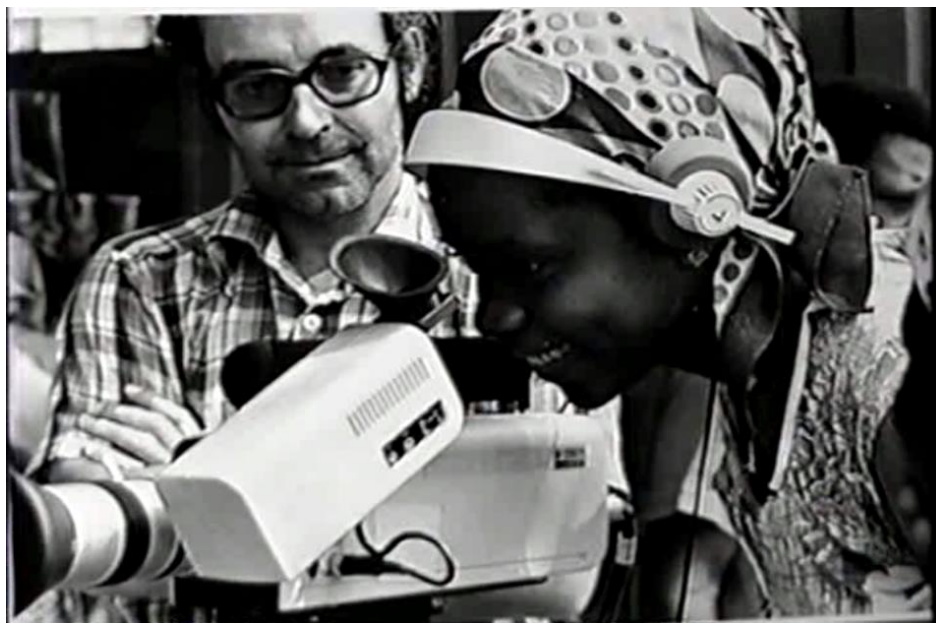
O imaginário social institui a realidade na medida em que se vale de representações circulantes em uma determinada sociedade, podendo ser um dispositivo de poder. Entretanto, Baczko (1985) indica que a dominação simbólica pela manipulação do imaginário para determinado fim só terá êxito se as representações

sociais forem compreendidas e aceitas por determinada sociedade, caso contrário, não terão eficácia e serão logo esquecidas.

Em Moçambique, foi o cinema o principal veículo selecionado para a construção de um imaginário social sobre a nação em nascimento, pois era o meio que poderia superar as barreiras existentes no país, como já verificado anteriormente. Todavia, para isso era necessário a instituição de equipamentos, profissionais e de um circuito de distribuição dos filmes, o que foi realizado especialmente com o auxílio de cineastas estrangeiros, provenientes de países socialistas ou com interesse nas motivações expostas pelo governo moçambicano.

Entre os profissionais de maior reconhecimento mundial, Jean-Luc Godard e Jean Rouch foram convidados, no fim da década de 1980, a oferecerem cursos de formação cinematográfica, os quais possuiriam relação com o cinejornal. Ainda que tenham ministrado suas oficinas e que suas realizações tenham sido marcantes, a estadia de ambos foi finalizada prematuramente devido a conflitos com o governo. No caso de Godard, seu projeto era de montar em Lichinga, província de Niassa, um serviço de televisão no qual ele ofereceria os meios, iria às aldeias e treinaria tecnicamente os camponeses, deixando o equipamento para eles produzirem o que quisessem e da forma como desejassem. O projeto, intitulado *Naissance de l'image d'une Nation*, apesar de apoiado pelo ministro Jose Luis Cabaço, não foi aprovado pelo governo, em virtude do excesso de liberdade que Godard estava inculcando na população (KUXA, 2003).

Figura 1 – Jean-Luc Godard ministrando oficinas de cinema em Moçambique



Fonte: KUXA (2003)

Jean Rouch permaneceu apenas três meses em Moçambique, menos do que o planejado, pois foi orientado a se retirar por Ruy Guerra, na época com cargo de destaque no INC. O motivo foi a discordância de Guerra sobre os equipamentos e objetivos de Rouch no treinamento de novos cineastas, que abrangiam o uso de um meio técnico mais leve e dinâmico, o super 8mm, condizente com a rapidez e mobilidade que os acontecimentos da revolução pediam (VIEIRA, 2015). Para Guerra, esse equipamento atrasaria o cinema moçambicano, uma vez que produziria filmes com qualidade inferior ao pretendido por ele. Ainda assim, o diretor moçambicano não incluiu em sua exposição o fato de Moçambique não possuir verba suficiente para equipamentos de alta qualidade, o que demonstra que as motivações de Ruy Guerra para o afastamento de Jean Rouch possivelmente estariam relacionadas a questões diferentes das alegadas.

Nos dois casos ocorreu a saída dos cineastas devido a conflitos com as ideias da FRELIMO. Tanto Godard, quanto Rouch, estavam mais interessados no contato com a população e na apropriação do cinema, ainda mais no contexto moçambicano, no qual os nativos não possuíam experiências prévias com recursos imagéticos.

Em *Kuxa Kanema: o nascimento do cinema* (KUXA, 2003), Cardoso constrói o documentário com cenas de edições do cinejornal comentadas por ex-participantes do INC, incluindo profissionais que estiveram presente nas primeiras edições e puderam acompanhar a trajetória do projeto até seu encerramento, que culminou com o incêndio do INC em 1991. É possível perceber que os indivíduos selecionados para os depoimentos no documentário seguem uma linha de pensamento similar sobre o *Kuxa Kanema*. Não foram incluídos no documentário membros da FRELIMO de cargos superiores ao INC, com exceção do ex-ministro Jose Luis Cabaço, sendo esse sempre apoiador dos cineastas do instituto.

O documentário procura apresentar a trajetória do instituto pelo viés cultural que priorizava o desenvolvimento de técnicas cinematográficas de interesse da população, trabalhando de forma a não estabelecer uma fronteira rígida entre cineastas e povo, mas realizando um trabalho de cooperação e inclusão. O posicionamento criticado no documentário, a intenção propagandista da FRELIMO, não é discutida por representantes dessa orientação.

Para o cineasta Camilo de Sousa, presente desde as primeiras edições do *Kuxa*, atualmente as pessoas falam do cinema nos primeiros anos de independência moçambicana como apenas um trabalho puramente político e ideológico, mas para ele era mais do que isso, pois foi possível mobilizar muitas pessoas e passar a mensagem da independência, da nação, de unidade, integrando os indivíduos (KUXA, 2003). Em outra fala do mesmo diretor, também surge essa mesma percepção sobre a diferença entre ideologia e comunicação com a população. É interessante a percepção de Sousa pois, segundo Patrick Charaudeau (2012), todo ato comunicativo possui intencionalidades, sendo, portanto, sempre político e ideológico.

Um ato de linguagem, que não deve ser considerado somente como ato de fala, mas sim nos mais variados âmbitos de expressão, sempre envolve mais do que apenas regras linguísticas, como a consideração das circunstâncias do ato e das finalidades e intencionalidades envolvidas (CHARAUDEAU, 2012).

A linguagem percebida como inseparável de seu aspecto social é considerada como discurso que produz sentido para os sujeitos no momento no qual se vale de estratégias de comunicação, remete a posições sociais e identitárias e está localizada em determinado momento histórico. Por envolver tantas variáveis, Charaudeau (2012)

afirma que a comunicação é uma aventura, na medida em que os sujeitos estão em uma constante série de apostas sobre os muitos sentidos dos atos de linguagem. No caso do *Kuxa Kanema*, pelo menos três grandes grupos e intencionalidades estavam envolvidos²: a) FRELIMO, procurando uma reconstrução da identidade nacional que incluísse os elementos de unidade política acima das diferenças étnicas e linguísticas, o trabalho em conjunto e o apoio à revolução; b) Profissionais do INC, interessados no desenvolvimento de um cinema nacional inspirado em determinadas teorias cinematográficas que consideravam a participação do povo, mas ainda assim, pressupunham a base em ideais teóricos/intelectuais; e c) População composta por sujeitos das mais variadas etnias e idiomas, interessada em tratar de sua realidade por diversos motivos, nem sempre preocupada com a aquisição de conhecimentos teóricos para a manipulação dos meios técnicos e a realização das filmagens.

Kuxa Kanema (2003) aborda especialmente o conflito entre FRELIMO e INC, a partir da percepção dos participantes do instituto. Em meio a essa divergência está o povo, o qual não possui participação direta no documentário, ainda que esteja presente através das entrelinhas dos depoimentos inclusos em *Kuxa*, bem como nas falas de Jose Luis Cabaço na conferência *África Lusófona* (CABAÇO, 2015). Nesse sentido, percebe-se que uma das intencionalidades do documentário é focar no embate ideológico entre FRELIMO e INC.

Especificamente no que diz respeito à informação midiática, Charaudeau (2012) explicita que essa não é transparente e ingênua, mas sim que serve a múltiplos interesses. Através dela, se constrói representações simplificadas, ou seja, estereótipos, para que seja possível atingir um grande número de cidadãos. Para essa reconstrução dos acontecimentos pela mídia, é comum a apelação para o emocional, uma vez que o plano das emoções é o fator comum de compartilhamento entre diferentes sujeitos, o que os une e os torna um grande destinatário múltiplo para a mídia (GARCÍA, 2012).

Cardoso (KUXA, 2003) destaca no documentário alguns episódios do *Kuxa* que representam esse apelo de ordem emocional à população, como os discursos do carismático presidente Samora Machel, as músicas coreografadas citando em suas letras

² Essas conclusões são realizadas a partir do documentário de Margarida Cardoso (KUXA, 2003) e de depoimentos colhidos em artigos, palestras e entrevistas (VIEIRA, 2015; CABAÇO, 2015; TELEDIFUSÃO, 2015). Sendo assim, as intencionalidades associadas a cada um dos grupos podem não representar totalmente os mesmos, mas são expostas dessa forma conforme os dados obtidos nos documentos citados.

os males do colonialismo e imagens de moçambicanos aprendendo a ler com cartilhas com conteúdo relacionado ao processo de libertação de Moçambique.

Segundo os profissionais do INC, eles e os moçambicanos em treinamento nas oficinas, realizavam filmagens de praticamente qualquer acontecimento, o que gerava muitas horas de filme. No processo de condensar e formar os cinejornais, procuravam selecionar o material mesclando notícias com imagens do cotidiano dos indivíduos, de forma que eles se reconhecessem nas produções, seguindo o lema do projeto cinematográfico moçambicano: “filmar a imagem do povo e devolvê-la ao povo” (KUXA, 2003).

Luis Patraquim, um dos fundadores do instituto, ficava a cargo dos roteiros de muitas produções do INC, incluindo os *Kuxa Kanema*. De acordo com o roteirista, as discussões mais políticas eram de responsabilidade da FRELIMO, enquanto que o pessoal do INC estava mais preocupado com a igualdade social e com o trabalho compartilhado, tanto entre os funcionários do instituto, quanto entre os funcionários e o povo (KUXA, 2003).

Segundo Patraquim (KUXA, 2003), no governo de Moçambique não havia nenhuma espécie de órgão ou comitê de censura, pois havia um clima que levava as pessoas do INC a se autocensurarem, principalmente porque em determinado momento da trajetória do *Kuxa Kanema*, os planos da realidade e do discurso não convergiam mais. Um discurso que se dizia revolucionário era agora conservador, como já havia sido visto com a rejeição de projetos mais ligados à alfabetização imagética popular, como os de Godard e Rouch.

Na metade da década de 1980, Moçambique é considerado o país mais pobre do mundo e isso ocorre especialmente devido à guerra civil entre 1977 a 1992. Os denominados *bandidos armados*, mercenários financiados pela Rodésia e que mais tarde geraram o partido RENAMO, atacavam constantemente as aldeias moçambicanas.

Isabel Noronha, produtora do INC, entrou no instituto em 1984 e afirma ter presenciado um clima bastante diferente do início do INC. Em princípio haveria motivação, pois todos acreditavam estarem trabalhando juntos pelo país. Já em 1984, somente havia desilusão com a guerra e com as resoluções da FRELIMO, muito mais radicais, uma vez que, para o partido, o discurso somente poderia ser a favor ou contra a guerra, o que incidia nas produções do INC e tornava os filmes e cinejornais repetitivos

e sem sentido (KUXA, 2003). Juntamente com essa fala, no documentário de Cardoso são apresentadas imagens do *Kuxa Kanema* na época, expondo interrogatórios públicos de *bandidos armados* capturados e dos massacres contra o povo.

Com a intensificação da guerra, o cinema moçambicano afunda, pois a lógica propagandista da FRELIMO toma conta, deixando de lado o princípio de apresentar a imagem do povo ao povo. As imagens do cinejornal passam a ser da guerra e fome que assola o país, destacando o treinamento em combate armado. Não há mais espaço para imagens sobre a educação e manifestações artísticas populares. O imaginário intencionado pelo partido, agora, é o de combate na guerra, com destaque à violência.

Salas de cinema são destruídas e o cinema móvel já não consegue ir além dos arredores da capital. Em meio a isso, no ano de 1986, Samora Machel morre em um acidente de avião, o que se torna o marco final da primeira república.

Em 1991, o INC sofre um incêndio e perde muito de seu material, permanecendo intactos apenas os filmes dos primeiros dez anos de independência. Após o incidente, o estado finalmente abandona o instituto, que até o momento do documentário, 2003, aguardava reforma e revitalização dos filmes em arquivo, ainda contando com alguns profissionais que trabalhavam em meio às ruínas do prédio.

Azevedo (TELEDIFUSÃO, 2015) considera esse período posterior ao incêndio do INC e contemporâneo ao fim da guerra civil moçambicana, como uma segunda fase do cinema no país, que levou os cineastas a procurarem alternativas para manter viva a produção de audiovisual. As principais soluções, segundo o diretor, foram a criação de produtoras independentes e a busca por financiamento estrangeiro, o que pode ser constatado nos principais filmes contemporâneos do país.

A televisão se consolida e atua no país na maior parte com programação estrangeira, apresentando uma realidade bastante distante do povo. Cardoso (KUXA, 2003) se vale de cenas urbanas e de programas televisivos em Moçambique, protagonizados por brancos e estrangeiros, para finalizar o documentário, demonstrando o esvanecimento do sonho colaborativo de Machel.

Na cena final do filme, a narração em *off* encerra:

Hoje, por todo o país, vários canais de televisão transmitem a imagem de um sonho que o povo jamais irá alcançar. Privado de sua própria

imagem, o povo gradualmente esquece seu passado e seu presente. O sonho de uma país diferente já ninguém fala (KUXA, 2003).

Considerações finais

A partir do documentário *Kuxa Kanema: o nascimento de cinema*, de Margarida Cardoso, somado a discussões de ex-profissionais do INC e do auxílio teórico de Charaudeau, Baczko e Pesavento, foi possível abordar o papel do cinejornal *Kuxa Kanema* na cultura moçambicana durante as primeiras duas décadas de independência.

Nos primeiros anos, o cinema caminhava de mãos dadas à revolução, dedicando-se especialmente ao projeto que alfabetizava visualmente e politicamente os cidadãos de todas as regiões do país, incluindo as mais periféricas, auxiliado com o cinema móvel.

No entanto, ao longo do tempo foram constatados diversos conflitos que, no geral, estavam circunscritos aos desacordos entre FRELIMO e cineastas do INC, relegando a segundo plano a população moçambicana. Houveram tentativas por parte de membros do INC e de profissionais estrangeiros de integrar a população ao ato de fazer cinema. Todavia, ideias mais libertárias foram suprimidas pelo governo que cada vez mais fechava seu apoio ao cinema em torno de uma modalidade documental voltada para a representação dos atos violentos da guerra e a necessidade de tomada de partido dos cidadãos nos conflitos.

Baseando-se no documentário, em textos, palestras e entrevistas sobre o período do cinejornal, conclui-se que o *Kuxa Kanema* envolvia um ato comunicativo entre três grupos distintos de sujeitos, cada qual com suas intencionalidades próprias: o partido FRELIMO, o INC e a população. Além disso, a estratégia de construção de um imaginário sobre a nação que nascia, focada no trabalho colaborativo instigado pelo orgulho de um país independente, aos poucos deixa de obter êxito. Conforme a guerra civil avança, momento no qual as representações positivas do país deveriam circular e motivar a população, o contrário ocorre, principalmente devido às duras exigências da FRELIMO com o INC, que cada vez mais é desencorajado a boas produções.

Por fim, o descaso da FRELIMO com o INC, somado ao incêndio do instituto e à popularização de produções televisivas estrangeiras e distantes da realidade do país, culminam na finalização do cinejornal e do sonho de unificação política e cultural do país.

Para estudos futuros, sugere-se a busca por fontes que apresentem de forma direta a voz da população nesse processo, não tão explorado no documentário e nos materiais disponibilizados para consulta neste estudo.

Referências

ARCHANGELO, Rodrigo. Contornos da nação em cinejornais brasileiros (1956-1961). *In: Encontro anual da aim*, 3., 2014, Coimbra. Anais... Coimbra: AIM, 2014. P. 336-349. Disponível em: <<https://goo.gl/8lfnN9>> Acesso em: 24 out. 2016.

BACZKO, Bronislaw. **Imaginação social**. *In: Enciclopédia*. Einaudi. Lisboa: Antropos, 1985.

CABAÇO, José Luís. **África lusófona**: Debate com o Prof. Dr. José Luís Cabaço, sobre o cinema do país de Moçambique. São Paulo: CINUSP Paulo Emílio, 5 nov. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/GmyeXC>>. Acesso em: 24 out. 2016.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2006.

GARCÍA, Kevin Alexis. Un gusano en la manzana interactiva: entrevista com Patrick Charaudeau. **Nexus comunicación**, Cali, Colombia, n. 11, p. 230-235, 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/Qx0WeF>> Acesso em: 24 out. 2016.

KUXA Kanema. Direção: Margarida Cardoso. Maputo; Lisboa: Filmes do Tejo; Laspus; Derives, 2003. Son., color., 52 min.

MAZRUI, Ali (Ed.). **História geral da África VIII**: África desde 1935. Brasília: Unesco, 2010.

PESAVENTO, Sandra Jatahy Pesavento. **História & história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

TELEDIFUSÃO DE MACAU. **TDM entrevista Licínio Azevedo, Sol de Carvalho e Iva Mugalela**. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/1A5JJ2>>. Acesso em: 24 out. 2016.

VIEIRA, Sílvia. O nascimento do cinema moçambicano. *In: LOPES, Frederico; CUNHA, Paulo; PENAFRIA, Manuela (Eds.). Cinema em português: VII jornadas*. Covilhã: LabCom.IFP, 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/XsisLd>>. Acesso em: 24 out. 2016.