

Entre internacionalismo e moçambicanização - Ritmos filmados da nação

MARIA DO CARMO PIÇARRA

Resumo:

O I Festival da Canção e da Música Tradicional de Moçambique mostrou, em Maputo, a diversidade cultural e o que de mais representativo da música e danças tradicionais existia no novo país. A luta que culminou na independência assumiu então a necessidade de afirmação da nação através da promoção de uma identidade comum. O cinema foi usado para projetar a nova nação moçambicana. Porém, se, por via dos ministérios com estas tutelas, a educação e cultura integraram o internacionalismo então em voga, sendo que o próprio festival foi inspirado no Festival Panafricano de Argel, a informação investiu na moçambicanização do cinema nacional. Através da análise das duas longas-metragens documentais – *Música, Moçambique!* (Fonseca e Costa, 1981), encomendada pela Direção de Cultura, e *Canta meu irmão, ajuda-me a cantar* (José Cardoso, 1982), produção do Instituto Nacional de Cinema (INC) – que registaram o Festival e os seus bastidores, assim como das suas condições e modos de produção, analiso as diferenças nas estratégias usadas.

Palavras chave: Internacionalismo cinematográfico; Moçambicanização; I Festival da Canção e da Música Tradicional; Instituto Nacional do Cinema.

Abstract

The 1st Mozambican Song and Traditional Music Festival showed, in Maputo, the cultural diversity and the most representative traditional music and dances of Mozambique. After the independence struggle, there was a need to affirm the nation by promoting a common identity. Cinema was one of the means used to project the new nation. However, if, through the ministries with these tutelages, education and culture integrated the internationalism then in vogue – the Festival itself was inspired by the Pan African Festival of Algiers –, information

invested in the Mozambicanisation of national cinema. Through the analysis of the two documentaries – *Música, Moçambique!* (Fonseca e Costa, 1981), commissioned by the Directorate of Culture, and *Canta meu irmão, ajuda-me a cantar* (José Cardoso, 1982), produced by the National Film Institute (INC) – which recorded the Festival and its backstage, as well as its conditions and modes of production, I analyse the differences in the strategies used.

Keywords: Cinematographic internationalism; Mozambicanisation; I Festival of Song and Traditional Music; Instituto Nacional do Cinema.

Maputo, 28 de dezembro de 1980. O fecho do ano é assinalado com o I Festival da Canção e da Música Tradicional. Ao longo de oito dias, na capital da nova nação africana, Moçambique, mostra-se o mais representativo da música e tradições dos diversos povos, agora reunidos sob a mesma bandeira. O nascimento da nação é então marcado pela necessidade de afirmação de uma identidade comum.

Cinema e nação, afirmou Frodon (1998), têm em comum a necessidade de projeção para poderem existir. Nada de estranho, por isso, que a nova nação, liderada por Samora Machel, tendo Graça Machel como responsável pela educação e cultura e José Luís Cabaço como Ministro da Informação, se projete, usando o cinema, para afirmar-se como país. As estratégias da educação e cultura e da informação serão, porém, diferentes. Serão analisadas através do modo como estão inscritas em duas longas-metragens – *Música, Moçambique!* (Fonseca e Costa, 1981), encomendada pela Direção de Cultura, e *Canta meu irmão, ajuda-me a cantar* (José Cardoso, 1982), produção do Instituto Nacional de Cinema (INC) – que fixaram o festival.

Tal como o cinema, a música – e Manthia Diawara tem afirmado a importância da música para forjar uma identidade comum no seio dos novos países africanos mas também no âmbito do pan-africanismo – cumpriu o seu papel na afirmação da cultura e identidade africanas, em geral, e moçambicana, em particular, de acordo com os desígnios da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO). A integração e articulação destas duas formas de expressão artística foi natural no processo então em curso.

O I Festival da Canção e da Música Tradicional assinalou o encerramento da Campanha Nacional de Preservação e Valorização da Cultura, que tinha sido iniciada há mais de dois anos pelo Ministério da Cultura, liderado por Graça

Machel. Se Maputo foi o palco do evento final, desde maio de 1980 milhares de artistas populares acorriam a festivais organizados em todas as localidades para apresentar as suas músicas e danças. Após a fase das competições locais, o festival prosseguiu, através de eventos organizados por distritos e regiões, dele resultando uma seleção dos artistas considerados mais representativos da cultura moçambicana, os quais viriam então a participar no festival que decorreu, entre 28 de dezembro de 1980 e 4 de janeiro de 1981, no pavilhão do Clube de Desportos do Maxaquene e em vários centros culturais de bairro e fábricas de Maputo. Quatrocentos artistas terão participado no evento, ao qual o público acorreu com curiosidade.

Um festival, três filmes

Em depoimento¹, o realizador Sol de Carvalho testemunha que assim que, no INC, se soube que iria acontecer o festival começou a discutir-se como fazer a sua cobertura. O maestro e professor brasileiro Martinho Lutero, especialista em música que vivia então em Moçambique, foi proposto, por Sol de Carvalho, para ser conselheiro no filme que se pretendia fazer.

Foi com surpresa que os profissionais de cinema moçambicanos receberam a notícia, por Paulo Soares, da Direção Nacional de Cultura (DNC), “de que havia um apoio internacional e que tinham convidado o realizador José Fonseca e Costa, nascido em Angola e radicado em Portugal, para fazer um filme sobre o assunto” (Carvalho, 2020). Carvalho (2020) afirma:

A reação do pessoal do INC foi obviamente muito negativa, quase considerando que a Direção Nacional de Cultura estava a trair os “interesses nacionalistas” e a “desacreditar o INC” ao chamar um realizador estrangeiro para fazer o filme. Estamos nos finais da década de 70/princípio de 80, onde um grande nacionalismo afirmativo ocorre em Moçambique e que justificava de uma forma muito clara a existência dos próprios festivais.

Em 1975, a Resolução Sobre o Cinema, o Livro e o Disco² tinha clarificado o funcionamento da produção e distribuição de cinema. Apesar do primeiro

1 Depoimento inédito, por escrito, a 4 de dezembro de 2020. O meu agradecimento a Sol de Carvalho.

2 *Documentos da Conferência Nacional do Departamento de Informação e Propaganda da Frelimo*. Macomia, 26 a 30 de Novembro de 1975, p. 75.

Ministro da Informação, Jorge Rebelo, ver o cinema como um meio secundário para chegar às “massas”, privilegiando a rádio, o cinema estava sob a égide deste Ministério, enquanto a literatura, a música e outras artes eram responsabilidade do Ministério da Cultura.³ Face a esta organização, é compreensível que a equipa do INC se tenha ressentido de não ter sido envolvida na iniciativa da DNC.

A equipa do INC decidiu fazer uma curta-metragem documental informativa, com realização de Luís Simão, e “convidou-se o José Cardoso para dirigir um filme a cores⁴, de longa-metragem, que iria partir do festival para uma ‘visita’ aos elementos mais importantes da música tradicional moçambicana” (Carvalho, 2020). Ficou também decidido que Sol de Carvalho⁵ e Martinho Lutero assistiriam Cardoso na direção do filme. O primeiro, por diferenças de personalidade e por estar muito envolvido com a nova série de *Kuxa Kanema*, afastou-se do processo, sendo substituído por Henrique Caldeira que se tornou assistente de realização.

Assim, e durante o festival, havia três equipas a filmar o mesmo, em registos diferentes: a que trabalhou com o realizador Fonseca e Costa; a de José Cardoso – que filmou o festival como ponto de partida para aprofundar o conhecimento sobre o carácter único de certas expressões musicais e da dança moçambicana –; e a de Luís Simão, responsável pelo documentário exibido quase de imediato.

Ruy Guerra, então a esgotar a sua participação no projecto de construção de um cinema moçambicano, também filmou apontamentos relativos ao festival mas

3 Para mais informação sobre a criação do INC, suas competências e papel na construção da nação, consultar Gray (2020), pp. 108-111.

4 Ros Gray (2020) sublinha a importância que foi dada ao filme – só as obras consideradas mais relevantes eram filmadas a cor.

5 Sol de Carvalho, a quem há agradecimentos na ficha técnica de *Canta meu irmão...* acabou por se afastar do projeto. Conta: “O José Cardoso tinha uma forma de trabalhar muito especial, que mais tarde veio a repetir comigo, mas que na altura me deixou um pouco desconfortável. Eu tinha ‘muito sangue na guelra’, era muito metedicho sobre o que deveria ser o filme, o Martinho era o técnico especialista, o Henrique Caldeira iria fazer a montagem ... Ora, o José Cardoso ficava sempre calado e não exercia aquela liderança que esperamos de um realizador... e ia aceitando tudo o que dizíamos... eu comecei a sentir que estava a usurpar uma liderança e retirei-me da assistência de direção direta porque estava a sentir o filme mais meu do que do realizador... acabei por diminuir a minha colaboração, falei com o Lutero sobre o assunto e retirei-me até para deixar mais espaço ao José Cardoso. Também estava bastante envolvido na criação do *Kuxa Kanema* moderno o que não me dava muito tempo”.

os materiais não chegaram a ser montados.⁶ Guerra, após a experiência com o coletivo que assinou *Loin du Vietnam* – que suprimiu, do filme, a sua curta-metragem, *Chanson pour traverser une rivière* (Piçarra, 2016) – não estaria, talvez, interessado em reincidir numa experiência coletiva de realização. Sobretudo, as relações entre ele e Fonseca e Costa não eram boas a ponto de permitir colaboração cinematográfica. Sobre os materiais filmados por Guerra, Sol de Carvalho clarifica (2020):

[...] Durante a realização do 1º Festival de Dança Popular em 1978 – que na verdade serve de inspiração para o Festival de Música –, o Instituto tinha coberto as danças mais importantes em cenários diferentes da capital (porto, jardins, fortaleza, etc.) numa espécie de “cinema-clips” da altura sob a direção do Ruy Guerra e que ficaram depois a ser montados por um casal de montadores canadiano. Mas, dado que as viagens do Ruy a Moçambique eram espaçadas, esses filmes nunca chegaram a ser completados e distribuídos.

O festival na tela do cinema

No catálogo do 10º Festival de Cinema da Figueira da Foz – onde *Música, Moçambique!* estreou em Portugal – Fonseca e Costa revelou que foi súbito, quase em cima do início do festival – a 23 de dezembro –, o desafio para filmar o festival. O evento começou a 28, apenas cinco dias depois. O convite veio do poeta angolano Mário António, que lhe ligou da Fundação Calouste Gulbenkian, instituição financiadora a fundo perdido, com o Instituto Português de Cinema, da obra, por solicitação da Direção Moçambicana de Cultura, produtora do documentário com a portuguesa Filmform.

A informação prévia sobre o evento era escassa mas Fonseca e Costa, angolano, saudoso dos Natais quentes em África, aceitou de imediato. Com Pedro Massano de Amorim como diretor de fotografia e Carlos Pinto como “poeta dos sons”, rumou a Maputo, onde, além de Fonseca e Costa ter somado as funções de operador de câmara e de realizador, a equipa contou com o apoio do INC. Este cedeu-lhes Juca Vicente, como assistente de câmara, e João Cardoso, como assistente de som. Moira Forjaz participou como assistente de realização. Quanto ao equipamento disponível, segundo Fonseca e Costa no catálogo já referido (1981, s.p.), resumia-se a uma Aaton, uma Arriflex BL, um Nagra, alguns Electro-Voice e um Beyer. Sobre as limitações com que foi feito o filme, Fonseca e Costa disse à *Tempo* (p. 52):

6 Testemunho de Amélia Muge, que assistiu ao festival e privou com os vários realizadores que o fixaram.

[...] o filme é produzido a solicitação da Direção Nacional de Cultura, que é o verdadeiro produtor do filme. Nós de Lisboa só pudemos trazer duas câmaras de filmar, um gravador e um microfone. Não nos foi possível trazer mais e verificou-se aqui que os esforços da Direção Nacional de Cultura no sentido de nos arranjar outros apoios foram infrutíferos.

Queria referir que tivemos aqui o maior apoio. [...]Eu tenho a impressão que soube e procurámos superar todas as dificuldades, recorrendo principalmente ao entusiasmo das pessoas de Moçambique que trabalharam connosco. Como sabes, mais de metade das pessoas que constam do genérico do filme são moçambicanas. Desde a Cristina Amaral, que nem é profissional de cinema até à Maria da Luz Duarte, que é etnóloga, nós só encontramos um grande esforço e a melhor disposição para participarem em todas as fases do filme.

Houve a conjugação de vontades e esforços mas não havia plano de trabalho. Filmou-se e gravou-se “à medida que os acontecimentos se produziam diante dos nossos olhos e dos nossos ouvidos, extasiados com tanta beleza e com tal diversidade” (Fonseca e Costa, 1981, s.p.). Oito dias de espetáculos foram reduzidos a oito horas de filme e 12 horas de som. Entre os materiais, incluiu-se uma entrevista a Graça Machel; imagens da convidada especial do festival, a cantora sul-africana e ativista do ANC exilada Miriam Makeba; cenas filmadas em casa de Malangatana Valente; além de comentários do maestro brasileiro Martinho Lutero e do antropólogo zambiano Mponda.

“Os nossos amigos moçambicanos disseram-nos da importância política daquele festival para o seu país: espécie de documento de identidade numa nação em gestação, onde é fundamental encontrar aquilo que une – a língua ou a música” explicou Fonseca e Costa no texto do catálogo do festival da Figueira da Foz (1981, s.p.).

O filme deveria servir a necessidade de projeção da nação. “Queriam um filme suscetível, depois, de percorrer todas as salas do seu país, um filme que mostrasse aos moçambicanos a diversidade e a riqueza de quanto se toca e canta em Moçambique” (Fonseca e Costa, 1981, s.p.).

O desalento que tomou o realizador após o regresso a Lisboa foi grande quando foi posto “diante do caos dos sons e das imagens captadas sem referência” (Fonseca e Costa, 1981, s.p.). “Vinha ao de cima, como uma evidência, a carência das câmaras. Há momentos em que o acontece de mais importante está fora de campo” (Fonseca e Costa, 1981, s.p.). Quanto ao som, sobressaíram as (más) condições acústicas de um pavilhão construído para a prática desportiva.

Desanimado, o realizador chegou a pensar guardar o material em bruto, arquivado como registo do acontecimento, para estudo. José Manuel Alves Pereira, cujo trabalho de montagem foi fundamental para que *Música, Moçambique!* existisse, interveio e, em três semanas – a melhor expectativa de Fonseca e Costa era que isso lhe tomasse três meses –, sincronizou o material, identificando e justapondo imagens e sons desirmanados. Propôs, depois, que se fizesse um resumo do festival, sem escamotear os problemas, assumindo os contratempos. O foco era ressaltar a qualidade musical das participações no festival. Propunha-se “mandar o cinema às urtigas”, qualquer coisa como “Viva a música, abaixo o cinema” (1981, s/p).

Música, Moçambique! – título escolhido por Fonseca e Costa, Alves Pereira e pelo representante do governo moçambicano, Paulo Soares, que adapta a expressão “Música, maestro!” – não enquadra ou particulariza histórias dos grupos participantes. Mostra uma seleção das apresentações musicais, alternada com a inserção de excertos de entrevistas a especialistas musicais e a Graça Machel.

Fixa também, a fechar, a casa-estúdio de pintura de Malangatana. Fonseca e Costa, que não conhecia o pintor, quis homenagear a sua constância no Festival e apontá-lo como uma referência (*Tempo*, p. 49):

Enquanto estava a filmar o festival, tive a ideia de fechar com uma espécie de presença. Mais que depoimento, presença do artista moçambicano mais realizado, que eu tinha visto ao longo dos 10 dias muito empenhado a assistir ao festival. Acompanhando interessadamente todas as manifestações, fotografando-as – isso aliás está dito no filme. E esse artista era o Malangatana, que é um artista consagrado, realizado, com obra feita. [...]

A arte dele é profundamente enraizada. Há uma relação, com a certeza absoluta, entre aquilo que ele pinta e muitas coisas que eu vi no filme. Essa relação, para mim, foi evidente, conhecendo a pintura do Malangatana. Eu não fiz aquilo para o sobrevalorizar. Não foi essa a ideia. Mas, digamos que o usei como referência.

Após a estreia, numa conversa com o jornalista Augusto Casimiro em casa de Malangatana, em que este e o montador também participaram, Fonseca e Costa explicou à *Tempo* que o filme foi estruturado como um espetáculo (1981, p. 50), ideia confirmada por Alves Pereira. Procurou-se evitar que fosse “chato”. Alves Pereira disse a Casimiro que a condição essencial para fazer a montagem foi ter-se apaixonado pela música moçambicana. Explicou que a desvantagem de não haver “claquetes”, que permitissem uma sincronização

fácil entre a imagem e o som, “obrigou-me a decorar quer as imagens, quer a música” (1981, p. 53). Foi um trabalho que durou dois meses, sete dias por semana. Chegaram, entretanto, a acordo com Paulo Soares, da Direção Geral da Cultura moçambicana, que ajudou na identificação dos grupos musicais, sobre o conceito do filme (1981, p. 53).

Nós começámos com uma série de atuações que acabam com aquela saída do homem do canhembo, salvo erro. Nós vimos aí que tínhamos que pôr aquela saída, porque naquele momento o espectador já atingiu uma fase de total empenhamento naquilo que está a ouvir. Pensámos que se déssemos mais uma com igual força, o espectador rebentava. Portanto aí tivemos que desacelerar.

Começámos a introduzir depoimentos, intercalados com as músicas. Tentámos que fossem adequadas aos próprios depoimentos e, depois, assim a dois terços do fim, continuámos a atrair e a elevar o ritmo interno do filme.

Canta, meu irmão canta...: o povo como protagonista

Para aprofundar e saber mais sobre as tradições musicais e as ligações ao quotidiano nas zonas rurais, teria sido necessário fazer o que fez José Cardoso e a equipa do INC que com ele viajou por diferentes regiões do novo país. No INC, havia planos para a produção de um filme sobre o evento previamente a saber-se que o Ministério da Cultura moçambicano providenciara para que a equipa portuguesa liderada por Fonseca e Costa realizasse um documentário. Fonseca e Costa era conhecido pelas simpatias antifascistas e envolveu-se na produção de obras coletivas – como *As armas e o povo* (1975) – no pós-25 de abril de 1974.

Em *Canta, meu irmão canta, ajuda-me a cantar* (1982), a narração afirma, na abertura: “Nós, homens do cinema, resolvemos ir ter contigo, com a nossa curiosidade e a nossa vontade de aprender”. De Inhambane a Mueda, passando pela Ilha de Moçambique, Zavala, Manhiça, Tete, etc., a equipa detém-se, filma-se a escutar os músicos detentores do saber tradicional enquanto estes explicam a sua música e como são feitos e tocados os instrumentos. Se o filme mostra, logo ao início, o I Festival da Canção e da Música Tradicional em Maputo, é para logo se afastar do evento e da sua lógica, mais espetacular, e investir numa abordagem mais compreensiva, dando a palavra aos músicos, fixando-lhes a música no contexto humanizado, do seu quotidiano.

Um decano do cinema moçambicano

Nascido em Portugal mas a viver em Moçambique desde os 8 anos – ficou órfão aos dois –, quando foi levado para esse território por um tio, José Cardoso era um dos poucos realizadores do recém-criado país africano. A sua escola foi a dos cineclubes tendo iniciado atividade no Cine Clube da Beira, que ajudou a fundar em 1956, depois de ter também fundado o Grupo de Amadores de Cinema da Beira.

Segundo Raquel Schefer, com o Grupo Beira-64, Cardoso é autor de “algumas das primeiras representações do território moçambicano exteriores ao cinema colonial, à antropologia visual e ao cinema familiar” (2018, p, 178). O seu primeiro documentário, *O homem e o mar* (1964), sobre a vida dos pescadores da Beira, não lhe agradou. Em meados da década de 60, realizou, em Super-8, três curtas-metragens de ficção – *O anúncio* (1966), *Raízes* (1968) e *Pesadelo* (1969) – premiadas em festivais de cinema amador do Porto, Aveiro, Beira e Luxemburgo.

A estreia ficcional com *O anúncio*, que se inicia com a canção *Vejam bem*, composta para o filme por José Afonso, então professor de filosofia no liceu local, foi uma das obras mais premiadas de Cardoso. Ele próprio interpretou o protagonista, um desempregado que busca trabalho na época do Carnaval. À “Gazeta de Artes e Letras”, suplemento do *Tempo* de 17 de agosto de 1986, explicou que os filmes seguintes são mais experimentalistas (p. 43).

O Anúncio tinha uma linguagem mais fácil. Faz lembrar *O ladrão de bicicletas*, que foi um filme que me marcou muito. Nos outros já houve uma tentativa de procura de novos termos. Nessa altura, tínhamos necessidade de nos expressarmos entre linhas, por símbolos, para eludir a censura e conseguir transmitir as nossas ideias.

Pesadelo chamou a indesejada atenção da censura. As autoridades coloniais apreenderam o filme no Festival Internacional de Cinema de Amadores do Lobito por ser considerado “provocatório”. José Cardoso afirmou pretender denunciar os militarismos despóticos e prepotentes ao serviço das ideologias ditatoriais. Assumiu: “o incidente acontecido no Lobito, constitui para mim, o prémio maior que o *Pesadelo* alcançou (Cardoso, 2009, p. 34).

Farmacêutico desde os 14 anos, tornou-se cineasta profissional quando, após a independência de Moçambique, foi convidado, em 1976, pelo diretor do INC, Américo Soares, para dirigir a delegação deste na Beira. Mostrar cinema a quem nunca tinha visto um filme tornou-se a prioridade. Com uma unidade móvel de cinema pioneira em Moçambique independente, Cardoso e a equipa

da delegação do INC projeta filmes nos locais mais recônditos durante dois anos. 1978 é o ano em que rumo a Maputo onde passa a participar na produção das atualidades filmadas *Kuxa Kanema*. Após realizar o documentário *Que venham* (1981), assina *Canta meu irmão...* quatro anos antes da sua estreia na ficção com *O vento sopra do Norte*.

Filmar o “ritmo verdadeiro” do país

Canta meu irmão... abre com uma dedicatória escrita na película: “Aos artistas, aos músicos do nosso país, que cantam os sons da terra, que trabalham e nos ensinam a cantar”. Começa a ouvir-se o som de uma árvore a ser cerrada com cuja madeira um artista popular esculpe o seu instrumento. Isso é mostrado alternadamente a imagens da vida rural comunitária. Já com o instrumento de precursão pronto, canta. A vermelho, o título é inscrito sobre a imagem do músico. Diz: “Canta meu irmão ajuda-me a cantar”.

O filme inicia-se com imagens aéreas dos prédios modernistas em Maputo. Uma banda de música, vestida de branco, a rigor, sai de um edifício, tocando música comemorativa. A população apressa-se a entrar num pavilhão. À entrada deste, um cartaz anuncia o 1º Festival Nacional da Canção e Música Tradicional. A narração – uma voz masculina – dirige-se então ao povo moçambicano.

Nascera um país. Cinco anos depois, a tua música, antiga como o povo que a toca, dança, canta – música pesada de funções e significados precisos –, a tua música, cinco anos depois, pôde ser festival. E trouxeste contigo os teus instrumentos, a tua arte [na imagem, do palco, lê-se Festival Nacional da Canção e Música Tradicional, enquanto um grupo tradicional atua]. Por detrás do teu gesto, nós, homens de cinema, podemos adivinhar o teu ritmo verdadeiro, feito de sementeira e colheita, sol e chuva, espaços abertos, as estrelas e as aves como calendário.

Sucedem-se depois imagens dos artistas populares.

Pouco após os sete minutos de filme, numa mesa de trabalho, sobre a qual se trocam fotos, alinham-se uma claquete, papel e lápis, um mapa do país, além de um cartaz com o título *Canta meu irmão ajuda-me a cantar*. Um plano de conjunto revela uma equipa de cinco “homens de cinema”. A narração explica “nós [...] resolvemos ir ter contigo, com as nossas máquinas, a nossa curiosidade, a nossa vontade de aprender”. Um outro plano fecha-se sobre o mapa, em que José Cardoso traça um itinerário. “Desenhámos um percurso e partimos”.

Sol de Carvalho, que participou no início do processo, testemunha que o que foi determinante na definição do itinerário e seleção das músicas (e danças) a registar foi o seu carácter único, assente no parecer do maestro Martinho Lutero. Ele indicou quais as que usavam uma escala musical diferente da que é usada mundialmente. “Essa abordagem já existia quanto aos timbileiros de Zavala (presentes no filme) que, apesar de serem famosos por tocarem o hino nacional português nas visitas dos dirigentes coloniais, se sabia que não era na mesma escala e que os instrumentos eram afinados de forma diferente” (2020).

Acrescenta Sol de Carvalho (2020):

É muito importante esta decisão porque por exemplo, foi retirado do filme aquilo que seria e ainda é uma das mais comuns formas de expressão musical que é o coral, essencialmente inspirado no gospel americano e sul-africano e que foi fortemente incorporado pela Frelimo... Precisamente porque apesar de ser muito popular, não era considerado por nós como sendo totalmente “típico” e “único” de Moçambique.

A viagem começa em Inhambane. Com a claquete na mão, junto a um grupo de aldeãos, um membro da equipa usa um intérprete para falar com um músico popular. Pede que o tradutor explique ao grupo “que este filme que estamos a fazer procura precisamente mostrar as músicas de quase todas as províncias do nosso país – música tradicional – e depois havemos de ir mostrar esse filme pelas províncias e pelas localidades, para as pessoas conhecerem realmente a música do país todo”. Após a explicação, o homem da claquete dirige-se para a câmara e anuncia “Podemos então começar” enquanto aciona a mesma. Uma das câmaras mostra a equipa de som e imagem a filmar os músicos. Não é só o registo da música que é feito, portanto, mas sublinha-se o gesto do homem do cinema que vem ao encontro dos músicos populares, tradicionais, para fixar a sua arte e partilhá-la com todo o povo moçambicano.

Sublinhe-se como, cinco anos após a independência de Moçambique, o seu nascimento como nação assenta, entre outras linguagens, na do cinema. Num país com grande diversidade étnica, cultural e linguística, formas modernas de expressão assentes em novas tecnologias, como o rádio, o cinema, e, a partir de 1981, a televisão, são usadas para dar voz e projetar a nação em que a língua do ex-colonizador, o português, é língua de ensino mas não é falada pela maioria da população.

A voz do povo – narração em voz *off* feminina – escuta-se a meio de um tema musical. Dá eco às queixas contra o colonialismo português – alude à

distribuição de cadernetas para o cultivo obrigatório do algodão. “Éramos presos e batiam-nos. Só sabiam oprimir e nós tínhamos que lhes fazer a continência”. Posteriormente, interpela as mulheres que só gostam de homens que vestem “boas calças” quanto ao que a Frelimo espera delas.

A partir daí impõe-se uma regra: a narração masculina é a da equipa de cinema, que interpela o povo, enquanto a feminina é a do povo e dá conta das narrativas cantadas tradicionalmente e fixadas no filme.

Canta meu irmão ajuda-me a cantar integra sequências de música e dança mais longas do que *Música, Moçambique!*. O facto de não ser um documentário do festival, com os condicionalismos técnicos que existiram, e procurar antes documentar as práticas artísticas locais com os melhores meios e técnicos do Instituto de Cinema viabilizou que fosse dada maior atenção a cada prática artística tradicional considerada relevante.

Sol de Carvalho testemunha que outro critério importante na definição do conceito do filme foi querer mostrar a ligação das formas de expressão artísticas tradicionais à vida comunitária quotidiana. Houve a noção:

de que, no festival, os músicos estariam descontextualizados da sua comunidade e seria difícil ao público da capital e internacional perceber essa profunda ligação que a música tradicional tem com a dança (e, portanto, com o movimento e com o espaço) e com a comunidade onde se insere, pois a maior parte está ligada a eventos sociais (rituais, casamentos, festividades etc.) ou mesmo com a produção tradicional (especialmente na pastorícia).

Tete é a última região visitada. A voz feminina narra o que é cantado. Fixam-se imagens de mulheres a trabalhar. O tradutor fala com um homem. A narradora traduz o que o jovem diz sobre o *nyanga*⁷, proibido durante o colonialismo.

7 Flauta feita em cana. “Este instrumento musical é constituído por um conjunto de tubos (de cana ou de plástico) que estão unidos uns aos outros por uma corda feita de folha de palmeira. [...] Podemos encontrar o *nyanga* em alguns distritos das Províncias de Tete, Manica e Sofala. Na Zambézia, na zona de Murrumbala e Mopeia (na margem esquerda do rio Zambeze), também se pode encontrar”. *Nyanga* é também uma dança antiga, na qual se utilizam as flautas. “Nesta dança, o dançarino é a mesma pessoa que toca o instrumento. Para se dançar e tocar o *nyanga* formam-se orquestras chegando por vezes a ser constituídas por cerca de 25 elementos, cada um deles emitindo uma grande variedade de sons musicais. Os músicos são regidos por um ‘maestro’. A organização harmónica do *nyanga* permite-nos distinguir flautas agudas e graves. Cada flauta tem um nome associado às notas musicais. Isto permite uma rápida organização dos músicos. O *nyanga* era tocado e dançado antigamente em várias alturas, sobretudo nas cerimónias fúnebres”. *Catálogo dos Instrumentos Musicais*

Mostra-se ainda outra dança proibida, a *nhau* ou *nyau*, que a narração explica que é também nome de bicho “cuja mordedura mata um homem” e que já foi dança de mulheres. Com a câmara atenta à vida popular, às atividades que permitem a subsistência do país, com os campos cultivados, o labor das mulheres mas também às danças e mascaradas que atualizam ritos, faz balanços. O texto do assistente de realização Henrique Caldeira fecha a narração: “O teu gesto perdurará, irmão, no futuro mas símbolo de um povo. De verdadeiro que vimos que é, o teu gesto irá perdendo o significado místico que agora tem. Entretanto, tu cantas. Entretanto, tu ensinas e ajudas a cantar”.

***Música, Moçambique!* e internacionalismo cinematográfico**

A equipa de *Música, Moçambique!*, que passara a integrar o montador Alves Pereira, regressara entretanto a Moçambique, em maio, para gravar o texto de abertura e de fecho. Já com a cópia de montagem terminada, fizeram-se algumas projeções – segundo o realizador, a obra emocionava os moçambicanos!

O filme estreou em junho, na semana das Comemorações do 6º Aniversário da Independência. Ao vê-lo é inevitável não lembrar o filme coletivo assinado por William Klein, *The panafrican festival of Algiers* (1969). Quase certamente este festival, realizado quando Argel era a “meca dos revolucionários” (Amílcar Cabral) e acolhia, na Argélia independente, os combatentes pela liberdade e autodeterminação dos países africanos (e não só), inspirou a Frelimo a organizar o seu festival de música e cultura. A realização de *Música, Moçambique!* e *Canta, meu irmão canta...*, sobre a celebração da identidade cultural da nova nação, ter-se-ão enquadrado nesta “filiação” internacionalista embora, como propomos adiante, visando públicos e objectivos distintos. Porém, em entrevista à *Tempo*, inquirido por Augusto Casimiro sobre como tinham conseguido escapar do registo enfadonho, característico dos filmes do género, Fonseca e Costa refere apenas um filme assim, *The last waltz*, de Martin Scorsese. Diz que o filme foi feito em condições parecidas às da realização de *Música, Moçambique!*, quando Scorsese descobriu que a “The band” ia dar o último concerto em S. Francisco (1981, p. 50).

Ao longo de *Música, Moçambique!*, os testemunhos recolhidos – como o do etnólogo zambiano, Professor Mponda, ou o comentário de Martinho

de *Moçambique*, República Popular de Moçambique, Ministério da Educação e Cultura 1980. Consultar <https://www.meloteca.com/nyanga/>.

Lutero – parecem sustentar a filiação pan-africanista do evento. Mponda sublinha como foi uma experiência educativa para os delegados africanos presentes, vindos de 28 regiões diferentes, ver o que Moçambique tem a oferecer e aprender sobre o que há de comum. Também a participação de Miriam Makeba, intérprete que marcou presença em Maputo como o fez em Argel, por ocasião do festival pan-africano, é um argumento que sustenta a linhagem pan-africana do evento moçambicano e, por esta via, a ligação ao registo filmado por Klein e pelos técnicos e realizadores que então participavam no internacionalismo cinematográfico.⁸

Se *The panafrican festival of Algiers* pode ter influenciado o projecto do Ministério da Cultura de rodagem de um filme sobre o festival de música em Moçambique, visando a projeção internacional, *Monterey Pop* (1968), de D. A. Pennebaker, que documentou o festival pop homónimo, terá inspirado a abordagem de Klein, nomeadamente o uso intensivo do Cinema Directo, a opção em filmar o ambiente vivido nas ruas, entre músicos e artistas, e não tanto a componente oficial, de pavilhão, do evento. Esta abordagem, por Klein, só foi possível devido à multiplicidade de contributos evidenciada pela ficha técnica. Foi, porém, motivo de desgosto para o governo argelino, que encomendara o filme para consagrar o evento.

No que respeita ao festival moçambicano e ao seu registo sob a direção de Fonseca e Costa, a opção em filmar exteriores esteve, logo à partida, condicionada devido à falta de meios técnicos e humanos. Na que é a primeira coprodução cinematográfica de Portugal e Moçambique regista-se, sobretudo e com poucas câmaras, o festival no Pavilhão de Desportos em Maxaquene.

O título do filme surgiu, segundo Fonseca e Costa, quando as projeções da primeira cópia de montagem mostraram que as imagens e sons captados

8 Na filmagem da obra assinada pelo artista norte-americano participaram, filmando e registando o som, vários realizadores e técnicos que estavam ligados, em França, aos grupos Medvedkine e à chamada Rive Gauche da Nouvelle Vague, que assina o filme colectivo *Loin du Vietnam* (1967). Além de Sarah Maldoror, que então vivia em Argel com Mário Pinto de Andrade e, além de ter assistido a Gilo Pontecorvo, em *A batalha de Argel* (1966), assinou obras fundadoras da cinematografia sobre a libertação de Angola [além da obra perdida *Des fusils pour banta* (1971), sobre a luta do PAIGC, na Guiné], Jacqueline Meppiel, Bruno Muel, Antoine Bonfanti, em Angola; Godard, em Moçambique, e Chris Marker, na Guiné, virão a desempenhar um papel no nascimento filmado das novas nações africanas de língua portuguesa. Fonseca e Costa, ligado há muito à luta pela libertação de Angola, onde nasceu, através do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), não estaria, certamente, alheado das ligações existentes.

emocionavam os moçambicanos que as viam. A equipa percebeu então que “o som acrescentava à imagem uma qualidade que ela, por si só, não possuía: a alma”. Que havia cinema no filme tornou-se progressivamente uma evidência, ainda antes de, em 29 de junho, Samora Machel⁹ ter afirmado, na antestreia oficial (Fonseca e Costa, 1981, s.p.):

Este filme é de alto valor. Valor histórico, cultural, valor social. Servirá para educar os nossos jovens, para que não tenham complexo da sua cultura [...].

O filme traz uma mensagem para todos nós. E assim felicito os artistas, [...] que são portugueses. [...] Muito obrigado, senhor Fonseca e Costa, realizador. Muito obrigada, senhor Alves Pereira, que é o montador do filme. Obrigado moçambicanos, por terem dado grande contribuição. Foi possível eles realizarem o trabalho porque tiveram o vosso apoio, a vossa ajuda e não fizeram da vossa cultura vergonha. Tiveram orgulho da vossa cultura e assim eles a souberam valorizar também, através do filme a que aqui assistimos.

O reconhecimento oficial traduziu-se na atribuição, numa receção que se seguiu à projeção à qual assistiram os presidentes moçambicano Samora Machel e congolês Denis Sassou Nguesso –, de um louvor da Ministra da Educação e Cultura, Graça Machel, a Fonseca e Costa e à equipa do filme. Distinguiu-se “a grande capacidade de realização de José Fonseca e Costa e da sua equipa” sublinhando-se tratar-se o filme de “uma obra de grande valor” constituindo “importante contribuição para a compreensão mútua, amizade e boas relações entre os Povos de Moçambique e de Portugal”.¹⁰

O louvor foi entregue por Malangatana e, em nome de Graça Machel, Fernando Ganhão elogiou a obra que disse enobrecer quer os autores quer os dois países, brindando depois ao início da cooperação cultural entre estes.

Meses depois, em dezembro de 1981, Sá da Bandeira, então presidente do Instituto Português de Cinema, visitou Maputo para assistir à Semana do

9 Sol de Carvalho, em depoimento, conta: “Obviamente, a direção da Frelimo estava desejava para ter algo para mostrar ao mundo que pudesse sem um bom exemplo do tal ‘sol que nunca desce’ tal como Samora definia a cultura na altura. Era claramente um excelente cartão de visita. E tendo a Miriam Makeba como cabeça de cartaz, melhor ainda... E até essa altura era o único cartão que lhe foi apresentado e daí a frase do ‘estar à espera de outros trabalhos’ [alusão aos filmes de Cardoso e Guerra].”

10 Texto integral reproduzido no jornal moçambicano *Notícias*, que então era dirigido por Mia Couto, de 1 de julho de 1981.

Cinema Português.¹¹ Falava-se de cooperação cinematográfica entre os dois países, na formação de técnicos e formação cinematográfica além da televisão experimental de Moçambique. O apoio à divulgação internacional de *Música, Moçambique!* foi equacionado e Sá da Bandeira chegou a reunir com José Luís Cabaço nesse sentido. Mas, ao desejo de cooperação, terá sucedido algo idêntico, talvez, ao que sucedeu à vontade de cinema de *Música, Moçambique!*. Depois de se apagarem, no ecrã, as luzes do pavilhão de Maxaquene e de se acenderem as luzes da sala de projecção, a música de Moçambique não bastou, em Portugal, para que o cinema existente no documentário o fizesse ser visto em paridade com outras obras de Fonseca e Costa. Além da exibição na 10ª edição do Festival de Cinema da Figueira da Foz, à época o filme foi mostrado, a 2 de fevereiro de 1982, no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian.

Quanto ao festival filmado por José Cardoso com a equipa do INC é menos importante, em *Canta meu irmão...*, do que a contextualização feita das tradições musicais e sua ligação ao quotidiano das comunidades que compõem a nação moçambicana. Contextualize-se o conceito subjacente ao filme, integrado numa nova política para a imagem. Esta foi discutida com os trabalhadores do ICN pelo então novo ministro da informação, José Luís Cabaço. Em fevereiro de 1981, consubstanciou-se em propostas concretas de ação.

***Canta, meu irmão* e “moçambicanização da cabeça dos cineastas”**

Se *Música, Moçambique!* foi feito para projetar internacionalmente a nação moçambicana e as “variações” locais da cultura nacional, o facto é que não cumpriu esse papel. Isso é evidenciado pela limitada circulação que teve após a estreia oficial em Moçambique.

Canta, meu irmão..., cujo processo de feitura foi mais moroso por assentar na fixação de conjuntos musicais e danças tradicionais de várias regiões do país, ficou pronto em 1982. Tanto o título como a narração evidenciam que o público alvo é o moçambicano, unido numa fraternidade que assenta num corpo novo, nacional.

Ros Gray (2020, p.188) distingue o uso, então comum, de camarada – que radica numa perspetiva Marxista-Leninista –, daquele que, no filme, é feito de

11 A programação integrou títulos do velho e Novo Cinema português, de *A severa* (Leitão de Barros, 1930) a *Douro, a faina fluvial* (Manoel de Oliveira, 1931), passando por *Cerromaior* (Luís Filipe Rocha, 1980).

irmão, implicando intimidade e calor humano. Evoca outro sentido para irmão, proposto por Luís Carlos Patraquim: o de deferência, tornando o título uma solicitação respeitosa da equipa de cinema urbana aos artistas rurais. Assim, o título é um pedido para que os músicos e bailarinos do país apresentem as suas músicas e danças e, fazendo-o, ensinem a nação a cantar uma melodia partilhada. De modo pertinente, Ray faz notar (2020, p. 188):

Com o termo “irmão”, as fissuras na nova nação entre uma cultura urbana assimilada e as tradições rurais indígenas são condensadas ao nível do pessoal, coloquial e familiar, mesmo quando o filme perpetua as exclusões de género patriarcais.

O filme terá cumprido a função de projeção das tradições singulares do país rural, em que a existência é mais ou menos harmoniosa, não obstante a labuta constante nos campos, em que há espaço e tempo para atualizar os rituais da nação nova com alma antiga.

A obra de José Cardoso, em que a equipa de cinema aparece amplamente representada nas imagens, além de assumir voz na narração, ilustra, proponho, o que José Luís Cabaço pretendeu ao criar novas orientações do Ministério da Informação para a imagem.

Tal sucedeu no âmbito do debate que o ministro iniciou com os quadros do INC em setembro de 1980 e que originou novas orientações em fevereiro de 1981. *Canta meu irmão...* consubstancia o que Cabaço chamou “moçambicanização da cabeça dos cineastas” (1981, p. 12). Identificou problemas, que considerou graves, no modo como se tinha procedido para produzir as atualidades *Kuxa Kanema* nos seis anos anteriores.

No seu entender, os trabalhadores de cinema moçambicanos, ao operar com tecnologias sofisticadas fabricadas em países mais desenvolvidos, eram condicionados por elas. “Se estudamos esse equipamento, se o manipulamos, se contactamos com os técnicos estrangeiros que o utilizam, estamos a ser influenciados por uma forma padronizada do seu uso sem atendermos que ele deve, fundamentalmente, servir a nossa realidade política, social, cultural e revolucionária” (1981, p. 2), considera Cabaço. Conclui que a tendência será querer fazer cinema como se faz em “países mais avançados” esquecendo o fundamental: os moçambicanos que o vão ver, serão capazes de o entender? Cabaço sustenta que fazer um cinema que não é entendido pelo povo ou é alienante ou criminoso. Daí julgar necessária a reflexão sobre a comunicação pela imagem no país. Propõe: “é a nossa realidade que devemos conhecer” (1981, p. 3) e diz que o INC não

pode ser concebido como uma entidade que produz cinema mas sim como um organismo que “superintende a comunicação pela imagem” e que tem a tarefa de educar os moçambicanos.

Uma orientação específica é a de “Explicar a imagem ao povo”. Propõe que se deve explicar ao povo que os filmes de ficção – e exemplifica com os de karaté – importados são manipuladores e fomentar antes a literacia visual.

Outra reflexão que faz é sobre “Uma experiência errada” – a da produção do *Kuxa Kanema* em 1978. Ao tomar como modelo o das atualidades dirigidas em Cuba por Santiago Alvarez, em seu entender optou-se por uma “concepção ‘mafiosa’, não revolucionária”, caindo-se na tentação de procurar “fazer filmes para os outros verem que os sabemos fazer bem” (1981, p. 6). Devido à incapacidade residente para produzir àquele nível, houve que recorrer a técnicos estrangeiros. E quanto o contrato destes terminou ou se foram embora, as atualidades pararam. “Não correspondia à nossa capacidade de fazer cinema” (1981, p. 6). Sobretudo, a principal questão era se o povo compreendia os filmes feitos segundo modelos estrangeiros. “Contar a revolução ao povo” é outra orientação definida para 1981. Assume que uma das tarefas fundamentais da informação é o reforço da unidade nacional. “[...] o INC pode e deve levar ao povo a imagem do que se passa no país. Começar pela capital e ir alargando a recolha [...] a nossa preocupação fundamental será a de produzir aquilo que é a nossa realidade e depois ir distribuí-la tão longe quanto for possível” (1981, p. 8).

Essa diretiva enquadra perfeitamente o “guião” de *Canta meu irmão...* Cabaço instrui o INC para que se recolham tantas imagens quanto se conseguir, mostrando-se “enquanto espaço pudermos” (1981, p. 8). Através da comunicação formam-se pessoas, afirma o ministro, que propõe “uma estratégia de ação”. Em seu entender, a ação nº 1 é informar porque “informação é formação” (1981, p. 9). Afirma: “E como as pessoas são analfabetas, do ponto de vista literário, vamos procurar levar-lhe essa informação através da imagem, mas com a preocupação de uma pesquisa onde elas compreendam cada vez melhor a imagem que lhes levamos” (1981, p. 9). A leitura da imagem deve ser simples e como tal não se deve recorrer a “habilidades” em termos de linguagem cinematográfica. Cabaço diz que o realizador não deve ter como medida a avaliação dos seus colegas mas a capacidade de leitura do camponês. “A nossa tarefa atual é fazer documentários extremamente simples. Documentários que o nosso povo realmente veja e compreenda” (1981, p. 9). As considerações foram desenvolvidas mais especificamente em relação às atualidades. Definiu-se a criação de uma “zona independente” tecnologicamente, totalmente moçambicana, sendo

isso “o ponto de partida para uma política de cinema”. Pretendeu-se fomentar a autonomia do estrangeiro e assumir a produção integralmente garantida por quadros moçambicanos. *Canta meu irmão...* nasce do que Cabaço batizou como “uma zona libertada do nosso cinema”, cumprindo o desígnio de formar pessoas através de uma linguagem cinematográfica simples, em que o próprio dispositivo do cinema é desvelado, e integrando o diálogo – a duas vozes, na voz *off* – da equipa de cinema, que faz a pesquisa, com o povo, através do qual fala a nação.

Conclusões

Em final de 1980, por ocasião do I Festival da Canção e da Música Tradicional de Moçambique, há claramente uma tensão entre a vontade de filmar o “ritmo verdadeiro” do país, que se articulou com a estratégia de moçambicanização da cabeça dos realizadores e profissionais de cinema locais, e o desejo de afirmar internacionalmente Moçambique, enquadrado no internacionalismo e panafricanismo de então.

A história da realização dos dois filmes analisados revela uma preocupação comum – a da afirmação da identidade cultural moçambicana – que assume movimentos diferentes – um que prioriza a projeção e reconhecimento internacional, e outro que fixa a diversidade e caráter único de formas musicais e expressão através da dança existentes no novo país para promover uma identidade e consciência nacional –, assentes em diferentes estratégias.

A coexistência de duas estratégias diferentes decorre de, na área do cinema, ter havido um reconhecimento de que era necessário moçambicanizar a produção de filmes. Tal derivou da experiência anterior, com recurso a profissionais internacionais, em que se procurou fazer filmes de acordo com modelos estrangeiros, incompreendidos pelo povo moçambicano.

Canta, meu irmão... é, como o título evidencia, uma obra que assume a fraternidade entre equipa de cinema e o povo, de artistas, cujas tradições culturais são fixadas por uma tecnologia ao serviço dos moçambicanos e que é de afirmação da nação. É uma obra em que há um nivelamento entre todos os intervenientes – os que sabem filmar usam esse conhecimento para projetar o saber e tradição dos que sabem tocar e dançar. Distancia-se, pois, da experiência de cinema anterior, em que realizadores e profissionais de cinema estrangeiros, através de um cinema assente em modelos estrangeiros, como o cubano, projetaram a nova nação como sendo capaz de fazer filmes integrados no internacionalismo

cinematográfico. José Luís Cabaço, através do diálogo com a equipa do Instituto, estabelece uma rutura com isso, precisamente no momento em que a Campanha Nacional de Preservação e Valorização da Cultura do Ministério da Educação e Cultura está a chegar ao fim, com chave de ouro, através da realização do I Festival da Canção e da Música Tradicional.

Não é de estranhar que, tomando o Festival Panafricano de Argel como inspiração, e atendendo a que este foi registado por um realizador estrangeiro, William Klein, em Moçambique se tenha também ajustado a produção de um filme feito por um estrangeiro com ligações a África e apoiante dos movimentos independentistas, Fonseca e Costa.

Música, Moçambique! e *Canta, meu irmão* são obras que se complementam quanto à documentação de um momento da política cultural da Frelimo em que se projeta a nação evidenciando a riqueza e diversidade das suas tradições musicais. A circulação dos filmes não cumpriu o papel de que foram inicialmente investidos. Porém, urge um maior conhecimento sobre eles, acrescido de uma revalorização destas obras que só é possível através da sua projeção e da promoção de um debate necessário sobre a sua realização e, ainda hoje, às questões relativas às representações e memórias em que assentam.

Agradecimento

Este artigo foi financiado no âmbito da “Knowledge for Development Initiative”, pela Rede Aga Khan para o Desenvolvimento e pela FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia, IP (no 333162622), no contexto do projeto “Memories, cultures and identities: how the past weights on the present-day intercultural relations in Mozambique and Portugal?”.

Referências bibliográficas

- CABAÇO, J. L. (1981). *Imagem. Uma arma que aliena ou liberta. Orientações do Ministro da Informação para o estabelecimento de uma estratégia da produção de imagem em Moçambique* (policopiado).¹²
- CARDOSO, J. (2009). *O Cineclube da Beira. Dos anos 60 à independência*. Apenas.
- CARDOSO, José - Canta Meu Irmão, Ajuda-Me A Cantar (1982) (2016, 26 de abril). Cine Africa [Post em blogue]. <http://cine-africa.blogspot.com/2016/04/jose-cardoso-canta-meu-irmao-ajuda-me.html>
- CARVALHO, S. (1981). “José Cardoso: Uma história igual às outras?”. *Tempo*, 28 de junho, pp. 56-61.
- CASIMIRO, A. (1981). “‘Música, Moçambique!’ – O filme só pode estar politicamente correcto porque o acontecimento politicamente estava certo”. In *Tempo*, 12 de julho, pp. 48-53.
- CUNHA, P. (2018). “A alvorada do cineclubismo”. In Maria do Carmo Piçarra e Jorge António. *Angola, o nascimento de uma nação. (Vol. 2) O cinema da libertação*, pp. 43-64. Guerra & Paz. DOCUMENTOS da Conferência Nacional do Departamento de Informação e Propaganda da Frelimo. Macomia, 26 a 30 de novembro de 1975.
- FONSECA e Costa, J. (1981). “Música, Moçambique!”. *10º Festival de Cinema da Figueira da Foz* (catálogo).
- FRODON, J.M. (1998). *La Projection nationale: Cinéma et nation*. Éditions Odile Jacob.
- GRAY, R (2020). *Cinemas of the Mozambican revolution. Anti-colonialism, independence and internationalism in filmmaking, 1968-1991*. Suffolk: James Currey.
- NOTÍCIAS nº 18714, 1 de julho de 1981.
- PIÇARRA, M. d. C. (2018). “Moçambique: criar a nação com música e projectá-la através do cinema”. In Maria do Carmo Piçarra, *A colecção colonial da Cinemateca. Campo, contracampo, fora de campo*, pp. 130-143. Lisboa/Viseu. Rede Aleph/Cine Clube de Viseu.
- PIÇARRA, M. d. C. (2016). “Treatise on nomadology – Ruy Guerra’s camera in african projects of national projection and an internationalist cinema”. *La furia umana* nº 30. <http://www.lafuriaumana.it/index.php/archives/63-lfu-30>
- SCHEFER, R. (2018). “Ficções de libertação: *O vento sopra do norte*, de José Cardoso (1987)”. In Maria do Carmo Piçarra, *A colecção colonial da Cinemateca. Campo, contracampo, fora de campo*, pp. 176-189. Rede Aleph/Cine Clube de Viseu.
- VIEIRA, S. (2018). “José Cardoso: O homem e o cineasta”. In Seabra, J. (coord). *Cinemas em portugueses. Moçambique. Auto e heteropercepções*. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- NOGUEIRA, Teresa Sá (1986). “Cinema moçambicano”. *Tempo*, 17 de agosto, pp. 41-45.

12 Agradeço a José Alves Pereira a cedência de cópia deste documento.

Depoimentos:

Sol de Carvalho, por escrito, a 4 de dezembro de 2020

José Alves Pereira, depoimento inédito, em agosto de 2018

Nota biográfica da autora

Maria do Carmo Piçarra

Investigadora contratada no ICNOVA-FCSH, professora na Universidade Autónoma de Lisboa e programadora de cinema. Foi bolseira (2018-2020) da Fundação Oriente para estudar “Cinema Império”. Representações da “Ásia Portuguesa” nos Arquivos Fílmicos. É doutorada em Ciências da Comunicação, tendo, entre 2013-2018, desenvolvido a investigação pós-doutoral “Cinema Império. Portugal, França e Inglaterra, representações do império no cinema”. Publicou, entre outros títulos e artigos em revistas científicas, os livros *Projectar a ordem. Cinema do Povo e propaganda salazarista* (2020), *Azuis ultramarinos. Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo* (2015), *Salazar vai ao cinema I e II* (2006, 2011), e coordenou, com Jorge António, a trilogia *Angola, o nascimento de uma nação* (2013, 2014, 2015) e, com Teresa Castro, *(Re)Imagining African Independence. Film, Visual Arts and the Fall of the Portuguese Empire* (2017).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7875-9629>

Email: carmoramos@gmail.com