

Itinerâncias

Percursos e Representações
da Pós-colonialidade

Elena
BRUGIONI

Joana
PASSOS

Andreia
SARABANDO

Marie-Manuelle
SILVA

Journeys

Postcolonial Trajectories
and Representations

hhuus



PAIXÃO, POLÍTICA E CINEMA: ENTREVISTA COM LUÍS CARLOS PATRAQUIM

Joana Passos

Luís Carlos Patraquim, poeta moçambicano, é autor de sete antologias de poesia^[1] e um livro em prosa^[2]. Tem uma extensa carreira como jornalista em Moçambique^[3] e em Portugal^[4], destacando-se a colaboração com a *Gazeta de Artes e Letras* da revista *Tempo* (1984/86), publicação que marcou uma época na consolidação da moderna literatura escrita de Moçambique. Foi ainda membro fundador da Agência de Informação de Moçambique e do Instituto Nacional de Cinema. Distinguido com o Prémio Nacional de Poesia de Moçambique, em 1995, Luís Carlos Patraquim é uma figura de referência no cinema moçambicano, sobretudo enquanto redator responsável do jornal cinematográfico *Kuxa Kanema*, guionista de diversos filmes e, além de tudo o mais, por ser um cinéfilo apaixonado e militante, como o denuncia o sabor da sua escrita no recente dossier de cinema publicado na revista *Índico*^[5]. Actualmente, a par da actividade como escritor, é comentador residente do programa “Ao Calor de África”, da RDP-África, e colaborador de vários jornais em Portugal (JL, EXPRESSO, PÚBLICO) e em Moçambique (SAVANA).

-
- 1 *Monção*, 1980, Maputo: Edições 70/INLD; *A Inadiável Viagem*, 1985, Maputo: AEMO (Associação dos Escritores Moçambicanos); *Vinte e tal Novas Formulações e uma Elegia Carnívora*, 1992, Lisboa: Alac; *Mariscando Luas*, 1992, de parceria com Ana M. Leite e Chichorro (pintura), Lisboa: Vega; *Lidemburgo Blues*, 1997, Lisboa: Caminho; *O Osso Côncavo e outros Poemas*, 2005, Lisboa: Caminho; *Pneuma*, 2009, Lisboa: Caminho.
 - 2 *A canção de Zefanias Sforza*, 2010, Porto: Porto Editora.
 - 3 Colaborador de *A Voz de Moçambique*, *A Tribuna*, a *Gazeta de Artes e Letras* da revista *Tempo* (1984/86) e *Savana*.
 - 4 Colaborador do *Jornal de Letras*, *Colóquio/Letras*, *Expresso* e *Público*. Foi consultor do programa “Acontece”, de Carlos Pinto Coelho (magazine cultural, RTP2, de 1994 até 2003) e é comentador na RDP-África.
 - 5 *Índico*, 2010, Moçambique, Série III, nº 3, pp 56-60.

Joana Passos: Em primeiro lugar queria agradecer-te por aceitares fazer esta entrevista. Talvez algumas questões sejam polémicas, mas creio que são fundamentais para compreender o cinema moçambicano e a sua relação com a vida histórica e política desse país. Por isso, vou contar com a tua generosidade. Começaria por recordar que foste um dos membros fundadores do Instituto Nacional de Cinema de Moçambique, correcto?

Luís Carlos Patraquim: Sim.

JP: Em Moçambique, a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), enquanto cinema de um país independente, está ligada a um projecto político por parte do governo moçambicano no sentido de usar o cinema para fazer propaganda, para reeducar a população do ponto de vista ideológico. Como te enquadras neste contexto?

LCP: Para já contesto a pergunta nesses termos, pois há um verbo perigosíssimo, que utilizaste com alguma leveza, e que é o verbo “reeducar”. O que aconteceu em Moçambique com a chamada reeducação foi uma completa desgraça. Era um sistema repressivo mas edulcorado com aqueles mantos fantasiosos da criação de um homem novo, gestos que infelizmente acabam por fazer parte de qualquer processo revolucionário. Notemos agora um pormenor: O INC nasce em 1976, a partir do Serviço Nacional de Cinema, servindo-se de uma lei que não estava ainda revogada pela constituição inaugural moçambicana, e que era a lei dos serviços autónomos. Logo, do ponto de vista jurídico, o INC nasce como serviço autónomo, com receitas próprias e com gestão própria, sem depender do orçamento geral do estado. Obviamente que sendo o INC uma instituição do estado, enfim... mas mesmo com este enquadramento, tinha um factor humano lá dentro, um factor humano que cultivava uma cultura cinematográfica, cinéfila, que realmente havia na terra. Evidentemente subsistia todo um *apport* ideológico da nova retórica da luta armada e da libertação nacional que tinha a ver com a construção de um olhar para dentro, sobre as realidades moçambicanas. Visto de fora, á distância de trinta anos, apercebemo-nos que o balanço a nível de orientação ideológica não terá sido muito famoso, não conseguimos realmente fugir a algum controlo ideológico, isto para te responder à pergunta muito directa que fizeste.

JP: Mas sei que tinhas condicionantes, vivia-se um regime de partido único, de orientação ideológica muito vincada...parto desse princípio.

LCP: Sim, havia condicionantes, e sublinho que visto de fora, e à distância de trinta e tal anos, o quadro é um pouco esse que invocas, mas a pulsão inicial do INC também tinha a ver com questões de gosto e culto do cinema, e é esse outro aspecto que é importante incluir na memória do INC.

JP: Que idade tinhas?

LCP: (Risos) Vinte e dois.

JP: E eras idealista, necessariamente...

LCP: (Risos) Ainda bem que fui idealista, e continuo a sê-lo. Ai de mim! Ai de mim que me arrependa disso alguma vez na vida!

JP: (Risos) Um nome de referência, para compreendermos como era cosmopolita o círculo do cinema em Moçambique, é o de Ruy Guerra. Como aparece o Ruy Guerra ligado ao INC?

LCP: O Ruy Guerra aparece em Moçambique em virtude de uma questão em parte mediática, dado o nome que o Ruy Guerra tinha, e tem, enquanto um dos grandes nomes do Cinema Novo Brasileiro^[6] - cineasta que para o ano vai fazer oitenta anos e vai ser homenageado em Moçambique, terra onde nasceu – e que tinha afinidades naturais com Moçambique, pelo que enquanto jovem lá viveu, e onde participou num conjunto de experiências literárias, cinematográficas, fotográficas... Por outro lado, nessa altura o Ruy Guerra já tinha um conjunto de preocupações relativa-

6 O Cinema Novo Brasileiro é um movimento que começa com dois congressos sobre cinema brasileiro em 1952: um deles o Congresso Paulista de Cinema Brasileiro, e o outro o Congresso Nacional do Cinema Brasileiro. Pretendia-se desenvolver uma inovadora cinematografia, despojada a nível de cenários e enredo ficcional, de baixo orçamento, muito mais próxima da realidade. Este tipo de cinema procurava representar quotidianos populares, documentando uma visão não alienada de realidade sociais. Em última análise, o que viria a dar coerência a estas filmagens de rua, com pessoas reais, era o olhar do director. A selecção daquilo que se filma e de como se filma é que constrói significado [queres mesmo dizer significado? O significado pertence a quem vê os filmes, não a quem os faz; quando muito há uma intenção do autor, mas a interpretação cabe ao público]e argumento. Logo, este é, por excelência, um cinema de autor que segue um determinado olhar sobre a realidade. Este olhar pode ser mais ou menos comprometido com agendas sociais e políticas, ou focar-se numa análise psicológica do ser humano. Ruy Guerra é um dos nomes de referência dentro deste movimento. Em 1980 regressou a Moçambique para filmar a longa metragem *Mueda, Memória e Massacre* (1980).

mente à invenção de uma dada moçambicanidade, e é também convidado por uma questão de afinidade de visão com as pessoas que estavam então no poder, e com quem inclusive o Ruy Guerra tinha afinidades geracionais, pois haviam sido amigos, colegas de liceu... e por isso foi convidado para ir a Moçambique. Também foi convidado por nós, miúdos do INC, pois era uma das nossas referências, se calhar no sentido provinciano do termo, era o nosso homem com projeção internacional... e era um dos nossos. (Risos) Aliás, é interessante que há um belo poema do Rui Knopfli que, com a consciência crítica que ele tinha, fala precisamente de alguma desistência existencial que distinguia os que ficaram e os que partiram, isto referindo-se o autor ao tempo colonial. Lamentava os mais tristonhos e com menos afoiteza, que teriam sido os que ficaram, como foi caso dele, do Rui Knopfli, enquanto que o Ruy Guerra teria sido o homem que se projetou internacionalmente, e que constrói um cinema num outro contexto cultural muito parecido, embora sem ser igual, ao caldo cultural moçambicano, e que é o contexto cultural brasileiro. Quando chega a Moçambique, convidado por todos nós, onde é aceite e aplaudido, Ruy Guerra vem numa perspectiva de aconselhamento, de troca de experiências do ponto de vista autoral, sendo a personalidade que já era.

JP: Invocas aqui uma perspectiva estética de cinema de autor, não? Mas vocês tinham espaço para isso?

LCP: A perspectiva estética do Ruy Guerra é a dele, e será sempre única, e é cinema de autor. Agora, o problema da altura era o espaço, que era um pouco o que todos nós queríamos. Mas repara que, sem maniqueísmos, no contexto urbano de Moçambique não deixou de haver um culto da *cinéfilia*, que estava entranhada, e que já havia, e depois existia o discurso oficial da FRELIMO, que se confundia, e ainda se confunde, com o do governo, e existiram ali algumas tensões.

JP: E o Ruy Guerra chegou a fazer filmes em Moçambique nessa altura?

LCP: Fez um filme muito interessante, *Mueda, Memória e Massacre* (1980), em que no fundo continua a experimentar com o que havia feito no Brasil, com o Cinema Novo. Ele estava lá logo em 1975, depois esteve lá em 76, e o convite do INC foi em 1979. Ele foi filmar a encenação teatral que se fazia sobre o que tinha sido o massacre de Mueda, e filma-a de acordo com os códigos do Cinema Novo Brasileiro, uma mistura de reportagem...

JP: Podemos dizer que recorre a uma estética próxima do cinema documentário?

LCP: Próximo do registo do documentário, mas ao mesmo tempo é ficcional. Repara que o *Massacre de Mueda* é uma representação que o povo faz, e que durante o colonialismo já fazia, clandestinamente, sem a visibilidade que mais tarde teve, obviamente, depois da independência. A partir daí, o Ruy Guerra anda entre o Brasil e Moçambique...

JP: Outro evento interessante para se compreender o ambiente cinematográfico dos anos 70, em Moçambique, é a visita de Jean-Luc Godard. Ele veio-se embora sem realizar o seu projecto não é?

LCP: O Jean-Luc Godard queria fazer um projecto interessantíssimo em Moçambique! Houve problemas sim, pois ele queria fazer um projecto que se chamava “Imagens para o Nascimento de uma Nação”, ideia esta originalmente apoiada pela ala mais urbana e cosmopolita da FRELIMO, e que foi essa ala que o convidou. Esteve envolvido por exemplo o José Luís Cabaco. Na altura, o Jean-Luc Godard estava na ressaca do Maio de 68, e tinha criado outra vez, na Suíça, a produtora À Son Image. Ele no fundo vem com uma provocação inteligentíssima que é a de dizer que quem tem os meios de julgar que enquadra os outros, quem acha que tem o direito de representar os outros (isto é, o INC e o estado, pois o estado dava-nos os meios técnicos para fazermos os filmes que ele de algum modo nos encomendava, ou enquadrava, ou controlava, mesmo com as rebeldias que pudéssemos ter) deveria era dar os instrumentos de mediação da imagem às próprias pessoas, não eu fotógrafo, *cameraman* ou grande realizador, mas o moçambicano comum, recusando a mediação do estado no sentido da construção de conteúdos ideológicos e épicos de um povo. Repara que estas eram as ideias da altura, e não estou de modo nenhum contra o lado épico e a dignidade da construção da independência de um povo. A questão era pôr este poder de representação nas mãos das pessoas. Isto é subtil, e não foi aceite de modo nenhum.

JP: Então o projecto de Godard vai contra tudo o que o governo queria na altura, não é? Havia uma orientação ideológica a seguir...

LCP: Havia uma tendência centralizadora, a partir de cima, e inclusive inventaram-se intrigas economicistas, mas essas não eram as verdadeiras questões...

JP: E o sucesso do Kuxa Kanema? Foste roteirista e fizeste parte desse projecto. Posso descrevê-lo como uma série de curtas metragens?

LCP: O Kuxa Kanema teve duas fases. Tem uma fase de preparação em 1977, que é exibida em Março de 1978, nove ou dez episódios, sem regularidade. Kuxa Kanema tem um lado idealista. O título é uma expressão, sem rigor linguístico, que quer dizer “o nascimento do cinema”. Na primeira fase não passava de um jornal de actualidades. Filma-se um acontecimento, faz-se uma reportagem, no fundo, era a agenda noticiosa que determinava o formato do Kuxa Kanema.

JP: Explica-me o lugar do Kuxa Kanema no cinema moçambicano.

LCP: Pensa, tão só, que é a primeira vez que o cidadão Moçambicano comum, anónimo, é protagonista de alguma coisa, porque até aí nunca o tinha sido, e isso é fabuloso, mesmo com toda a estruturação orientada de conteúdos, de propaganda política. E era um pouco essa a nossa perspectiva, para além do que em termos de agenda noticiosa oficial tínhamos de fazer – como por exemplo, divulgar que o Presidente Samora Machel esteve no comício tal – mas para além disso, filmamos momentos únicos, que constituem um documento quase autónomo em si, o próprio presidente tinha uma personalidade própria e o momento que se vivia era mágico e eufórico. Portanto, o que ficou lá registado é histórico, independentemente de quem estava a filmar.

JP: Uma vez disseste-me que havia uma grande diferença entre o papel do cinema e o do teatro, este último mais associado a um ciclo urbano e intelectual.

LCP: O cinema nasce, apesar das resistências e das pequenas subtilidades que também estão lá dentro e que o *connaisseur* vê como narrativa oficial, quer queiramos quer não, de 1975 até meados dos anos oitenta. O teatro já nasce como olhar crítico, como desconstrução, como distanciação.

JP: E então esse teatro tinha público? Tinha adesão?

LCP: Absolutamente! Até em termos de lógica de mercado – para usar termos em voga e contra os quais estou – há um momento em que o cinema começa a desaparecer enquanto circuito de produção e o teatro, que é endó-

geno à cultura de qualquer povo, emerge como novo discurso, da elocução da palavra e de presentificação do corpo, como experiência mais directa, integrando as utopias a partir de micro-narrativas que representavam as vivências concretas das pessoas.

JP: O círculo cinéfilo de que falas no teu artigo da revista *Índico*,^[7] das esplanadas onde se debatia cinema, de público compulsivo que via de tudo, esse circuito que amava e viva o cinema era sobretudo urbano, Maputo e Beira, não?

LCP: (risos) Era, sem dúvida, mas não vejo nenhum pecado fundamental nisso!

JP: (risos) Explico-me: Estou a tentar situar o impacto do cinema em Moçambique.

LCP: O cinema tinha todo o impacto e mais algum! Não era só o Kuxa Kanema, mas reportagens, enfim, produzia-se muito. Mas não havia um olhar livre. Não quero com isto dizer que se vivesse uma ditadura tremenda, percebes? Tens de pôr isto em contexto. Mas não havia a liberdade que um documentarista deve ter, na escolha de assunto, no que quer filmar, durante o tempo que acha necessário, sublinhando mais este ou aquele aspecto, como acha conveniente. Havia uma emergência de situações que não tinha essa distância, nem essa calma... como a própria potenciação de se representar, a necessidade das pessoas contarem, serem, falarem, verem que existiam... era uma coisa incrível. Tu não imaginas a força narrativa no terreno. O colonialismo foi a cortina sobre as coisas, ocultando a vida. Foi um desocultar das coisas exuberantes, o regresso a uma nudez essencial. Não te estou a criticar, percebes? Mas não podes conceber aqui, de fora, a esta distância, essa urgência, esse fervilhar. Claro que era preciso estar atento, captar as coisas, mesmo sob vigilância...

JP: É verdade... os meus paradigmas, aqui, neste tranquilo recanto de Lisboa não são suficientes para a intensidade da situação, não é? ... Mas repara, como cinéfilo, tu próprio foste formado durante o período colonial, esse período de ocultação...

7 Ver “Roteiro para um Filme, texto sobre o INC de Moçambique”, por Luís Carlos Patraquim in *Revista Índico*, Revista das Linhas Aéreas de Moçambique, série III- nº 03-2010, pp: 56-60, (ed.) Nelson Saúte. Este número incide particularmente sobre cinema.

LCP: Obviamente! Humilde cinéfilo, via tudo, tudo o que chegava a Moçambique.

JP: E chegava muita coisa? Sei lá... Murnau? Buñuel?

LCP: É verdade! Tudo! Os melhores do mundo! Havia um circuito de Cine Club que passava pela África do Sul, onde se tinha acesso a tudo do melhor. Há uma história que já se está a fazer, há gente a estudar isso. A Cidade do Cabo, cidade mais inglesa e liberal, passava tudo, e era o princípio do circuito. Passavam inclusivamente coisas na Beira e em Lourenço Marques que não passavam aqui em Lisboa, onde estava a PIDE em força. Lá havia outras linhas de fuga. Mesmo tendo em conta a lógica do *apartheid*... Sabes, nestas questões tens de ter sempre em conta muitos sedimentos e situações. Agora fala-se muito em redes. Na altura já havia redes... eu nessa altura, em que era sócio do Cine Club, era um miúdo, e é preciso reconhecer o mérito das pessoas envolvidas, o Rui Baltasar, o Adrião Rodrigues o Eugénio Lisboa... todas as figuras que fizeram a revista *Objectiva*, projecto homérico, enfim...

JP: E havia influências específicas de outros circuitos de cinema do Sul, por exemplo, do cinema cubano?

LCP: Não propriamente. Eu entrevistei o Santiago Alvarez, mas esse encontro não reflecte contactos entre circuitos de cinema. É ao contrário. Depois de ele chegar a Maputo, creio eu em 1981, ao entrevistá-lo, é que ele se apercebeu que existiam afinidades entre o que ele fazia e algumas das coisas que nós fazíamos. Essa entrevista foi feita para a revista *Tempo*, mas não chegou a sair. O Santiago Alvarez é, esse sim, um homem de propaganda, mas simultaneamente tem um olhar, e faz uma manipulação técnica, muito próximo de um documentarismo interessante. É uma daquelas coisas neobarrocas que a América Latina produz, e bem. Por outro lado, em Moçambique fazíamos semanas do cinema de tudo e mais alguma coisa. O INC teve semanas de cinema polacas, francesas, portuguesas (o que queiras) e claro, cinema cubano. Mais tarde é que se estabeleceram relações efectivas entre o INC e ICAIC – o Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas – mas na verdade só cinco ou seis moçambicanos acabam por ir fazer um curso de cinema para Cuba. Olha, o João Ribeiro é um deles, e o Zé Passos... e pouco mais. Funcionávamos em mundos diferentes, mas havia afinidades.

JP: Essas afinidades tinham a ver com questões sociais comuns, dada a situação concreta no terreno, e a viragem para um cinema realista, não?

LCP: Para mim é uma evidência que na verdade havia vozes que queriam falar em ambos os terrenos dada a emergência de múltiplas questões sociais. A questão era não as conspurcar, deixar essas vozes falar com o mínimo de manipulação possível. Era esse o grande desafio.

JP: Olhando para o cinema de hoje, no século XXI, Moçambique é o país mais activo a nível cinematográfico dentro das sociedade Africanas de língua portuguesa, não é?

LCP: A nível de cinema, Moçambique continua a ser o país com mais background e mais produção, apesar de ter poucos apoios. Tem algum apoio do Instituto Português de Cinema, algum apoio da cooperação francesa, e continua ser o sítio onde a vontade de fazer cinema está mais viva.

JP: Achas que os filmes que hoje em dia retratam as realidades pós-conflito têm uma função catártica, ajudam a curar feridas sociais?

LCP: Acho que sim! É um papel importante, tantas vezes levado a cabo pelo cinema. Mas os cineastas moçambicanos, que não são assim tantos (apesar de serem mais do que nos outros países de língua portuguesa), são confrontados com uma situação de dependência que é problemática. Quem determina o que é importante fazer-se são forças exteriores, é o olhar do apoio, das ONGs, da cooperação. Eles têm o dinheiro, os meios, um discurso humanista e humanitário, e, não sejamos ingénuos, interesses sobre um conjunto de muitas questões. Os cineastas moçambicanos, os que o querem ser e são, têm de, no meio destas imposições e interesses, tentar fazer qualquer coisa que corresponda um pouco à encomenda do cliente, mas que mantenha um olhar sobre Moçambique, e uma empatia e uma construção de sinais que seja interior à moçambicanidade que está lá, de algum modo. Como apaziguamento, no momento do conflito armado, foi feito um filme modelar, por Licínio de Azevedo, que se chama *A Árvore dos Antepassados*, feito logo a seguir à assinatura dos acordos de paz, sobre uma família de refugiados no Malawi, onde estavam centenas de milhar de moçambicanos, e acompanha-os desde o sítio onde estavam refugiados até ao seu lugar de origem e de regresso. Esse sim, é um exemplo de um filme que participa nessa lógica de apaziguamento. Teve projecção internacional e ganhou vários prémios.

JP: Vi que fizeste recentemente um projecto chamado “Contos da Lusofonia”...

LCP: São pequenas encomendas, que até me deu algum prazer escrever. Foi tudo um bocadinho inconsequente. Passaram um bocadinho na RTP África. Olha, não gosto do termo lusofonia.

JP: Eu também não, mas...

LCP: Pois, mas como ainda não se inventou outro, é o que se usa. Só gera guettos.

JP: Sentes-te num guetto enquanto escritor “do mundo”, “escritor moçambicano”?

LCP: Eu só faço umas coisitas... e a questão que levantas tem a ver com a referência de um lugar, umas prateleiras, embora algumas editoras portuguesas já funcionem de uma maneira diferentes. Na verdade o leitor quer ter algumas referências sobre quem escreve, e é legítimo, só que certos termos são estranhos... repara que até há algum tempo atrás, Portugal parecia ser o único país que não tinha uma literatura Lusofónia!

JP: É um rótulo para “os outros”?

LCP: ... (sorriso)

JP: Na verdade o conceito começou por designar um espaço de recepção das literaturas africanas de expressão portuguesa pela crítica internacional, portuguesa e não só. Mas acaba por cobrir de uma forma indiferenciada várias literaturas e, claro, distingui-las da literatura nacional portuguesa, que ficava assim detentora de uma lugar... aparentemente canónico, não é? Bom... Voltando a Moçambique, a literatura está a contribuir para a vitalidade do cinema moçambicano? Estou a lembrar-me da adaptação de obras literárias ao cinema, por exemplo, de dois filmes a partir de obras do Mia Couto.

LCP: Ele tem tido um azar! O *Terra Sonâmbula*^[8] é uma excepção, é um filme feito com talento e é honesto. Desde logo, há uma grande diferença

8 *Terra Sonâmbula*, filme de Teresa Prata, adaptação de uma obra de Mia Couto, 2007.

entre a literatura e o cinema, e depois existem as condições de produção, ou melhor as dificuldades de produção e a capacidade de adaptação... Na adaptação, que saiu dos cânones esperados, eu até me sinto responsável. Já lhe pedi desculpa, pois participei como roteirista, com o António Cabrita, e sei que o Mía Couto não gostou do filme. Por outro lado, a relação entre o cinema e a literatura é um filão, para o bem e para o mal, a explorar neste espaço de língua portuguesa. Não tem é havido visão e um olhar atento por parte das instâncias que deviam apoiar um mercado cinematográfico de língua portuguesa e das suas muito ricas literaturas, isto para já não falar de roteiros originais...

Olha, vou dizer-te uma outra coisa muito sincera: este espaço de língua portuguesa é apenas uma questão de pompa e circunstância e depois existe por parte de todos, sublinho, “de todos”, um certo autismo que não nos leva a lado nenhum. Devíamos fazer uma cooperação entre as televisões nacionais, uma CNN em língua portuguesa. O provincianismo e a consolidação de pequenos poderes levam a esta inércia. Isto é só “falagem”, como se diz em Moçambique. Depois há estudos do impacto e o poder económico da língua portuguesa, e no último *Expresso*, o Nicolau Santos aponta que o governo português abre mão da obrigatoriedade internacional de traduzir o texto das patentes para português. Não é uma falta de visão estratégica... por dos mesmos políticos que falam da “estratégia oficial do governo português para a língua portuguesa”?!

JP: Concordo totalmente contigo. E acho que fazes bem dizê-lo e gostaria de ter a oportunidade de trabalhar, contigo e com outros, para mudar essas coisas. O que dizes faz falta... Já agora, sentes-te acolhido em Portugal? Pessoas como tu, que contribuem para vários sistemas literários, que contribuem para a vida de várias culturais. Pergunto-te se a Europa consegue ouvir os seus nómadas? Afinal Sarkozy manda os Roma para casa... ao mesmo tempo que vocês, que falam a partir de uma diversa perspectiva cultural, tão urgente, estão a ser publicados, ensinados, canonizados... é uma contradição. Sentes-te um interveniente ouvido?

LCP: A Europa faz coisas escandalosas, mas também tem gente que sabe ouvir, agora nem sempre a Europa que sabe ouvir é a Europa que está no poder, percebes? Há um núcleo central, mas existem várias Europas e a Europa não está bem consigo mesma, é ainda uma invenção, e se calhar vai ser raptada segunda vez... há nichos, públicos e forças. Apesar de tudo não sou um pessimista em relação à Europa.

Mas repara que mesmo ao nível de festivais de cinema há esquemas neo-coloniais, por exemplo em relação ao apoio das estruturas francesas ao cinema africano, ou o Festival Pan-africano do Cinema e da Televisão de Ouagadougou, no Burkina Faso. A questão aí também se prende com uma diferença entre genuíno cinema africano e o cinema africano feito de acordo com um gosto e conteúdos que lhe foram impostos. É semelhante à invenção do Orientalismo, como o desconstruiu e denunciou Edward Said. Faz-se um cinema africano, para os africanos, de acordo com noções europeias. Pelo contrário, há uma África que tem de se olhar a si própria, mas não de uma forma reactiva em relação ao que foi inventado a seu respeito. Antes procurando em si própria, mas aberta ao mundo. Há um ensaio fabuloso do Achille Mbembe, e que me recorda aquela coisa belíssima que vocês organizaram na Universidade do Minho,^[9] que aborda essa desconstrução toda. O Appiah também nos traz reflexões interessantes a este respeito. Temos de pensar de acordo com estas reflexões sérias sobre o lugar interveniente, actuante, de uma África fabulosa e brilhante, no mundo. Nesse aspecto, é de sublinhar que existem algumas singularidades na cinematografia de língua portuguesa, por virtude de condições de produção – que foi mais autónoma e independente – e que com todos os seus erros, equívocos e virtudes, tem uma originalidade única, com mais autonomia em relação a modelos das metrópoles.

JP: Por fim, e para concluir esta conversa pergunto-te se o cinema moçambicano circula por outros países de África e vice-versa? Por exemplo, em Moçambique vê-se cinema árabe?

LCP: Não, aí existe outra dimensão estanque, exceptuando os festivais de cinema, mas as novas tecnologias tornam tudo mais fácil e mais barato. E os miúdos estão a tentar fazer as suas coisas, com as suas câmaras na mão. Afinal, o que o Godard queria está a acontecer...

JP: O que é irónico e fabuloso... Muito obrigada Luís Carlos. Ofereces nesta entrevista muitas pistas de trabalho, e apontas caminhos, também aqui em Portugal, que são desafios para o futuro.

Lisboa, 11 de Novembro 2010

9 Conferência *Áfricas Contemporâneas/ Contemporary Africas*, dias 14 e 15 de Maio 2009.