



ARTIGO

IMAGENS CROMÁTICAS E SONORIDADES CONFLITANTES EM MAPUTO, MERIDIANO NOVO (1976) DE SANTIAGO ÁLVAREZ*

 **Alexsandro de Sousa e Silva****

Universidade de São Paulo
São Paulo – São Paulo – Brasil

Contato
Rua Miguel Barbar, 559
06310-320 – Carapicuíba – São Paulo
alexandro.dses@gmail.com

Resumo

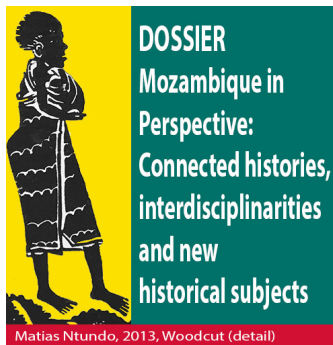
O presente artigo analisa como as históricas tensões sociais em Moçambique foram narradas no curta-metragem cubano *Maputo, meridiano novo*, dirigido por Santiago Álvarez em 1976. A obra utiliza imagens de arquivo e registros do cinegrafista Julio Simoneau, de Cuba, feitos no pós-independência. Estes últimos denunciam a continuidade da exclusão social em Maputo, herdada do período colonial. Pelo lado musical, o curta se vale de um variado repertório, como a versão jazzística do tema de *2001: Uma odisseia no espaço* (Stanley Kubrick, 1968) e um samba carnavalesco, utilizados como dispositivos irônicos pelo relato. O resultado na *mise-en-scène* é de um documentário propositalmente curto que, por um lado, endossa o “roteiro da libertação” (João Paulo Borges Coelho) difundido pela Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo) e, por outro, expõe as fissuras do tecido social moçambicano, gerando diversas tensões na fatura estética da obra.

Palavras-chave

Cuba – Moçambique – cinema – socialismo – representação política.

* Este artigo foi realizado no âmbito da pesquisa de doutorado intitulada “A câmera e o canhão: a circulação das imagens cinematográficas entre Cuba e países africanos (1960-1991)”, financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

** Mestre e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História Social no Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.



ARTICLE

CHROMATICS IMAGES AND CONFLICTING SONORITIES IN *MAPUTO*, *MERIDIANO NOVO* (1976) BY SANTIAGO ÁLVAREZ

Contact
Rua Miguel Barbar, 559
06310-320 – Carapicuíba – São Paulo
alexandro.dses@gmail.com

 **Alexandro de Sousa e Silva****

Universidade de São Paulo
São Paulo – São Paulo – Brazil

Abstract

This article analyzes how the historical tensions in Mozambique were narrated in the Cuban short film *Maputo, meridian novo*, directed by Santiago Álvarez in 1976. The film uses archive images and records of the Cuban cameraman Julio Simoneau, made in the post-independence. The latter denounce the continuation of social exclusion in Maputo, inherited from the colonial period. On the musical side, the short uses a varied repertoire, like the jazz version of the music of *2001: A space odyssey* (Stanley Kubrick, 1968) and a carnival samba, used as ironic devices by the narrative. The result in *mise-en-scène* is a purposely short documentary that on the one hand endorses the “liberation script” (João Paulo Borges Coelho) defended by the Liberation Front of Mozambique (Frelimo) and, on the other hand, exposes the fissures of social body, generating several tensions in the aesthetic side of the film.

Keywords

Cuba – Mozambique – cinema – socialism – political representation.



IMÁGENES CROMÁTICAS Y SONORIDADES CONFLICTIVAS EN MAPUTO, MERIDIANO NOVO (1976) DE SANTIAGO ÁLVAREZ

Contact
Rua Miguel Barbar, 559
06310-320 – Carapicuíba – São Paulo
alexandro.dses@gmail.com

 **Alexsandro de Sousa e Silva****

Universidade de São Paulo
São Paulo – São Paulo – Brasil

Resumen

El presente artículo analiza cómo las históricas tensiones sociales en Mozambique fueron narradas en el cortometraje cubano *Maputo, meridiano novo*, dirigido por Santiago Álvarez en 1976. La obra utiliza imágenes de archivo y registros del camarógrafo Julio Simoneau, de Cuba, posterior a la independencia. Estos últimos denuncian la continuidad de la exclusión social en Maputo, heredada del período colonial. Por el lado musical, el corto se vale de un variado repertorio, como la versión jazzística de la banda sonora de *2001: Odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968) y un samba, utilizados como dispositivos irónicos por el relato. El resultado en la mise-en-scène es de un documental intencionalmente corto que por un lado endosa el “liberation script” (João Paulo Borges Coelho) difundido por el Frente de Liberación de Mozambique (Frelimo) y por el otro expone las fisuras del tejido social mozambiqueño, generando diversas tensiones en la factura estética de la obra.

Palabras-clave

Cuba – Mozambique – cine – socialismo – representación política.

Introdução

Maputo, meridiano novo é o título do curta-metragem dirigido pelo cubano Santiago Álvarez em 1976, com produção do Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográficos (Icaic). Inaugurada em março de 1959, a instituição foi uma das primeiras criações do regime revolucionário voltada à produção, difusão, exibição e preservação de obras fílmicas nacionais e em coprodução com outros países.¹ Entre seus fundadores está Álvarez que, aos 40 anos de vida, começou a fazer cinema neste espaço e tornou-se o mais prolífico e controverso documentarista da ilha (LABAKI, 1994). Para situarmos o lugar histórico de *Maputo...*, partimos do pressuposto de que o cinema é um dos campos privilegiados da cultura que expõe as tensões políticas e sociais de um período. Desse modo, dialogamos com a metodologia analítica que privilegia a linguagem cinematográfica como plataforma de compreensão do passado.² Portanto, propomos uma leitura verticalizada do documentário de 1976 para pensar seu lugar nas relações entre Cuba e Moçambique no imediato pós-independência deste país.

Escrever um texto historiográfico com base na leitura das imagens em movimento significa decodificar os códigos internos da fonte histórica audiovisual, para, a partir dessa análise, levantar os fios que constroem os elos com o contexto histórico em questão. Nos anos 1970, pesquisadores franceses já escreviam sobre o incômodo que causa aos historiadores, acostumados a lidar com fontes documentais escritas, lidar com outras linguagens. Pierre Sorlin escreveu em 1977 que há duas vias “extremas” para lidar com os filmes:

...por una parte, buscar en los filmes lo que es puramente documental, y utilizarlo como material primario para una síntesis original; por otra parte, considerar las realizaciones fílmicas como conjuntos, en que la inserción de cada elemento reviste una significación, y tratar de captar los esquemas que han determinado la puesta en relación, la organización de las distintas partes constitutivas del filme (SORLIN, 1985, p. 37).

¹ Para uma história do Icaic ver VILLAÇA, Mariana. *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda, 2010.

² Para mencionarmos um historiador contemporâneo ver NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 235–290.

Dentre as opções listadas, o presente texto segue a segunda “alternativa” pois, na primeira, o filme é colocado como objeto de ilustração de uma bibliografia ou pensamento consolidado. Por sua vez, Marc Ferro, em texto publicado originalmente em 1971, ressalta o caráter “ininteligível” das imagens e daí a desconfiança do historiador para com elas:

A “linguagem” do cinema revela-se ininteligível e, como a dos sonhos, é de interpretação incerta. Mas essa explicação não é satisfatória para quem conhece o infatigável ardor dos historiadores, obcecados por descobrir novos domínios, sua capacidade de fazer falar até troncos de árvores, velhos esqueletos, e sua aptidão para considerar como essencial aquilo que até então julgavam desinteressante (FERRO, 1992, p. 79).

O roteiro de *Maputo, meridiano novo* ficou a cargo de Santiago Álvarez, à época o diretor institucional do *Noticiero Icaic Latinoamericano*, e de Rebeca Chávez, que dirigiu algumas edições desse importante cinejornal nos anos 1970. Entre as imagens utilizadas em *Maputo, meridiano novo* estão as veiculadas pelos *noticieros* em Cuba. Outros registros de Moçambique, coloridos por sua vez, foram realizados pelo experiente cinegrafista Julio Simoneau, também do Icaic, que trabalhou ao lado de Álvarez em coberturas nacionais e internacionais, incluindo países africanos. Vale lembrar que o regime castrista se aproximou gradualmente da África desde o início dos anos 1960, quando passou a apoiar cada vez mais as lutas pelas independências e a construção dos Estados após a conquista da soberania nacional. A narração do curta-metragem ficou a cargo da ex-presença política brasileira Mara Curtiss Alvarenga, então exilada em Cuba, que havia sido liberta em 1971 após o sequestro do embaixador suíço Giovanni Enrico Bucher e com passagem pelo Chile de Salvador Allende.

Santiago Álvarez visitou Moçambique entre abril e maio de 1976, quando apresentou a Primeira Semana de Cinema Cubano em Maputo. A revista *Tempo* publicou duas notas sobre a presença do cineasta no país,³ porém não houve nenhuma observação sobre as filmagens, nem entrevistas com os ilustres visitantes. Nos arquivos documentais em Havana, tampouco foi encontrada em nossa investigação qualquer menção impressa, audiovisual, sonora ou memorialística sobre a visita. O incêndio na sede do Instituto Nacional de Cinema de Moçambique em 1991 devastou grande parte do

³ Cinema cubano em Moçambique. *Tempo*, n. 292, Maputo, 9 mai. 1976, p. 09; Cinema cubano em Moçambique. *Tempo*, n. 295, Maputo, 16 mai. 1976, p. 11.

acervo fílmico e os possíveis documentos impressos sobre a presença de Álvarez no país em 1976. Os eventuais textos acadêmicos e especializados que mencionam *Maputo, meridiano novo* o situam dentro de um panorama geral de produções de cineastas estrangeiros no país africano, e a falta de estudos sobre o curta indica que se trata de um filme pouco visto e comentado.⁴ Como registro mais evidente das filmagens permanece, portanto, o *filme*, e cabe indagar por meio da análise imanente da fonte audiovisual como ele retratou a sociedade da época.

No mesmo ano de 1976, Santiago Álvarez também dirigiu *Luanda ya no es de San Pablo*, relacionando, como em *Maputo, meridiano novo*, a situação social da capital de Angola com o restante da nação. Outros documentários lançados na mesma época foram sobre a situação angolana, visto que, no final de 1975, Cuba iniciou a chamada “Operação Carlota” que consistiu na ajuda de grandes proporções, civil e sobretudo militar, para auxiliar o Movimento Popular pela Libertação de Angola (MPLA) na guerra civil contra outros grupos políticos angolanos.⁵ Ou seja: o curta-metragem que analisaremos foi o único dedicado exclusivamente a Moçambique nos anos 1970, o que evidencia o lugar secundário do país na filmografia cubana sobre África.⁶ Recordamos que, em meados dos anos 1970, Cuba passava por um processo de “sovietização”, reorganizando o Estado, o que incluía o próprio Icaic, segundo os moldes institucionais da União Soviética (VILLAÇA, 2010, p. 275–289). Assim, cineastas fortemente identificados com o governo, como Santiago Álvarez, buscavam alinhar-se aos discursos oficiais castristas, o que significou, na prática, realizar filmes que legitimassem as ações do regime na

⁴ Uma exceção é BESKOW, Cristina Álvares. Miradas anticoloniais de Santiago Álvarez em Moçambique. In: MONTEIRO, Lúcia Ramos (org.). *África(s), cinema e revolução*. São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016, p. 111–114, que fala de um “clima apoteótico” do curta em relação à Frelimo.

⁵ *Angola, una victoria cierta* (direção de Belkis Vega, Francisco Díaz e Roberto Velázquez, realizado pelos Estudios Cinematográficos de las Fuerzas Armadas Revolucionarias cubanas – Ecifar), *Angola, victoria de la esperanza* (José Massip, Fernando Pérez e Rolando Díaz, Icaic), *La guerra en Angola* (Miguel Fleitas, Icaic/Ecifar), *La respuesta del pueblo* (Rolando Díaz, Icaic, sobre visita de Agostinho Neto a Cuba) e *Vanguardia 75 de las FAR* (Roberto Velázquez, Ecifar) também foram lançados em 1976. Para uma síntese histórica do início da chamada “Operação Carlota” ver GOTT, Richard. *Cuba: uma nova história*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 282–288.

⁶ Santiago Álvarez realizou em 1977 o documentário *El octubre de todos*, registrando a visita de Fidel Castro a diversos países africanos, incluindo Moçambique, ocorrida no mesmo ano. Moçambique será novamente retratado pelo mesmo documentarista cubano apenas em *Nova sinfonia*, em 1982.

África à época. Esse dado não é desprezível quando assistimos ao filme para compreender a forma de representação da sociedade moçambicana em 1976.

O curta *Maputo, meridiano novo* mostra a história da formação da Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo), o processo de independência moçambicana e os novos desafios a serem enfrentados para assegurar a autonomia política e econômica. O título evidencia o sentido de “nova” nação com a independência de 1975, além de uma demarcação geográfica (o país fica entre os meridianos leste 30°12'E e 40°51'E e a cidade, aos 32°35'E) e ideológica, como expansão mundial do campo progressista e anticapitalista.⁷ O documentário possui 15 minutos e é composto por 155 planos de variadas durações, divididos, por sua vez, entre sete blocos narrativos cujos títulos sugerimos a partir de seus conteúdos.

“Abertura” (planos 1 a 29) exhibe as imagens da cerimônia oficial da independência de Moçambique, em junho de 1975, com destaque ao líder da Frelimo Samora Machel. Em “Maputo moderna” (30 a 39), vemos imagens da modernidade na cidade de Maputo, com trilha sonora que remete ao filme *2001: Uma odisseia no espaço* (Stanley Kubrick, 1968). O terceiro bloco, “Maputo terceiro-mundista” (40 a 61), registra espaços de segregação racial sob os sons musicais de um samba carnavalesco. “Origem” (62 a 77) resume o “roteiro da libertação” (COELHO, 2013), difundido pela Frelimo, valendo-se de imagens de arquivo, enquanto escutamos o hino do grupo político. Excerto seguinte, “Racismo imperialista” (78 a 99), destaca as ações dos portugueses colonialistas na repressão aos nativos, com menção ao massacre de Wiriamu em 1972, e breve citação ao *apartheid* sul-africano. O sexto bloco, “África do Sul” (100 a 124), retrata as relações entre Moçambique e o país austral, com registros de trabalhadores e trabalhadoras nos trens destinados às minas de Transvaal e da represa de Cabora-Bassa, no rio Zambeze. “Josina Machel” (125 a 155) encerra o documentário com a nomeação de Samora Machel como presidente e a homenagem à guerrilheira, morta em 1971 e considera-

⁷ Curiosamente, no mesmo ano de 1976, no mês de março, a cidade deixou de ser chamada Lourenço Marques e passou a ser Maputo. Em um texto publicado na revista *Tricontinental*, a cidade foi chamada de “Can Phumo” (“lugar de Phumo”, antigo chefe tsonga que viveu antes da chegada dos portugueses à região) pois este era o nome previsto para a cidade logo após a independência. RIUS, Hugo. Mozambique: la lucha continúa. *Tricontinental*, n. 45, La Habana: Ospaaal, set.-out. 1975, p. 19. Na edição posterior, o nome mantém-se como referência à capital de Moçambique. ENTRALGO, Armando. Un “año de África” que no es 1960. *Tricontinental*, n. 46-47, La Habana: Ospaaal, nov.-dez. 1975, p. 08.

da heroína moçambicana, enquanto o instrumental da *Canción por la unidad latinoamericana*, de Pablo Milanés, compõe a trilha musical.

Para melhor expor nossas reflexões sobre a obra, refletiremos sobre quatro problemáticas: as imagens de arquivo, os registros filmicos realizados pela equipe cubana, a construção dos/as personagens, e a relação entre imagem e música. Dessa maneira, partiremos da análise formal do curta-metragem para verificarmos a realidade social do período. Para embasar nossas reflexões, utilizaremos textos veiculados por dois periódicos: a revista e o boletim *Tricontinental*, ambos editados pela Organização de Solidariedade dos Povos da África, Ásia e América Latina (Ospaaal), para conferirmos quais noções sobre a história de Moçambique circularam em Cuba e que tiveram relação com ideias expostas em *Maputo, meridiano novo*. Como hipótese que guia a construção deste texto, acreditamos que o curta-metragem expressa uma desconfiança em relação aos rumos políticos e econômicos moçambicanos, na contramão da ideia de uma “amizade socialista”, proposta conceitual da pesquisadora Ros Gray (2016, p. 36) que, apesar de pressupor as tensões e os conflitos entre os países do campo anticapitalista, termina por privilegiar apenas as confluências.⁸

Mobilizando o passado pelas imagens de arquivo

O documentário utiliza diversas imagens de arquivo para compor a narrativa sobre o passado moçambicano. A partir delas, faremos algumas reflexões sobre os sentidos do uso do passado nessas imagens e suas relações com o relato fílmico. Identificamos três grupos, demarcados visualmente: em preto e branco estão os planos que remetem à independência moçambicana e à história de Eduardo Mondlane; os registros com predomínio da cor verde na tela correspondem ao arquivo audiovisual do país africano; e em amarelo estão os registros veiculados em documentários e cinejornais internacionais, inclusive cubanos. Estes registros fílmicos são cromaticamente distintos das filmagens feitas por Julio Simoneau em 1976 que, por sua vez, reproduzem as cores da realidade observada.

⁸ “Amizade socialista” seria, na definição da autora, “um fenômeno transnacional que conecta diversos filmes e culturas cinematográficas, e traz à tona experiências marginalizadas do socialismo do século XX que expandem o conceito de pós-comunismo (...) [Uma noção] conflituosa e multifacetada – uma geografia relacional desigual”. GRAY, Ros. Já ouviu falar em internacionalismo? As amizades socialistas no cinema moçambicano. In: MONTEIRO, Lúcia Ramos (org.). *África(s), cinema e revolução*. São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016, p. 36.

As imagens em preto e branco de “Abertura” exibem momentos da cerimônia de independência, ocorrida no estádio de Machava, da então Lourenço Marques, na madrugada do dia 24 para 25 de setembro de 1975, e constituem o primeiro bloco narrativo.⁹ No total, são vinte e nove planos que se iniciam com a exibição da chegada de Samora Machel e sua comitiva ao palanque, a troca da bandeira nacional portuguesa pela moçambicana e a leitura da declaração de independência. A voz *over* de Mara Curtiss ressalta a importância histórica do evento logo no início da sequência: “*El 25 de junio de 1975 terminan en Mozambique cuatrocientos años de dominación colonial portuguesa. Un año antes, el 25 de Abril de 1974, el fascismo en Portugal había sido derrotado precisamente como consecuencia de la guerra colonial africana*”.¹⁰ Em poucos minutos, o início do filme situa o espectador em relação ao momento internacional registrado.

O bloco possui momentos de coincidência entre o discurso em *over* e o ritmo das imagens. Um deles ocorre quando a bandeira portuguesa é recolhida. Enquanto escutamos o relato sobre a queda do regime salazarista, vemos o objeto sendo arriado (plano 10); em seguida, surge um militar branco e, após um movimento de câmera, Álvaro Cunhal, em plano americano (plano 11); a seguir, completa-se o movimento de recolha da insígnia (plano 12). As imagens representam, dessa forma, duas formas de fracasso do imperialismo português: a derrota do colonialismo (recolha da bandeira) em Moçambique por um lado e, por outro, a saída do “fascismo” (o militar) no poder político português, substituído por uma ala “progressista” (Álvaro Cunhal, secretário geral do Partido Comunista português). Esse trabalho de organização das imagens em relação ao som, com claro sentido ideológico, é uma das características da obra fílmica de Santiago Álvarez.

A sequência “Abertura” encerra-se com o hasteamento da bandeira moçambicana; os cumprimentos de Vasco Gonçalves, representando o Estado português, e Agostinho Neto, “*invitado de honor del pueblo mozambicano*”, a Samora Machel, e a leitura da carta de independência sob aplausos do público. Ambos os cumprimentos também pautam uma leitura no âmbito

⁹ Os primeiros textos publicados pela Ospaaal a mencionar a independência moçambicana em seus detalhes estão em RIUS, Hugo. *Mozambique: la lucha continúa. Tricontinental*, n. 45, La Habana: Ospaaal, set.-out. 1975, p. 18-30, e *Mozambique. Declaración de Independencia. Boletín Tricontinental*, año X, n. 98, La Habana: Ospaaal, p. 35-40. As mesmas imagens fazem parte da sequência inicial do documentário *Kuxa Kanema: o nascimento do cinema* (2005), de Margarida Cardoso.

¹⁰ As transcrições da narração têm base no roteiro lido em *over* que se encontra no expediente “Maputo, meridiano novo” da Cinemateca de Cuba em Havana, e na escuta direta do áudio nos trechos não descritos textualmente.

das relações internacionais: o “adeus dos portugueses” (o cumprimento de Vasco Gonçalves) é anterior à saudação de um “país irmão”, Angola, para o fortalecimento da soberania regional. Samora Machel declara a independência do país e, na lógica da organização das imagens, o ato dá andamento ao documentário. A partir daqui a narrativa explorará a cidade de Maputo por meio dos registros feitos por Julio Simoneau.

As imagens da abertura de *Maputo, meridiano novo*, juntamente com outras que analisaremos a seguir, fazem parte do Material de arquivo del Instituto de Cine de Mozambique, conforme os letrados iniciais. O Instituto Nacional de Cinema – INC foi criado pelo governo moçambicano em 1976 e buscou romper o monopólio privado sobre a produção e distribuição de filmes. No documentário de Santiago Álvarez, as imagens guardadas no INC dão conta da história nacional desde as lutas da Frelimo contra o colonialismo português e estão presentes nos blocos narrativos “Origem” (povoados do interior), “Racismo imperialista” (massacre de Wiriamu), “África do Sul” (represa Cabora-Bassa) e “Josina Machel” (Samora Machel presidente; seu discurso; homens armados; fotos de Josina Machel), além de “Abertura” (cerimônia da Independência). Com exceção das imagens iniciais do documentário e das que mostram Eduardo Mondlane, todas em preto e branco, as demais que se referem aos arquivos do INC estão com tonalidade esverdeada em *Maputo, meridiano novo*.

Algumas imagens circularam nos documentários *A luta continua* (1971), de Robert van Lierop, *Behind the lines* (1970), de Margaret Dickinson, e *Viva Frelimo* (1971), de Y. U. Egorov e L. Maksinov, todos realizados a partir de filmagens em territórios administrados e com o apoio da Frelimo na Tanzânia e no norte de Moçambique. Segundo Ros Gray (2016), a produção fílmica dos estrangeiros constituiu o acervo nacional moçambicano, a exemplo do que ocorreu em outros países: “Quando a Independência finalmente chegou, os filmes feitos por cineastas estrangeiros sobre a luta armada foram incorporados ao arquivo nacional e usados como recursos para cultivar novas narrativas de identidade nacional nascidas dessa luta” (GRAY, 2016, p. 45).¹¹ Vale ressaltar que o acervo de películas foi formado por filmes que apoiaram o

¹¹ Durante a luta pela independência de Moçambique, cineastas de diversos países realizaram filmagens em territórios abrigados pela Frelimo e lançaram documentários, como *Venceremos* (1966) do iugoslavo Dragutin Popovic; *10 giorni con i guerriglieri nel Mozambico libero* (1972) de Franco Cigarini; e *Étudier, produire et combattre* (1973) do Coletivo Cinétique. Para mais informações sobre os filmes de Robert van Lierop e Margareth Dickinson ver GRAY, Ros. Já ouviu falar em internacionalismo?..., op. cit., 2016, p. 35-66.

movimento militar e político e denunciaram internacionalmente as represões conduzidas por Portugal, constituindo um repertório pouco visto em Portugal durante a ditadura salazarista.

Nesses registros esverdeados, os/as residentes das aldeias pelo interior de Moçambique aparecem de duas maneiras: em massa, escutando os discursos do líder nacional, ou em filas, armados. A história da luta contra o colonialismo português é retratada com imagens de organização militar em meio a cenários inóspitos, iconografia característica dos retratos dos grupos guerrilheiros que buscavam, pela violência armada, expulsar tropas colonialistas. A narração em *over* segue o que o pesquisador João Paulo Borges Coelho (2013) chama de “*liberation script*”, ou “roteiro da libertação”, que consiste na narrativa oficial e nacionalista da Frelimo, a qual, por sua vez, legitima didaticamente sua existência e a luta contra o colonialismo (COELHO, 2013, p. 20–31). Com isso, o documentário reforça a visão de passado segundo o movimento político moçambicano no plano da voz *over*, mas as imagens sinalizam outras leituras:

*El Frelimo fue constituido en 1960, cuatro años más tarde inicia la lucha armada en las provincias de Niassa, Cabo Delgado, Tite y Zambese. Eduardo Mondlane, su fundador, fue asesinado en Tanzania en 1969. Y en 1970 el Frelimo elige a Samora Machel y a Marcelino dos Santos, presidente y vicepresidente respectivamente del mismo.*¹²

Enquanto escutamos o hino do grupo e a voz *over* falar sobre a história da Frelimo, vemos na tela imagens que retratam a simplicidade das pessoas, passando pela organização militar e chegando a uma massa aglomerada e desarmada. A “fase da disciplinarização” (imagens 1 e 2 são exemplos) é separada pela presença de Samora Machel (imagem 3) da “fase massificada” dos populares (imagem 4).¹⁵ A leitura que propomos aponta um desencontro entre som e imagem: enquanto a voz *over* descreve o processo histórico da Frelimo, a leitura ideológica e visual da formação das massas veicula certos momentos com distintos líderes.

¹² Na verdade, a Frelimo foi oficialmente fundada em 25 de junho de 1962, sendo a data comemorada anualmente pelo movimento e eleita para a independência moçambicana, em 1975.

¹⁵ O plano 64 foi mostrado no documentário *Moçambique independente* (1976?), que retrata as efemérides oficiais sobre a emancipação nacional. O plano 68, assim como os 63, 65, 66 e 67 em *Maputo, meridiano novo*, vem de *A luta continua* (1971), de Robert van Lierop.



Imagens 1-4: Planos 64, 68, 74 e 77; do início da organização armada a uma massa desarmada.

As imagens em tom esverdeado voltam em “Racismo imperialista”, quando vemos Samora Machel e Marcelino dos Santos junto a populares observando um caixão com ossos, na menção ao massacre de Wiriamu, ocorrido em dezembro de 1972.¹⁴ O registro aparece após a narração culpar o governador colonialista Kaúlza de Arriaga pela “*africanización del conflicto*”, isto

¹⁴ A faixa improvisada que aparece em tela, em menção ao evento, descreve que o massacre ocorreu em novembro: “*Aqui Wiriamo / local do massacre / de 16 de novembro de / 1972*”. Um relato detalhado feito por padres católicos sobre as atrocidades do massacre cometidas pelas forças colonialistas portuguesas está no texto *Mozambique 73. Tricontinental*, n. 34-35, La Habana: Ospaaal, mar.-abr. 1974, p. 110-112. Nas páginas anteriores, há relatos de outros crimes perpetrados pelas mesmas forças e pelo exército da então Rodésia (atual Zimbábue). Sobre o histórico papel dos religiosos de diversas matizes engajados na denúncia contra a opressão sobre os africanos em Moçambique ver HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2008, p. 600-602. Eduardo Mondlane, um dos fundadores da Frelimo, e diversos dirigentes tiveram formação protestante. *Ibidem*, p. 602, 608.

é, em cooptar negros do território moçambicano para lutar contra a Frelimo. João Paulo Borges Coelho (2003) lembra-nos, no entanto, que Kaúlza resistiu por anos a criar as tropas coloniais africanas; uma vez constituídas, as ações desses grupos contribuíram para o desenvolvimento de um “potencial de violência” que culminaria, entre 1977 e 1992, na guerra da Frelimo contra a Resistência Nacional Moçambicana – Renamo. Esse último movimento armado foi composto, em parte, por ex-combatentes negros das tropas colonialistas.¹⁵ Como o filme possui poucos minutos de duração, os detalhes sobre a formação dos comandos negros ficaram reduzidos a um breve comentário sobre o “inimigo”, constituindo-se um tema de difícil abordagem dentro do “roteiro da libertação” que a Frelimo e o regime cubano defendiam.

Os arquivos moçambicanos são recuperados pelo documentário para relembrar a visita de Samora Machel à barragem de Cabora-Bassa. A represa, de acordo com a narração em voz *over*, “constituyó una operación de las transnacionales para mantener, reforzar y consolidar un sistema de dominación blanca en África del Sur. En la actualidad se prosiguen los trabajos de represamiento de las aguas del Zambeze (...)” (grifos nossos). Na tela, vemos o grupo da Frelimo sendo orientado por um homem branco, atestando que a represa segue administrada pela “dominação branca” sul-africana. O texto do historiador cubano Armando Entralgo, publicado poucos meses após a independência moçambicana, expôs os “inconvenientes” dessa relação: “*Pero lo más grave para la dirección del Frelimo es la dependencia de la economía mozambiqueña con respecto a Sudáfrica y Rhodesia. Cuanta medida se tome ahora, tiene que analizar cuidadosa y objetivamente esa situación*” (ENTRALGO, 1975, p. 08). Uma situação negativa, portanto, para o país africano, tendo em vista a predileção ideológica dos cubanos em defender a autonomia nacional sobre a infraestrutura econômica.¹⁶ Além

¹⁵ Para uma leitura sobre as tropas coloniais africanas em Angola, Guiné-Bissau e Moçambique ver COELHO, João Paulo Borges. *Da violência colonial ordenada à ordem pós-colonial violenta. Lusotopie*, Éditions Karthala, Paris, 2003, p. 175-195.

¹⁶ Diversos artigos denunciaram os objetivos colonialistas na construção da represa. Afrique “blanche” au banc des accusés. Solidarité avec le Zimbabwe (12 septembre) et le Mozambique (25 septembre). *Tricontinental*, n. 8, Paris: Ospaaal [Éditions François Maspero], set.-out. 1968, p. 141; MONDLANE, Eduardo. Frelimo: el reto verdadero. *Tricontinental*, n. 12, La Habana: Ospaaal, mai.-jun. 1969, p. 117; Mozambique: por su legítima liberación nacional. *Boletín Tricontinental*, n. 44, La Habana: Ospaaal, año IV, nov. 1969, p. 47-48; MACHEL, Samora. Por qué luchamos. *Tricontinental*, n. 18, La Habana: Ospaaal, mai.-jun. 1970, p. 10; SANTOS, Marcelino dos. Una guerra internacional. *Tricontinental*, n. 25, La Habana: Ospaaal, mar.-abr. 1970, p. 08; KELLNER, Peter. Objetivo inmediato: Cabora Bassa. *Tricontinental*, n. 23, La Habana: Ospaaal, mar.-abr. 1970, p. 07, 09, 29-36; Mozambique: el pueblo no puede ser engañado. *Boletín Tricontinental*, n. 77, La

disso, ressaltamos que a menção à África do Sul não é fortuita: na mesma época, o país do *apartheid* lançava-se na ofensiva militar sobre o MPLA no sul de Angola em apoio à União Nacional pela Independência Total de Angola – Unita, de Jonas Savimbi.¹⁷

Fechando o documentário, as imagens esverdeadas voltam à tona para tematizar a posse de Samora Machel como presidente, relembrar brevemente o período da luta pela independência e homenagear Josina Machel. Aparentemente há um tom celebrativo, que se confirmaria com o uso da versão instrumental da música de Pablo Milanés, *Canción por la unidad latinoamericana*, porém a organização das imagens aponta para outra possível leitura: a presença de Samora em tela, com trajes civis, contrasta com a de Josina Machel, armada e com uniforme militar. A pesquisadora Cristina Beskow, ao analisar *Maputo, meridiano novo*, constata um importante movimento intrínseco da narrativa que transita entre o triunfalismo e a necessidade de resistência contra o inimigo; no entanto, acreditamos que, nesse deslocamento, o curta expõe também um questionamento implícito dos rumos pós-independência em Moçambique (BESKOW, 2016, p. 111–114). Voltaremos a essa questão mais adiante.

Alguns planos de *Maputo, meridiano novo* estão com tonalidade amarela e correspondem, a nosso ver, a imagens veiculadas em meios de comunicação internacionais. No documentário, os blocos narrativos “Racismo imperialista” e “África do Sul” são utilizados para exibir esses planos. No primeiro, vemos portugueses desembarcando de helicópteros, menções a Kaúlza de Arriaga e António de Spínola (governadores coloniais de Moçambique e Guiné portuguesa, respectivamente), a repressão contra negros na África do Sul, e imagens da Revolução dos Cravos. As imagens de soldados portugueses desembarcando de helicópteros foram veiculadas nos documentários *Viva Frelimo* (1971), de Y. U. Egorov e L. Maksinov, *A luta continua* (1971), de Robert van Lierop, e, anos depois, no cinejornal *Noticiero* n. 594 em Cuba, exibido inicialmente em 9 de fevereiro de 1973, na reportagem que denunciou a morte

Habana: Ospaaal, año VII, ago. 1972, p. 43–44; Mozambique 75. *Tricontinental*, n. 34–35, La Habana: Ospaaal, mar.–abr. 1974, p. 92, 97–98; RIUS, Hugo. Mozambique: la lucha continúa. *Tricontinental*, n. 45, La Habana: Ospaaal, set.–out. 1975, p. 22, 30; ENTRALGO, Armando. Un “año de África” que no es 1069, op. cit. 1975, p. 09, 23. A construção da barragem também foi denunciada nos filmes *A luta continua* (1971), de Robert van Lierop, e *Behind the lines* (1971), de Margareth Dickinson.

¹⁷ A forte “presença inimiga” na economia nacional não se restringe a Moçambique: em Angola, a estadounidense Gulf Oil of America manteve presença na exploração do petróleo em Cabinda desde 1957. VISENTINI, Paulo Fagundes. *As revoluções africanas: Angola, Moçambique e Etiópia*. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 72. No entanto, a produção fílmica cubana sobre Angola não tocou nessa questão.

de Amílcar Cabral. Ou seja, na ilha, a imagem teve seu sentido original deslocado para falar de outro contexto. A figura de um negro assassinado, que finaliza o trecho sobre a repressão do *apartheid* sul-africano, foi exibida no documentário de Margaret Dickinson *Behind the lines* (1970), sobre a guerra de libertação de Moçambique, bem como na edição do cinejornal cubano n. 767, de 24 de junho de 1976, em matéria que criticou o regime de Pretória.¹⁸ O trânsito de imagens entre cinejornais e documentários, com seus sentidos originais reforçados ou alterados, foi comum no campo audiovisual.

As menções a Kaúlza de Arriaga são ilustradas por uma reportagem impressa de Aquino de Bragança, "*Le technicien du génocide*", publicada em periódico francês, e por um retrato do militar. Sua ação é colocada em paralelo com o *apartheid* sul-africano, enquanto vemos um cerco policial a negros, com vítimas fatais, e escutamos a narradora dizer: "*Kaúlza (...) ha dicho y afirmado repetidas ocasiones 'Creczan los blancos, límitese el crecimiento de los negros, porque son una raza inferior'. Y consecuentemente con sus teorías practicó el exterminio y el genocidio de los mozambicanos*".¹⁹ Nas mesmas páginas em que vemos uma foto de Kaúlza de Arriaga aparece uma imagem violenta de soldados brancos segurando o corpo decapitado de um negro, fotografia veiculada pelos documentários de Robert van Lierop e Margaret Dickinson. No filme de Santiago Álvarez, vemos a foto de Spínola, publicada originalmente na *Paris Match*, n. 1.071, de 15 novembro 1969, em artigo sobre uma emboscada organizada pelo Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) de Amílcar Cabral, em que soldados portugueses sofreram severas baixas. Assim, a iconografia mobilizada provém de diversas fontes e ressalta as injustiças sofridas pelos negros na região.

No sexto bloco do documentário, por sua vez, assistimos às referências sobre a desigualdade social na África do Sul, seguindo o mesmo tom ama-

¹⁸ Em meio a uma ampla campanha contra o regime da África do Sul por parte da imprensa cubana em 1976, que inclui publicação de livros como o de Raúl Valdés Vivó "*Angola: fin del mito de los mercenarios*", a revista *Tricontinental* publicou textos condenando o *apartheid* sul-africano e em apoio aos movimentos de resistência do país, principalmente o Congresso Nacional Africano – ANC de Nelson Mandela. Entre outras reportagens, o cinejornal *Noticiero Icaic Latinoamericano* divulgou no mesmo ano o Seminário Internacional sobre el Apartheid, ocorrido em Havana entre 24 e 28 de maio, nas edições n. 763, exibido originalmente em 28 de maio, e n. 764, de 3 de junho de 1976, ambos dirigidos por Miguel Torres.

¹⁹ O periódico *Tricontinental* reiterou esta mensagem em uma edição de 1974: "*Esa política, para que no quede duda, ha sido definida explícitamente por el general Kaulza de Arriaga, ex-comandante en jefe del ejército portugués em Mozambique: 'Por un lado, el crecimiento de la población blanca; por el otro, la limitación de la población negra'*". Mozambique 75. *Tricontinental*, n. 34–35, La Habana: Ospaal, mar.–abr. 1974, p. 88.

relo da tela, começando com a exploração da câmera sobre uma propaganda turística sul-africana ressaltando a modernidade urbana, seguida da estátua de colonizador europeu, do contraste entre a riqueza sintetizada nas imagens de diamantes e de crianças pobres, e da reação de uma mulher negra tentando agredir um soldado armado, que se defende em tom de deboche. Estas imagens fazem parte de um momento da narrativa que destaca duas continuidades da exploração econômica sul-africana sobre a Moçambique pós-independência: os trabalhadores moçambicanos nas minas de Transvaal e a manutenção da África do Sul sobre os benefícios da represa de Cabora-Bassa.

Os registros pós-independência: fissuras no tecido social

Após “Abertura”, vemos em “Maputo moderna” as imagens filmadas por Julio Simoneau de uma cidade desenvolvida, com muitos edifícios, carros, placas luminosas. São registros de um amanhecer, postos na narrativa após os planos noturnos da Independência, como se a câmera saísse do evento e fosse registrar a situação da capital. Os créditos iniciais, cuja animação em tela ficou a cargo de Jorge Pucheux, são exibidos até visualizarmos um farol, cujo sinal verde dá partida às próximas imagens, diurnas: prédios, asfalto, fachadas identificando empresas (Banco Standard Totta, Banco de Crédito Comercial e Industrial, Firestone), uma igreja católica, urbanidade. A configuração da cidade foi resultado do esforço do colonialismo português em modernizar sua colônia frente ao avanço da guerrilha nos anos 1960: “(...) o resultado ao menos superficial deste impulso é evidente em Lourenço Marques, no seu aspecto enganador de centro industrial, nos seus arranha-céus, na especulação que tinha por objeto seus terrenos até a Independência”, observam dois jornalistas brasileiros à época (CORRÊA, HOMEM, 1977, p. 171). Os últimos planos do bloco destacam um cinema (em cartaz *A dúzia do diabo*, de origem desconhecida), uma escultura que reproduz um “duende” e uma placa, escrita em português e inglês, comunicando o horário de funcionamento de uma piscina. Os dados não são desprezíveis levando em consideração o que havíamos mencionado anteriormente sobre a autonomia nacional: presença do capital estrangeiro, placa em inglês, igreja. Nestes registros não aparecem pessoas e nem a voz *over* da narradora, somente algumas árvores, um pouco do mar, concreto e tecnologia. Assim sendo, vemos a parte “desenvolvida” da cidade, porém “dependente”.

A seguir, abrindo “Maputo terceiro-mundista”, pessoas pobres, todas negras, fazem fila (ou “bicha”, como se diz em Moçambique) para esperar o transporte público em um lugar com pouco asfalto e com paredes dete-

rioradas. Na sequência, o passeio da câmera pelos “caniços”,²⁰ sem asfalto. A narração destaca o contraste entre uma cidade moderna e outra precarizada: “[La] capital Maputo, antigua Lorenzo Márquez, como todas las ciudades creadas bajo el colonialismo, presenta una marcada zona desarrollada y ultramoderna, en contraste con barrios de extrema pobreza”. Evidentemente, a independência não significou a transformação imediata na estrutura social, e especialistas na história de Moçambique atestam a questão. José Luis Cabaço, por exemplo, afirmou que, após a emancipação política moçambicana, “permaneciam no país milhares de colonos, mantendo privilégios e detendo postos chaves da economia e da administração (...)” (CABAÇO, 2007, p. 419).

A situação registrada era comum a outros centros urbanos africanos. Maputo seria, à época, segundo Corrêa e Homem,

uma metrópole artificial, que não oferece emprego real para o grande número de camponeses que, expulsos de suas terras, aí vinham buscar as *ventajas da vida urbana*. O caso não é único. Na África, uma série de centros urbanos parasitários, remanescentes das cidades coloniais administrativas, polarizam uma migração de caráter vegetativo. Essa migração produz em torno deles uma periferia que abriga um imenso contingente de mão de obra não especializada, destinada à miséria quando não consegue trabalhar nos setores produtivos menos remunerados (CORRÊA, HOMEM, 1977, p. 171, grifos no original).

Se a narradora do documentário diz brevemente em voz *over* que o contraste social não é exclusivo de Maputo, as imagens da cidade permanecem mais tempo na tela. Após as cenas da pobreza periférica, vemos pessoas brancas confortavelmente sentadas em um restaurante e circulando pelo centro da cidade. Mulheres negras com crianças aparecem sentadas na calçada ou abrigadas em um monumento. A voz *over* nada diz sobre as imagens, que parecem falar “por si mesmas”.

Assim, o título do documentário (*Maputo, meridiano novo*) seria uma ironia em relação a estas imagens. O letreiro aparece em meio ao amanhecer, justamente na parte “ultramoderna” da cidade. No entanto, o “novo” não se confirma na tela: o contraste entre a precariedade onde os negros vivem e transitam e o conforto dos brancos demarca uma espécie de continuação da exclusão social que se originou no colonialismo, constituindo a exposição

²⁰ “Em Moçambique, essa periferia urbana composta de favelas, como em outros países do Terceiro Mundo, tem o nome de caniço. (...) Aí vinham homens e mulheres que a urbanização solicitou a partir dos anos quarenta”. CORRÊA, Sonia & HOMEM, Eduardo. *Moçambique: primeiras machambas*, op. cit., 1977.

visual da fissura no tecido social. Daí a importância de se pensar na lógica narrativa do curta-metragem em relação à apresentação desses registros contemporâneos, menos dinâmicos, em contraste com a das imagens de arquivo, em especial as realizadas no período da luta pela independência: seguindo a questionável argumentação do documentário, o passado de combatividade tornou-se um presente de passividade, com visíveis linhas de segregação racial.²¹ Veremos como a mesma estratégia discursiva, claramente maniqueísta, expressa-se em outros momentos do filme.

Na entrada da cena sobre os trabalhadores da mina de Transvaal, no bloco narrativo “África do Sul”, aparece em tela uma capa de publicação intitulada “*South Africa: a survey / The banker / October 1973*”, exibida de forma irônica pois a “pesquisa” (*survey*) feita a seguir tem relação com o investimento do capital (“o banco”) sul-africano em Moçambique. Na continuação, vemos uma série de cenas que nos mostram um grupo de homens e mulheres numa plataforma: panorâmica sobre o terminal Ressano Garcia e o jovem soldado armado (com uniforme da Frelimo, semelhante à imagem 2) fazendo a guarda local com um trem da South African Railways ao fundo (planos em tom esverdeado); a fronteira para acessar a mina; um *zoom* sobre a placa identificando a alfândega sul-africana (amarelados); cinco planos detalhando pessoas entrando no trem e passando suas malas pelas janelas (coloridos); uma estátua de colonizador branco; uma fila de caixões, cercada por um público negro; contrastes entre imagens de ouro/diamantes com crianças negras; uma mulher negra enfurecida tentando golpear um soldado armado (tons amarelados).

²¹ Corrêa e Homem também observaram que havia na cidade “um racismo expresso e evidente, sem as nuances sutis do problema racial brasileiro”. O presidente Samora Machel fez discursos à época constatando a segregação: “Isto mostra que em Lourenço Marques (...) há uma discriminação real na habitação. É uma forma de *apartheid*, como existe na África do Sul. Existe, é bom dizê-lo. (...) Foi o colonialismo que criou tudo isto. É por isso que dissemos ao princípio que as nossas vidas reflectem no momento presente as estruturas do colonialismo”. *Ibidem*, p. 173, 179.



Imagens 5–8: Planos 101, 102, 104, 118; diferentes texturas cromáticas da sequência.

A nosso ver, as imagens 5, 6 e 7, ainda que estejam com tonalidades cromáticas diferentes, foram filmadas por Julio Simoneau em Moçambique, e as demais correspondem a imagens de arquivo, como a imagem 8. O uniforme da Frelimo do jovem soldado na estação, a filmagem da fronteira (remete ao Lebombo border control, próximo ao terminal de trens Ressano Garcia) e a textura desgastada das películas nas imagens de arquivo (resultado de sucessivas exibições) apresentam-se como dados não negligenciáveis. Assim sendo, podemos relacionar cada uma das tonalidades a distintos aspectos histórico-ideológicos. O uso da cor verde remete ao arquivo do INC (imagem 5) e, por meio da presença do trem sul-africano no segundo plano, mostra-se um passado de exploração que perdura. O tom amarelo por sua vez, predominante nos registros da imprensa estrangeira, exhibe-nos a fronteira aberta da exploração, conhecida internacionalmente (imagem 6). A imagem 7, colorida, documenta a realidade social herdada do colonialismo, e a narração reforça sua conotação negativa: *“Los mozambicanos son utilizados*

como fuerza de trabajo en las minas de oro de Transvaal, en Sudafrica, en número de más de 100.000 por año, muriendo por enfermedades y accidentes más de três mil anualmente". A assertiva refere-se a 1976 ("son utilizados"), como continuidade dos anos anteriores. Em seguida, surgem as imagens de arquivo que representam exploração social pelo regime sul-africano (imagem 8 é a última da cena). Essa sequência de planos em distintas tonalidades cromáticas e a leitura do comentário em voz *over* expõem uma denúncia social da secular exploração econômica, sem, contudo, criticar abertamente o regime de Samora Machel. Uma vez mais, o líder é questionado implicitamente, retirando dele o protagonismo que o documentário parece oferecer-lhe. Devemos lembrar que a lógica narrativa possui um lado geopolítico muito definido: trata-se de um contexto em que Cuba e União Soviética ainda não tinham laços estreitos com o regime de Samora, o que veio a ocorrer a partir de 1977.

A denúncia da exploração de negros nas minas sul-africanas fora uma questão reiterada em Cuba, onde publicavam-se textos em apoio à luta da Frelimo pela independência moçambicana nos periódicos da Ospaaal. Em setembro de 1966, o secretariado executivo da instituição com sede em Havana anunciou a Jornada de solidaridad con Mozambique para o dia 25 de setembro daquele ano e mencionou que "*Todos los años, cientos de miles de africanos son alquilados al gobierno fascista de África del Sur para ser utilizados en las minas*".²² Em texto publicado em 1967, vemos os detalhes do acordo entre os portugueses e sul-africanos, desde o final do séc. XIX: "(...) Lisboa asegura al régimen fascista de Pretoria y otros el envío anual de 100 mil hombres para las minas de Transvaal y Rodesia. A cambio, Portugal recibe cerca de 10 millones de dólares anuales por esa nueva modalidad de esclavitud".²³ Em muitos artigos dedicados à situação moçambicana, esse tema volta à tona com mais detalhes e atualizações de dados.²⁴ No documentário de 1976, a referência à ida de trabalhadores ao

²² Jornada de solidaridad con Mozambique. *Boletín Tricontinental*, año I, n. 7-8, La Habana: Ospaaal, out.-nov. 1966, p. 08-09.

²³ Mozambique año III. *Boletín Tricontinental*, año II, n. 18, La Habana: Ospaaal, set. 1967, p. 36. A historiadora Leila Hernandez destaca que chefes locais africanos de Moçambique eram responsáveis pelo recrutamento forçado rumo às minas, como solução à África do Sul diante da resistência dos zulus em submeterem-se aos trabalhos forçados. HERNANDEZ, Leila Leite. *África na sala de aula...*, op. cit., 2008, p. 592.

²⁴ La situación social en Mozambique. *Boletín Tricontinental*, año III, n. 25, La Habana: Ospaaal, abr. 1968, p. 14-18; Mozambique: un país en vías de liberación. *Boletín Tricontinental*, año III, n. 30, La Habana: Ospaaal, set. 1968, p. 26-28; Afrique "blanche" au banc des accusés..., op. cit., 1968, p. 141; MONDLANE, Eduardo. Frelimo: el reto verdadero, op. cit., p. 110, 116; Declaración general de la Conferencia de Roma. *Tricontinental*, n. 19-20, La Habana: Ospaaal, jun.-out.

país vizinho, assim como a presença sul-africana na exploração comercial da barragem de Cabora-Bassa, constitui a exposição de algumas das várias contradições que os países africanos passaram no pós-independência, mas que a narração acentua como exclusivo de Moçambique. A filmagem do trem também exhibe uma importante função dos meios de transporte férreos em Moçambique: escoamento de mão de obra para as minas estrangeiras, pois uma quinta parte dos rendimentos externos da então colônia portuguesa provinha do trabalho dos emigrantes (HERNANDEZ, 2008, p. 593-594).

O último registro de Julio Simoneau aparece na sequência final do curta-metragem, em meio à homenagem a Josina Machel. Trata-se de um grupo de mulheres negras, algumas delas carregando bebês, passando para a esquerda da tela, com enfoque na que consome sorvete. Contraposta essa imagem da “atualidade” com as fotos de Josina Machel uniformizada, referentes ao “passado” representado na imagem de arquivo, o documentário parece novamente colocar um ponto de interrogação sobre o destino daquele país, uma vez que sugere, de maneira controversa, que a predisposição ao combate ficou supostamente relegada ao passado. Como já observado anteriormente, trata-se de uma construção discursiva pautada pelo uso intenso da montagem que só pode ser desconstruída por meio da análise fílmica a qual, por sua vez, busca compreender a lógica de organização das imagens e sons e os sentidos políticos e ideológicos dessa construção.

1970, p. 173; SANTOS, Marcelino dos. Una guerra internacional. *Tricontinental*, n. 25. La Habana: Ospaaal, mar.-abr. 1970, p. 08; RIUS, Hugo. Mozambique: la lucha continúa. *Tricontinental*, n. 45, La Habana: Ospaaal, set.-out. 1975, p. 22; ENTRALGO, Armando. Un “año de África” que no es 1960, op. cit., 1975, p. 09. A exploração dos trabalhadores nas minas sul-africanas também foi denunciada no documentário *A luta continua*, de Robert van Lierop, em 1971.

Os heróis nacionais em questão

Eduardo Mondlane, Samora Machel e Josina Machel são as principais figuras destacadas pela narrativa do documentário. O primeiro é apresentado no início de “Origem” em duas fotografias em preto e branco, sob a narração em *over*: “Eduardo Mondlane, su fundador, fue asesinado en Tanzania en 1969”. Não há detalhes sobre a vida do falecido líder, porém a série de imagens do “povo” que aparecia cada vez mais organizado é interrompida após a exposição da morte de Mondlane. Dessa forma, entende-se que a organização foi-se concretizando na época em que Mondlane estava à frente do movimento.

A cena em questão representa em poucas imagens uma espécie de “evolução” social que se inicia com a vida “tradicional” africana e chega-se a um movimento coeso, ordenado e militarizado. Com esse recurso narrativo, o documentário evita problemáticas candentes nos anos 1960, como a questão do “tribalismo”. Em entrevista concedida uma semana antes de seu assassinato em Dar-es-Salaam em 1969, Eduardo Mondlane diz que a divisão e identidade étnica local não era um empecilho à organização da Frelimo até o momento em que os portugueses adotaram a estratégia de recrutamento de lideranças locais para defender o colonialismo. O líder afirmou que “*Así que las estructuras políticas del pasado han desaparecido, y para siempre, el Frelimo debe llenar el vacío con nuevas estructuras políticas*” (MONDLANE, 1969, p. 111). O filme endossa o mesmo discurso, colocando como algo valorativo a desagregação do mundo tradicional, local e fragmentado para a edificação de uma “nova” e “coesa” sociedade.

A “pausa” no processo de militarização, com a notícia da morte de Mondlane, parece confirmar-se após o anúncio das novas lideranças: “*Y en 1970 el Frelimo elige a Samora Machel y a Marcelino dos Santos, presidente y vicepresidente respectivamente del mismo*”. Na sequência, Samora discursa para um grupo de camponeses que responde com punhos erguidos a seus apelos, em uma reunião de formação política das populações locais pelo interior da então colônia. Como havíamos ressaltado anteriormente, ainda que a cena valorize o processo de “massificação organizada” da futura sociedade moçambicana, as pessoas estão desarmadas. Dessa forma, a análise indica que Samora Machel continuou a mobilizar as “massas”, porém sem a mesma “disciplina revolucionária” do período anterior. As imagens coloridas registradas por Julio Simoneau em 1976 sugerem a ratificação desse processo, o que vai na contramão do que defendia o líder da Frelimo. Em 1970, Machel apresentava um discurso mais beligerante do que seu antecessor Mondlane: “*Estamos convencidos de que nuestra independencia vendrá a través del cañón del fusil. Sólo disparando más*

cartuchos, sólo acertando y reduciendo las fuerzas del enemigo, sólo destruyendo sus puestos y sus medios de transporte obtendremos la independencia" (MACHEL, 1970, p. 09).²⁵

Samora Machel é representado no documentário de duas maneiras: em alguns momentos o vemos uniformizado; em outros, vestido de civil. Uniformizado, o líder aparece em "Abertura", na apresentação da história da Frelimo, na menção ao massacre de Wiriamu e, por fim, na represa de Cabora-Bassa. Nestes momentos, não o vemos em treinamento militar. Na cena do massacre, ocorrido no período que estava à frente da Frelimo, não é feita a devida contextualização, o que deixa margem para se pensar que o líder "não impediu" o massacre. Por fim, o presidente, ao lado de um homem branco (não apresentado pelo filme, apenas exposto; seria plausível afirmar que era um português, visto que a administradora da barragem era majoritariamente lusitana), escuta suas orientações, o que novamente propõe a complacência do presidente moçambicano com a exploração econômica por parte da África do Sul, uma vez que a narração em voz *over* ressalta que o país do *apartheid* recebe energia elétrica de Cabora Bassa. A organização das imagens e a curta duração do filme impedem melhor compreensão do contexto, abrindo possibilidades de leitura mediadas pela voz da narradora.

Como civil, Samora surge no último bloco narrativo, quando assume a presidência. No percurso das imagens, ocorre uma inflexão na construção do "herói": ao trajar paletó e gravata como um "político comum", visualiza-se o "abandono" da questão militar e, portanto, da luta pela autonomia econômica. Novamente chamamos a atenção para a construção do filme que contrapõe, como um pêndulo, os contextos de 1976, em geral negativo, com o da época de combate pela independência, positivada: o fato de usar trajes civis não significa automaticamente a mudança de postura, porém, dada a rápida organização das imagens em movimento, a imagem de Samora "civil" é contraposta às da época anterior, quando apareceu fardado. Novo ponto negativo para o líder, pois a conquista dos meios de produção, no jargão socialista, seria fundamental para a soberania de uma nação. Recordemos as denúncias do documentário sobre os trabalhadores moçambicanos na mina da Transvaal e a manutenção da represa de Cabora-Bassa, representados como entregues ao *apartheid*.

Por esta perspectiva, tal construção audiovisual e ideológica apresenta uma visão situada historicamente sobre o passado moçambicano. Samora

²⁵ Dado o desconhecimento do então novo líder da Frelimo, a publicação divulgou seu nome erroneamente como "Moisés Machel Samora".

Machel, representante da “linha revolucionária” da Frelimo, buscou por diversos meios administrar a economia nacional nos primeiros anos da independência, além de estatizar setores fundamentais do país, como a educação e a saúde, e solicitar ajuda internacional (inclusive de Cuba) para compor quadros especializados a fim de substituir os portugueses que abandonaram postos técnicos. Armando Entralgo ressaltou algumas “medidas positivas” tomadas pelo governo de Machel após a independência:

A pesar de los pesares, en unos seis meses de gobierno, el Frelimo ha impulsado la creación del poder popular, de cooperativas agrícolas en las fincas abandonadas por los colonos blancos; se han lanzado las campañas de alfabetización de adultos, los talleres rurales, la emancipación de la mujer, y la lucha contra el alcoholismo, la corrupción y las enfermedades (ENTRALGO, 1975, p. 10, grifos nossos).

O excerto evidencia, no cerne da intelectualidade cubana, que havia olhares positivos para o processo moçambicano, no entanto, nenhuma das medidas acima é mostrada no documentário. Portanto, o que prevalece na narrativa fílmica é um tom de desconfiança em relação ao líder africano, pois, nos “bastidores”, a Frelimo não aderiu ao marxismo-leninismo, o que ocorreu oficialmente apenas em fevereiro de 1977 no III Congresso do partido e após a assinatura do “Tratado de amizade” entre Moçambique e a União Soviética no mesmo ano (MACHEL, 1977, p. 28–70). Ademais, a ausência de Samora Machel no evento ocorrido em 15 de março de 1976 na Guiné-Conacri, do qual participaram o presidente do país, Ahmed Sékou Touré, ao lado de Fidel Castro (em sua segunda viagem ao continente africano), Agostinho Neto (Angola) e Luis Cabral (Guiné-Bissau), para celebrar as independências em 1975, evidenciava uma fratura na suposta “amizade socialista” entre Cuba e países africanos.²⁶ Chama-nos a atenção também que Santiago Álvarez recorreu aos documentários *A luta continua* e *Behind the lines* para reproduzir passagens como a cena da organização da Frelimo, do desembarque de tropas colonialistas de um helicóptero e da repressão sobre negros na África do Sul, e ignorara cenas dos trabalhos da Frelimo em saúde, educação, agricultura, organização das mulheres e cultura nas chamadas “zonas libertadas”.

Em uma das raras menções a *Maputo, meridiano novo* na imprensa cinematográfica cubana, a roteirista Rebeca Chávez afirma que “*La estructuración*

²⁶ TOURÉ, Ahmed Sékou; NETO, Agostinho; CABRAL, Luis; CASTRO, Fidel. Por el futuro de África. *Tricontinental*, n. 48, La Habana: Ospaaal, mar.–abr. 1976, p. 04–16. O *Noticiero Icaic Latinoamericano* fez uma cobertura do encontro na edição n. 754, dirigida por Miguel Torres e exibida na semana de 23 de março de 1976.

de la información permite no sólo la aproximación a una realidad en transformación, sino que, además, alerta sobre los peligros fascistas que en otras latitudes pugnan por asumir posiciones de poder” (CHÁVEZ, 1978, p. 128–129). Ou seja, quando a autora menciona “outras latitudes” está se referindo aos casos da Rodésia e, em especial, África do Sul, em conflito aberto com o MPLA na época de realização do documentário.²⁷ Para “amenizar” o “alerta”, Chávez escreve que a obra “provoxa una auténtica emoción e identificación con el pueblo de Mozambique, a partir de la presencia de su dirigente máximo Samora Machel”,²⁸ afirmação que contestamos. A nosso ver, o que prevalece na narrativa fílmica é uma visão ideologizante da equipe de Santiago Álvarez sobre processos históricos de outros países. Em 1978, o cineasta cubano afirmou:

*¿Qué es África? ¿Qué es lo que significa en el actual proceso histórico? El imperialismo tuvo que irse de Vietnam porque fracasó en esta región, pero no está eliminado todavía. Después de Vietnam ahora es África el escenario preferido de la infiltración imperialista y de su actividad. En África hay materia prima – petróleo, hierro, bauxita, uranio – y allí hay manos de obra baratas y esclavos. Por detrás de ello se esconde menosprecio racista, fascista, también cuando ellos movilizan a negros contra negros, también si ellos se enmascaran inteligentemente. Nuestra tarea es descubrir la ideología imperialista con la cámara en la mano desenmascarar la brutalidad de mercenarios, ponerla abiertamente a la vista.*²⁹

O resumo de apresentação do documentário reforça essa leitura:

El documental “Maputo: meridiano novo” (...), además de analizar las tentativas de la reacción y el colonialismo por impedir al Frelimo tomar el poder que durante una larga lucha guerrillera conquistaron, informa y alerta sobre esta perspectiva (defensa da la soberanía nacional). (...) Maputo (:)

²⁷ Vale lembrar que o MPLA entrava em conflito aberto contra a Frente de Libertação de Angola (FNLA), que recebeu apoio do regime de Mobutu no Zaire e de mercenários, ao norte, e contra a União pela Independência Total de Angola (Unita), de Jonas Savimbi, apoiada pela África do Sul, cujas tropas invadiram o território angolano. Cuba interveio a pedido do MPLA e enviou tropas para auxiliar a expulsão dos sul-africanos e dos mercenários. Para maiores detalhes, Cf. GLEIJESES, Piero. *Misiones en conflicto. La Habana, Washington y África, 1959-1976*. Tradução de María Teresa Ortega. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 2007.

²⁸ Ibidem, p. 129.

²⁹ Artigo “Información sobre la película y la revolución. Entrevista con el documentarista cubano anotada por Hermann Herlinghaus”, publicado em *Film und Fernsehen*, tradução não identificada, ago. 1978, expediente “Santiago Álvarez 3”, p. 09, Cinemateca de Cuba, em Havana.

explotado por una minoría blanca (encarnada en Rhodesia y Africa del Sur) que trataron y tratan de impedir la consolidación de la Revolución Mozambicana (sublinhado no original, grifo nosso).⁵⁰

Assim sendo, o filme se propõe a “alertar” a Frelimo sobre os laços econômicos com os regimes racistas, recaindo sobre o presidente moçambicano o fardo da responsabilidade pela situação.

O contraponto civil e militar na construção audiovisual de Samora Machel torna-se notório ao final do documentário. Após a cerimônia em que assume a presidência, surgem imagens de arquivos de guerrilheiros carregando armas, seguidas do “Samora-civil” interagindo com o público. Em certo momento, ele grita a famosa frase “A luta continua!”, recebendo como resposta um “Continua!” em voz coletiva em *off*; porém, na tela, vemos um grupo guerrilheiro levantando armas, como se a narração quisesse “lembrar” o líder sobre a luta armada pela independência e sublinhar qual seria a “verdadeira” postura que um líder deveria ter na construção de um país. Novamente, o “pêndulo” se mostra presente, contraponto o contexto histórico de 1976 com a fase dos combates armados pela independência.

⁵⁰ Texto de apresentação do documentário, expediente “Maputo, meridiano novo” da Cinemateca de Cuba.



Imagens 9-11: Planos 143, 144 e 145; momento do discurso de Samora Machel em que a narração “responde visualmente” ao líder.

Por sua vez, Josina Machel aparece em tela como a grande homenageada entre os três “heróis” moçambicanos. Sua presença celebra justamente o passado combativo que caracterizou algumas imagens de arquivo do INC no documentário e contrasta com a figura de Samora Machel em paletó e gravata. No mencionado discurso do líder, uma outra “resposta audiovisual” ao seu grito “Independência ou morte!”: enquanto escutamos um “Venceremos!” em *off*, surge na tela uma foto de Josina no bote, durante a guerra pela independência.

Ao final do discurso de Samora, surgem escritos de Josina na tela: “... vemos en el camino / amargas penalidades...” seguidos de “... pero también vemos / a nuestros niños / corriendo libres / y a nuestra patria, / que ya no es saqueada... / Josina Machel”. O *Boletín Tricontinental* publicou em 1974 a versão em espanhol do poema “*Este es el momento*”, do qual o documentário utilizou uma parte:

*Este es el momento que estábamos esperando
nuestros fusiles están ligeros en nuestras manos
los motivos y objetivos de la lucha
están claros en nuestras mentes
La sangre derramada por nuestros héroes
Nos pone tristes, pero resueltos.
Ese es el precio de nuestra libertad
Los mantendremos cerca de nuestros corazones
y de sus ejemplos las nuevas generaciones
— generaciones revolucionarias—
ya están surgiendo a la vida
Vemos en el camino amargas penalidades,
pero también vemos
a nuestros niños corriendo libres
ya nuestra patria, que ya no es saqueada
Este es el momento de estar listos
y firmes
Es el momento de entregarnos totalmente
a la Revolución.⁵¹*

Escritos no contexto de luta pela independência,⁵² os excertos do poema aparecem no documentário de 1976 com legitimidade pois a pátria, segundo a lógica discursiva do filme, continuava sendo “saqueada” pelas forças econômicas sul-africanas, conforme discutido anteriormente. A supressão dos versos “*Es el momento de entregarnos totalmente / a la Revolución*” em tela indica o cuidado em não explicitar abertamente a discordância política do documentário com a Frelimo pois, do contrário, seria afirmar que o movimento não está conduzindo uma revolução; sim, estava, mas não nos moldes marxistas-leninistas como assumido em 1977. A partir dos letreiros, irrompe novo conflito de imagens, quando assistimos, nos registros de Julio Simoneau, o grupo de mulheres negras com lenços à cabeça e capulanas à cintura passear com seus filhos e, no momento seguinte, surge a icônico retrato de Josina Machel com fuzil ao ombro. O choque de imagens, de acordo com a “montagem intelectual” que o russo Serguei Eisenstein propunha nos anos 1920, põe em relevo duas situações que o documentário explora, novamente, como algo

⁵¹ Primera Conferencia de Mujeres Mozambiqueñas. *Boletín Tricontinental*, año IX, n. 88-89, La Habana: Ospaaal, 1974, p. 12.

⁵² Josina Machel morreu em 7 de abril de 1971, data celebrada em Moçambique como o “Dia da Mulher Moçambicana”.

binário: o passado combativo (Josina) e o momento “falsamente” tranquilo (as mulheres de Moçambique no pós-independência) se comparado à situação bélica em Angola. A última imagem do documentário é um novo letreiro que destaca: “Josina Machel / *Heroína muerta en la lucha / contra el colonialismo portugués*”.⁵⁵ Tal visão exposta pela narrativa apresenta-se como inverossímil dado o empenho militar da Frelimo frente aos ataques da Rodésia contra populações moçambicanas, conforme relatado por Iain Christie (1996, p. 142-147).

O valor que o documentário atribui à luta armada é ressaltado não apenas na narrativa, tal como propomos na análise que aqui fazemos, mas também no cartaz de divulgação. Nele, vemos “tradicionais” esculturas “africanas” segurando bastão no alto da imagem. Três dessas esculturas estão presas por correntes nos pés, enquanto que nos últimos o objeto está rompido. Seguindo a narrativa visual, olhando da esquerda para a direita, a estátua maior segura um fuzil e, pela lógica do movimento, foi a responsável pela “quebra” da corrente e da opressão. Demarca também a necessidade da “evolução tecnológica” para a libertação, pois os bastões e seus donos são postos em miniatura frente ao fuzil e seu proprietário. Ocorre o mesmo na sequência “Origem”, exemplificada nas imagens 1 e 2.

⁵⁵ As duas imagens de Josina Machel que aparecem em *Maputo, meridiano novo*, no barco e no retrato, foram exibidas em *A luta continua* (1971), de Robert van Lierop. Acreditamos que foram utilizados os mesmos planos, pois ambos os documentários exibem a segunda foto por um *travelling* ascendente, com um breve *zoom* sobre o rosto ao final do movimento.



Imagem 12: Cartaz de *Maputo, meridiano novo*, Antonio “Ñiko” Pérez, 1977:

*“Documental cubano en colores / Dirección: Santiago Álvarez”.*⁵⁴

⁵⁴ Fonte: *Calisphere*, University of California. Disponível em: <content.cdlib.org>. Acesso em: 26 agosto 2017.

As sonoridades e as imagens

Maputo, meridiano novo chamou-nos a atenção por conter uma narração em voz *over* de uma brasileira exilada na ilha, Mara Curtiss, e pela inserção de elementos musicais que dão à obra uma dimensão universalista para narrar uma história que ocorria, a princípio, nos limites territoriais do país africano. A lenta pronúncia do espanhol pela narradora se dá com forte acento em língua portuguesa, na prática um “portunhol”, (d)efeito que nos parece coerente com a proposta do documentário em retratar a realidade de uma nova nação, que optou em manter o português como idioma oficial para um público *hispanohablante*. Tal “imperfeição” traz um eco dos debates ocorridos entre cineastas da América Latina, o do “cinema imperfeito”, proposto por Julio García Espinosa em 1969,³⁵ mas que teve uma avaliação negativa principalmente de críticos cinematográficos chilenos (DEL VALLE DÁVILA, 104, p. 157-178). Além disso, o título do documentário, *Maputo, meridiano novo*, está em língua portuguesa, da mesma forma que os discursos de Samora Machel não possuem legendas traduzidas, constituindo-se formas de difundir o idioma em Cuba.

O documentário mobiliza um acervo musical na parte extradiegética (isto é, músicas não indexadas às imagens), o que ressalta o ecletismo sonoro característico na obra fílmica de Santiago Álvarez. Os créditos iniciais e as primeiras imagens do lado moderno da capital moçambicana são expostos sob uma versão jazzística da música-tema de *2001: Uma odisseia no espaço* (*2001: A space odyssey*, 1968), composta por Alex North para o filme dirigido por Stanley Kubrick. No documentário, a música é executada ao longo de todo o bloco narrativo “Maputo moderna”, e o final coincide com a placa, escrita em português e inglês, dos horários de funcionamento de uma piscina. Há um tom irônico ao retratar a cidade a partir de imagens sem pessoas e sob uma trilha musical que remete a um célebre filme, cuja narrativa é marcada pelo salto temporal da pré-história para a modernidade. O documentário de 1976 falará, posteriormente, de uma cidade “ultramoderna” em contraste com a pobreza local. Isto é: do salto temporal entre o colonialismo e o pós-independência, pouca coisa mudou, pois a exclusão social e a exploração imperialista continuam.

³⁵ GARCIA ESPINOSA, Julio. Por um cine imperfecto. *Cine Cubano*, n. 66/67, Havana, jan.-mar. 1971.

Na sequência posterior, “Maputo terceiro-mundista”, a percussão re-produz um samba instrumental de conotações carnavalescas que pauta a sonoridade de uma sequência cujas imagens expõem os problemas estruturais enfrentados pela jovem nação. A música cumpre o papel de expor as contradições sociais que estão na raiz do próprio gênero musical, criado por grupos sociais excluídos, negros em sua maioria, das periferias urbanas do Rio de Janeiro. Imagens de um lugar, sons de outro, situações convergentes: se a sequência fosse exibida sem as marcas de sua nacionalidade moçambicana, seria possível relacionar a cena com a realidade das periferias de Salvador, de São Paulo ou do Rio de Janeiro, dada a precariedade material do ambiente, a maioria dos pobres serem negros e negras, e a trilha musical característica do Brasil.⁵⁶

O hino da Frelimo cantado em coro tematiza o curto “Origem”. Da mesma forma que nas músicas anteriores, a duração do bloco é a mesma do hino, cuja letra afirma: “Frelimo vencerá / Frelimo ganhará / Na luta p’la liberdade / Frelimo triunfará”. Os versos se repetem, trocando na segunda vez o “Frelimo” por “Moçambique” (cantado “M’çambique vencerá...”) e, na última, por “África” (“A-frí-ca’ vencerá...”). Enquanto escutamos a música, a montagem procura, de maneira habilidosa, dar conta da narrativa visual, que se inicia com a imagem do prédio do partido seguida por imagens de arquivo que apresentam a disciplinarização dos combatentes, o anúncio da morte de Eduardo Mondlane, a eleição de Samora Machel e Marcelino dos Santos, e a resposta de um amplo público desarmado ao discurso do novo líder. Ao final, prevalecem o descompasso sobre a certeza da “vitória”, conforme a letra ressalta, e o “desarmamento geral”, proposto pela organização das imagens.

Outras trilhas pontuam e potencializam a carga dramática das cenas. A “Abertura” traz a única musicalidade registrada à época, executada pela banda militar que acompanhou a solenidade da independência. A trilha musical volta à carga na sequência sobre Kaúlza de Arriaga, na parte sobre o massacre em Wiriamu, com uma instrumentalização regada a pratos de bateria, guitarras e órgão, que tematiza o momento. Quando se menciona a tentativa de golpe contrarrevolucionário em Lisboa por parte de Arriaga, o bombo

⁵⁶ A comparação torna-se pertinente quando recorremos a testemunhos de brasileiros e brasileiras em Maputo no pós-independência: “Dividida entre parte alta e parte baixa, [Lourenço Marques] assemelha-se a tantas outras que conhecemos, como Salvador e Lisboa”; “No tempo seco [os caniços] têm até uma aparência menos miserável do que as favelas e mocambos brasileiros (...) Diante desta dicotomia flagrante não podemos deixar de pensar: ‘Estamos em casa’”. CORRÊA, Sônia & HOMEM, Eduardo. *Moçambique: primeiras machambas*, op. cit., 1977, p. 165, 175.

marca o compasso para sonorizar o grave momento político. Enfim, abrindo o bloco “África do Sul”, uma música ritmicamente marcada como um relógio e com forte intervenção de órgão, em notas graves, acentua a tensão na cena dos trabalhadores partindo rumo às minas de Transvaal. As descrições que fizemos dimensionam o trabalho com a música no documentário, evidenciam uma forma de suprir a falta de registros sonoros diretos e conferem maior dinamicidade à narrativa.

Ao final da cerimônia oficial em que Samora Machel assumiu a presidência, na sequência “Josina Machel”, inicia-se uma versão instrumentalizada da *Canción por la unidad latinoamericana*, composta pelo músico cubano Pablo Milanés.³⁷ A trilha se estende até o final do documentário. A letra original do excerto musical executado na narrativa, que corresponde ao final da canção, destaca a necessidade de união dos países latino-americanos sob as bandeiras de líderes do subcontinente: “*Bolívar lanzó una estrella que junto a Martí brilló / Fidel la dignificó para andar por estas tierras*”. Como a música está sem a letra original, consideramos que a melodia seja um convite à Frelimo para que seja feita uma “união internacionalista” entre Cuba (onde está o líder que “dignificou” a herança combativa) e Moçambique. Tal chamado é selado ao final do documentário com os últimos coros da música e a homenagem à Josina Machel, evocando a luta armada e a necessidade de enfrentar conjuntamente a exploração social da África do Sul no plano local, o regime do *apartheid* no regional e o capitalismo “imperialista” no mundial.

Conclusões

O regime de Fidel Castro intensificou seus contatos internacionais ao longo dos anos 1960 e 1970, uma vez que o espaço privilegiado de atuação dos cubanos, a América Latina, encontrava-se tomado pelas ingerências políticas e econômicas dos Estados Unidos da América, pelos militares e setores sociais conservadores contrários à propagação do socialismo em “seus” países. Assim, a presença cubana na África foi se consolidando ao longo do período por meio de auxílios a grupos de libertação nacional que lutavam contra o colonialismo. Com a independência de diversos países, Castro ampliou sua ajuda (em especial para Angola e Etiópia) a outros campos para além do militar, como a educação e a saúde.

³⁷ *Canción por la unidad latinoamericana* é a última música do álbum *La vida no vale nada*, Areito, LD-3556, 1976.

Cuba e o principal grupo anticolonialista de Moçambique, a Frelimo, tiveram conflitos no passado, como Fidel Castro afirmou anos depois: “*Las diferencias entre nosotros (los cubanos) y el Frelimo se remontan a cuando... el Che Guevara conoció a (Eduardo) Mondlane*” (GLEIJESES, 2007, p. 141). Em meados dos anos 1960, Ernesto “Che” Guevara ofereceu um plano de treinamento militar no Zaire para auxiliar aquele país, porém Eduardo Mondlane não concordou e solicitou apenas armas e auxílio financeiro. Anos depois, o desentendimento envolveu também a ajuda militar e médica de Cuba à Frelimo.³⁸ Os laços transatlânticos se sustentaram basicamente com contribuições materiais bélicas cubanas ao grupo armado moçambicano, via Tanzânia, e divulgação dos textos de apoio ao movimento moçambicano nas publicações da Ospaaal. Jorge Risquet, autoridade militar responsável pelos contatos entre Cuba e países africanos, admitiu posteriormente: “*Nuestra contribución a la independencia de Mozambique no fue muy importante*” (GLEIJESES, 2007, p. 357).

O movimento de independência de Moçambique foi orientado por estratégias maoístas da “guerra prolongada”³⁹ e por meio da ajuda da China. A aproximação entre Moçambique e Cuba só se fortaleceu após a Frelimo adotar o marxismo-leninismo em 1977 (VISENTINI, 2012, p. 97). Dessa maneira, *Maputo, meridiano novo* sintetiza, a nosso ver, um momento de impasse nas relações entre Cuba e Moçambique e ajuda-nos a compreender as razões para sua curta duração, sua inacessibilidade e seu desconhecimento nos meios especializados.⁴⁰

³⁸ Ibidem, p. 190. Um episódio que ilustra o desencontro entre Frelimo e o governo cubano foi narrado por Hedelberto López Blanch: “[Milton Echevarría Ferrera], hijo de una humilde familia de Santiago de Cuba, se graduó en diciembre de 1963, y ya en abril de 1966 parte para Tanzania a cumplir su primera misión como médico militar, ayudando a las guerrillas del Frente de Liberación de Mozambique (Frelimo). Como no estaban establecidas bien las coordinaciones, entra a Mozambique por dos semanas, junto a varios guerrilleros africanos, pero sin tener la autorización del Frelimo, que más tarde plantea que no necesita esa ayuda. Regresa a Tanzania y pasa a Guinea Bissau (...)”. LÓPEZ BLANCH, Hedelberto. *Historias secretas de médicos cubanos*. Prólogo: Piero Gleijeses. La Habana: Ediciones La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2005, p. 07.

³⁹ VISENTINI, Paulo Fagundes. *As revoluções africanas: Angola, Moçambique e Etiópia*. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 93. No II Congresso da Frelimo, em 1968, determinou-se a vitória da “linha de Mao Tsé-Tung” como fundamento teórico militar. HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula...*, op. cit., 2008, p. 606.

⁴⁰ Mencionamos algumas investigações sobre cinemas cubano e moçambicano em que *Maputo, meridiano* não é citado: PARANAGUA, Paulo Antonio (dir.). *Le cinéma cubain*. Tradução de Nicole Canto, François Maspero, Monique Roumette. Paris: Centre Georges Pompidou, 1990; GRAY, Ros. Já ouviu falar em internacionalismo?..., op. cit., 2016, p. 35–66; FERREIRA, Carolin Overhoff. O drama da descolonização em imagens em movimento: a propos do “nascimento” dos cinemas luso-africanos. *Estudos Linguísticos e Literários*, n. 53, Salvador, jan.–jul. 2016, p. 177–221; e CHAVES,

Tendo em vista a complexidade em torno da organização narrativa das imagens e dos sons, em uma fase de Santiago Álvarez considerada “menos criativa” (anos 1970–1980), acreditamos que novas pesquisas sobre sua obra audiovisual possam trazer outros olhares. Para citar um exemplo sobre as contestações à filmografia de Álvarez dos anos 1970, o crítico cubano Juan Antonio García Borrero escreve que *“lamentablemente hay una mayor querencia de ‘objetividad’, y un exceso de didactismo que en sus primeras obras habían sabido eludir con muchísima suerte”*, e que o diretor perdeu *“en no pocas ocasiones el sentido de la síntesis, la sutileza, pero sobre todo, de la novedad. Su cine se hizo más retórico, si por este hemos de entender más predecible”* (BORRERO, 2003, p. 161–162).

O “estranhamento” do meio audiovisual cubano em relação à figura de Samora Machel diminuiu com o tempo. A partir de 1977, foram realizadas visitas presidenciais entre Cuba e Moçambique e ambos os governos estreitaram laços.⁴¹ O diretor Santiago Álvarez visitou o país em 1982 para as filmagens do documentário *Nova sinfonia* e em suas memórias costumava elogiar a figura do líder da Frelimo: *“Nuestra relación fue de simpatía. Le acompañé por el país en varias ocasiones y cooperaba mucho con nuestro trabajo. Era un hombre de gran inteligencia y sensibilidad humana”* (ÁLVAREZ apud LABAKI, 1994, p. 76). Porém, essa é uma outra história.

Marina Oliveira Feliz de Mello. *O cinema e os países africanos de língua oficial portuguesa*. Dissertação de mestrado, Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, 2017.

⁴¹ Entre março e abril de 1977, o cineasta registrou o périplo de Fidel Castro em diversos países africanos, incluindo Moçambique, para realizar *El octubre de todos* (1977): *“Nosotros nacimos y crecimos en un país que tiene fuertes orígenes africanos. El honor, de acompañarle a Fidel en su viaje por África, me lo ha señalado especialmente”*. Artigo sem título publicado em *Film und Fernsehen*. Tradução não identificada, ago. 1978, expediente “Santiago Álvarez 3”, p. 02, Cinemateca de Cuba.

Referências bibliográficas

- Afrique “blanche” au banc des accusés. Solidarité avec le Zimbabwe (12 septembre) et le Mozambique (25 septembre). *Tricontinental*, n. 8, Paris: Ospaaal [Éditions François Maspero], set.-out. 1968, p. 139-141.
- BESKOW, Cristina Álvares. Miradas anticoloniais de Santiago Álvarez em Moçambique. In: MONTEIRO, Lúcia Ramos (org.). *África(s), cinema e revolução*. São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016, p. 111-114.
- CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidades, colonialismo e libertação*. 475 f. Tese de doutorado, Antropologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- Cinema cubano em Moçambique. *Tempo*, n. 292, Maputo, 9 mai. 1976, p. 09.
- Cinema cubano em Moçambique. *Tempo*, n. 293, Maputo, 16 mai. 1976, p. 11.
- CHAVES, Marina Oliveira Feliz de Mello. *O cinema e os países africanos de língua oficial portuguesa*. Dissertação de mestrado, Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, 2017.
- CHRISTIE, Iain. *Samora: uma biografia*. Tradução de Machado da Graça. Maputo: Ndjira, 1996.
- COELHO, João Paulo Borges. Da violência colonial ordenada à ordem pós-colonial violenta. *Lusotopie*, Paris: Éditions Karthala, 2003, p. 175-193.
- COELHO, João Paulo Borges. Politics and contemporary history in Mozambique: A set of epistemological notes. *Kronos*, vol. 39, n. 01, Cape Town, jan. 2013, p. 20-31. ISSN online 2309-9585. Disponível em: <http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0259-01902013000100002>. Acesso em: 29 jun. 2019.
- CORRÊA, Sônia & HOMEM, Eduardo. *Moçambique: primeiras machambas*. Rio de Janeiro: Margem Editoria, 1977.
- Declaración general de la Conferencia de Roma. *Tricontinental*, n. 19-20, La Habana: Ospaaal, jun.-out. 1970, p. 173-174.
- ENTRALGO, Armando. Un “año de África” que no es 1960. *Tricontinental*, n. 46-47, La Habana: Ospaaal, nov.-dez. 1975, p. 04-25.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. O drama da descolonização em imagens em movimento: a propos do “nascimento” dos cinemas luso-africanos. *Estudos Linguísticos e Literários*, n. 53, Salvador, jan.-jul. 2016, p. 177-221. ISSN online 2176-4794. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/estudos/article/view/16120>>. Acesso em: 29 jun. 2019. DOI: <http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0259-01902013000100002>.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- GARCÍA BORRERO, Juan Antonio. Santiago Álvarez. In: PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.). *Cine documental en América Latina*. Madri: Ediciones Cátedra, 2003, p. 156-163.
- GLEIJESES, Piero. *Misiones en conflicto. La Habana, Washington y África, 1959-1976*. Tradução de María Teresa Ortega. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 2007.

- GOTT, Richard. *Cuba: uma nova história*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- GRAY, Ros. Já ouviu falar em internacionalismo? As amizades socialistas no cinema moçambicano. In: MONTEIRO, Lúcia Ramos (org.). *África(s), cinema e revolução*. São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016, p. 35-66.
- Jornada de solidaridad con Mozambique. *Boletín Tricontinental*, año I, n. 7-8, La Habana: Ospaaal, out.-nov. 1966, p. 07-09.
- La situación social en Mozambique. *Boletín Tricontinental*, año III, n. 25, La Habana: Ospaaal, abr. 1968, p. 14-18.
- Mozambique: un país en vías de liberación. *Boletín Tricontinental*, año III, n. 30, La Habana: Ospaaal, set. 1968, p. 26-28.
- LABAKI, Amir. *El ojo de la revolución. El cine urgente de Santiago Álvarez*. Tradução de Lázara Herrera. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- LÓPEZ BLANCH, Hedelberto. *Historias secretas de médicos cubanos*. Prólogo: Piero Gleijeses. La Habana: Ediciones La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2005.
- KELLNER, Peter. Objetivo inmediato: Cabora Bassa. *Tricontinental*, n. 23, La Habana: Ospaaal, mar.-abr. 1970, p. 07, 09, 29-36.
- MACHEL, Samora. Por qué luchamos. *Tricontinental*, n. 18, La Habana: Ospaaal, mai.-jun. 1970, p. 04-11.
- MACHEL, Samora. Informe del CC del Frelimo al III Congreso. *Tricontinental*, n. 52, La Habana: Ospaaal, mar.-abr. 1977, p. 28-70.
- MONDLANE, Eduardo. Frelimo: el reto verdadero. *Tricontinental*, n. 12, La Habana: Ospaaal, mai.-jun. 1969, p. 97-120.
- Mozambique. Declaración de Independencia. *Boletín Tricontinental*, año X, n. 98, La Habana: Ospaaal, p. 33-40.
- Mozambique: el pueblo no puede ser engañado. *Boletín Tricontinental*, año VII, n. 77, La Habana: Ospaaal, ago. 1972, p. 42-48.
- Mozambique: por su legítima liberación nacional. *Boletín Tricontinental*, año IV, n. 44, La Habana: Ospaaal, nov. 1969, p. 47-48.
- Mozambique 73. *Tricontinental*, n. 34-35, La Habana: Ospaaal, mar.-abr. 1974, p. 88-112.
- Mozambique Año III. *Boletín Tricontinental*, año II, n. 18, La Habana: Ospaaal, set. 1967, p. 34-36.
- NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 235-290.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (dir.). *Le cinéma cubain*. Tradução de Nicole Canto, François Maspero, Monique Roumette. Paris: Centre Georges Pompidou, 1990 (Cinéma/Pluriel, dir. Jean-Loup Passek).
- Primera Conferencia de Mujeres Mozambiqueñas. *Boletín Tricontinental*, año IX, n. 88-89, La Habana: Ospaaal, 1974, p. 02-12.
- RIUS, Hugo. Mozambique: la lucha continúa. *Tricontinental*, n. 45, La Habana: Ospaaal, set.-out. 1975, p. 18-30.
- SANTOS, Marcelino dos. Una guerra internacional. *Tricontinental*, n. 23, La Habana: Ospaaal, mar.-abr. 1970, p. 08.

- SORLIN, Pierre. *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*. Tradução de Juan José Utrilla. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- TOURÉ, Ahmed Sékou; NETO, Agostinho; CABRAL, Luis; CASTRO, Fidel. Por el futuro de África. *Tricontinental*, n. 48, La Habana: Ospaaal, mar.-abr. 1976, p. 04-16.
- VILLAÇA, Mariana. *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda, 2010.
- VISENTINI, Paulo Fagundes. *As revoluções africanas: Angola, Moçambique e Etiópia*. São Paulo: Editora Unesp, 2012 (Coleção Revoluções do século 20, direção de Emilia Viotti da Costa).

Ficha técnica

MAPUTO, meridiano novo. Direção: Santiago Álvarez. Roteiro: Santiago Álvarez e Rebeca Chávez. La Habana: Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, 1976. 35 mm para vídeo digital (15 min.), son., P&B, color.⁴²

Recebido: 01/12/2018 – Aprovado: 06/05/2019

Editores responsáveis:

Iris Kantor e Rafael Marquese

Organizadoras do Dossiê Moçambique em Perspectiva:

Histórias Conectadas, Interdisciplinaridade e Novos Sujeitos Históricos

Maria Cristina Cortez Wissenbach

Juliana Paiva Magalhães

Lia Dias Laranjeira

⁴² O documentário não está disponível ao público brasileiro. No entanto, encontramos uma curiosa versão na página virtual do Youtube, inserido no meio de uma versão internacional do *Noticiero Icaic Latinoamericano* n. 784 (exibido inicialmente em 20 outubro 1976), intitulada *Morir por la patria es vivir*, dirigido por Santiago Álvarez. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VLdeXhvhM9A>>. Acesso em: 30 janeiro 2018. *Morir...* contextualiza a sabotagem do voo 455 da Cubana de Aviación, ocorrida em 6 de outubro de 1976 e que matou 73 pessoas, crime atribuído na época à Agência Central de Inteligência – CIA, e exibe o dramático funeral das vítimas na Plaza de la Revolución. A mencionada versão de *Maputo, meridiano novo* encontra-se incompleta, partindo da sequência “Origens” até “Josina Machel”.