



COMUNICAÇÃO MIDIÁTICA.

ISSN: 2236-8000

v.20, n.2, p.195-210, jul.-dez. 2025

Breve histórico do cinema moçambicano anterior à independência

Una breve historia del cine mozambiqueño antes de la independencia

A brief history of Mozambican cinema before independence

Allan Brasil de FREITAS

Mestre em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi (UAM); bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES);

E-mail: allan-brasil@hotmail.com

Vicente GOSCIOLA

Pós-doutor em Mídia-Arte pela Universidade do Algarve – CIAC; Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi; e-mail: vicente.gosciola@gmail.com

Enviado em: 15 nov. 2025

Aceito em: 20 dez. 2025

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo realizar um histórico do que foi a produção cinematográfica em Moçambique no período que antecede a independência, do começo do século XX até a primeira metade da década de 1970. Desse modo, pretendemos discutir sua importância enquanto instrumento tanto de resistência quanto de apologia ao regime colonial, apontando possíveis influências e continuidades no Cinema que virá a ser realizado após a independência, em particular aquela produção realizada pelo Instituto Nacional de Cinema (INC).

Palavras-chave: *Cinema; Moçambique; Regime colonial; Independência.*

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo realizar un recorrido histórico de la producción cinematográfica en Mozambique durante el período previo a la independencia, desde principios del siglo XX hasta la primera mitad de la década de 1970. De este modo, pretendemos discutir su importancia como instrumento tanto de resistencia como de apología al régimen colonial, señalando posibles influencias y continuidades en el cine que se desarrollará tras la independencia, en particular la producción realizada por el Instituto Nacional de Cinema (INC).

Palabras-clave: *Cine; Mozambique; Régimen colonial; Independencia.*

ABSTRACT

The present study aims to provide a historical overview of film production in Mozambique during the period preceding independence, from the early 20th century to the first half of the 1970s. In this manner, we intend to discuss its importance as an instrument of both resistance and apology for the colonial regime, pointing out possible influences and continuities in the Cinema that would emerge after independence, particularly that production carried out by the Instituto Nacional de Cinema (INC).

Keywords: *Cinema; Mozambique; Colonial regime; Independence.*

Introdução

Da segunda metade da década de 1950 até o fim da década de 1970, os movimentos nacionalistas e independentistas no Terceiro Mundo protagonizaram o que Paulo F. Vicentini chamará de quarta onda revolucionária (Vicentini, 2013). Durante esse período, o mundo presenciou o triunfo de uma série de revoluções de orientação socialista, sendo a cubana e a vietnamita as duas mais paradigmáticas. Particularmente em África, essas revoluções se deram como resultado de revoltas populares impulsionadas pelo anticolonialismo, estando em grande medida, “associadas ao próprio processo de descolonização, seja como ponto culminante formal [...] seja como seu aprofundamento, em busca de autonomia político-diplomática e transformação socioeconômica” (Vicentini, 2013, p.19). A exceção da Etiópia, que possuía um aparato Estatal independente herdeiro de um império milenar, as revoluções em países africanos neste período, tanto aquelas de caráter abertamente socialista (como Angola e Moçambique) quanto aquelas de caráter nacionalista anticolonial (como a da República Democrática do Congo e o do Benin), ocorreram em meio ao processo de constituição do próprio Estado-nação, impossibilitado de se constituir anteriormente devido ao aparelho burocrático repressivo colonial. Internamente fragmentados por divisões étnicas e linguísticas, situação esta fomentada em boa parte pelo próprio colonialismo, os novos Estados africanos surgidos como resultado do processo de independência viam como tarefa histórica a consolidação de um corpo político que desse unidade aos países que nasciam, sendo essa tarefa encarada como necessária para o desenvolvimento econômico e, no caso daqueles países com governos de orientação socialista, a manutenção do poder operário-camponês. A consolidação dessa unidade passava, particularmente, pela integração cultural dos diferentes grupos étnicos e pelo trabalho ideológico de ressignificação das diferentes particularidades regionais rumo a uma generalidade universalizante expressa em uma nova consciência nacional.

O processo da revolução Moçambicana é particularmente interessante pois, desde a luta armada, a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), por meio de seu Departamento de Informação e Propaganda (DIP), dedicou-se à consolidação desta consciência nacional, elemento *sine qua non* de seu projeto de sociedade socialista. No primeiro período da revolução, durante a guerrilha, o uso de meios de informação de massa, em especial o rádio, tiveram papel essencial na mobilização popular dos moçambicanos contra o colonialismo português. Já no plano internacional, foi o cinema que teve grande

destaque, servindo de instrumento de contrainformação, combatendo as mentiras do regime salazarista, e angariando apoio à luta de libertação. Para tanto, a FRELIMO, que à época não possuía capacidade própria para a produção cinematográfica, contou com a colaboração de cineastas vindos de diferentes países simpáticos à sua causa, como Jugoslávia, Inglaterra, União Soviética, Suécia, Itália, China, entre outros. Após a independência, o cinema passará a assumir uma multiplicidade de tarefas, desde educacionais e informacionais, através de filmes documentais e cinejornais, até a de instrumento de mobilização e de solidariedade a outras lutas de libertação pelo continente africano. No centro deste processo, estará o Instituto Nacional de Cinema (INC), estabelecido em 1976, e, em menor grau, o Centro de Estudos de Comunicação (CEC), ligado à Universidade Eduardo Mondlane.

Entretanto, antes da independência, e até mesmo antes da formação da FRELIMO, o Cinema em Moçambique já vinha sendo realizado e utilizado para fins políticos, existindo tanto um Cinema a favor da libertação e crítico ao regime fascista, com particular destaque à atuação de cineclubs, quanto aquele Cinema que era instrumento de Portugal na sua dominação sobre o povo moçambicano. Este artigo tem por objetivo fazer um breve histórico deste cinema anterior à libertação moçambicana, discutindo sua importância enquanto arma de resistência da sociedade colonial, bem como a sua influência e continuidade no Cinema que será realizado após a vitória da Revolução.

Breve histórico do início da revolução moçambicana até a independência

Os portugueses chegaram ao território que viria a se tornar Moçambique em 1498, sendo a primeira nação europeia a estabelecer uma presença permanente na costa oriental do continente africano. Até pelo menos a metade do século XIX, Moçambique era usado principalmente como fonte de escravos para o tráfico negreiro. A partir da proibição do tráfico, a mão de obra moçambicana passou a ser usada no próprio continente africano, onde inúmeros moçambicanos foram forçados a trabalhar em minas de ouro e plantações em colônias inglesas, como as Rodésias (que após a independência se tornaram a Zâmbia e o Zimbabwe) e a África do Sul. Mesmo após o fim da escravidão no império português, o trabalho forçado permaneceu enquanto instituição legal e a imigração para o trabalho em minas sul-africanas continuou intensa. Um dado importante sobre a colonização portuguesa é que mesmo estando em território moçambicano desde o século XVI, Portugal só foi capaz de vencer a resistência dos povos locais, em particular a do Império de Gaza, e dominar o interior do país, por volta de 1902.

Após a segunda guerra mundial, consolida-se o pensamento nacionalista nas diferentes nações africanas ainda sob o julgo colonial europeu. Em 1957, Gana se torna independente e Kwame Nkrumah, grande promotor do panafricanismo, é eleito primeiro-ministro. No início dos anos 1960, Tanzânia, Malauí e Zâmbia, todos países vizinhos de Moçambique, também alcançam sua independência. De acordo com Vicentini:

Esses países, que abrigavam trabalhadores de Moçambique, foram o local de nascimento do nacionalismo moçambicano. Assim, com base nos trabalhadores emigrados na Tanzânia e a influência do presidente Julius Nyerere que moçambicanos organizaram o movimento político que alcançaria a independência do país em relação a Portugal. (Vicentini, 2013, p.360)

Paralelamente, nas colônias portuguesas, haverá o início da luta armada. Em Angola, o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), organização formada em 1956 pela união do Partido da Luta Unida dos Africanos em Angola (PLUAA), do Movimento para a Independência de Angola (MIA) e do Partido Comunista Angolano (PCA), que havia surgido em 1955 como seção angolana do Partido Comunista Português (PCP), inicia em 1961, a partir de um levante popular em Luanda, a guerra revolucionária contra o colonialismo português. Em 1956 também será criado, sob liderança de Amílcar Cabral, o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAICG), com militantes das colônias de Guiné Bissau e Cabo Verde. O PAICG iniciará a guerrilha de libertação no mesmo ano que o MPLA, em 1961. Em Moçambique, formas não violentas de resistência ao colonialismo permaneceram como a principal tática até 1960, quando ocorre o famigerado Massacre de Mueda. Em 16 de junho de 1960, a Mozambique African National Union (MANU), organização nacionalista formada majoritariamente por moçambicanos que trabalhavam como imigrantes em Dar es Salaam, a época capital da Tanzânia, organiza uma demonstração pacífica na cidade de Mueda, localizada na província de Cabo Delgado. O governo português reprime brutalmente a manifestação, deixando um saldo de aproximadamente 600 mortos. O ocorrido em Mueda é um divisor de águas, sendo o momento em que os movimentos independentistas moçambicanos percebem que a luta armada é o único caminho consequente para a independência, e que somente uma frente de todas as organizações de oposição ao colonialismo poderia ter sucesso. Desse modo, sob pressão direta de Julius Nyerere, presidente da Tanzânia, e Kwame Nkrumah, a FRELIMO é fundada em 25 de junho de 1962, através da unificação da MANU, da União Democrática Nacional Africana de Moçambique (UDENAMO) e da União Nacional Africana de Moçambique

Independente (UNAMI). Para sua presidência, foi indicado, com apoio de Nyerere, Eduardo Mondlane, alto funcionário da ONU e que já há muito vinha defendendo a formação de uma frente de libertação. A sua escolha se deveu, para além de sua destacada importância no campo internacional, ao fato de representar uma espécie de posição neutra entre os diferentes grupos que formavam a FRELIMO, já que não havia sido militante de nenhuma das organizações que a formavam. Os primeiros combatentes da FRELIMO recebem treinamento na Argélia, que havia recentemente conquistado sua própria independência pela via revolucionária armada. Após esse primeiro momento, a FRELIMO estabelece, com apoio de Julius Nyerere, uma base de treinamento própria em Nachingwea, no sul da Tanzânia, que se tornará o principal ponto de apoio da luta armada, e uma escola de formação, o Instituto Moçambique. Como coloca Vicentini:

O início das operações da Frelimo ocorreu no dia 25 de setembro de 1964, com o ataque a vários pontos administrativos e militares na província setentrional de Cabo Delgado. [...] No tocante ao efetivo da Frelimo, no início das operações possuía o seguinte contingente: em 1964, a guerrilha contava com 250 homens, contra 35 mil soldados portugueses; em 1967 atingia 8 mil homens treinados, contra um efetivo de aproximadamente 65 mil a 70 mil soldados portugueses. (Vicentini, 2013, p.361)

Mesmo com essa grande desvantagem numérica, a FRELIMO foi capaz de avançar rapidamente, e em 1969 já havia libertado a província de Cabo Delgado e a maior parte da província de Niassa do julgo português. Porém, nesse mesmo ano, Eduardo Mondlane será assassinado por agentes da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), órgão de repressão português responsável pela supressão de toda e qualquer força opositora ao regime fascista. Samora Machel, que foi um dos combatentes treinados na Argélia, é eleito o novo presidente. Até aquele momento, havia na FRELIMO divergências sobre qual linha política deveria ser levada a cabo. Uma ala, filiada ao marxismo, defendia um programa revolucionário abertamente socialista, enquanto uma outra defendia um programa democrático nacionalista. Essas divergências, em certas ocasiões, resultaram em violências entre os próprios membros da FRELIMO. Com a eleição de Machel, pertencente a ala marxista, há uma reestruturação interna da FRELIMO. Com isso :

[...] emergiu e se consolidou a liderança de Samora Machel, que conseguiu manter o movimento unido com o apoio de membros provenientes do sul de Moçambique e de uma rede internacional que reconhecia a legitimidade do partido. As disputas internas, anteriormente, também haviam prejudicado as atividades do grupo, uma vez que suas ações ficaram restritas ao norte e ao lago Niassa, não atingindo o Zambezi e as cidades costeiras. (Vicentini, 2013, p.362)

Essa reestruturação significou a vitória da linha revolucionária e permitiu que a FRELIMO colocasse uma pressão sobre o exército português que o obrigou a adotar uma estratégia defensiva contra a guerrilha. Conforme as guerras de independência nas colônias em África prosseguiam, a situação interna de Portugal se deteriorava, e a oposição ao salazarismo crescia exponencialmente. Como resultado disso, em 25 de abril de 1974 ocorre a Revolução dos Cravos, um golpe militar liderado pelo Movimento das Forças Armadas (MFA), que derruba a ditadura fascista portuguesa, abrindo caminho para a vitória definitiva das forças independentistas africanas. Porém, dentro do governo de transição português, ainda havia certa resistência em relação às colônias, particularmente ao caso moçambicano.

Como coloca Vicentini:

As autoridades portuguesas discordavam quanto aos rumos que deveriam tomar em relação à disputa que ocorria em Moçambique. O presidente Spínola desejava ver uma transição lenta em direção à independência, valendo-se para isso de tentativas de criação de partidos políticos moderados que pudesse contrabalançar o peso da Frelimo e atuar como oposição vitoriosa em uma possível eleição. Por outro lado, os oficiais do MFA (Movimento das Forças Armadas), politicamente mais próximos da esquerda, buscavam uma solução mais rápida, com o objetivo de pôr fim à presença militar portuguesa na região. (Vicentini, 2013, p.363)

Essa instabilidade em Portugal permitiu que a FRELIMO avançasse até as cidades costeiras, o que a possibilitou impor suas exigências ao governo português, sendo uma delas a passagem imediata do poder sem a realização de eleições. As negociações foram iniciadas em agosto de 1974, e, em 7 de setembro de 1974, suas demandas foram atendidas e firmadas no Acordo de Lukasa. Nesse acordo, ficava estabelecido a formação de um governo de transição que dura até 25 de junho de 1975, data em que Samora Machel assume a presidência de Moçambique e a independência moçambicana é formalmente reconhecida.

A experiência cinematográfica em Moçambique antes da independência

De acordo com Guido Convents (2019), diferentemente dos governos britânicos e belgas, que realizavam filmes pensados especificamente para o público africano de suas colônias, uma vez que "as autoridades britânicas acreditavam que os africanos eram mais "impressionáveis" do que os europeus e podiam ser mais influenciados positivamente pelas imagens do cinema" (Convents, 2019, p.30), o governo português não tinha essa preocupação, exportando sua produção cinematográfica "normal" às colônias, sem alterações. Como coloca Convents:

A maioria dos filmes portugueses foi, de qualquer modo, uma glorificação da nação portuguesa e propagou os valores nacionalistas e fascistas do regime de Salazar, que também incluía a justificação do racismo. Foi uma forma da ditadura de propagar a sua visão de mundo para a população da Europa e da África. (Convents, 2019, p.30)

O imposto colonial sobre o mercado distribuidor moçambicano tornava os valores de negociação com as próprias produtoras estrangeiras de filme, como Paramount ou Warner Bros., proibitivamente caras, fazendo com que os distribuidores moçambicanos ficassem obrigados a negociar com distribuidores portugueses que já possuíam direitos de distribuição desses filmes em solo português e nas colônias em África. Seguindo a cartilha da exploração colonial, esses filmes eram alugados aos distribuidores moçambicanos por valores muito mais altos que os normais e por períodos muito menores, não maiores que seis meses (Power, 2004, p.268). No caso de filmes estrangeiros que chegavam a Moçambique via Portugal, estes já vinham com a mesma censura aplicada pelo fascismo salazarista para a exibição em território português, sem diferenciação. Porém, nem todos os filmes distribuídos em Moçambique chegavam por meio de distribuidoras portuguesas, sendo que os distribuidores moçambicanos conseguiam filmes também de outros países, em particular a África do Sul. Desse modo, contraditoriamente, mesmo sofrendo a dupla censura do regime fascista de Portugal e do regime do apartheid sul africano, o circuito de Cinema moçambicano era relativamente mais liberal que o português, particularmente a partir dos anos 1950, sendo que diversos filmes proibidos em Portugal circularam sem grandes problemas em Moçambique, principalmente nos cineclubes de Lourenço Marques e Beira. Entretanto, se por um lado o regime colonial não tinha grandes preocupações com o que o público branco em África recebia e assistia, por outro ele impunha grandes barreiras ao acesso da população “indígena”, como era chamada a população negra não assimilada, ou seja, que não possuía cidadania portuguesa, às salas de cinema. Sob a mesma lógica racista dos britânicos, os portugueses passaram a proibir a presença de africanos negros, “indígenas” sem distinção entre assimilados e não assimilados, em exibições de filmes cujo conteúdo envolvesse crimes. Assim, em 7 de junho de 1920, o Governo Geral de Lourenço Marques, então capital colonial de Moçambique, publica o decreto 1054, como atualização de um outro decreto de 1919 que tratava da exibição de filmes na colônia.

O primeiro artigo deste decreto de 1920 determinava que não era permitida a admissão de “indígenas” em espetáculos cinematográficos em que se expusesse algum crime de homicídio, roubo, furto ou fogo. Os

africanos “assimilados” reagiram contra este decreto que julgaram injusto. (Convents, 2019, p.34)

Em 1927, uma portaria foi publicada determinando que nenhum filme poderia ser exibido sem a autorização prévia do chefe da polícia e o responsável local da administração colonial e, em 1953, foi estabelecido em lei a necessidade de que fossem formadas em todas as províncias de ultramar, como o governo português chamava eufemisticamente as colônias em África, delegações da Comissão Nacional de Censura Cinematográfica (Gray, 2020, p.91). Para além dessas restrições em relação ao tipo de filme que poderiam assistir, havia pressão da burguesia colona para que os africanos negros não frequentassem os cinemas do centro de Lourenço Marques, ou seja, para que fossem retirados dos espaços frequentados pelos brancos. Assim, foram sendo estabelecidas, fora do centro de Lourenço Marques, salas de cinema voltadas especificamente para o público negro, ou “indígena”. Por volta de 1970, havia três cinemas desse tipo em Lourenço Marques: o Cinema Império, o Cinema Tivoli e o Cinema Olímpia, este último localizado em Xipamanine, em pleno bairro “indígena”. Ao que tudo indica, nesses cinemas eram exibidos filmes de conteúdo diverso, sem grande atenção às restrições de exibições oficiais, sendo que os filmes hollywoodianos e sul-africanos eram adquiridos principalmente via distribuidoras sul-africanas e os filmes europeus eram recebidos através da empresa Rodrigues (Convents, 2019, p.39). Outro dado importante sobre as salas de exibição em Moçambique é que, dos 42 cinemas existentes, a maioria era de propriedade desta mesma empresa, que por sua vez era de propriedade da família Rodrigues. Essa era a situação média nas grandes cidades, no interior a coisa era bastante diferente.

No campo, o controle sobre as imagens que circulavam foi muito mais rígido e restrito, principalmente pelo fato de que a circulação cinematográfica era realizada por unidades de cinema itinerante organizadas pelas próprias autoridades do regime salazarista, como também ocorria em Portugal. A função dessas unidades, ao que tudo indica, era a de propaganda política do regime colonial. O cinema móvel comercial também floresceu, particularmente a partir dos anos 1940, sendo o empresário português Thomaz Vieira (1878-1974) uma figura de destaque nesse processo. Como coloca Convents:

Em 1934, Thomaz Vieira levou o cinema sonoro pelo interior de Moçambique. Os seus primeiros programas, que obteve em Joanesburgo, foram *O Rei do Jazz* e *Rio Rita*. O primeiro *tournée* de sua caravana partiu de Lourenço Marques para Moamba. Um ano depois, Vieira apresentou filmes em Inhambane, Luabo, Marromeu, Caía, Sena, Mocuba, Môma, António Enes e Ilha de Moçambique. Ele organizava seus serviços, de

forma a aproveitar todas as povoações por onde passava, mesmo as bem pequenas. (Convents, 2019, p.38, grifos do autor)

Vieira alcançou grande sucesso comercial durante esse período, o que agradava a autoridade colonial, uma vez que sua empresa, para além de indiretamente promover a “portugalidade” através da exibição de filmes portugueses, falados em português, para populações moçambicanas de regiões remotas, impondo e reforçando desse modo o domínio cultural de Portugal sobre as culturas locais, também exibia filmes abertamente de propagando fascista, como por exemplo *Feitiço do Império* (1940). A Igreja católica também utilizou, desde pelo menos os anos 1930, o Cinema para seu trabalho missionário em África, tanto por via móvel, igual a Vieira, quanto estabelecendo salas de exibição próprias. No começo dos anos 1950, existiam seis salas de cinema sonoro de 16mm dedicadas ao trabalho pastoral do Cardeal-arcebispo de Lourenço Marques, Teodose Gouveia.

Anualmente, essas salas registravam quase tanto público como os cinemas comerciais, com a diferença de que as salas católicas ofereciam apenas quatro sessões por semana. O Cardeal-arcebispo afirmava em 1953 que o seu arcebispado contava com 1.250.000 habitantes, meio-milhão de “indígenas” frequentavam os cinemas das missões. (Convents, 2019, p.38).

A década de 1960 e o cinema politicamente engajado

A produção cinematográfica realizada em Moçambique só começa a se estabelecer e se consolidar a partir do começo dos anos 1960. Nesse período, algumas pequenas produtoras locais começam a surgir e a competir entre si por contratos do Centro de Informação e Turismo, o órgão governamental responsável pela propaganda nas colônias. Essas produtoras realizavam principalmente cinejornais, como o *Actualidades de Moçambique*, produzido por Antonio Melo Pereira, o *Visor Moçambicano*, produzido por Courinha Ramos pela Somar Filmes e o *Imagen de Moçambique*, produzido por Eurico Ferreira sob encomenda da Rádio e Televisão de Portugal (RTP). Como era de se esperar, quase não havia trabalhadores negros nessas produtoras. Será apenas no início dos anos 1970, como resultado do avanço da luta armada revolucionária, que operadores de câmera negros começaram a ser empregados em maior número por essas produtoras, já que estes eram vistos como sendo capazes de ir filmar em zonas de conflito sob menos riscos do que operadores brancos (Gray, 2020, p.92). Para além dos cinejornais, também havia uma produção de filmes pornográficos realizados para o mercado sul-africano. Inclusive, devido a essa produção pornográfica, já em 1973, o número total de filmes produzidos na colônia era maior que os produzidos em

Portugal (Power, 2004, p.263). Antes da independência, não havia laboratórios de pós-produção em Moçambique, de modo que o material produzido precisava ser finalizado, geralmente, em Johanesburgo ou em Madrid (Diawara, 1992, p.88).

Para além dessas produções, os anos 1960 também viram surgir uma produção cinematográfica independente e experimental capitaneada pelo cineclubismo. Durante o domínio colonial, os cineclubs, que em sua maioria eram organizados por cinéfilos de esquerda opositores ao regime salazarista, foram importantes centros, dentro da sociedade colonial, de engajamento político e artístico. Inclusive, uma boa parte das pessoas que após a independência formarão o núcleo fundador do INC tiveram sua formação a partir do meio cineclubista, caso do cineasta José Cardoso, que foi membro do Cineclube de Beira. Cardoso, que trabalhava como farmacêutico na época, produzia seus filmes em parceria com a esposa, e um grupo pequeno de amigos, tendo realizado na década de 1960 três filmes amadores em 8mm: *O Anúncio* (1961), que recebeu relativa atenção dentro e fora de Moçambique, sendo até mesmo exibido em um festival de cinema amador na Itália, *Raízes* (1968) e *O Pesadelo* (1969), que foi proibido pelo regime colonial devido à sua crítica ao militarismo (Gray, 2020, p. 94). Os filmes de Cardoso:

deram voz à crítica ao regime apresentando a vida nas “províncias ultramarinas” como decadente e marcada pela pobreza, repressão e desespero, combinando realismo com formas inventivas de simbolismo que faziam referência à claustrofobia e violência do dia a dia sob o Estado Novo . (Gray, 2020, p.93, tradução nossa)

Em 1957, é fundado o cineclube de Lourenço Marques, e em 1961, dois de seus membros, José Almeida e Manuel Faria de Almeida, fundam a Comissão de Entusiastas de Cinema, cujo objetivo era:

promover a produção experimental de filmes, e era nessas tentativas de liberdade estética, em contraste aos filmes comerciais do período que tendiam a servir de propaganda ao Estado Novo, que críticas ao regime surgiram pela primeira vez de dentro da sociedade de colonos. (Gray, 2020, p.93, tradução nossa)

Tendo estudado cinema em Londres, Manuel Faria de Almeida retorna a Moçambique com o desejo de usar o cinema como meio de mostrar as realidades da vida na colônia. É com esse objetivo em mente que ele realiza *Catembe* (1964), cujo título original é *Catembe – 7 dias em Lourenço Marques*. Um documentário, o filme tinha como cerne a denúncia das relações de segregação racial existentes em Moçambique, porém, a obra caiu presa dos censores do regime, sendo completamente mutilada, conquistando assim o triste recorde,

concedido pelo Guinness Book of Records, de ser o filme a sofrer o maior número de cortes na história da censura, 103 no total (Gray, 2020, p.94). Ainda que bastante críticos do sistema colonial, esses filmes produzidos no ambiente cineclubista possuíam uma perspectiva marcadamente localizada, de dentro da sociedade colonial branca. Nesse sentido, eram filmes que denunciavam as injustiças que eram presenciadas pelos colonos, como a falta de emprego, a repressão política e o racismo, mas não tratavam da violência, pobreza e do trabalho forçado ao qual a maioria dos moçambicanos estava sujeita.

Um último filme realizado nesse período merece destaque devido ao fato de, diferentemente dos filmes citados anteriormente, denunciar abertamente a brutalidade do trabalho forçado nas plantações de sisal: *Deixem-me ao Menos Subir às Palmeiras* (1972), de Joaquim Lopes Barbosa, inspirado no conto Dina, presente no livro *Nós Matamos o Cão Tinhoso!* (1964), de Luís Bernardo Honwana. Realizado em um momento em que a luta armada promovida pela FRELIMO se aproximava do ápice, o filme conta com a participação de Malangatana, grande artista plástico e poeta moçambicano, que àquela altura já havia sido preso duas vezes pelas autoridades portuguesas por seu envolvimento com a luta de independência, e é falado em sua maior parte em ronga, língua originária da região de Maputo, na época Lourenço Marques. Nesse sentido, *Deixem-me ao Menos Subir às Palmeiras* foi o primeiro filme moçambicano realizado tendo em mente a população negra como público-alvo. Como coloca o próprio Joaquim Lopes Barbosa, em entrevista à Ana Cristina Pereira:

Para mim, este filme só poderia ser feito numa língua africana. Primeiro, porque lhe dava maior autenticidade e depois, porque eu gostaria que fosse visto por africanos, o seu público principal. Eu queria exortar à revolta. [...] Achei que estavam reunidas as condições para fazer um filme anticolonial, até porque eu já tinha aquele poema do “Monangamba”, de onde tirei a frase “deixem-me ao menos subir às palmeiras”. Quando conheci a obra do Honwana, quando eu li o conto “Dina”... achei que aquele conto preenchia perfeitamente o que eu queria fazer em termos de adaptação ao cinema daquela problemática. Que era o trabalho forçado, semiescravo, das plantações... tanto em Angola como em Moçambique, realidades perfeitamente iguais, não é? Quando cheguei a Lourenço Marques, fiz toda uma aprendizagem de cinema profissional que não tinha. Comecei a trabalhar com câmaras de 35 mm, na empresa que me contratou, que era a Somar Filmes. (Barbosa, 2022, p.32).

O filme foi realizado em uma situação que poderia ser chamada de semiclandestinidade. Barbosa, que trabalhava desde 1970 como operador de câmera da Somar Filmes na realização de cinejornais, já havia feito um filme em Super8mm quando

morou em Angola, junto com o cineclube de Luanda. Em 1972, ao expressar a Courinha Ramos, dono da Somar Filmes, seu desejo de realizar um novo filme, este o autorizou a fazê-lo, baseado na confiança profissional que tinha em Barbosa, sem ler o roteiro. Assim, o filme foi sendo feito sem que Ramos, que era um apoiador do fascismo salazarista, se desse conta de seu conteúdo. Inclusive, foi exatamente esse suposto envolvimento de Ramos no filme que permitiu que este fosse rodado sem grandes problemas com as autoridades, mesmo que a participação de Malangatana causasse suspeitas na PIDE. Como era de se esperar, quando o filme ficou pronto e foi enviado à censura, as autoridades o proibiram imediatamente. Barbosa perdeu o emprego na Somar Filmes e, temendo por sua segurança, deixou Moçambique rumo à Portugal. Ainda assim, de acordo com Luís Carlos Patraquim, houve uma exibição clandestina, antes do envio à censura, de *Deixem-me ao Menos Subir às Palmeiras* dentro dos próprios estúdios da Somar Filmes: “Foi uma sessão clandestina mesmo, durante a noite com as coisas todas estilo resistência francesa [risos] e vimos logo que aquilo não ia passar, como é óbvio, como não passou. Mas era realmente um filme de referência.” (Patraquim, 2022, p.116). Esse relato demonstra que, mesmo não tendo sido distribuído na época, *Deixem-me...* causou fortes impressões naqueles poucos que o viram, e influenciou membros do futuro INC, caso de Patraquim. Após a Revolução dos Cravos, porém, o filme é liberado e exibido em Moçambique pelo próprio Courinha Ramos, que havia se reaproximado de Barbosa, que estava em Lisboa, e o convencido a fazer uma cópia legendada em português do filme em 35mm. Barbosa, que havia permanecido em Portugal com uma cópia de 16mm sem legendas, faz exibições do filme em vários locais, como o Cineclube do Porto e a Faculdade de Belas Artes do Porto. Após a assinatura do Acordo de Lukasa, Barbosa chega a retornar a Moçambique e a ser cogitado a integrar o INC, sendo inclusive apresentado à direção da FRELIMO, porém, devido a questões de saúde psicológica, ele decide abandonar Moçambique e retornar a Portugal.

Considerações Finais

Paralelamente à produção realizada dentro da sociedade colonial, a FRELIMO também vinha realizando, a partir de 1969, uma produção filmes de dentro da guerrilha. Para tanto, ela contava com o apoio de cineastas e de países, como a U.R.S.S. e da Jugoslávia, simpáticos à causa da libertação moçambicana. Após a independência, esses filmes realizados durante o período da guerra, que haviam sido inicialmente pensados para públicos de fora de Moçambique, como parte da estratégia de mobilização da opinião internacional ao apoio

à independência moçambicana, passaram a ser distribuídos e exibidos dentro de Moçambique. Entre os dias 26 e 30 de novembro de 1975, foi realizada, em Macomia, a Conferência Nacional do Departamento de Informação e Propaganda (DIP), orgão da FRELIMO. Nesta conferência, foram debatidas questões referentes à informação, educação e a propaganda política, divididas em diversos temas, um deles o Cinema. Na resolução específica sobre “Cinema, Livro e Disco”, em seu item 4, consta:

Analisando o caso concreto do Cinema no nosso País, a Conferência constatou e condenou a projecção de filmes baseados em temas que negam as realidades moçambicanas, nomeadamente, a exibição de filmes pornográficos, de violência gratuita e de ideologias marcadamente reaccionárias. Trata -se de um tipo de cinema que constitui um verdadeiro atentado à linha político-ideológica da FRELIMO e à nossa revolução. (Conferência Nacional do Departamento de Informação e Propaganda, 1975, p.78)

Nesse grande guarda-chuva, praticamente toda a produção cinematográfica realizada antes da independência, mesmo aquela crítica ao salazarismo, passou a ser considerada como parte da herança do colonialismo, “um atentado” à linha política proposta pela FRELIMO. Desse modo, a pequena produção cinematográfica moçambicana politicamente engajada anterior à independência passou ao ostracismo junto com a malta de filmes de apologia ao regime colonial.

Ainda assim, como tentamos demonstrar em nosso texto, algumas dessas obras foram, indiretamente, pedras fundadoras do que viria a ser o Cinema moçambicano, seja em termos de experiência técnica, caso dos curtas-metragens de Cardoso, ou de influência estética e política, caso de *Deixem-me Ao Menos Subir às Palmares*, dada sua influência sobre o futuro corpo diretor e criativo do INC, isso sem contar a estrutura de salas de cinema que o governo da FRELIMO assumirá após a nacionalização como efetiva herança do colonialismo português, porém, reinstituída por direito às massas moçambicanas. Ao se comparar o estudo realizado, desde os anos de 1990, sobre as obras moçambicanas do período do INC, com particular destaque aos trabalhos de Markus Power e Ros Gray, com o estudo das obras do período colonial, veremos que ainda é muito pequeno o corpo de trabalhos sobre o segundo, sendo Guido Convents possivelmente o único autor a ter uma obra de fôlego sobre o tema, no que pesa as contribuições importantes do já citado Markus Power e de Manthia Diawara. Porém, mesmo estes autores, ao possuírem uma abordagem estritamente historiográfica, quando não sociológica, não se debruçaram sobre os aspectos estéticos e políticos de tais obras, limitação que este nosso trabalho também possui. Assim, gostaríamos de apontar a

necessidade de empreendimento deste esforço, de modo a compreender de forma mais consequente os desenvolvimentos do Cinema, não só em Moçambique, mas nas outras ex-colônias portuguesas em África.

REFERÊNCIAS

- CONVENTS, G. O cinema moçambicano: O cinema colonial moçambicano. In: SECCO, C.T.; LEITE, A.M; PATRAQUIM, L.C (org.). **CineGrafias Moçambicanas: Memórias & Crônicas & Ensaios**. São Paulo: Kapulana, 2019. cap. I, p. 29-50.
- DEPARTAMENTO DE INFORMAÇÃO E PROPAGANDA DA FRELIMO (Macomia). **Documentos da Conferência Nacional do Departamento de Informação e Propaganda da Frelimo**. Macomia: Departamento de Informação e Propaganda da Frelimo, 1975.
- DIAWARA, M. **African Cinema: politics & culture**. Indiana: Indiana University Press, 1992.
- GRAY, R. **Cinemas of the mozambican revolution: Anti-Colonialism, Independence and Internationalism in Filmmaking, 1968–1991**. Woodbridge: Cambridge University Press, 2020.
- PEREIRA, A. C.; CABECINHAS, R. (ed.). **Abrir os Gomos do Tempo: Conversas sobre Cinema em Moçambique**. Braga: UMinho Editora, 2022.
- POWERS, M. **Post-colonial cinema and the reconfiguration of Moçambicanidade**. Lusotoipie, Paris, n. 11, 2004.
- VISENTINI, P. G. F. **Revolução e Regimes Marxistas: Rupturas, Experiências e Impacto Internacional**. Porto Alegre: Editora Leitura XX1 / NERJNT-UFRGS, 2013.

BIOGRAFIA DOS AUTORES

ALLAN BRASIL DE FREITAS

Bacharel em Cinema pela Universidade Anhembi Morumbi, mestre em Comunicação e Doutorando em Comunicação também pela Universidade Anhembi Morumbi; É trabalhador do audiovisual, ilustrador e cineasta; Tem experiência como educador popular nas áreas de cinema e audiovisual, tendo realizado oficinas e trabalhos em regiões periféricas da cidade de São Paulo; Tem como foco de sua pesquisa o cinema militante realizado durante a segunda metade do século XX, com particular interesse pelas experiências realizadas nos países do, então chamado, Terceiro Mundo.

E-mail: allan-brasil@hotmail.com

VICENTE GOSCIOLA

Pós-doutor em Mídia-Arte pela Universidade do Algarve-CIAC, Portugal; Doutor em Comunicação pela PUC-SP; Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP; Licenciado em Música pela Faculdade Paulista de Artes (1984); Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi; Professor convidado da Escuela Internacional de Cine y TV San Antonio de los Baños, onde ofereceu em 2010 o curso Guión para los Nuevos Medios para os alunos do 2 e do 3 ano do Curso Regular.

E-mail: vicente.gosciola@gmail.com