



**Marcelo Rodrigues Esteves**

**Cartografias cinematográficas:  
Johannesburgo, Maputo e Harare  
em filmes contemporâneos  
produzidos na África Austral**

**Tese de Doutorado**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Eneida Leal Cunha

Rio de Janeiro  
abril de 2021



**MARCELO RODRIGUES ESTEVES**

**Cartografias cinematográficas: Johannesburg,  
Maputo e Harare em filmes contemporâneos  
produzidos na África Austral**

Tese apresentada como requisito parcial para  
obtenção do grau de Doutor pelo Programa de  
Pós-Graduação em Literatura, Cultura e  
Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela  
Comissão Examinadora abaixo.

**Profa. Eneida Leal Cunha**

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Alexandre Montaury Baptista Coutinho**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Ana Paula Pereira da Gama Alves Ribeiro**

UERJ

**Profa. Alessandra Soares Brandão**

UFSC

**Prof. Julio Cesar de Souza Tavares**

UFF

Rio de Janeiro, 30 de abril de 2021.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, do autor e da orientadora.

### **Marcelo Rodrigues Esteves**

Graduou-se em Letras Português/Francês na UFSM (Universidade Federal de Santa Maria) em 1996. Mestre em Teatro pela UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), em 2007. Especializou-se em Roteiro para Cinema pela UNESA (Universidade Estácio de Sá) em 2004. É roteirista cinematográfico e foi professor de roteiro nos Cursos de Cinema da UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina) e da UNISUL (Universidade do Sul de Santa Catarina), onde também atuou como Coordenador Pedagógico do Curso de Cinema e Realização Audiovisual. Foi professor de roteiro e Supervisor de Ensino dos Cursos Regulares da Escola de Cinema Darcy Ribeiro - ECDR, no Rio de Janeiro.

#### Ficha Catalográfica

Esteves, Marcelo Rodrigues

Cartografias cinematográficas: Johannesburg, Maputo e Harare em filmes contemporâneos produzidos na África Austral / Marcelo Rodrigues Esteves ; orientadora: Eneida Leal Cunha. – 2021.

244 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2021.

Inclui bibliografia

CDD: 800

Ao Marcio,  
por tudo que já construímos juntos  
e pelo que ainda que vamos construir.

## Agradecimentos

À minha orientadora Profa. Eneida Leal Cunha, pelo acolhimento, pela potência das ideias, pelo olhar atento e pelas sugestões sempre criteriosas. E por ter me incentivado a embarcar nesta viagem.

À CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado. À FAPERJ, cujo auxílio tornou possível meu estágio de doutorando no exterior.

Aos professores e às professoras do Programa de Pós Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, pela oportunidade do aprendizado e do diálogo, nas aulas e também nos bate-papos em incontáveis cafés e caronas.

Ao Renato Gomes, de quem sinto imensa saudade, que compartilhou comigo seu amor pelas viagens, cidades e meias coloridas.

Aos funcionários e às funcionárias do Departamento, por estarem sempre lá por nós e a nosso favor, tornando a burocracia algo fácil de se vencer.

Aos professores e às professoras que participaram da Comissão examinadora.

À tia Terezinha, matriarca da família, minha inspiração para ir sempre mais longe, na direção dos meus sonhos, contra todas as adversidades da vida.

Aos Freitas – Angela, Sergio, Olga, Marcela, Monick –, pelo carinho e confiança, pelo incentivo permanente e por terem formado comigo uma nova família.

Às amigas de toda uma vida, Alita, Cristina, Emily, Luciana, Maria Emília. Nunca encontro palavras para descrever a importância de vocês, mãos sempre estendidas, braços sempre abertos, presentes que estão em todos os momentos, nunca deixando faltar uma palavra de incentivo e de apoio. Vocês definem quem eu sou.

Aos meus colegas da PUC-Rio, Pedro, Ana Fernandes, Francisco, Haroldo, Nadal, Antônio, pelo companheirismo, apoio, trocas e boas risadas, sobretudo durante o tempo em que desfrutamos da vida acadêmica de forma presencial e não remota.

À Daniele Rodrigues e à Marcella Granatiere, companheiras de jornada acadêmica. Obrigado pela escuta, pelas leituras atentas, pelo afeto e pela compreensão. Levo vocês comigo agora.

Ao FICINE, que através de suas sessões no Cinemaison, conduzidas por Janaína Oliveira e Thiago Florêncio, me inspirou a transformar o interesse pelos cinemas africanos em objeto de estudo.

Aos de Johannesburg. Minha supervisora de estudos, Profa. Tanja Sakota, pela recepção calorosa na Wits, pela inspiradora energia vital, pelos preciosos insights e por ter me apontado um caminho. Ao Prof. Nduka Mntambo, pela confiança depositada em mim desde nosso primeiro e rápido encontro em uma feira de artes na cidade de São Paulo. A querida Cynthia Smith, da Wartenweiler Library, na Wits, que com seu carinho iluminou as inúmeras tardes que passei na biblioteca.

Ao Manni e família, por fazerem com que eu me sentisse em casa em Rosebank. E a George, Palmira e Isabella, que ajudaram a fazer de Harrogate meu lar em Joburg. Terry Kurgan, obrigado pelos cafés e pelas conversas sobre literatura e histórias de família. Futhi Ntshingila, obrigado pelo carinho e pela recepção, em Joburg e em Pretória.

Ao Gilmar Rodrigues que, do Brasil, me apresentou a Izzy Gomes, em Maputo, que por sua vez me apresentou a André Bahule. Izzy e André, obrigado pela recepção carinhosa e por terem me apresentado à cidade. À Maura XIV, pela pronta disponibilidade em me garantir o acesso ao filme de Mickey Fonseca.

Ao Mr. Lameck, que me mostrou Harare de um jeito que eu jamais teria visto se não tivéssemos tido a sorte de nosso encontro.

Aos diretores Akin Omotoso, Craig Freimond, Kagiso Lediga, Licínio Azevedo, Mickey Fonseca, Sol de Carvalho, Joe Njagu, Thomas Brickhill, Gabriel Mondlane e Diana Manhica, pelos filmes e pelo tempo concedido, presencial e virtualmente, encontros que somente o amor compartilhado pelo cinema é capaz de proporcionar.

Esta tese foi escrita enquanto contabilizávamos muitas perdas e incertezas em relação ao futuro, enquanto nosso país e o mundo pareciam ruir ao redor. Escrever em meio a tanta insegurança foi um grande desafio. A todos e à todas que compreenderam esse momento ímpar que estamos atravessando, muito obrigado.

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001”.

## Resumo

Esteves, Marcelo Rodrigues; Cunha, Eneida Leal. **Cartografias cinematográficas: Johannesburgo, Maputo e Harare em filmes contemporâneos produzidos na África Austral**. Rio de Janeiro, 2021, 248 p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Partindo da indagação "o que filmam os diretores africanos contemporâneos quando, hoje, apontam suas câmeras para as cidades", esta tese empreende uma viagem investigativa por Johannesburgo, Maputo e Harare através dos filmes de diretores africanos em atividade na África Austral. Os cinemas africanos contemporâneos realizados em países como África do Sul, Moçambique e Zimbabwe lidam, ainda hoje, em maior ou menor grau, com os reflexos de modos de produção que tiveram origem no período de dominação colonial. Se, na contemporaneidade, a África do Sul logrou organizar uma estável indústria de cinema no sul do continente africano, países como Moçambique e Zimbabwe ainda sofrem com os reflexos de uma descolonização tardia dos modos de produção cinematográfica. Com a queda do apartheid na África do Sul (1994) e as independências de Moçambique (1975) e Zimbabwe (1980), as cidades, territórios severamente marcados pela segregação perpetrada pelo colonizador, passam a atrair a atenção de cineastas locais, ao se transformarem no palco de acirrados debates acerca da segregação racial e espacial, do direito à terra e à moradia, da mobilidade, da relação campo-cidade, do embate entre tradição e modernidade. As cidades africanas, até certo momento tidas como projetos interrompidos e inacabados do pesadelo colonial, passaram a ser consideradas, em toda a sua complexidade, como a epítome da própria modernidade africana. As imagens dessas cidades modernas, complexas e desiguais, que emergem do cinema contemporâneo local, rasuram ou perturbam o regime dominante de representação do continente africano propagado pelo cinema e pela mídia ocidentais, problematizam visões que prevaleceram nos contextos de luta anticolonial e conquista da independência e contribuem para a renovação do repertório de imagens da África arquivadas pelo Ocidente. Os filmes

analisados nesta tese ajudam a criar cartografias outras das cidades africanas levadas às telas. Tais cidades cinemáticas – ao editar, seccionar, justapor, aproximar e eliminar espaços – produzem percepções múltiplas e, às vezes, inesperadas.

## **Palavras-chaves**

Cinema; Cinema Africano; Modos de Produção; Espaço; Cidades; África Austral; Pós-colonialidade.



## Abstract

Esteves, Marcelo Rodrigues; Cunha, Eneida Leal. **Cinematographic cartographies: Johannesburg, Maputo and Harare in contemporary films produced in Southern Africa**. Rio de Janeiro, 2021, 248 p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Starting from the question “what do contemporary African directors film, today, when they point their cameras towards the cities”, this thesis undertakes an investigative journey through Johannesburg, Maputo and Harare in the films of African directors currently active in Southern Africa. Contemporary African cinemas produced in countries such as South Africa, Mozambique and Zimbabwe are still dealing, to a greater or lesser extent, with modes of production that originated in the period of colonial domination. If, in contemporary times, South Africa has managed to create a stable film industry in the south of the African continent, countries such as Mozambique and Zimbabwe still suffer from the reflexes of the late decolonization of their modes of film production. With the fall of apartheid in South Africa (1994) and the independence of Mozambique (1975) and Zimbabwe (1980), these cities, territories which are severely marked by the segregation perpetrated by the colonizer, start to attract the attention of local filmmakers, as they become the stage of heated debates regarding racial and spatial segregation, the right to land and to housing, mobility, the relation between countryside and urban life, the clash between tradition and modernity. African cities, for a long time regarded as unfinished and interrupted projects of the colonial nightmare, started to be perceived in all of their complexity, as the epitome of African modern itself. The images of these modern, complex and unequal cities, which emerge from local contemporary cinema, disturb the dominant system of representation of the African continent, propagated by Western cinema and media. They also problematize visions that prevailed in the contexts of anti-colonial struggle and conquest of independence and they contribute to the renewal of the repertoire of African images archived by the West. The films analyzed in this thesis

help to create alternate cartographies for the African cities brought to the screen. Such cinematic cities – by means of editing, sectioning, juxtaposing, approximating and eliminating spaces – create perceptions that are multiple and, at times, unexpected.

## **Keywords**

Cinema; African Cinema; Modes of Production; Space; Cities; Southern Africa; Postcoloniality.

## Sumário

<b>1. Introdução</b>	<b>13</b>
<b>2. Em busca da cidade: Johannesburgo nas cartografias cinematográficas de Craig Freimond, Akin Omotoso e Kagiso Lediga</b>	<b>30</b>
2.1. Johannesburgo: história, espaço e cinema	30
2.2. Johannesburgo no cinema após o fim do apartheid	38
2.3. <i>Jози</i> , de Craig Freimond: a cidade no centro da tela	48
2.4. A retomada da cidade e o direito de ser urbano, em <i>Tell me Sweet Something</i> e <i>Vaya</i> , de Akin Omotoso	62
2.5. O personagem geográfico e a “cidade-patchwork” em <i>Mais uma Página</i> , de Kagiso Lediga	77
<b>3. Onde fica minha casa? Deslocados, corrupção e violência na Maputo de Licínio Azevedo, Sol de Carvalho e Mickey Fonseca</b>	<b>92</b>
3.1. Lourenço Marques e o cinema: um sobrevoo pela história	94
3.2. <i>Catembe</i> : um olhar disruptivo sobre a cidade colonial	99
3.3. O cinema e a República Popular de Moçambique	105
3.4. Os primeiros longas-metragens de Moçambique independente	109
3.5. Os deslocados de Licínio Azevedo, em <i>O Grand Bazar</i>	115
3.6. A degradação d’ <i>O Jardim do Outro Homem</i> , de Sol de Carvalho	127
3.7. Maputo e o crime, em <i>Resgate</i> , de Mickey Fonseca	141
<b>4. Quando Harare vai ao cinema: imagens da cidade na resiliente produção cinematográfica do Zimbabwe</b>	<b>167</b>
4.1. Salisbury e o cinema de propaganda em tempos coloniais	170
4.2. Harare e o cinema pós-independência	178
4.3. <i>Neria</i> e <i>Everyone’s Child</i> : Harare mostra sua face nos “filmes de ONGs”	179
4.4. “Devore ou seja devorado”: a difícil arte de se viver na Harare de <i>The Letter</i>	196
4.5. <i>A Cozinha Incrível</i> de Anesu exibe Harare ao mundo	209
<b>5. Considerações finais: fazer as malas, voltar para casa</b>	<b>225</b>
<b>6. Referências</b>	<b>237</b>

J M H  
O A A  
B P R  
U U A  
R T R  
G O E

## 1. Introdução

O início se escreve depois do fim. Quando viagem e tese terminam, chego à introdução. Desfeitas as malas, é momento de compartilhar com leitoras e leitores, amigas e amigos, um pouco do que aprendi e vi nos filmes e nas cidades africanas que escolhi visitar – Johannesburgo, Maputo, Harare.

A gênese deste trabalho se encontra dispersa em diferentes momentos da minha vida pessoal, acadêmica e artística. Seria melhor começar lembrando que a África sempre esteve ao redor da criança que fui. No início, a África dos animais selvagens, que fui aprendendo a identificar pelos nomes – eu, que até a adolescência, fui obcecado pela ideia de ser veterinário. Depois veio a obsessão por mapas, histórias, fotografias, relatos de viagem pela África. Na falta de livros e de dinheiro para comprá-los, recortava páginas e mais páginas das velhas revistas compradas no sebo de Petrópolis, a “cidade imperial”, a primeira das cidades que colecionei na vida. Na infância, empreendi muitas viagens imaginárias pelo continente africano, aprendi nomes de países, cidades, rios. Tímido e franzino, já flertando com a escrita criativa, ganhei os prêmios de melhor poesia e melhor interpretação em um pomposo concurso municipal de poesia com um exageradamente extenso e “épico” poema denominado *África*. Já em Santa Maria, na faculdade de Letras – uma vez desfeito o sonho de cursar veterinária – desenvolvi dois anos de pesquisa em nível de iniciação científica sobre literatura africana escrita em língua francesa. E projetei novas viagens ao continente africano que, assim como aquelas da infância, por razões financeiras, nunca chegaram a se concretizar. No fim da faculdade, troquei o ensino da língua francesa pelo mundo do cinema, mudei-me para Montevideo e, uma vez abraçada a profissão de roteirista, o interesse pela África adormeceu dentro de mim. Casa após casa, mudança após mudança – Petrópolis, Rio de Janeiro, Santa Maria, Montevideo, Florianópolis e, novamente, o Rio – minha modesta biblioteca sobre o continente africano foi galgando prateleiras até o topo da estante, onde se estabeleceu distante dos olhos.

Anos depois, já atuando como professor de roteiro, a África ressurgiu esporadicamente para mim nos filmes e séries – geralmente produções de fora do continente – utilizados como objetos de análise em sala de aula. Muitas vezes, no entanto, me deparei com a limitação – pessoal, mas, seguramente, também coletiva

– para refletir sobre o espaço da África contemporânea para além da imediata identificação de um regime estereotipado de representação do continente, visto nas obras analisadas. É o que ocorreu, por exemplo, frente ao episódio piloto da série norte-americana *Zoo*<sup>1</sup>, em uma aula cuja proposta era analisar a importância do espaço na construção do roteiro de séries audiovisuais. A ação do piloto da série se desenvolve simultaneamente na América do Norte, Europa, Ásia e África. Se, no contexto do mundo globalizado da série, os demais continentes são representados por grandes centros urbanos, com universidades, centros de pesquisa, etc., a ação na África permanece circunscrita a uma fictícia reserva selvagem em um Botswana caracterizado por savanas, leões ferozes, jipes, sol forte e turistas brancos enfiados em roupas cáqui. E as grandes cidades africanas?, eu me perguntava. Por que não aparecem na história? Se há Los Angeles e Paris, na série, por que não havia também Gaborone, Bulawayo, Johannesburgo?

As imagens produzidas pelo cinema e pela televisão são suficientemente potentes para influenciar a construção de nossas imaginações geográficas. Los Angeles e Paris, por exemplo, foram e continuam sendo tão exaustivamente mostradas pelo cinema que mesmo um indivíduo que nunca tenha visitado essas cidades é capaz de sentir como se as conhecesse de fato. “O cinema ajuda a inventar cidades e lugares”, lembra Maria Helena Braga e Vaz da Costa (2002, p. 69). Seguindo o raciocínio da pesquisadora, a cidade criada pelo cinema – a cidade cinemática – não é uma representação da cidade real, ela é uma cidade construída pela imaginação, “capaz de dizer muito sobre a cidade original”, e de influenciar o modo como os indivíduos percebem e se relacionam com a cidade original (id., pp. 72-3). Mas, Costa lembra também que “há um entrelaçamento entre a cidade concreta, sua representação e a leitura que fazemos da cidade” (id., p. 73). Precisamente nesse ponto eu enfrentava minha própria limitação diante das poucas imagens urbanas da África nos filmes. O que de fato eu sabia sobre as cidades africanas, as cidades concretas? Como elas haviam se constituído e como se apresentavam na contemporaneidade? Como relacionar as cidades efetivas com as cidade cinemáticas africanas? A recorrência de questionamentos dessa natureza – e o desejo de encontrar algumas respostas – trouxe novamente a África para o centro

---

<sup>1</sup> A série produzida pela CBS é uma criação de Josh Appelbaum, André Nemec, Jeff Pinkner e Scott Rosenberg baseada no livro homônimo de James Patterson e Michael Ledwidge. Atualmente faz parte do catálogo da plataforma de streaming Netflix.

de minha atenção. Como sói acontecer, aquilo que subsiste latente, cedo ou tarde, encontra um meio de retornar. E os livros sobre África baixaram do alto da estante.

Não surpreende a maneira como a África é reduzida à sua natureza selvagem, na série *Zoo*. Esse registro é apenas uma manifestação da persistência dos regimes de produção e distribuição de imagens da África pela indústria audiovisual ocidental, forjados a partir de um olhar vindo de fora do continente africano. Desde sempre, esses regimes foram pautados pela manutenção de um conjunto de práticas representacionais que insiste na disseminação de estereótipos, clichês e preconceitos em relação ao continente africano. Essas práticas remetem ao processo de conquista e colonização da África, que não iniciou no século XIX e sim no XVI, e ao acervo de imagens que dela derivam, criadas para marcar a “diferença” entre o negro africano e o homem branco europeu. De acordo com o teórico cultural jamaicano Stuart Hall, desde os primeiros encontros do Ocidente com os negros africanos no século XVI, da diáspora escravista do século XVI ao século XIX, passando pela colonização e partilha da África, até os grandes movimentos migratórios e diaspóricos iniciados após a Segunda Guerra Mundial, a África foi circunscrita pelo Ocidente a ser o lugar da “diferença”, do “Outro”, o espaço do “primitivo” em oposição ao mundo “civilizado”, e uma das principais estratégias representacionais para marcar essa diferença foi a estereotipagem (2016, p.161-2). A dinâmica de funcionamento da estereotipagem exige que o estereótipo seja repetido à exaustão – o “outro” é reduzido a um traço essencial, e a ele é impedido qualquer possibilidade de transformação ou mudança. Na indústria audiovisual, essa prática pode ser claramente percebida através da repetição de certas e mesmas imagens da África, que percorrem o mundo impulsionadas pelo poder dos grandes conglomerados de mídia. Essas imagens privilegiam histórias que reiteram a África construída pelos discursos e imagens coloniais, como um continente política e economicamente instável, perigoso e violento, social e estruturalmente miserável, dominado por tradições e superstições religiosas, em estado de eterna dependência da ajuda humanitária internacional. A essas conclusões chegaram diferentes pesquisadores de cinema que, em distintos contextos, apontaram variantes de um mesmo regime de estereotipia em vários filmes de ficção do cinema mundial nos quais a África surge como tema ou cenário (Mayer, 2002; Sakota, 2011; Bonkougou, 2013). Esse regime não se baseia

somente naquilo é repetido à exaustão, mas também naquilo que é ocultado, como, entre outras tantas coisas, a modernidade urbana africana.

Ainda hoje, nos filmes produzidos fora do continente africano, pouco ou quase nada se vê sobre as grandes cidades africanas como um espaço de potência, como as descreve o economista e pensador senegalês Felwine Sarr (2019), ou “a África que está chegando”, referida nas ideias do pensador camaronês Achille Mbembe (2017). Isto talvez explique porque um filme como *Pantera Negra* (dir. Ryan Coogler, 2018) – que ultrapassou a marca de um bilhão de dólares em bilheteria ao redor do mundo – tenha chamado tanto a atenção de teóricos, crítica especializada e espectadores de cinema: pela maneira inabitual com que a África, através da fictícia Wakanda, surgiu nas telas – pulsante, futurista, tecnologizada.

Não é necessário um rastreamento trabalhoso dos filmes produzidos fora da África que abordam o continente, para confirmar a existência desse repertório de imagens limitado e delimitador que se repete, filme após filme, série após série de TV: a “África selvagem” das belas paisagens e dos safáris, resquícios da visão colonialista do século XIX; a “África ingovernável” das guerras étnicas, dos golpes de estado, do tráfico e da corrupção endêmicas; a “África miserável”, da fome e das catástrofes climáticas e humanitárias, das epidemias causadas por vírus ameaçadores, uma espécie de retrato apocalíptico do continente no mundo globalizado. As cidades africanas, quando surgem na tela, são comumente mostradas através de imagens desfavoráveis que enfatizam o excesso ou a representação “espetacular” da violência, ideia apresentada primeiramente pelo professor e pesquisador Njabulo Ndebele em seu artigo sobre literatura sul-africana (1986), e transportada para os estudos de cinema pela professora e pesquisadora Tanja Sakota: “A África nunca pode ser ‘comum’ e sempre será representada em termos extremos (...) por causa do elemento de espetáculo que caracterizou a violência pós-colonial no continente” (2014, pp.163, 171, T.A.<sup>2</sup>)<sup>3</sup>. Não que essas imagens de violência não estejam, em alguma medida, ancoradas na realidade nem que não exponham algumas das múltiplas facetas das cidades africanas. O perigo

---

<sup>2</sup> Todas as traduções dos textos em língua estrangeira citados nesta tese foram feitas por mim e, a partir deste ponto do texto, serão identificadas pela abreviatura T.A. (Tradução do Autor). Os textos originais correspondentes às traduções serão incluídos como nota de rodapé.

<sup>3</sup> “Africa can never be ‘ordinary’ and it will always be represented in extreme terms (...) because of the element of spectacle that has characterized postcolonial violence on the continent” (SAKOTA, 2014, pp.163, 171).



se encontra – parafraseando a escritora nigeriana Chimamanda Ngozie Adichie, em sua célebre apresentação na Conferência TED Global 2009, em Oxford, Reino Unido – quando essas imagens contribuem para reforçar a existência de uma “história única” para o continente africano. Uma África, segundo Felwine Sarr, “sempre vista através da lente do conflito, do que é negativo, e não da parte positiva da resiliência dos africanos, da riqueza da sua civilização, da sua criatividade na forma de resolver os problemas” (apud Henriques, 2017). O apagamento da diversidade e especificidades culturais africanas se dá, talvez principalmente, pela obliteração de sua atualidade. Diante do consenso de que a indústria audiovisual ocidental continua operando um regime de representação com imagens estereotipadas e reiteradas do continente africano, meu interesse como pesquisador se volta, na tese, para os filmes realizados por alguns diretores africanos, em contextos de produção específicos da África do Sul, de Moçambique e do Zimbábwe, que rasuram este cerco.

No âmbito dos estudos de cinema, foi o escritor queniano Ngũgĩ wa Thiong’o quem primeiro chamou atenção para a importância da “descolonização das mentes” como condição indispensável para a “prática de um cinema criativo feito *por* e *para* africanos”. Thiong’o se/nos pergunta: uma vez vencidas as barreiras econômicas e tecnológicas que dificultam o acesso dos cineastas africanos à realização de seus próprios cinemas, que imagens são por eles produzidas? Uma vez que esses diretores focam suas câmeras sobre a África, eles estariam atuando como intrusos que seguem observando-a de fora, ou o fazem como alguém que a observa de dentro? (Thiong’o, 2007, p. 28). Se pensarmos na tradição de um cinema mais autoral africano – de cineastas tão díspares quanto os senegaleses Ousmane Sembène (1923-2007), Djibril Diop Mambéty (1945-1998) e Safi Faye (Dacar 1943), o burquinabê Idrissa Ouédraogo (1954-2018), o malinês Souleymane Cissé (Bamako, 1940), entre tantos outros e outras – a resposta à última indagação de Thiong’o certamente seria sim. A tese, no entanto, é dedicada a filmes com maior pretensão comercial do que autoral, ainda que a diferenciação entre cinema de autor e comercial se mostre muitas vezes frágil, especialmente em contextos como os de Moçambique e Zimbábwe, onde os tradicionais circuitos de exibição de filmes locais são escassos ou inexistentes.

É impossível dissociar a provocação feita por Thiong’o da realidade dos modos de produção de cinema em países da África contemporânea. O apagamento

da modernidade africana, onde reside sua atual potência, se reflete também em nosso escasso conhecimento da história – e da diversidade e complexidade – dos meios de produção de cinema realizados em diferentes lugares do continente africano. O questionamento proposto por Thiong'o parte de uma premissa fundamental: a superação das barreiras econômicas que – como pude constatar presencialmente –, ainda não se concretizou em países como Moçambique e Zimbabwe. Nesses países, seguramente assim como em tantos dos outros do continente, parte considerável da realização cinematográfica e, sobretudo, da distribuição, ainda depende da colaboração internacional, seja através de investimentos privados ou de programas de cooperação cultural, especialmente com países do norte global. É justamente esse vínculo que mantém viva a desconfiança de que – mesmo sendo produzidos por realizadores africanos, dentro da África – os filmes transnacionais, oriundos de coprodução com as antigas metrópoles, estariam sempre comprometidos com interesses estrangeiros, sejam eles estéticos e ou de mercado. Como veremos mais adiante, nos capítulos dedicados aos cinemas moçambicano e zimbabuense, essa é, ainda hoje, uma discussão acirrada que move críticos e cineastas locais. Em um passado nem tão distante, o cineasta e roteirista tunisiano Férid Boughedir denunciou aquilo que ele próprio identificou como o caráter de “festivalidade” de certos cinemas africanos idealizados e produzidos para atender às expectativas de sua primeira e principal audiência: o público estrangeiro dos festivais internacionais, que espera ver satisfeita sua demanda por imagens exóticas do continente. Essa discussão foi retomada posteriormente pelo pesquisador marfinense Mahomed Bamba, para quem “o peso dos festivais no percurso de um filme africano é hoje objeto das mesmas críticas feitas ao desvirtuamento das cinematografias, provocado pela ajuda financeira da cooperação internacional” (2007, p. 83). Mas, muito recentemente, uma movimentação mercadológica estrangeira tornou esse cenário ainda mais complexo. A entrada da gigante norte-americana Netflix<sup>4</sup> na África começa a impactar o cenário da produção local, não somente através do licenciamento de obras, mas, sobretudo, como produtora de conteúdo original no continente. Como aponta a pesquisadora brasileira Ana Camila Esteves (2020), se por um lado há euforia, causada pela promessa de delegar aos africanos a tarefa de contar suas

---

<sup>4</sup> A Netflix é uma plataforma provedora de filmes e séries via streaming. Ela atua também como produtora de conteúdo original em diversos países onde se encontra presente.

próprias histórias e produzir de suas próprias imagens, há também a desconfiança de que, no desejo de se comunicar com uma audiência global materializada nos milhões de assinantes da plataforma, as produções originais Netflix africanas incorram no erro de repetir códigos e clichês das narrativas hegemônicas ocidentais. À condição de “festivalidade”, mencionada por Boughedir e Bamba no passado, viria a se somar a perseguição negativa de um “padrão Netflix de produção”, tanto em termos estéticos quanto narrativos. O saldo da recente atuação da Netflix como *player* de mercado no cenário audiovisual africano ainda é uma incógnita. Mas ele certamente já causa impacto no imaginário de produtores e diretores africanos, como veremos, sobretudo, no capítulo dedicado ao Zimbabwe.

Todas essas considerações iniciais ajudam a compreender como a pesquisa –inicialmente pensada como uma investigação sobre a relação entre o espaço e os cinemas africanos contemporâneos – foi gradativamente se transformando em uma viagem investigativa sobre como três grandes cidades do sul do continente africano – Johannesburgo, Maputo e Harare – emergem do cinema contemporâneo local e contribuem para a renovação do repertório de imagens da África arquivadas pelo Ocidente, e como os filmes produzidos nesses locais incorporam os principais debates sobre espaço urbano – segregação espacial, direito à terra e à moradia, mobilidade, relação campo-cidade, tradição *versus* modernidade, etc.

Vivi em Johannesburgo entre setembro de 2018 e abril de 2019 para cumprir meu estágio de pesquisa no exterior na Divisão de Cinema e TV da Universidade de Witwatersrand (Wits). No final de fevereiro de 2020, fiz uma viagem complementar de pesquisa ao sul da África que precisou ser abruptamente interrompida devido ao avanço da pandemia do covid-19 no mundo. Além da Divisão de Cinema e TV, o acesso ao magnífico acervo sobre africanidades da Cullen Library e às atividades do Wits Institute for Social and Economic Research (Wiser)<sup>5</sup>, ambos na Wits, foram de suma importância para a consolidação de minha pesquisa. Outras importantes universidades e institutos estão sediados na cidade e arredores, como a Universidade de Johannesburgo (UJ) e o Johannesburg Institute for Advanced Study (JIAS), cujas biblioteca e programações acadêmicas

---

<sup>5</sup> Instituto de Pesquisa Social e Econômica da Universidade de Witwatersrand.

também contribuíram para meu estudo, e a Universidade da África do Sul (UNISA), na cidade de Pretória, a cerca de 50 km de Johannesburgo.

Quando cheguei a Johannesburgo pela primeira vez, em setembro de 2018, eu nunca havia estado no continente africano nem ainda havia definido meus alvos de pesquisa de campo. O movimento de composição da tese foi, pois, desde o início, o de uma dupla descoberta – vivencial e fílmica – das cidades que escolhi conhecer. A viagem foi imprescindível por pelo menos três razões. Primeiro, por ter permitido o acesso a inúmeros filmes ainda desconhecidos no Brasil, por não terem conseguido vencer os obstáculos que dificultam a distribuição internacional dos cinemas africanos produzidos à margem do cinema mainstream mundial. No momento precedente à viagem, e durante meus primeiros meses em Johannesburgo, a Netflix ainda não havia iniciado a fase mais incisiva de seu projeto de produção e marketing na África, em seu catálogo era possível encontrar apenas algumas produções nigerianas de Nollywood<sup>6</sup>. Estar na África do Sul me permitiu a imersão em alguns dos principais festivais de cinema realizados no país – Jozi Film Festival, Cape Town International Film Market & Festival, Joburg Film Festival, AFDA Graduation Festival 2018, Africa Rising International Film Festival –, fato que, somado aos filmes que assisti no circuito comercial, contribuiu enormemente para a construção de um amplo panorama da produção cinematográfica africana contemporânea e para a definição do corpus de pesquisa. Em segundo lugar, a viagem tornou possível encontros com intelectuais e cineastas que me ajudaram a ver e ler nos filmes as cidades e a contemporaneidade africanas. A começar pela Profa. Tanja Sakota, minha supervisora de estudos, e o Prof. Nduka Mntambo, ambos da Divisão de Cinema e TV, as orientações pontuais da Profa. Pamila Gupta (Wiser), sobre Moçambique, e do Prof. Nyasha Mboti (UJ), sobre o cinema zimbabuense, e as inúmeras conversas sobre cinema e literatura com as escritoras Terry Kurgan e Futhi Ntshingila. O encontro com o Prof. Achille Mbembe, nos seminários na Wiser e em iluminadas conversas informais, influenciou profundamente meu olhar sobre o continente africano. Reconheço o privilégio que é ter os seus textos e reflexões conduzindo minha viagem por Johannesburgo e pelo sul da África. As entrevistas concedidas pelos diretores Akin Omotoso, Craig Freimond, Kagiso Lediga, Licínio Azevedo, Sol de Carvalho, Gabriel Mondlane,

---

<sup>6</sup> Nollywood é o termo comumente utilizada para designar a principal indústria cinematográfica da Nigéria.

Diana Manhica, além das inúmeras conversas com roteiristas, produtores, atores e estudantes de cinema, também foram imprescindíveis para o desenvolvimento da pesquisa. Em terceiro lugar, mas não menos importante, a experiência de conhecer e circular por três grandes cidades africanas permitiu que eu lesse esses espaços urbanos com mais propriedade, no contexto da afrocontemporaneidade proposta por Mbembe e Felwine Sarr, relacionando os filmes analisados com questões contemporâneas acerca do espaço, nos locais onde eles foram produzidos.

Johannesburgo serviu como base e ponto de partida para meu trabalho de investigação que se estendeu, também, às cidades de Maputo, capital de Moçambique, e Harare, capital do Zimbabwe. A escolha dessas três cidades como objeto de estudo da tese foi motivada pelos fortes vínculos históricos que as aproximam desde há muito tempo. Embora não seja uma das capitais da África do Sul<sup>7</sup>, Johannesburgo é o maior núcleo urbano<sup>8</sup> e principal núcleo industrial, comercial e cultural do país, exercendo influência não somente sobre as províncias que lhe são adjacentes, como também sobre os países vizinhos cujas fronteiras lhe são próximas<sup>9</sup>. As relações entre os territórios onde hoje estão localizadas as cidades de Johannesburgo, Maputo e Harare precedem em muito o período da invasão e ocupação colonial europeia. Ngonis, Zulus, Karangas, Xonas, Ndebeles, Vendas são apenas alguns dos povos africanos que viveram e circularam por esse vasto território que hoje compreende o norte da África do Sul, o sul de Moçambique e o leste e o sul do Zimbabwe. Como lembra Mbembe,

a história pré-colonial das sociedades africanas foi, integralmente, uma história de pessoas em constante movimento através do continente. Uma vez mais, é uma história de culturas em colisão, apanhadas no turbilhão de guerras, invasões, migrações, casamentos mistos, de religiões diversas que fazemos nossas, de técnicas que trocamos e de mercadorias que vendemos. A história cultural do continente dificilmente pode ser compreendida fora do paradigma da itinerância, da mobilidade e do deslocamento (2013, p. 227, T.A.)<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> A África do Sul possui três capitais, Pretória, Cidade do Cabo e Bloemfontein, respectivamente as sedes dos poderes Executivo, Legislativo e Judiciário (BEKKER; THERBORN, 2012, pp. 169-91).

<sup>8</sup> De acordo com o censo de 2011, a região metropolitana de Johannesburgo contava com cerca de 4,3 milhões de habitantes. Estima-se que hoje esse número tenha aumentado para 5,9 milhões.

<sup>9</sup> Beitbridge, o principal posto de fronteira com o Zimbabwe, dista 541 km de Johannesburgo; Ressano Garcia, principal posto de fronteira com Moçambique, dista 451 km.

<sup>10</sup> “L’histoire précoloniale des sociétés africaines fut, de bout en bout, une histoire de gens sans cesse en mouvement à travers l’ensemble du continent. Encore une fois, c’est une histoire de cultures en collision, prises dans le maelström des guerres, des invasions, des migrations, des mariages mixtes, de religions diverses que l’on fait siennes, de techniques que l’on échange, et de marchandises que l’on colporte. L’histoire culturelle du continent ne se comprend guère hors du paradigme de l’itinérance, de la mobilité et du déplacement” (MBEMBE, 2013, p. 227) .

No período colonial, consolidaram-se os fluxos de circulação de bens e pessoas entre as regiões do interior do continente, onde hoje se encontram Johannesburg e Harare, em direção à costa moçambicana, banhada pelo Índico. Mas a influência singular de Johannesburg sobre os territórios vizinhos teve início, de fato, com a descoberta de ouro na região de Witwatersrand, que dá nome à universidade, no final do século XIX. Extensas áreas do território moçambicano foram transformadas em reservas de mão de obra barata para o trabalho pesado nas minas do planalto sul-africano. Milhares de homens africanos, jovens e velhos, do sul e do centro do continente, foram transportados até Johannesburg nas entranhas do “amaldiçoado trem a vapor”, recrutados para trabalhar *deep, deep, deep down in the belly of the earth* – uma imagem do sistema de trabalho migrante eternizada nos versos da música *Stimela*, executada pelo trompetista sul-africano Hugh Masekela. Em torno do trabalho na mineração, começa a se construir o imaginário em que Johannesburg figura paradoxalmente como um lugar da exploração do trabalho e do sonho de enriquecimento rápido, como poderemos ver – ainda que às vezes de modo bastante sutil –, em alguns dos filmes analisados na tese.

Na segunda metade do século XX, as lutas anticolonialistas entrelaçaram ainda mais as histórias desses três territórios. Combatentes em guerra contra os regimes segregacionistas da Rodésia do Sul (hoje Zimbabwe) e da África do Sul, encontraram refúgio e receberam formação para o combate nas bases guerrilheiras criadas no território moçambicano. Uma vez tornado independente, em 1975, Moçambique serviu de base de apoio para combatentes em luta pela libertação da Rodésia do Sul, alcançada em 1980. A partir daí, aberta ou veladamente, Moçambique e Zimbabwe contribuíram com a luta do povo sul-africano contra o regime do apartheid, que viria a ser definitivamente extinto em 1994. Os reflexos desse entrelaçamento histórico e cultural são perceptíveis, nos dias de hoje, pela diversidade de línguas africanas e estrangeiras faladas nas ruas de Johannesburg e pelo alto fluxo de imigrantes que desembarcam diariamente na cidade, entre eles, muitos zimbabuenses e moçambicanos<sup>11</sup>. Como pude perceber, Johannesburg é o

---

<sup>11</sup> Estima-se que os zimbabuenses constituem a maior população de imigrantes residentes na África do Sul, somando cerca de 650 mil pessoas. Os moçambicanos, cerca de 380 mil pessoas, ocupam a terceira posição no ranking cujo segundo lugar é ocupado pelos chineses (450 mil). Cf. <https://www.un.org/en/development/desa/population/migration/data/estimates2/estimates17.asp>.

entroncamento de muitas culturas, uma cidade em diálogo permanente – e atravessado de tensões – com os países que lhe são mais próximos<sup>12</sup>.

Desde o primeiro momento da escrita, quis que a organização final desta tese mantivesse algum vínculo formal com a ordenação de meu roteiro de viagem pelo sul do continente africano. Sendo assim, os capítulos seguem a ordem em que conheci as cidades: Johannesburgo, Maputo e, por fim, Harare.

O primeiro capítulo é onde a viagem começa, Johannesburgo. Dos três países visitados, a África do Sul é o único que possui uma indústria de cinema consolidada, com participação de investimento estatal. Johannesburgo, com sua alta concentração de estúdios, produtoras, canais de TV, atores, técnicos e celebridades, é um dos epicentros que mantém essa indústria em movimento. A cidade que emergiu após o fim do apartheid, em 1994, da mesma forma que todo o país precisou ser reinventada, à luz de uma nova sociedade na qual a segregação racial e espacial institucionalizada, em tese, haviam sido extintas. O cinema produzido por diretores sul-africanos contemporâneos, negros e brancos, teve – e continua tendo – um importante papel nesse processo de reinvenção da cidade. Através dos quatro principais filmes abordados nesse capítulo – *Jozi*, *Tell me Sweet Something*, *Vaya* e *Mais uma Página* –, procuro mostrar como às imagens que comumente associam Johannesburgo a um espaço de violência vão se somando outras, que buscam imaginar leituras diversas da cidade. Os filmes analisados incorporam importantes debates da sociedade sul-africana em relação ao espaço, como a persistência da segregação racial e espacial na contemporaneidade, a ocupação da cidade pela população negra e o surgimento de uma nova classe média negra no país, contribuindo para uma revisão do estereótipo das grandes cidades africanas frequentemente plasmadas como um universo de miséria e violência.

Viajando para leste e atravessando a fronteira, o segundo capítulo nos leva a Maputo. No âmbito do cinema, dois importantes aspectos do processo histórico de Moçambique o distinguem radicalmente dos vizinhos África do Sul e Zimbabwe. Primeiro, os colonizadores portugueses não se interessaram em desenvolver uma produção cinematográfica local. Logo, praticamente nenhuma infraestrutura ou equipamento que pudessem originar uma indústria de cinema foi deixado como legado para o país que conquistou a independência em 1975. Em segundo lugar, as

---

<sup>12</sup> A saber, Lesoto, Essuatíni (antiga Suazilândia), Botswana, Moçambique e Zimbabwe.

forças revolucionárias que lutaram pela independência e assumiram o governo do novo estado nacional, após dez anos de luta anticolonial (1964 a 1974), constituíram um estado socialista de orientação marxista que, mesmo em meio às tensões do mundo clivado pela Guerra Fria, fez do cinema seu principal instrumento para a educação popular e para o processo de unificação do país. O engajamento político e social que caracterizam o cinema moçambicano nos dias de hoje certamente tem nesse fato a sua origem. Um terceiro e não menos importante aspecto histórico também deixou sua marca no cinema nacional: a violenta guerra civil que se arrastou por 15 anos (1977 a 1994). Somadas, a violência gerada pela ocupação colonial, pela guerra anticolonial e pela guerra civil deixou marcas profundas na sociedade moçambicana, que se refletem nos principais filmes abordados nesse capítulo – *O Grande Bazar*, *O Jardim do Outro Homem* e *Resgate*. São filmes que observam a Maputo contemporânea através das lentes da desconfiança, provável herança da forma como muitos africanos, por mais de um século, se relacionaram com Lourenço Marques, sua antiga denominação como cidade colonial, espaço original do homem branco e sede da violenta ocupação colonial portuguesa.

Harare é o destino final do terceiro capítulo. Desde que se tornou independente, em 1980, o Zimbabwe alternou diferentes modelos de produção de filmes na tentativa de conseguir consolidar uma indústria cinematográfica local. Depois de um frustrado envolvimento do governo no setor, nos anos que se seguiram à independência, a realização de filmes no país foi informalmente encampada por ONGs estrangeiras atuantes no país, que tinham o cinema como principal veículo de divulgação de suas agendas internacionais. Os filmes produzidos sob a tutoria dessas ONGs durante os anos 90 tiveram o mérito de tornar o cinema zimbabuense conhecido mundialmente. Mas, também, terminaram alvo de críticas locais, que denunciavam sobretudo a prevalência do olhar estrangeiro sobre as obras e a pouca autonomia criativa dos diretores africanos envolvidos. Com o agravamento da crise econômica e política no Zimbabwe, o cinema nacional entrou em um período de indefinição até recentemente reconquistar visibilidade mundial, agora através da plataforma Netflix, reacendendo o debate local sobre a urgência de se consolidar uma indústria cinematográfica no país. Nos filmes trabalhados nesse capítulo – *Neria*, *Everyone's Child*, *The Other Side*, *The Letter* e *A Cozinha Incrível de Anesu* – Harare começa sendo vista com um espaço de hostilidade e forte competitividade, repetindo a mesma dinâmica dos filmes



moçambicanos em relação a Maputo, para terminar se revelando, em filmes mais recentes, um espaço de reciprocidade e solidariedade. Se nos filmes dos anos 1990 ainda é forte a tentação de investir na clivagem entre os espaços urbano e rural, caracterizando-os por contraste, a visão de Harare que emerge nos mais recente deles, *A Cozinha Incrível de Anesu*, por exemplo, é a de uma cidade onde se justapõem diferentes temporalidades e sistemas de referência, um exemplo precioso da afrocontemporaneidade de que nos fala Felwine Sarr em *Afrotopia* (2019).

Entre os capítulos da tese, encontram-se inseridos trechos de minhas anotações de viagem. Quando empreendemos uma longa jornada, por lugares tão distantes de casa, é comum ceder ao desejo de tudo anotar, num anseio de que nada do que foi vivido nos escape. Fazer palavra das sensações, impressões, sentimentos que vão nos atravessando e vão se alterando à medida que os dias se transformam em semanas que se transformam em meses. Escrever para lembrar. Para garantir o retorno àquilo que se viveu através do registro em palavras. Retornei incontáveis vezes aos meus cadernos de viagem – que são anotações feitas algumas vezes em cadernos de fato, mas, quase sempre também, em folhas avulsas, no verso de panfletos, à margem das páginas dos livros, no bloco de notas do celular –, palavras às vezes irrecuperáveis porque escritas às pressas, a mão sempre mais lenta que o fluxo das ideias. Assim que comecei a escrever a tese, decidi que precisava compartilhar algumas dessas impressões, o meu olhar de viajante que não desejava ser tomado por um turista, um passante que, subitamente, percebe estar se sentindo em casa numa cidade estrangeira. Esses pequenos textos, espero, podem iluminar as leituras que faço dos filmes.

Assim como retornei incontáveis vezes às anotações de viagem, revisitei também as inúmeras fotografias que tirei para – parafraseando a mim mesmo – garantir o retorno àquilo que vivi através do registro de imagens. Quando não havia pandemia e ainda não estávamos respeitosamente isolados dentro de casa, eu havia imaginado que o momento da defesa presencial da tese deveria ser constituído também de uma pequena mostra das fotografias tomadas durante as viagens. Menos porque visse nelas algum valor artístico, mas por acreditar que essas imagens – um recorte do meu olhar sobre o espaço urbano, assim como as anotações de viagem – são capazes de delinear e ampliar as visões das cidades africanas nos filmes e na experiência de leitura da própria tese. Na impossibilidade de expô-las fisicamente, eu as compartilho em um sítio eletrônico, cujo acesso se faz através do link:

<<https://tese.marceloesteves.com>>. Estimulado por essa possibilidade, percebi que poderia compartilhar também, no mesmo sítio, algumas das músicas africanas que me acompanharam nesses quatro anos de trabalho. Umas foram descobertas nas trilhas dos filmes analisados, outras, ouvidas ao acaso pelas ruas, nos bares, nas feiras, nas lojas, nos rádios dos carros da Uber e dos táxis que me levavam pelas cidades.

Reunidos – tese acadêmica, anotações de viagem, fotografias e músicas – esses registros diversos buscam recompor e compartilhar, com aquela e aquele que me leem, uma pequena parte de minha ainda não totalmente processada experiência sensorial na África do século XXI.

Escrevo como quem faz um convite à viagem.

# JOBURG

Enquanto o táxi atravessa Johannesburg, no sentido leste-oeste, do Aeroporto Internacional O. R. Tambo até o subúrbio de Melville, meus olhos de recém-chegado tentam decifrar cada novidade do percurso. Para além do ver, desejo olhar. Rodovias que se transformam em ruas e que vão adentrando os bairros. Árvores, prédios, lojas, cartazes, pessoas. A cidade é mais extensa do que eu supunha. E uma primeira impressão me aflige: é uma cidade de carros. Vou gostar de viver aqui? Eu, que aprecio tanto caminhar? É minha primeira vez na cidade. No continente. Venho com a pretensão não de ser turista, mas um viajante. Estrangeiro, sim. Mas, também, um “passante” que vem deitar raízes temporárias (pra usar as palavras de Achille Mbembe, que também mora por aqui). A velocidade do veículo permite que eu olhe a cidade sem que ela possa me perceber. Se realmente *somos pessoas diferentes em lugares diferentes*, como afirma Alain de Botton, quem serei eu nessa cidade? E o que será ela para mim?

É uma cidade de árvores. E de pessoas que gostam de árvores e sabem cuidá-las e distingui-las. Isso diz muito. São mais de dez milhões de árvores, *a maior floresta feita pelo homem*, eles gostam de repetir. Entre elas os jacarandás, exóticos, trazidos da Argentina e do Brasil, que em setembro e outubro colore as ruas de roxo. Acima, nas copas, e abaixo, pelas calçadas. É difícil encontrar palavras pra descrever o fenômeno do vento provocando uma chuva de pétalas púrpuras sobre as cabeças das pessoas. À medida que o tempo passa, fica a impressão de que a cidade gigante vai se tornando mais familiar. Impressão, apenas. Porque a cidade sempre me escapa, não quer ser decifrada. Por mais que eu ande e ande, não serei capaz de vencer todas as distâncias. A cidade tem muitos nomes. Ela tem vários centros. Falam-se, aqui, muitas línguas que não compreendo. São muitas cidades na cidade.

Gift, Elaine, Palesa. Joseph, Puane, Spho. Themba, George, Palmira. Terry, Henni, Manni, Cynthia. Por trás da sonoridade do nome de cada pessoa que conheço, uma origem diferente e muitas maneiras de ser africano. A minha Johannesburg é feita também das pessoas que nela habitam. Em alguns meses, há mais gente no subúrbio de Rosebank que me chama pelo nome do que em todos meus anos de Laranjeiras, no Rio de Janeiro. Elas querem me indicar filmes que preciso ver, livros que preciso ler, lugares onde precisam me levar. Perguntam sobre o andamento da pesquisa e me consolam, quando conto que meu país vai ser governado por um fascista. Queria tirar fotos das pessoas, mas tenho pudor. Por isso, de muitas delas guardo apenas os nomes. E as histórias. Tiro fotos dos lugares por onde passo e assim vou montando meu próprio filme da cidade, composto por imagens estáticas, planos detalhes, enquadramentos imprecisos. Vim habitar a cidade. E, quando me dou conta, estou sendo habitado por ela.

Para os milhões que nela se aglomeram, Johannesburgo é o refúgio perfeito,  
todas as coisas para todas as pessoas. É um cenário de filme  
com uma série de *superstars*, estrelas, heróis, vilões,  
personalidades menores, e tantos extras  
quanto se é capaz de desejar.  
No entanto, Johannesburgo nunca chega a ser o filme perfeito,  
a imagem que você poderia fazer para conquistar Hollywood.  
Johannesburg é um filme inacabado.<sup>13</sup>

John Matshikiza  
*Instant City*

---

<sup>13</sup> “For the millions who throng to it, Johannesburg is the perfect haven, all things to all people. It is a movie set with a host of superstars, starlets, heroes, villains, minor personalities, and as many extras as you could possibly want. Yet Johannesburg never quite comes together as the perfect movie, the picture you could make to turn Hollywood green. Johannesburg is an unfinished movie” (MATSHIKIZA, 2008, p. 222)

## 2

### Em busca da cidade: Johannesburgo nas cartografias cinematográficas de Craig Freimond, Akin Omotoso e Kagiso Lediga

#### 2.1. Johannesburgo: história, espaço e cinema

Na sociedade sul-africana contemporânea, tem-se a forte impressão de que qualquer discussão acerca do espaço termina sempre levando ao delicado debate acerca da reivindicação, da restituição e da posse de terras no país. Os deslocamentos, desapropriações, confinamentos, expulsões ou confiscos foram práticas essenciais da máquina de colonização sul-africana, perpetradas pelo colonizador europeu (holandeses e ingleses) e, posteriormente, também pelos bôeres (descendentes dos colonos holandeses), contra os povos originários do sul da África. A segregação espacial, oriunda da recusa do homem branco a compartilhar o espaço com o Outro, o africano considerado selvagem, foi tornada oficial pela primeira vez com a Lei da Terra Nativa (*Native Land Act*, 1913), que regulamentava a aquisição de terras. O Ato do Parlamento da União da África do Sul – estado predecessor da República da África do Sul tal como a conhecemos atualmente – foi o primeiro a criar reservas de terra para os negros africanos fora das quais eles poderiam viver apenas se comprovassem estar regularmente empregados. O ato restringiu o acesso dos negros à terra, forçando-os a trabalhar como empregados dos brancos. Diversos outros atos se seguiram, até que o regime de segregação racial e espacial fosse finalmente alçado à política oficial de Estado com a institucionalização do apartheid, em 1948.

A promessa de solução para o problema do acesso à terra para todos os sul-africanos foi um dos pilares da campanha vitoriosa do Congresso Nacional Africano (African National Congress - ANC)<sup>14</sup> nas primeiras eleições democráticas para presidente realizadas no país, em 1994, pondo fim a 46 anos de opressão do regime de apartheid. O ANC se mantém democraticamente no poder, tendo vencido todas as eleições nacionais desde então, sem, no entanto, cumprir integralmente as promessas de campanha em relação à restituição e distribuição de terras. Embora iniciado pelo governo, este processo se arrasta por mais de duas décadas sem

---

<sup>14</sup> Movimento e partido político de Nelson Mandela, criado em 1912.

apontar para uma efetiva solução (Beinart; Delius; Hay, 2012, p. 4). Como consequência, registra-se uma intensificação da migração campo-cidade e o consequente aumento da população urbana, que passa a reivindicar, também, o direito à moradia<sup>15</sup>. Este cenário, comum a tantas outras cidades do mundo, tem agravantes locais e deixa sequelas profundas na sociedade sul-africana, sendo a enorme desigualdade social nas grandes cidades a mais gritante dessas marcas.

Para que se possa compreender o papel central que a terra ocupa na ordenação da vida de um indivíduo ou de uma coletividade no continente africano, Beinart, Delius e Hay lembram que na África Austral, assim como em outras partes do continente, o vínculo com a terra vai muito além da questão econômica relativa à sua posse ou exploração comercial. Na África, o vínculo com a terra é visceral.

Tome, por exemplo, o costume tradicional na África Austral, segundo o qual o cordão umbilical de um recém-nascido é enterrado no local de nascimento, enraizando a pessoa em seu local de origem e história, que inclui os ancestrais de cada um, e sinalizando o início de um ciclo para o qual o indivíduo retornará quando a vida terrena terminar e eles retornarem ao mesmo solo. A terra passa a incorporar a própria substância e o ser da própria vida (2012, p. xi, T.A.)<sup>16</sup>.

Ao longo de décadas, expandindo-se do campo até a cidade, a luta pelo direito à terra ampliou-se e se desdobrou em diversas outras lutas, muitas delas relacionadas ao espaço: o direito à moradia, o direito à mobilidade, mas também ao trabalho digno, à alimentação e, talvez, aquele que mais interesse a esta tese, o direito da população negra ocupar e circular livremente por espaços das cidades que antes lhe eram proibidos. Como lembra o teórico político e intelectual camaronês Achille Mbembe, em referência ao trabalho da pesquisadora sul-africana Deborah Posel,

os direitos dos negros a viver na cidade estavam constantemente sob ameaça, se não negados na íntegra, e é por isso que a maior parte das lutas sociais da era pós-apartheid podem ser lidas como tentativas de reconquistar o direito de ser urbano. Essas novas lutas assumiram várias formas, que vão desde a ocupação até sonhos

<sup>15</sup> De acordo com Mbembe, trata-se de um novo direito fundamental, descrito na constituição de Gana, que os ganenses desejam ver incluído na lista de direitos humanos tradicionais (MBEMBE, 2019, p. 77).

<sup>16</sup> “Take, for example, the traditional custom in Southern Africa whereby a newborn’s umbilical cord is buried in the place of birth, rooting the person to their place of origin and history, which is taken to include one’s ancestors, and signalling the start of a cycle to which the individual will return when earthly life ends and they return to the self-same soil. Land comes to embody the very substance and being of life itself” (BEINART; DELIUS; HAY: 2012, p. xi)

de mobilidade ascendente por meio da nova classe média negra (Mbembe; Nuttal, 2008, p. 52, T.A.)<sup>17</sup>.

Johannesburgo, maior e mais populosa cidade da África do Sul, é o palco onde as disputas por espaço e pelo direito de ser urbano podem ser tão mais perceptíveis quanto mais dramáticas.

É comum ouvir-se dizer que Johannesburgo “surgiu do nada”, erigida em velocidade relâmpago, a 1.753 metros de altitude, no Highveld – o planalto oriental da África do Sul. Os primeiros *Voortrekkers*<sup>18</sup> chegaram ao Highveld, a partir de 1835, vindos da Cidade do Cabo, e não encontraram ali qualquer vestígio de ocupação humana<sup>19</sup>. As primeiras descobertas de ouro na região datam de meados do século XIX, mas é a descoberta de uma enorme bacia aurífera ao longo de Witwatersrand<sup>20</sup>, em 1886, que marca o início da grande corrida do ouro na região. “A moderna Johannesburgo começou, efetivamente, em 20 de setembro de 1886, quando Paul Kruger, presidente da ZAR<sup>21</sup>, declarou a área aberta para escavação pública” (Brodie, 2008, p. 44, T.A.)<sup>22</sup>.

Quando se diz que Johannesburgo “surgiu do nada” se está fazendo referência ao fato de que quando os primeiros aventureiros chegaram ao local em busca do ouro – advindos de diversos lugares da África, mas também da América do Norte e da Austrália – eles não encontraram qualquer núcleo urbano estabelecido na região. Os primeiros mineradores viveram em tendas e vagões agrupados perto da única fonte de água, na região até hoje conhecida como Ferreira’s Camp. Mas, talvez mais notável que o fato de a cidade ter “surgido do nada”, foi a rapidez com a qual ela se transformou, em curtíssimo período de tempo, de um simples acampamento de mineradores em um povoado com casas, hotéis, bares e lojas de bebidas (Brodie, 2008, p.44). “Johannesburgo surgiu como uma cidade instantânea

<sup>17</sup> “The rights of blacks to live in the city were constantly under threat, if not denied in full, which is why most social struggles of the post-apartheid era can be read as attempts to reconquer the right to be urban. These new struggles have taken several forms, ranging from squatting to dreams of upward mobility via the new black middle class” (MBEMBE; NUTTAL, 2008, p.52).

<sup>18</sup> Pioneiros bôeres; descendentes dos colonos holandeses, mas também alemães e dinamarqueses, calvinistas, que disputaram com os britânicos o território austral do continente africano.

<sup>19</sup> Hoje, sabe-se que, milhares de anos atrás, toda a área já havia sido ocupada por grupos africanos Sotho-Tswana (BRODIE, 2008, p. 18, 20, 25).

<sup>20</sup> Extensão de uma cadeia de montanhas, de 56 quilômetros de extensão, que se eleva a cerca de 1750 metros de altitude, ao norte da África do Sul. A expressão em língua africâner significa “cume de águas brancas”.

<sup>21</sup> *Zuid Afrikaansche Republiek* (em africâner) é a República Sul-Africana autoproclamada em 1857.

<sup>22</sup> “Modern Johannesburg began, effectively, on 20 September 1886, when Paul Kruger president of the ZAR, declared the area open for public digging”. (BRODIE, 2008, p. 44).



de estranhos, *aliens* e estrangeiros (*uitlanders*) – uma cidade sem história”<sup>23</sup> (2008, p.17, T.A.), ratifica Achille Mbembe.

Sua infraestrutura urbana (seus parques, suas ruas, seus monumentos, seu bonde elétrico e iluminação elétrica, suas estruturas de consumo e espetáculo), sua vida cultural e econômica tiveram que ser construídas do zero, sem nenhum dos constrangimentos que costumam ligar outras cidades tão fortemente ao seu passado mais antigo. A única razão de sua criação foi a busca de riqueza material. (...) A ascensão da cidade ao capitalismo industrial foi acompanhada pela miséria humana, degradação, doença, crime e prostituição. Mas, talvez uma das dimensões mais marcantes da natureza metropolitana de Johannesburgo tenha sido sua metamorfose incessante (Mbembe; Nuttal, 2008, p. 17-8, T.A.)<sup>24</sup>

Os números demonstram claramente a extraordinária velocidade desse fenômeno de expansão:

Em meados de 1886, 300 mineiros chegaram à corrida inicial [pelo ouro]. Até o final do ano, o número havia aumentado para 3.000. Em 1896, Johannesburgo, essa impetuosa e rude iniciante, era considerada o maior espaço urbano da África, com uma população de 102.000 habitantes (Perlman, 2017, p. 22, T.A.)<sup>25</sup>.

A chegada da ferrovia, em 1895, que interligou Johannesburgo às principais localidades do sul do continente, certamente contribuiu para esse crescimento acelerado. O cinema – índice maior da modernidade do fim do século XIX e início do XX – também aí não tardou a aparecer, existem registros das primeiras atividades cinematográficas em Johannesburgo já em 1896<sup>26</sup>, apenas dez anos após seu surgimento como agrupamento urbano. Em 1913, foram construídos os primeiros estúdios cinematográficos no subúrbio de Killarney. Mas esses estúdios estavam mais interessados em produzir imagens das selvas africanas do que em

<sup>23</sup> “Johannesburg emerged as an *instant city* of strangers, aliens, and foreigners (*uitlanders*) – a city with no history” (MBEMBE; NUTTAL, 2008, p.17).

<sup>24</sup> “Its urban infrastructure (its parks, its streets, its monuments, its electric tramway and electric lighting, its structures of consumptions and spectacle), its cultural life, and economy had to be built from scratch, without any of the constraints that usually bind other cities so tightly to their ancient past. The sole reason for its creation was the pursuit of material wealth. (...) The city’s ascent to industrial capitalism was accompanied by human misery, degradation, disease, crime, and prostitution. But perhaps one of the most striking dimensions of the metropolitan nature of Johannesburgo has been its ceaseless metamorphosis” (MBEMBE; NUTTAL, 2008, p. 17-8).

<sup>25</sup> “In mid-1886, 300 diggers arrived in the initial run. By the end of the year the number had swelled to 3.000. By 1896, Johannesburg, this brash and uncouth upstart, was believed to be the largest urban space in Africa, with a population of 102.000” (PERLMAN, 2017, p. 22).

<sup>26</sup> Os primeiros filmes de curta duração filmados e exibidos em Johannesburgo foram produzidos pela Warwick Trading Company of London, e mostravam imagens de Johannesburgo tomadas da frente de um vagão em movimento (BOTH, 2012, p. 21).

registrar o desenvolvimento acelerado de Johannesburgo – alçada oficialmente à categoria de cidade em 1928 (Parker, 2016, p. 36).

Desde o surgimento “instantâneo” da cidade, muito antes da implementação do regime do apartheid em 1948, a ocupação espacial de Johannesburgo foi baseada em um regime de segregação racial e de classes, que determinou onde cada pessoa poderia viver e circular. Em 1933, de acordo com a pesquisadora Lindsay Bremner, toda cidade de Johannesburgo foi “proclamada branca” e, em 1938, a maioria da população negra já havia sido deslocada para as áreas mais ao sul (2010, p. 176).

A cidade que emergiu no início do século XX era composta por zonas funcionais. Ela estava articulada em torno de um eixo leste-oeste que separava a classe média baixa inglesa e os residentes brancos falantes de africânder. Um nítido arco de terras de mineração separava os subúrbios do sul dos do norte, de baixa densidade e renda mais alta. Africanos e outras minorias de pele escura eram confinados em guetos raciais ou trancados nos alojamentos das minas, albergues, barracas, ou nas dependências de empregados dos proprietários brancos. Era uma cidade com várias fronteiras – menos espaciais com consequências sociológicas do que enclaves raciais que se formavam espacialmente. Era uma cidade regulada também de acordo com o princípio da proximidade e da distância social (Mbembe; Nuttal, 2008, p. 21, T.A.)<sup>27</sup>.

Com a implantação do apartheid essa segregação espacial tornou-se ainda mais violenta e opressiva. As severas leis do regime proibiam quase tudo aos negros, como, por exemplo, possuir propriedades, habitar determinadas áreas urbanas e permanecer na cidade sem um passe. A obrigatoriedade de entrar e sair diariamente da cidade era, segundo Bremner, a prova de que “as formas espaciais características do apartheid foram projetadas para serem porosas, para regular o corpo em movimento. Elas produziram uma narrativa não de fechamento, mas de centenas de milhares de entradas e travessias” (2010, p. 168, T.A.)<sup>28</sup>. As remoções

<sup>27</sup> “The city that emerged at the beginning of the twentieth century was made up of functional zones. It was articulated around an east-west axis separating lower-middle-class English and Afrikaans-speaking white residents. A distinct arc of mining land divided the southern suburbs from the lower-density and upper-income northern ones. African people and other dark-skinned minorities were confined in racial ghettos or locked up in mine compounds, hostels, barracks, or in the servant’s quarters of white householders. It was a city with various boundaries – less spatial facts with sociological consequences than racial enclaves that were formed spatially. It was also a city regulated according to the principle of proximity and social distance” (MBEMBE; NUTTAL, 2008, p. 21).

<sup>28</sup> “Apartheid’s characteristic spatial forms were designed to be porous, to regulate the body in motion. They produced a narrative, not of closure, but of hundreds of thousands of entries and crossings.” (BREMNER, 2010, p. 168).

forçadas da população negra e demolições de bairros inteiros – como foi o caso de Sophiatown<sup>29</sup> – acentuaram a violência contra a população negra.

É desse período a primeira aparição de Johannesburgo e Sophiatown em um filme de ficção, *Jim Comes to Jo'Burg* (dir. Donald Swanson, 1949), e a inauguração de pelo menos três temas que se tornarão recorrentes nos filmes sul-africanos subsequentes: a migração campo-cidade feita por trem, a fixação imaginária de Johannesburgo como uma terra de oportunidades (Jim deixa sua vila na área rural para tentar a sorte em Johannesburgo), e a violência urbana (assim que chega à cidade, Jim é levado por *tsotsis*<sup>30</sup> para Sophiatown, onde é assaltado) (PARKER, 2016, p. 39). As imagens produzidas durante o regime do apartheid foram controladas com mão de ferro pelo Estado. Pesquisadores contemporâneos afirmam que acessar certos arquivos audiovisuais dessa época, que se encontram depositados nos Arquivos Nacionais, em Pretória, requer, até hoje, obstinação e paciência.

As marcas da segregação espacial acentuadas pelo regime do apartheid permanecem perceptíveis na cartografia de Johannesburgo nos dias atuais.

Especialmente, Johannesburgo foi dividida entre brancos e negros, *townships* e subúrbios, com grandes extensões de zoneamento industrial e rejeitos de mineração entre eles. Embora a segregação espacial não seja mais imposta, esta fragmentação espacial ainda é, em geral, uma realidade (Parker, 2016, p. 2, T.A.)<sup>31</sup>.

Como no passado, ainda é na porção norte de Johannesburgo que se encontram os subúrbios mais ricos – Parkhurst, Houghton, Parkview, Linden, Dunkeld, Saxonwold, Sandton, entre outros –, enquanto a porção sul concentra as áreas menos desenvolvidas (*townships*), entre elas, Soweto, área ocupada majoritariamente pela população negra e que concentra cerca de um terço da população total da cidade. Distantes umas das outras, todas essas localidades foram se desenvolvendo como comunidades quase autônomas, com características

<sup>29</sup> Sophiatown foi um desses bairros destinados exclusivamente à população negra, próximo à região central da cidade, que, em meados dos anos 50, foi desocupado e totalmente demolido.

<sup>30</sup> Termo em língua sesoto que pode ser traduzido como gângster ou criminoso.

<sup>31</sup> “Spatially, Johannesburg has been divided into white and black, township and suburb, with large tracts of industrial zoning and mining wasteland between. Although spatial segregation is no longer enforced, this spatial fragmentation is still, by and large, a reality” (PARKER, 2016, p. 2).

espaciais próprias e composição étnica e linguística distintas, dando forma ao caleidoscópio cultural que é, hoje, uma das marcas de Johannesburgo.

Os subúrbios mais brancos da cidade, ao norte da região central, desenvolveram-se em meio àquilo que Mbembe designou como “imaginário urbano pastoral”, com suas longas avenidas arborizadas, jardins projetados, casas com varandas e colunas de mármore, em oposição à militarização do espaço destinado aos negros (os *hostels*, alojamentos e prisões, por exemplo) nas *townships* ao sul da região central (Mbembe; Nuttal, 2008, p. 46).

A expansão de Johannesburgo rumo ao norte, iniciada ainda nos anos 50, intensificou-se a partir de 1961, quando a África do Sul se declarou independente da Inglaterra. Mas a depressão econômica deflagrada a partir do início nos anos 70 alterou novamente este cenário de prosperidade e crescimento. Bairros inteiros da região central da cidade, como Central Business District (CBD), Newtown, Braamfontein, Marshalltown, entre outros – que na década de 1960 foram símbolo da força econômica e pujança da cidade –, já a partir da década seguinte começaram a sentir a pressão causada pela escassez de moradias para a população negra na cidade e arredores. Nos anos 1980, as leis que limitavam a presença e movimentação dos negros no centro da cidade começaram a ser burladas (Perlman, 2017, p. 24). Escritórios de grandes empresas, bancos, canais de televisão, bolsa de valores, abandonaram o centro da cidade em direção a Sandton, ao norte. O ator, dramaturgo e diretor teatral John Matshikiza lembra, ironicamente, que esse movimento de translação é uma marca da pujança de Johannesburgo, afinal, somente “uma cidade rica (...) pode simplesmente abandonar seus edifícios mais altos e seguir em frente quando a chegada iminente dos bárbaros é anunciada” (2008, p. 222).

Nos bairros da região central, casas e prédios deixados vazios pelo “*white flight*”<sup>32</sup>, começaram gradativamente a ser ocupados pela população negra da cidade e o perfil populacional de toda a região foi radical e racialmente alterado. Áreas que foram símbolos de uma época de riqueza acumulada graças à atividade de mineração e ao regime de segregação do apartheid, hoje estão inteiramente ocupados pela população negra. Por décadas, negros sul-africanos tiveram

---

<sup>32</sup> Revoada branca. Termo cunhado nos Estados Unidos, nos anos 50/60, para designar a migração em massa de pessoas de ascendência europeia de áreas urbanas racialmente mistas para áreas mais homoganeamente brancas.

cerceados seus direitos de morar e de circular livremente por Johannesburgo. Esse aprisionamento se tornou a precondição para a exploração do trabalho do homem africano, lembra Mbembe, “por isso as lutas pela emancipação racial e por melhorias das condições de vida dos negros são tão entrelaçadas às lutas pelo direito de circular livremente” (2019, p. 79). Hoje, ao caminhar por toda a região central de Johannesburgo, não se pode deixar de pensar, como salientou Mbembe, que “o fim do apartheid levanta novamente a questão de como habitar a cidade. Para os negros, em especial, sentir-se à vontade na cidade adquire uma urgência peculiar, até porque ela tem sido o local dominante de sua exclusão da modernidade” (2008, p. 54, T.A.)<sup>33</sup>. Após 1994, habitar a cidade passou a significar “habitar a modernidade” da qual os negros tinham sido por tanto tempo excluídos. Essa população, de fato e enfim – ainda que precariamente – podia reivindicar e fazer valer seu direito de ser urbana.

Atualmente, 135 anos após a sua criação, Johannesburgo é a maior cidade da África do Sul, além de ser uma das seis mais populosas concentrações urbanas do continente africano, contando com cerca de 8 milhões de pessoas em sua área metropolitana<sup>34</sup>. A cidade é hoje um lugar vibrante, cheio de contrastes, que inclui a opulência empresarial de Sandton, a precarização de Newtown, a gentrificação de Maboneng, as galerias de arte de Rosebank, a cultura indo-islâmica de Fordsburg, o comércio de tecidos africanos do Fashion District, restaurantes de luxo e de comida de rua, cassinos de arquitetura duvidosa imitando vilas italianas, shopping centers colossais, desigualdade social e alta tecnologia. “Se alguma vez houve uma forma africana de modernidade metropolitana, Johannesburgo terá sido sua localização clássica”, considera Mbembe (2008, p. 37, T.A.)<sup>35</sup>.

A existência metropolitana aqui [em Johannesburgo] é "exibida" não necessariamente por meio de exposições ou parques, mas via uma gama atraente de rótulos e produtos de consumo, rodovias e fluxos luminosos, vitrines e enormes outdoors de publicidade, nova arquitetura e, mais geralmente, tecnofilia. (...) A partir dessa perspectiva, o que chega aos olhos dos mais ferozes críticos de

<sup>33</sup> “The end of apartheid raises anew the question of how to inhabit the city. For blacks, especially, making oneself at home in the city takes on a peculiar urgency, if only because it has been the dominant site of their exclusion from modernity” (2008, p. 54).

<sup>34</sup> O censo mais recente realizado na África do Sul aconteceu em 2011. De acordo com ele, o número de habitantes da cidade de Johannesburgo é de 4.434.827. Os 8 milhões são referentes a todos os habitantes da região metropolitana de Johannesburgo que engloba outras oito municipalidades. Fonte: <https://census2011.adrianfrith.com/search/johannesburg>. Acesso em: 15 dez. 2018.

<sup>35</sup> “If there is ever an African form of metropolitan modernity, then Johannesburg will have been its classical location” (2008, p. 37).

Johannesburgo como crassos ornamentos materiais poderia muito bem ser entendido como uma estética da abundância (id., p. 24, T.A.)<sup>36</sup>.

A impressão causada por Johannesburgo a um viajante que se dedica a percorrê-la em toda sua extensão – caso isso fosse possível – é a mesma suscitada pelas palavras com as quais o escritor e pesquisador senegalês Felwine Sarr descreve um passeio hipotético pelas cidades africanas:

O sentimento que advém da passagem por elas [as cidades africanas], apesar de sua diversidade, é antes de mais nada o da densidade, de uma intensa energia em circulação, de uma vitalidade transbordante, de um dinamismo, de um zumbido, de uma criatividade, mas também de um caos, de uma congestão, de uma estreiteza, de um sufocamento, de uma indecisão quanto a suas formas futuras, de uma incongruência talvez, de uma contemporaneidade de diversos mundos. Diversas épocas nelas convivem, diversos estilos arquitetônicos, diversas maneiras de habitar o espaço público, entre cidade e campo, entre remendo e ruína (Sarr, 2019, p. 141).

Na África do Sul, toda a discussão acerca do espaço é marcada, por um lado, pelo regime segregacionista que controlou e delimitou a ocupação do território e, por outro, pela permanente luta da população negra por direito à livre ocupação da terra. Esta tensão extrapola o campo político, social e econômico e ganha o campo cultural, impregnando o campo das artes, entre elas, o cinema.

## 2.2. Johannesburgo no cinema após o fim do apartheid

De acordo com os pesquisadores sul-africanos Keyan Tomaselli e Arnold Shepperson, entre os anos de 1910 e 1980, o cinema sul-africano teve apenas uma “atividade moderada”. A partir de 1948, com a institucionalização do apartheid pelo Partido Nacional, a indústria cinematográfica existente “fragmentou-se racial e linguisticamente” e passou a receber subsídios que privilegiavam a produção de filmes falados em africâner (2014, p. 182). Somente a partir de 1974, paralelamente a uma indústria que investia em filmes comerciais de alto padrão, é que se viu surgir “uma indústria de filmes ‘negros’ de baixíssimo orçamento” (id., ibid.), porém esses filmes eram dirigidos por diretores brancos para serem exibidos nas *homelands* –

<sup>36</sup> “Metropolitan existence here is ‘displayed’ not necessarily through exhibitions or parks, but via an enticing array of consumer labels and products, highways and luminous flows, store windows, and huge advertising billboards, new architecture and, more generally, technophilia. (...) From this perspective, what passes in the eyes of Johannesburg fiercest critics as crass material trappings could very well be understood as an aesthetic of plenty” (TOMASELLI; SHEPPERSON, p. 24).

as reservas destinadas à população negra. Com o fim do apartheid, o novo governo começou a pensar uma política para o cinema no país. Com o objetivo de promover e dar suporte à indústria cinematográfica sul-africana (e também o setor de turismo) foi criada, em 1999, a Fundação Nacional de Filme e Vídeo (National Film and Video Foundation – FNFV), que se mantém em atividade até hoje, sendo a principal fomentadora da produção de filmes na África do Sul (Balta, 2007, p. 41).

Apenas com o fim do apartheid novas temáticas, antes censuradas pelo regime, encontraram mais facilmente o caminho das telas. Essas temáticas trouxeram consigo novos personagens: os sem-teto, a população LGBTQ+, as crianças de rua, os prisioneiros e opositores do regime do apartheid, todas e todos representantes das “comunidades marginalizadas” até então banidas da indústria cinematográfica sul-africana (Botha, 2012, p. 203-4). Com esses personagens, o cinema da África do Sul se abria também para a representação de novas dinâmicas espaciais cujo palco principal era a cidade.

Em 1995, um ano após as eleições presidenciais que consumaram o fim do regime do apartheid, um filme produzido na África do Sul ganhou repercussão dentro e fora do país, contribuindo para exportar imagens de Johannesburgo – e da África – para o resto do mundo. *Cry, the Beloved Country/Os Deserdados*<sup>37</sup>, dirigido por Darrell Roodt, é uma adaptação para o cinema do clássico romance homônimo escrito em 1948 por Alan Paton (1903-1988), importante autor e ativista antiapartheid sul-africano. Trata-se de um filme transnacional (Harrow, 2016; Ferreira, 2014), isto é, uma coprodução entre África do Sul e Estados Unidos, com atores norte-americanos nos papéis principais.

A história de *Os Deserdados* se passa em 1946, dois anos antes da instituição do apartheid como regime oficial, e conta a saga do Reverendo Khumalo (James Earl Jones), que deixa sua casa e trabalho em Natal<sup>38</sup>, área rural do país, para procurar sua irmã e seu filho que vivem – mas estão “desaparecidos” – em Johannesburgo. De trem, Khumalo chega à cidade grande para descobrir que sua irmã se tornou prostituta e o filho está preso por ter matado – ao que tudo indica acidentalmente – um ativista branco contra a segregação racial no país. A vítima é

<sup>37</sup> No Brasil, o filme repete o mesmo título utilizado na adaptação cinematográfica anterior, de 1951, dirigida por Zoltan Korda, e estrelada pelo ator norte-americano Sidney Poitier.

<sup>38</sup> Desde 1994, a província de Natal passou a se chamar KwaZulu-Natal.

filho do fazendeiro James Jarvis (Richard Harris), da mesma região que Khumalo. Após todas as peripécias ocorridas em Johannesburg, o filme termina na área rural de Natal como uma história de superação e reconciliação, já que Khumalo e Jarvis – aproximados pela tragédia que envolveu seus filhos – se reconciliam.

Uma análise breve dos espaços apresentados no filme permite que alguns temas possam ser imediatamente identificados: a migração campo-cidade; o trem como instrumento de ligação entre esses dois mundos; Johannesburg como um local de vicissitudes, perigo e violência (em oposição à vida tranquila e idílica da área rural). A jornada de Khumalo, do campo à cidade, repete o mesmo deslocamento feito anteriormente por sua irmã e seu filho, retomando o movimento de tantos outros personagens de diversos filmes sul-africanos, para reforçar o tema do deslocamento e da cidade como um lugar de passagem, como se verá mais adiante.

A área rural é vista, no início e no fim do filme, em planos majoritariamente filmados em *widescreen*<sup>39</sup>, feitos à luz do dia, destacando a beleza da monumental cadeia de montanhas Drakensberg. Entre esse cenário iluminado e verde e o da cidade, encontra-se o trem, espécie de “espaço-em-movimento”, que permite, ao mesmo tempo, que se explore a beleza e transformação da paisagem percorrida, nas cenas externas, e o interior dos vagões repletos de pessoas comuns indo à cidade em busca de sonhos, trabalho, dinheiro. Antes que chegue ao seu destino final, o trem passa pelas máquinas de escavação de túneis em uma área de mineração, visão que ajuda a lembrar que é de suas entranhas que a cidade retira o ouro que constrói e mantém a fama capaz de atrair tantas pessoas.

Em oposição ao ambiente solar do início da narrativa, é noite quando Johannesburg aparece pela primeira vez no filme, numa utilização bastante óbvia do contraste luz e sombra como recurso narrativo. O primeiro espaço de Johannesburg é uma rua do centro da cidade: uma pequena multidão apressada, ônibus elétricos, semáforos, carros em movimento, buzinas, guardas de trânsito, tudo envolvido pelo animado ritmo do jazz proveniente da trilha musical – tudo a ressaltar o progresso e a modernidade da cidade. Mas, logo na chegada, o reverendo será ludibriado por um cidadão bem apessoado, que consegue lhe afanar algum dinheiro. Um lembrete de que na cidade grande ninguém é totalmente confiável e

---

<sup>39</sup> Formato que permite uma visão mais panorâmica da cena.



toda a sorte de coisas ruins podem acontecer aos ingênuos que chegam de fora. Em Sophiatown<sup>40</sup>, destino final do personagem, o procedimento de caracterização se repete: a noite, a rua com muitas pessoas, um casal que se beija em público com volúpia, os gritos de uma mulher que foge de um grupo de homens. Há menor ênfase na ordenação do espaço urbano, mas a sensação de insegurança e iminência do perigo permanecem. Após uma jornada que inclui cenas em prisão, *shebeen*<sup>41</sup>, prostíbulo, sindicato, academia de boxe, tribunal de justiça, entre outros espaços da cidade, os personagens principais retornarão à paisagem idílica do campo, para, na altitude das montanhas, diante da visão sublime da Drakensberg, encontrarem a paz e a reconciliação final.

Em 2005, outro filme sul-africano bem sucedido atravessou as fronteiras do país: *Tsotsi*<sup>42</sup>, roteirizado e dirigido por Gavin Hood, adaptado da novela homônima do dramaturgo, ator e diretor sul-africano Athol Fugard. O filme é considerado por alguns como um dos primeiros resultados efetivos da atuação da Fundação Nacional de Filme e Vídeo, que surge nos créditos como uma de suas coprodutoras, junto de outras produtoras sul-africanas e da britânica The UK Film & TV Production Company, sediada em Londres.

Falado em zulu e xhosa, com elenco majoritariamente sul-africano, *Tsotsi* fez uma extraordinária carreira internacional, participou de diversos festivais ao redor do mundo e colecionou prêmios, entre eles – certamente o de maior repercussão –, o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro de 2006<sup>43</sup>.

O filme conta a história de Tsotsi – jovem e violento gangster que vive em uma ocupação próxima a Soweto, periferia sul de Johannesburgo – que, ao roubar um carro em um assalto a mão armada, em um bairro rico da cidade, acaba levando acidentalmente com ele o bebê que está no banco de trás do veículo. Tsotsi se ocupa da criança por alguns dias em seu barraco na periferia, até o momento final (e redentor) em que ele a devolve aos pais e se rende à polícia.

<sup>40</sup> A Sophiatown desta versão cinematográfica de 1995, diferentemente da versão de 1951, não é a locação real, posto que toda a *township* foi completamente posta abaixo pelo governo segregacionista no final dos anos 50.

<sup>41</sup> Espécie de bar popular, inicialmente de origem ilegal, muito comum nas áreas menos desenvolvidas.

<sup>42</sup> O filme foi lançado no Brasil com o título *Infância Roubada*, mas é frequentemente citado por seu título original.

<sup>43</sup> Prêmio concedido pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Los Angeles, EUA.

A Johannesburg de *Tsotsi* é vista através das lentes da violência e do medo. O primeiro espaço visto no filme é uma ocupação na periferia, o lar de Tsotsi, com ruas de chão batido, casas e barracos desordenados, mulheres enchendo baldes de água para o abastecimento próprio e, como se verá ao longo da narrativa, um *shebeen* onde a gangue de Tsotsi bebe, joga, briga e planeja seus roubos. O trem – ele, mais uma vez – surge logo em seguida para tematizar a distância e o deslocamento entre a periferia e a cidade, distância que será reforçada pelas cenas da estrada margeando a comunidade onde vive o personagem principal. O trem é um espaço de insegurança e violência – assim como o é também na vida real –, já que é dentro de um vagão que a gangue de Tsotsi cerca, rouba e apunhala o homem que escolheram como vítima.

O primeiro espaço icônico de Johannesburg, no filme, é o emaranhado de trilhos ferroviários que leva diretamente à Park Station, na região central da cidade, local onde Tsotsi escolhe suas vítimas. Em quase todas as outras cenas ambientadas em Johannesburg – no bairro rico onde fica a casa dos pais do bebê sequestrado, nos espaços abandonados debaixo dos viadutos, nos trilhos da ferrovia por onde Tsotsi caminha, nas ruas da cidade por onde circulam os carros de polícia – sempre é noite ou chove. O interior da casa rica dos pais do bebê, a delegacia de polícia e um quarto de hospital ajudam a completar a visão da cidade.

Há ainda uma segunda imagem que vai se tornar recorrente em diversos filmes ambientados em Johannesburg: o skyline<sup>44</sup> da região central, dominado por dois reconhecíveis volumes arquitetônicos, o Ponte City e a Hillbrow Tower. Em *Tsotsi*, a cidade edificada e moderna é vista à distância e ao fundo, a partir de um descampado onde Tsotsi se encontra. Nesta composição, a imagem é uma alusão direta à intangibilidade da cidade para o personagem principal.

---

<sup>44</sup> Costuma-se dizer que Johannesburg possui dois skylines “oficiais”. O primeiro, do centro da cidade, dominado por construções como o prédio de apartamentos Ponte City, a Hillbrow Tower, e o Carlton Centre. E o segundo, mais recente, de Sandton, dominado pela silhueta do prédio *The Leonardo*, atualmente a construção mais alta de todo o continente africano.



Em 2009, outro filme sul-africano – em coprodução com Nova Zelândia, Estados Unidos e Canadá – conquista sucesso de público e crítica e viaja o mundo levando imagens de Johannesburg: *District 9/Distrito 9*, um thriller de ação e ficção científica dirigido pelo sul-africano Neill Blomkamp, baseado no seu curta-metragem *Alive in Joburg* (2006).

A narrativa se inicia 20 anos após uma nave espacial alienígena ter quebrado e “estacionado” sobre a cidade de Johannesburg. Adoecidos, os tripulantes da nave – seres humanoides semelhantes a crustáceos, que são chamados pejorativamente pelos humanos de “camarões” – são capturados e confinados pelo governo em um campo de internamento (o Distrito 9 que dá título ao filme). O ponto de partida da trama é a decisão do governo de remover os alienígenas do local onde se encontram – que se transformou numa grande e violenta favela – para um novo acampamento, um espaço semelhante a um campo de refugiados, a 200 km de distância da cidade. Um agente da MNU, empresa governamental responsável por coordenar a remoção, é contaminado dentro do acampamento e começa a se metamorfosear em alienígena. Um alienígena decide escapar com seu filho para tentar retornar ao seu planeta de origem. O confronto e perseguição entre forças policiais, agentes do governo e alienígenas constitui a ação majoritária do filme.

Filmado parcialmente em estilo documental, valendo-se de (falsas) entrevistas e imagens de telejornais, imagens de câmeras de segurança, tomadas aéreas e registros de câmera na mão, *Distrito 9* trabalha com muitos subtextos, abordando, naquilo que poderia ter sido apenas um filme de ação, temas delicados para a sociedade sul-africana contemporânea, como a xenofobia, o racismo e a

segregação racial e espacial. De fato, a inspiração para a história – e para o título do filme – foram as remoções ocorridas nos anos 70, no Distrito 6, na Cidade do Cabo<sup>45</sup>.

A ação do filme se dá majoritariamente dentro do acampamento<sup>46</sup>, em meio a barracos, lixo e toda sorte de detritos. Mas o filme mostra também diversas imagens da cidade de Johannesburgo, sua parte mais edificada e urbana. Tomadas aéreas mostram, sobretudo, o conglomerado de prédios da região do Central Business District (CBD) onde, na trama, se encontra a sede da MNU. Mas veem-se também pessoas nas ruas, em situações quase sempre caóticas e violentas, dando entrevistas acerca dos alienígenas e também protestando, contra ou a favor das remoções. Da cidade veem-se ainda a casa do agente da MNU, os modernos laboratórios da empresa, onde são efetuados testes clandestinos com alienígenas, e a emergência lotada de um hospital.

A distância entre a periferia, onde se encontra o Distrito 9, e a cidade é marcada pelas rodovias, quase sempre filmadas do alto, e pela visão do skyline da região central da cidade, estabelecido em um plano relativamente longo, logo no início da narrativa. Nele, a cidade é vista ao longe, dominada pela presença inerte da espaçonave gigantesca, e parcialmente ofuscada por um dos muitos montes de rejeitos de mineração, existentes ainda hoje no cinturão que separa a região central da parte sul da cidade. Este plano é acompanhado de uma irônica narração em *voice over*: “Para surpresa de todos, a espaçonave não parou sobre Manhattan, nem Washington, nem Chicago. Mas ao invés disso, ela veio parar diretamente sobre a cidade de Johannesburgo”. “Surpresa” justificada apenas pela arrogância do norte global. Afinal, com tantos lugares importantes no mundo ocidental – como as cidades norte-americanas referidas –, por que os alienígenas decidiram se posicionar justamente sobre Johannesburgo, uma cidade quase desconhecida nesse ponto cego do mundo que é o continente africano?

<sup>45</sup> Na ocasião, cerca de 60 mil pessoas foram forçadas a deixar suas residências, e o bairro foi varrido do mapa pelo regime do apartheid, assim como havia ocorrido nos anos 50 com Sophiatown, em Johannesburgo.

<sup>46</sup> Assim como *Tsotsi*, *Distrito 9* foi filmado em locação, na *township* de Chiawelo, Soweto.



Esses três filmes – *Os Deserdados*, *Tsotsi* e *Distrito 9* –, todos dirigidos por homens brancos sul-africanos, têm ainda em comum o fato de terem sido produzidos com algum tipo de cooperação internacional, visando, desde sua concepção, a distribuição em mercados internacionais<sup>47</sup> (daí a escalação de atores estrangeiros nos papéis principais). Pode-se dizer que esses filmes oferecem ao espectador estrangeiro visões “compatíveis” com o acervo de imagens da África que o Ocidente arquivou e espera sempre rever em um filme africano. Johannesburg é prioritariamente mostrada a partir de sua periferia, caracterizada pela desordem, violência e toda sorte de vicissitudes decorrentes de jogo, bebida, drogas pesadas, contrabando, assédio sexual, etc. O que não significa dizer que esses filmes abordem com alguma complexidade os espaços da periferia, ou os personagens que aí habitam. Tudo, espaços e personagens, é construído de maneira superficial ou maniqueísta<sup>48</sup>. O campo é o espaço convocado para se contrapor à cidade como o lugar da tradição e dos valores positivos (em oposição às vicissitudes urbanas). Johannesburg aparece sempre distante, inalcançável, e essa distância é marcada pela incidência das rodovias que separam ou ligam estes espaços e pelo

<sup>47</sup> Não há, claro, nenhum demérito nisso. Muito pelo contrário. O que todo realizador cinematográfico mais deseja é que seu filme seja assistido pelo maior número de espectadores possível, e melhor ainda se o filme conseguir fazer uma carreira internacional. O que está começando a se especular aqui é o quanto as imagens destes filmes já nascem comprometidas em atender as expectativas das audiências internacionais.

<sup>48</sup> *Distrito 9*, por exemplo, foi temporariamente banido dos cinemas da Nigéria, a pedido do governo local, pela maneira preconceituosa com que as autoridades nigerianas julgaram que os nigerianos foram retratados na trama – como criminosos e canibais.

trem, que ora traz os imigrantes vindos das áreas rurais ora os moradores da periferia da própria cidade. A visão do deslocamento, nesses filmes, é um lembrete de que os personagens ainda não pertencem à cidade, não possuem o direito de ser urbanos, podendo apenas ir e vir entre os espaços. A cidade é prioritariamente vista à noite e, às vezes, sob forte chuva, dando-se preferência aos locais ermos, desabitados, e mal iluminados: ruas vazias sob viadutos, becos escuros, vielas mal frequentadas, rodovias, locais de circulação preferencial de veículos, e não de pessoas. O crime, a violência, o vício, a desconfiança, o perigo iminente, a suspeição, a carência. Tais filmes, assistidos em sequência, potencializam no espectador uma visão não muito favorável da cidade de Johannesburgo<sup>49</sup>.

Não que a violência em Johannesburgo e na África do Sul de maneira geral não seja comprovável pelas estatísticas. Como conclui a pesquisadora Alexandra Parker, “o elemento do crime tem assombrado Johannesburgo desde seu início e está embutido na noção do urbano como a imagem da cidade do crime e da corrupção”<sup>50</sup> (2016, p. 55, T.A.). Em outras palavras, a opinião é compartilhada por Achille Mbembe: “a experiência do medo e, às vezes, o pânico está nas raízes mais profundas da vida na metrópole [Johannesburgo]”<sup>51</sup> (2008, p. 24, T.A.). De fato, a violência – ou, na maior parte do tempo, o receio de ser vítima dela – criou hábitos e estratégias que rasuram e caracterizam o uso dos espaços da cidade de Johannesburgo. Estas marcas estão registradas, por exemplo, na literatura de Ivan Vladislavič, destacado escritor sul-africano, quando fala sobre o esvaziamento noturno da cidade:

Um estranho, chegando uma noite na parte de Joburg onde vivo, pensaria que o lugar foi atingido por alguma calamidade, que todas as pessoas fugiram. Não há sinal de vida. Atrás das paredes, as casas estão tiquetaqueando como bombas. As cortinas estão bem fechadas, as luzes de segurança estão brilhando, os portões estão trancados. Até mesmo os carros se protegeram. Nosso estranho, que percorre as ruas com medo, seja em busca de alguém com as mãos abertas a quem ele possa

<sup>49</sup> É de se pensar se não foram estas imagens, ou outras muito semelhantes a elas, que estavam no imaginário das pessoas que, mesmo sem conhecer o continente africano, me advertiram com tanta propriedade sobre os perigos que eu estava correndo ao decidir me instalar temporariamente em Johannesburgo.

<sup>50</sup> “The element of crime has haunted Johannesburg since its very beginning and is embedded in the notion of the urban as the image of the city of crime and corruption” (PARKER, 2016, p. 55).

<sup>51</sup> “The experience of fear and at times panic lies at the deepest roots of life in the metropolis” (MBEMBE, 2008, p. 24).

pedir instruções, seja apenas alguém a quem evitar para manter sua solidão, não encontra ninguém (Vladislavič, 2006, p. 54-5, T.A.)<sup>52</sup>.

Mas Johannesburgo, como outras grandes cidades africanas, é muito mais complexa. Como lembra Felwine Sarr, evocando o pensamento do arquiteto ganense Kobina Banning, as cidades africanas se desenvolvem e funcionam particularmente, apesar – e a partir – do “caos organizado e engenhoso” (2019, p. 145).

Assimilar as noções de fluidez, de amovibilidade, de impermanência, de possíveis reconfigurações; desviar os objetos de seus usos habituais. Abarcar o caos organizado e engenhoso da cidade, que funciona à sua maneira, compreender suas lógicas e sentidos e articulá-lo de maneira mais eficaz. Deixar também, na edificação de nossas cidades, espaços de criatividade, inacabados, que figurem os possíveis (id., ibid.).

Nos últimos anos, Johannesburgo tem surgido nas telas tanto do cinema quanto da TV sul-africana como cenário e personagem assídua, em diferentes formatos e gêneros. Entre as produções mais recentes, a cidade pode ser vista nos documentários *Dying for Gold* (dir. Catherine Meyburgh e Richard Pakleppa, 2018), e *Everything Must Fall* (dir. Rehad Desai, 2018), nas comédias *Jozi* (2010) e *Material/Cassim, o comediante* (2012)<sup>53</sup>, ambas dirigidas por Craig Freimond, nas comédias românticas *Tell Me Sweet Something* (dir. Akin Omotoso, 2015), *Happiness is a Four-letter Word* (dir. Thabang Moleya, 2016) e *Catching Feelings/Mais uma Página* (dir. Kagiso Lediga, 2017)<sup>54</sup>, nos dramas *Vaya* (dir. Akin Omotoso, 2016), *Beyond the River* (dir. Craig Freimond, 2017), *Bram Fischer: an Act of Defiance* (dir. Jean van de Velde, 2017) e *Mayfair* (dir. Sara Blecher, 2018), no musical *She is King* (dir. Gersh Kgamede, 2017), no terror *The Tokoloshe* (dir. Jerome Pikwane, 2018), nas novelas *7de Laan* (criação de Danie Odendaal, 2000 – presente) e *Scandal!* (criação de Gloria Medupe, 2008 - presente), e em pelo menos três séries de TV disponibilizadas pela Netflix: *Shadow* (criação

<sup>52</sup> “A stranger, arriving one evening in the part of Joburg I call home, would think that it had been struck by some calamity, that every last person has fled. There is no sign of life. Behind the walls, the houses are ticking like bombs. The curtains are drawn tight, the security lights are glaring, the gates are bolted. Even the cars have taken cover. Our stranger, passing fearfully through the streets whether in search of someone with open hands of whom he might ask directions or merely of someone to avoid in the pursuit of solitude, finds no one at all.” (VLADISLAVIČ, 2006, p. 54-5).

<sup>53</sup> Disponível na plataforma Netflix.

<sup>54</sup> Disponível na plataforma Netflix com o inusitado título *Mais uma Página*.

de Philip Wolmarans et alli, 2018), *Queen Sono* (criação de Kagiso Lediga, 2019) e *Kings of Jo'Burg/Reis de Joanesburgo* (criação de Shona Ferguson, 2020).

Dentre os cineastas sul-africanos contemporâneos em atividade, pelo menos três sobressaem-se pela forma como concebem, editam e justapõem os espaços de Johannesburgo, produzindo novas visões da cidade e problematizando as relações do cinema com as discussões contemporâneas sul-africanas acerca do espaço. São eles: Craig Freimond, Akin Omotoso e Kagiso Lediga.

### 2.3. *Jozi*, de Craig Freimond: a cidade no centro da tela

JAMES

Quem pode ser engraçado nesta cidade, Nick?  
Quem pode ser engraçado em *Jo-fucking-hannesburgo*? Quem? Me diz! É impossível!

*Jozi*, de Craig Freimond<sup>55</sup>

Johannesburgo é uma cidade de muitas faces e também de muitos nomes. Embora muitos acreditem que seu nome seja uma homenagem ao bôer Stephanus *Johannes* Paul Kruger – presidente da República Sul-Africana quando da criação da cidade –, há controvérsias em relação à verdadeira fonte de inspiração do batismo. De acordo com alguns historiadores, ao menos outros três “Johanns” importantes à época podem ter servido de inspiração para o nome da cidade. Em zulu<sup>56</sup>, Johannesburgo é chamada de *eGoli* – a cidade do ouro, lembrando que “esta é uma cidade nascida de uma implacável e extrativa economia de mineração”<sup>57</sup> (Mbembe; Nuttal, 2008, p. 22, T.A.). Para os locais, ela é apenas Jo’burg (ou Joburg). A obliteração do nome próprio “Johannes” funcionando, talvez, como um esforço de distanciamento de seu passado africânder<sup>58</sup>, numa tentativa de encontrar um nome capaz de abarcar a diversidade de que é composta a cidade. Mas Johannesburgo, ou Joburg, tem ainda outro apelido, que o jornalista Adam Roberts

<sup>55</sup> “JAMES: Who can be funny in this town, Nick? Who can be funny in Jo-fucking-hannesburg?! Who? You tell me. It’s impossible!” (*Jozi*, de Craig Freimond).

<sup>56</sup> Uma das 11 línguas oficiais da atual África do Sul, falada por cerca de 20% da população do país. Cf: [https://www.sa-venues.com/sa\\_languages\\_and\\_culture.htm](https://www.sa-venues.com/sa_languages_and_culture.htm). Acesso em: 10 mai. 2019.

<sup>57</sup> “This is a city born out of a ruthless, extractive, mining economy” (MBEMBE; NUTTAL, 2008, p. 22).

<sup>58</sup> Assim como, no Brasil, Florianópolis se tornou extraoficialmente Floripa, num esforço de distanciamento do nome do presidente Marechal Floriano Peixoto, algoz da cidade que, em 1894, mandou fuzilar seus inimigos em Desterro, capital de Santa Catarina, e renomeou a cidade a partir de seu nome.



acredita ter surgido como uma antítese à imagem de “cidade predominantemente perigosa e corrompida” que muitos escritores e jornalistas, africanos e de fora do continente, persistem disseminando em seus textos.

(...) Estes escritores negligenciaram o outro lado de Johannesburgo, a agitação cultural e cosmopolita, a mistura da África e do Ocidente, a energia juvenil e a vanguarda. Eles ignoram que algo, talvez a atração do dinheiro, excitação, trabalho, as luzes brilhantes e oportunidades, algo continua a atrair milhares de recém-chegados à cidade todos os dias. Essas pessoas veem esperança na cidade, não desespero. Elas também têm um nome diferente para Joburg, que elimina qualquer conexão com a velha cidade branca de mineração e, em vez disso, promove sua reputação jovem, africana e nervosa. Eles chamam a cidade de Jozi. (Heidi et al., 2002, p. 4, T.A.).<sup>59</sup>

*Jozi* (2010) é o título do segundo longa-metragem de ficção do diretor, produtor e roteirista sul-africano Craig Freimond, conhecido também no país por sua sólida carreira como dramaturgo e diretor de teatro. O título do filme determina, por si só, a importância e a centralidade de Johannesburgo no roteiro. A opção pelo apelido mais leve e mais curto – Jozi –, em lugar do nome oficial ou de sua corruptela – Joburg –, antecipa que a cidade cinemática que Freimond está interessado em mostrar em seu filme remete menos ao lugar geográfico denominado Johannesburgo do que àquela urbe “jovem, africana e nervosa” cujo apelido Jozi busca invocar. *Jozi*, o filme, é um convite à fabulação, uma proposta para que o espectador, assim como o protagonista da história, consiga olhar para além das adversidades inerentes ao cotidiano de Johannesburgo e enxergar uma nova face da cidade.

Comédia permeada de crítica aos comportamentos sociais, *Jozi* narra as desventuras de James (Carl Beukes), um roteirista que perdeu completamente o senso de humor e, consequentemente, sua capacidade para seguir trabalhando como roteirista de comédias em Johannesburgo. Viciado em cocaína, James é interditado pela noiva, amigos e colegas de trabalho que, com a “ajuda” dos Narcóticos Anônimos, o convencem a se internar em uma clínica de reabilitação fora da cidade. A culpa por seu vício e descontrole James deposita no estilo de vida que

<sup>59</sup> “(...) These writers have neglected another side to Johannesburg, the cultural and cosmopolitan buzz, the mixture of Africa and the west, the youthful energy and edge. They ignore that something, perhaps the lure of money, excitement, work, bright lights and opportunity, something continues to draw thousands of newcomers to the city every day. These people see hope in the city, not despair. They also have a different name for Joburg, one that sheds all connection with the old, white mining city and instead promotes its youthful, African, edgy reputation. They call the city Jozi.” (HEIDI et al., 2002, p. 4).

Johannesburgo impõe aos seus habitantes que, de acordo com ele, diariamente precisam evitar serem assaltados, mortos, estuprados, sequestrados e – não menos importante para James –, precisam driblar os insistentes vendedores de rua que oferecem toda sorte de produtos inúteis aos cidadãos. Afinal, “quem pode ser engraçado nesta cidade?”, indaga um atormentado James a seu agente, logo no início da narrativa.

O tema do amor e ódio a Johannesburgo<sup>60</sup> é certamente o filtro através do qual Freimond apresenta sua crítica bem-humorada aos hábitos, medos e comportamentos sociais que envolvem a cidade e seus habitantes. Mas *Jozi* pode ser vista, acima de tudo, como uma comédia romântica em que o par amoroso central é formado não por James e sua noiva – que o abandona logo no início da trama –, e sim por James e a própria cidade de Johannesburgo. A trama principal explora de forma bastante evidente essa relação de que se inicia em meio a uma crise (James perde a inspiração para viver na cidade), passa por sua quase ruptura (James cogita trocar Johannesburgo por Sidney, na Austrália), chegando à reconciliação definitiva guiado por Brenda (Lindiwe Matshikiza), nova amiga e conselheira de James ao longo de todo esse processo. Assim, é evidente que mais do que apenas emprestar seu apelido ao filme, *Jozi* se apresenta como uma de suas personagens, quiçá sua coprotagonista.



<sup>60</sup> O mote do amor e ódio a Johannesburgo é, de fato, um filão comercial bastante explorado pela indústria de turismo local, em que sacolas, bolsas, canecas, etc., são estampados com dizeres como “*I love/hate Johannesburg*” (Eu amo/odeio Johannesburgo), ou “*I was shot in Joburg*” (sic) (Eu fui baleado em Joburg).

Mas, o que talvez mais chame atenção no filme é a mudança da perspectiva espacial a partir da qual a história é contada, especialmente quando se compara esse filme com aqueles antes referidos. Em *Jozi*, os personagens se encontram, a maior parte do tempo, *dentro* da cidade, mais especificamente em suas regiões central e norte, e não na periferia. Esta mudança pode ser compreendida como um esforço deliberado de fazer com que os personagens ocupem a cidade, criando, assim, novas faces para a Johannesburgue que emerge pós-apartheid e que se quer “de todos”. Trata-se, pois, de re-imaginar a cidade através do cinema.

O fato de a ação se concentrar na cidade, não mais em sua periferia, e de o filme investir numa nova imagem para Johannesburgue não faz de *Jozi*, no entanto, um filme com predominância de corpos negros ocupando os espaços da cidade. O elenco de *Jozi* é, de fato, majoritariamente branco. Mas, é extremamente relevante que – além de todo um elenco secundário composto por atores negros – dois importantes personagens da trama sejam negros: Brenda e o vendedor de espanadores de pó (Ronnie Nyakale).

Brenda se destaca dos demais primeiramente por ser a única personagem “séria” em meio a tantos personagens cômicos. Com sua capacidade de ver a cidade através de suas mazelas e idiossincrasias, é Brenda quem conduz o processo de conciliação de James com a cidade. Por sua vez, o vendedor de espanadores de pó – um personagem secundário que reaparece diversas vezes ao longo da trama, cuja função dramática inicialmente parece ser apenas a de atormentar James com seus produtos – se revela, ao final do filme, o verdadeiro agente catalisador da transformação do protagonista.

Apesar da “brancura” do elenco, *Jozi* não se esquivava de abordar, bem humorada e criticamente como convém a uma comédia, a segregação espacial e racial em pelo menos duas sequências do filme. A primeira quando Brenda comenta jocosamente quão ruim e inverossímil é o seriado para o qual James escreve os roteiros. “Um negro, um branco, um ‘*coloured*’<sup>61</sup> e uma indiana compartilhando um apartamento? Em que planeta fica essa casa?”<sup>62</sup>, indaga Brenda, trazendo para o contexto do filme uma crítica à ideia da África do Sul pós-apartheid como um

<sup>61</sup> Termo cunhado durante o regime do apartheid para designar indivíduos considerados nem brancos nem negros, e que incluía pessoas de ascendência mista, indianos, chineses e malaios.

<sup>62</sup> “A black guy, a white guy, a coloured guy and an Indian girl... all sharing a house? What planet is this house on?!”.

paraíso multirracial<sup>63</sup>. A segunda ocorre no espaço da rua, à noite, quando James estaciona seu carro em frente à casa de Brenda e ela o provoca: “Bem-vindo ao coração das trevas, James”<sup>64</sup>. Uma alusão clara à existência de áreas da cidade habitadas majoritariamente por negros nas quais pessoas brancas, como James, temem circular, especialmente à noite.

Porque vivem na cidade, os personagens de *Jozi* não mais a observam à distância. Embora ainda a observem, olhando-a agora do alto dos prédios. Descrevendo a visão de Manhattan desde o 110º andar de uma das torres do hoje extinto World Trade Center, o pensador suíço Michel de Certeau chamou atenção para o desejo do observador moderno de “ler” a cidade em seu conjunto. Do alto, não mais “enlaçado” pela agitação das ruas, o espectador/*voyeur*, transformado em um *flâneur* que abdicou do movimento, observa a cidade como um quadro – a “cidade-panorama” (2008, p.170). Com seu olhar, ele escrutina o espaço, buscando, quem sabe, extrair ou criar para ela algum sentido. O desejo de repensar e recriar novas visões de Johannesburg após o apartheid, fez com que a visão de certos espaços fossem repetidamente convocados – no cinema, mas também em outras mídias e na iconografia em geral – transformando-os, pela recorrência, em ícones de uma “nova Johannesburg”.

Ainda que não se possa comparar este processo de recuperação da imagem de Joburg à campanha oficial de recuperação de Nova York, iniciada no início da década de 90 do século passado, é possível perceber semelhanças no processo de ressignificação dos espaços. Ao ver essa “nova Johannesburg” através das imagens produzidas pelo cinema local, o espectador (local) deve reconhecer imediatamente a cidade na tela, e associá-la não mais a um passado de segregação, mas à aspiração de uma metrópole agitada, pujante e moderna. Por sua vez, as audiências estrangeiras, caso esses filmes tivessem a sorte de atravessar as fronteiras da própria África do Sul, teriam a chance de ampliar o arquivo de imagens acerca do continente africano.

O skyline da região central de Johannesburg, com seus prédios e arranha-céus, é sem dúvida um dos ícones mais recorrentes nos filmes e séries

<sup>63</sup> Alusão ao conceito *Rainbow Nation*, cunhado pelo bispo sul-africano Desmond Tutu para se referir a África do Sul multiétnica pós-apartheid.

<sup>64</sup> A fala de Brenda, no original “Welcome to the heart of darkness, James” faz alusão, também, ao título do livro de Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, traduzido para o português como *Coração das Trevas*.

contemporâneas que retratam a cidade. Na ausência de qualquer outro atrativo geográfico e natural – um rio, praias, ou montanhas<sup>65</sup>, os volumes arquitetônicos da região central foram informalmente “eleitos” como símbolos da cidade. Entre eles, destacam-se o prédio de apartamentos Ponte City, a Hillbrow Tower<sup>66</sup> e o edifício Carlton Centre.

Curiosamente, esses “ícones de modernidade”, perceptíveis ao olhar a partir de diferentes pontos da cidade, hoje têm suas reputações manchadas pela decadência imperante na região central de Johannesburg: o Ponte City é considerado um local inseguro, palco de inúmeros suicídios no passado, hoje visitável com a companhia de guias autorizados; a Hillbrow Tower está fechada para visita desde 1981, também por motivos de segurança; e o Carlton Centre, segundo maior arranha céu de todo o continente africano, de cujo mirante se pode observar toda a cidade, é um lugar em franca decadência assim como o outrora luxuoso hotel em anexo, hoje desativado e abandonado. Nesse contexto de decadência, não é de se admirar que a indústria imobiliária local, através de insistente trabalho publicitário, venda a imagem do skyline de Sandton, com seus arranha-céus modernos e luxuosos, como o segundo skyline da cidade<sup>67</sup>. Em realidade, o processo de ressignificação da imagem da cidade investe fortemente na ideia de que Johannesburg nunca para de se transformar. “Nada é o mesmo por muito tempo em Jozi. É assim que gostamos” (T.A.)<sup>68</sup>, diz a chamada de uma matéria publicitária acerca da evolução do subúrbio de Sandton. Ou, como conclui o dramaturgo e jornalista sul-africano John Matshikiza, é a cidade se revelando como “um filme em constante mudança que ninguém conseguiu produzir”, como um eterno “roteiro em processo” (2008, p 222, T.A.)<sup>69</sup>.

<sup>65</sup> Como, por exemplo, a Table Mountain, na Cidade do Cabo, acidente geográfico que domina a iconografia produzida pelo marketing turístico acerca da cidade, e vista com recorrência em filmes e séries cujas histórias são aí ambientadas.

<sup>66</sup> No imaginário iconográfico, a Torre de Hillbrow divide seu posto de “torre oficial da cidade” com a Sentech Tower (Torre de Brixton), no bairro de Brixton.

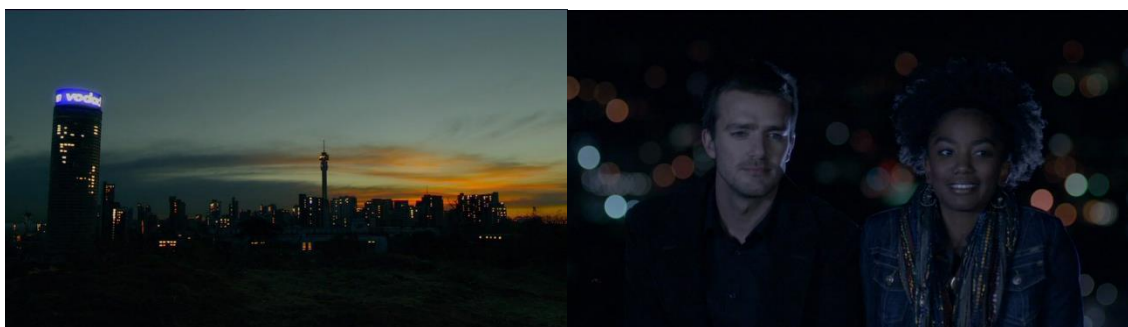
<sup>67</sup> O skyline de Sandton, com seus modernos prédios com fachadas de vidro e ousadas formas esculturais, é bastante explorado em filmes como *Happiness is a four-letter word* (2016), dirigido por Thabang Moleya, e na série *Kings of Jo'Burg* (2020), criada por Shona Ferguson e disponível no catálogo da Netflix.

<sup>68</sup> “Nothing's the same for long in Jozi. That's how we like it”. Cf. <<https://www.afropolitan.co.za/articles/evolution-of-the-sandton-skyline-8823.html>>.

<sup>69</sup> “Johannesburg is an ever-changing movie that no one has quite managed to produce. It is a screenplay in progress” (MATSHIKIZA, 2008, p. 222).

Uma das sequências narrativas mais tocantes do filme, tanto em relação aos diálogos quanto em relação à *mise-en-scène* dos atores e à utilização econômica da linguagem audiovisual, está relacionada à visão do skyline da região central e à imagem de Johannesburg como uma mulher com quem James tem dificuldade de se relacionar.

Diante de um plano geral que mostra uma visão da cidade ao entardecer, com o Ponte City e a Hillbrow Tower destacando-se na paisagem, Brenda questiona James: “Como você pode pensar em romper com isso? Ela é linda”. James ironiza: “Ela usa muita maquiagem à noite. Você deveria vê-la logo de manhã...”. “Eu vejo. E continuo a amando”<sup>70</sup>, responde Brenda que pede, então, que James enumere três coisas das quais ele sentiria falta caso abandonasse Johannesburg. Como alguém que falasse de forma enternecida sobre a pessoa amada, James cita logo seis coisas: “O Zoo Lake em um domingo... e as pessoas, as árvores, as tempestades de raios no Highveld, a luz de fim tarde no verão... E, você sabe? Na primavera, depois das chuvas, as flores caindo dos jacarandás? É como se... é como se você caminhasse sobre o seu próprio tapete roxo...”<sup>71</sup>.



Nesta sequência, a fala de James evoca espaços, personagens e situações que ajudam a construir um repertório de afetos pela cidade, especialmente para um público local capaz de identificar o que é evocado pelo protagonista. A linguagem audiovisual utilizada nesta sequência – um plano geral inicial do skyline da cidade seguido de um longo e fixo plano conjunto de James e Brenda filmados de frente, olhando em direção à cidade, em lugar de uma possível alternância de plano (a

<sup>70</sup> “BRENDA: How could you wanna break up with that? She’s gorgeous. JAMES: She wears a lot of make up at night. BRENDA: You should see her at first thing in the morning. BRENDA: I do. And I still love her”.

<sup>71</sup> “JAMES: Zoo Lake on a Sunday. And the people, trees, Highveld thunderstorms. Late afternoon light in summer... and you know in spring after the rains? The flowers fall of the jacaranda trees, it’s like you’re walking on your own personal purple carpet.”

cidade) e contraplano (James e Brenda) – insinua que é a cidade quem observa James e Brenda, enquanto esses falam sobre ela, não o contrário. Afinal, Jozi é, de fato, uma personagem do filme.

A violência também é tematizada em Jozi, por pelo menos duas vezes, mas, por uma convenção própria da comédia, o que se vê no filme é uma “versão soft” da violência que atormenta cotidianamente os moradores da cidade. A primeira situação está relacionada ao espaço da casa. É notório que as propriedades dos bairros mais ricos estão sempre cercadas por muros altos. “Johannesburgo é uma cidade de muros”, destaca Bremner, “substitutos dos muros invisíveis do apartheid” (2010, p. 203, T.A.)<sup>72</sup>, criados para manter o Outro em seu lugar. Mbembe também chama atenção para essa característica da Johannesburgo atual:

(...) uma separação entre o mundo interno e o mundo exterior, ou entre membros da família e empregados domésticos, tornou-se um aspecto definidor da subjetividade branca em uma cidade racialmente dividida. Na Johannesburgo contemporânea, essa dualidade de dentro e fora é visivelmente alcançada pelos muros que circundam e protegem quase todas as casas ou edifícios (MBEMBE; NUTTAL, 2008, p. 47, T.A.)<sup>73</sup>.

Com o fim do apartheid, o espaço da cidade foi reconfigurado e a população negra, que durante anos fora mantida aparte e à distância, recuperou o direito de circular livremente pelas ruas antes dominadas pelos corpos brancos. Como lembra Mbembe, “o estado racial na África do Sul foi construído com base no medo sentido [pelo branco] do homem negro com uma arma” (2008, p. 24, T.A.)<sup>74</sup>. Assim, no pós-apartheid, o pavor ao Outro foi transferido para o medo do criminoso – incorporado no imaginário branco novamente pelo corpo negro –, que precisa ser mantido a todo custo do lado de fora. Diante da incapacidade dos muros em manter do lado de fora aquilo que ameaça o lado de dentro, os muros precisaram de reforços. Assim, por sobre esses muros, proliferam hoje quilômetros e mais quilômetros de cercas elétricas que, por sua vez, receberam o reforço das odiosas

<sup>72</sup> “Johannesburg is a city of walls, substitutes for the invisible walls of apartheid through which the Other was kept in its place” (BREMNER, 2010, p. 203).

<sup>73</sup> “(...) a separation between the indoor world and the world outside, or between members of the family and domestic servants, became a defining aspect of white subjectivity in a racially divided city. In contemporary Johannesburg, this duality of inside and outside is visibly achieved by the walls that encircle and shield nearly every house or building” (MBEMBE; NUTTAL, 2008, p. 47).

<sup>74</sup> “The racial state in South Africa was built on the fear of the black man with a gun” (MBEMBE; NUTTAL, 2008, p. 24).

concertinas de segurança<sup>75</sup>. As cercas elétricas, sua aparência e a circulação da voltagem que passam por elas, provocando um estampido seco e recorrente, como um metrônomo, causam debates acalorados, entre os moradores da cidade que defendem sua serventia e os que sentem verdadeira ojeriza por elas.

No filme, James se estranha com um vizinho que instalou cercas elétricas ao redor de toda sua propriedade. O estampido produzido pela energia elétrica da cerca impede que o protagonista se concentre no trabalho. Ao visitar o mesmo vizinho, James é sequestrado, colocado dentro da mala de um carro e abandonado apenas de cueca e meias, nos arredores da cidade. Não se vê a imagem do sequestrador – que aparece sempre fora de quadro, ou em plano aberto, à distância –, evitando-se assim a necessidade de caracterizá-lo como um homem branco ou negro. Neste momento, Johannesburgo é vista pela primeira vez à distância, repetindo o clássico plano do skyline da região central da cidade visto desde à periferia. No outdoor posicionado entre James e a cidade, vê-se a publicidade da *sitcom* desenvolvida por James, cujo título *Jozi Jives* poderia ser traduzido por algo como “Jozi Irrita”, resumindo mais uma vez a maneira como James se sente em relação à cidade. Mas, como se verá mais adiante, é a partir desse sequestro que a atitude do protagonista para com Johannesburgo irá se transformar.



Uma sequência de diálogos também associa a África do Sul – e não mais apenas a cidade de Johannesburgo – com um espaço de violência. Os pais de James fazem parte da parcela da população branca sul-africana que emigrou para a Austrália num movimento iniciado nos anos 1970, o que se intensificou após o fim

---

<sup>75</sup> Tipo de arame farpado em forma de espiral, munidos de pequenas lâminas afiadas e altamente cortantes, desenvolvido na África do Sul.



do apartheid<sup>76</sup>. Entre as razões mais alegadas para essa emigração em massa sempre estiveram os altos índices de violência da África Sul, especialmente quando comparados aos da Austrália, por exemplo. Em *Jozi*, sempre por telefone, os pais de James insistem para que ele desista da África do Sul e emigre assim como eles. “Não há lugar mais seguro no mundo do que Sidney, nem é preciso trancar a porta da casa”, vangloria-se o pai de James. Primeiro o personagem se opõe veementemente à ideia de emigrar, depois cai em tentação, chega a ir até o local onde está ocorrendo um seminário preparatório para migrantes, até que, por fim, desiste da viagem. Da parte dos pais, sempre vistos no espaço da exígua sala da casa na Austrália, esta linha narrativa termina com a informação textual (através de narração em *voice over* do próprio James) de que seus pais finalmente tiveram a casa invadida em Sidney, com a imagem do pai fechando a porta principal com várias trancas de segurança. A violência, afinal, não seria uma exclusividade de Johannesburg.

Há uma inversão de valores na maneira como certos espaços vistos durante à noite são apresentados no filme. Na cidade cotidiana, da vida fora do filme, a chegada da noite – fortemente associada ao medo da violência – esvazia as ruas da cidade, fazendo cessar quase que totalmente o fluxo de pessoas. Mas, em *Jozi*, a noite não está associada ao perigo. Nas duas vezes em que James sofre algum tipo de violência – quando tem sua casa arrombada e quando é sequestrado – isto acontece à luz do dia.

Aos espaços abertos – ruas, avenidas, rodovias, altos de prédios – contrapõem-se os espaços fechados frequentados pelo protagonista: a produtora em que ele trabalha, a casa de sua noiva, a mansão onde ele vive. O espaço de trabalho – no qual se reúne com seus agentes, onde posteriormente ocorre uma festa de promoção da série de TV, onde ele é cobrado por sua incapacidade de escrever dentro dos prazos – investe na ideia de Johannesburg como uma cidade vibrante, nervosa e competitiva, com vocação para a criação artística, na qual se vence pelo esforço do trabalho. No entanto, por se tratar de uma comédia, todos esses espaços, assim como o próprio espaço cênico onde “vivem” os personagens do *sitcom* escrito por James, de alguma forma associam jocosamente a cidade a um lugar onde

---

<sup>76</sup> Ainda hoje, o equivalente sul-africano à bravata brasileira “vou largar tudo para ir viver na Europa” é “largar tudo para ir viver na Austrália”.

circulam celebridades frívolas, pessoas afetadas, ideias vazias e, claro, algumas drogas. Por isso Brenda se diferencia tanto das demais personagens, posto ser a única, em todo o filme, com quem James consegue entabular uma conversa engajada e relevante.

Em relação aos espaços domésticos, a mansão onde James passa a viver depois de seu retorno da reabilitação é, na verdade, a antiga casa de seus pais que se encontra à venda e que está localizada em algum subúrbio rico do norte, no alto de uma colina, com uma espetacular vista da cidade, mas desprovida de qualquer mobília. James vive ali de maneira espartana, em companhia apenas de seu laptop e, a contragosto, de seu antigo companheiro de reabilitação, também evadido, que se utiliza do lugar para secretamente cultivar e vender maconha. A “mansão” esvaziada de James contrasta com a casa suntuosa de sua ex-noiva, onde James a procura para, por uma última vez, tentar uma reconciliação. A penúria na qual vive James tem um propósito claro no filme: a jornada de reconciliação do personagem com a cidade exige que ele se despoje de tudo o que o prende ao seu antigo modo de vida. Assim, ao longo da trama, James perde consecutivamente seu emprego, a primeira moradia, a noiva, passa a morar numa mansão desprovida de qualquer objeto pessoal, tem roubado o laptop, o carro, a carteira, as roupas do corpo. Para que possa compreender o verdadeiro valor de se viver em Johannesburgo, James precisa igualar-se àqueles cidadãos que pouco ou nada tem.

Os espaços fechados frequentados por James, sejam de moradia ou de trabalho, pertencem ao mundo burguês, da classe média, apesar da precária situação econômica em que o protagonista se encontra. Exceto pela rápida visão de uma *township*, vista no deslocamento de James entre Johannesburgo e Daspoort, os espaços de violência e pobreza estão ausentes da história, reiterando o empenho do filme em dissociar Johannesburgo das imagens que a perseguem em outros filmes.

Johannesburgo é uma cidade grande e “espalhada”. As cenas de deslocamento dos personagens – que, para dar agilidade a muitas narrativas, costumam ser suprimidas através de elipses –, em *Jози*, são mantidas porque ajudam a tematizar a extensão da cidade. E, ao tornar evidente as distâncias, torna-se evidente também a costura que o protagonista elabora entre as partes da cidade. Essa costura ele faz não a pé, como um caminhante benjaminiano, o *flâneur* (2000) que deambula observando a cidade, mas conduzindo apressadamente seu próprio veículo, quase indiferente à paisagem urbana a seu redor. A Johannesburgo atual,

com bairros distantes uns dos outros, cortada por largas avenidas, viadutos e pistas de alta velocidade, constata-se, é uma cidade feita para automóveis. Em oposição ao limitado serviço de transporte público, o carro – “principal significante de riqueza, sucesso e status na cidade” (Bremner, 2010, p. 258, T.A.)<sup>77</sup> – se transforma, em *Jozzi*, numa espécie de “espaço-móvel” do personagem. O pesquisador norte-americano Xavier Livermon, em seu artigo *Sounds in the city*, chama atenção para o fato de que “Johannesburgo pode (...) ser considerada uma cidade que é primeiro uma cidade da mobilidade e, segundo, uma cidade da mobilidade estruturada, até certo ponto, pela *automobilidade*” (2008, p. 274, T.A., *grifo meu*)<sup>78</sup>. Livermon refere-se ao conceito de automobilidade assim como citado pelo sociólogo britânico John Urry para quem a “‘auto’ mobilidade (...) envolve humanos autônomos combinados com máquinas com capacidade de movimentos autônomos ao longo dos caminhos, vias, ruas e rotas de uma sociedade após a outra” (Urry, 2004, p. 26, T.A.)<sup>79</sup>. É o automóvel que permite a James atravessar Johannesburg livremente criando, assim, a ideia de continuidade entre as áreas segregadas da cidade. Em Johannesburg, prossegue Livermon em sua análise, é o carro que determina onde uma pessoa pode ir e que tipo de experiências ela pode usufruir na cidade. Sem a mobilidade promovida pelo automóvel, a vida social de um indivíduo ficaria comprometida.

A mobilidade possibilitada pelo uso do carro é paradoxal, até porque o carro destaca a própria natureza segregada e dividida da metrópole urbana. No entanto, também revela ser uma segregação ou divisão que pode ser perturbada ou alterada. Com um automóvel, uma cidade é mais facilmente atravessada e suas temporalidades mais facilmente reconfiguradas (Livermon, 2008, p. 275, *tradução minha*)<sup>80</sup>.

É o automóvel que torna possível a circulação pela cidade também à noite. Como conclui Livermon, “em Johannesburg, (...) a vida noturna seria virtualmente

<sup>77</sup> “(...) the primary signifier of wealth, success and status in the city” (BREMNER, 2010, p. 258).

<sup>78</sup> “Johannesburg can (...) be said to be a city that is first a city of mobility and second a city of mobility structured, to a certain degree, through automobility (LIVERMON, 2008, p. 274).

<sup>79</sup> “‘Auto’ mobility (...) involves autonomous humans combined with machines with capacity for autonomous movement along the paths, lanes, streets and routeways of one society after another” (URRY, 2004, p. 26).

<sup>80</sup> “The mobility rendered possible by the use of the car is paradoxical, if only because the car highlights the very segregated and divided nature of urban metropolis. Yet it also reveals it to be a segregation or division that can be disturbed or shifted. With an automobile, a city is more easily traversed and its temporalities more easily reconfigured” (LIVERMON, 2008, p. 275).

impossível sem este modo de mobilidade” (id., *ibid.*, T.A.)<sup>81</sup>. Como veremos adiante, o recurso de fazer com que os personagens “costurem” os espaços descontínuos da cidade através do uso do automóvel está presente em diversos outros filmes ambientados em Johannesburgo.

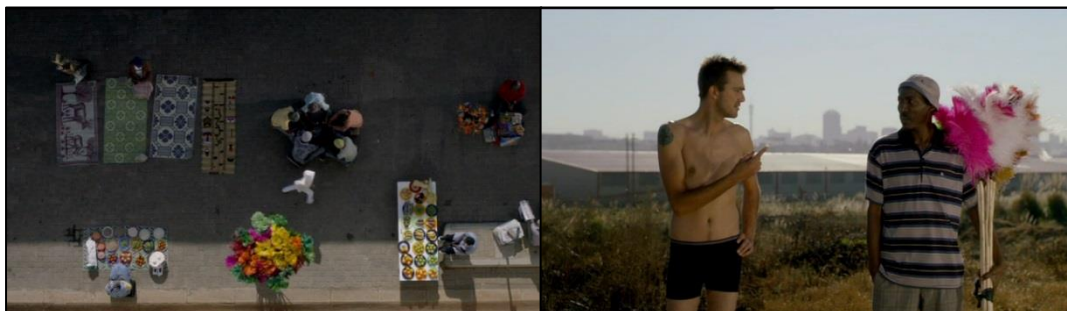
Ao final da trama, é sintomático que a reconciliação de James com Jozi transforme também sua forma de se locomover pela cidade. Após o sequestro, deixado sem roupa e sem dinheiro à beira da estrada, James é obrigado a tomar um táxi – como são chamadas as vans que fazem o transporte coletivo utilizado pela população menos favorecida. Mas para fazer parar uma van, é preciso conhecer uma série de códigos feitos com os dedos das mãos que James, assim como muitos forasteiros – e alguns cidadãos brancos – simplesmente desconhece. Para retornar à cidade, James precisará de ajuda.

Algumas sequências antes dessa, Brenda havia orientado James: “Você precisa fazer as pazes com os ancestrais”. James ouve o conselho enquanto observa, do alto do prédio, os vendedores de rua e seus produtos organizados na calçada lá embaixo. A composição simétrica da imagem, valorizada pela câmera em posição zenital, e a fixidez do plano sugerem que o caos e a desorganização da cidade talvez sejam apenas uma questão de perspectiva, uma questão de como, de onde e com que olhos se olha a cidade. Mas um subtexto pode ser lido no conselho enigmático que Brenda oferece a James. Para um homem branco como ele, fazer as pazes com os ancestrais significa, metaforicamente, aceitar e entrar em acordo com esta nova sociedade e cidade que emergem pós-apartheid, na qual brancos e negros passam a usufruir, ao menos em tese, os mesmo direitos. *Jozi*, a seu modo, nos confronta com esse momento de transição social e histórica – ainda em andamento – marcada pela passagem de um “Estado racial” a um “Estado democrático”, de que fala Mbembe quando se refere à África do Sul como “o laboratório mais evidente do afropolitanismo” (2013, p. 233, T.A.)<sup>82</sup>. Um lugar no qual, entre muitas outras questões relevantes, africanos negros e africanos de origem europeia precisam

<sup>81</sup> “In Johannesburg, (...) nightlife would be virtually impossible without this mode of mobility” (id., *ibid.*).

<sup>82</sup> “L’Afrique du Sud constitue le laboratoire le plus manifeste de l’afropolitanisme.” (MBEMBE, 2013, p. 233).

imaginar um país em comum. Um lugar onde africanos brancos como James estejam – e se sintam – em casa.



É na sequência à beira da estrada, pós-sequestro, que James começa a fazer as pazes com os ancestrais. É nesse momento de derrocada que ele vê surgir ao seu lado o vendedor de espanadores de pó, homem com o qual ele tantas vezes se irritou, chegando quase a vias de fato. É esse homem negro, cidadão comum das ruas de Johannesburg, que vai sentir empatia por James, vai lhe emprestar dinheiro e ensinar-lhe os códigos para que ele possa retornar à cidade. James faz, então, no filme, sua última entrada em Johannesburg não mais sozinho e conduzindo seu próprio veículo, mas sendo conduzido por outrem, espremido dentro de uma van em meio a outras pessoas, todas negras. É nessa sequência que James vive um belo momento de epifania. Dentro do coletivo em movimento, vestindo uma camiseta que acabou de ganhar de uma passageira desconhecida – que traz estampada a marca de uma bebida à base de milho extremamente popular entre a população negra sul-africana –, rindo de si mesmo com os demais passageiros, James faz, enfim, as pazes com os ancestrais e com a cidade. Vestido com essa camiseta e com um típico chapéu de pano local (*bucket hat*), que lhe dá o ar de um “homem comum”, o “novo” James se apresenta à amiga Brenda. Na cena final do filme, o protagonista é visto se afastando por uma rua tranquila, caminhando sobre seu próprio tapete roxo de flores de jacarandá, numa referência à imagem anteriormente evocada por ele em seu diálogo com Brenda.

Apaixonado confesso por Johannesburg<sup>83</sup>, onde nasceu e vive até hoje, Craig Freimond iniciou com *Jozi* um processo de cartografia da cidade que encontrou continuidade em sua filmografia subsequente. Se, em *Jozi*, ele mapeia

<sup>83</sup> Entrevista concedida a este pesquisador, em março de 2019, em Parkview, Johannesburg.

diferentes regiões de Johannesburg e as “costura” para criar, na tela, a imagem de uma cidade homogênea, a ação de seu filme seguinte vai se concentrar no bairro de Fordsburg, um enclave da cultura indo-islâmica no coração da cidade. *Material/Cassim, o comediante* (2012) narra a história de um jovem muçulmano empregado na loja de tecidos do pai conservador, mas cujo maior sonho e conflito é ser um comediante de *stand-up*<sup>84</sup>. As ruas do bairro, o grande centro comercial, a mesquita, e todos os demais espaços do filme contribuem não somente para colocar no imaginário audiovisual uma importante comunidade étnico-cultural da cidade, como para disseminar a visão de uma Johannesburg diversa e cosmopolita, aos moldes do que ocorre no cinema, por exemplo, com a cidade de Nova York. Em seu filme *Beyond the River* (2017) – baseado na história real de dois campeões de canoagem sul-africanos, um negro e outro branco – Freimond volta a “costurar” os espaços da cidade, aproximando o espaço privilegiado do parque público Zoo Lake, ao norte – um dos locais preferidos de James, em *Jozi* –, das comunidades menos favorecidas da região de Soweto, ao sul. Freimond define Johannesburg como uma cidade-*patchwork*, formada à semelhança de uma colcha de retalhos diversos entre si, mas que, justapostos, se mantêm unidos apesar de suas diferenças. No âmbito do cinema como potência capaz de alterar a percepção das pessoas sobre a cidade (PARKER, 2016), o cinema de Freimond parece nos querer fazer ver e acreditar que, para além de segregação espacial remanescente dos anos do apartheid, a força vital de Johannesburg vem da convivência entre os diferentes espaços que compõem essa metrópole africana.

#### **2.4. A retomada da cidade e o direito de ser urbano, em *Tell me Sweet Something* e *Vaya*, de Akin Omotoso**

XOLANI

Jozi não é o que você pensa que ela é....

*Vaya*, de Akin Omotoso<sup>85</sup>

Akin Omotoso – um dos mais prolíficos realizadores cinematográficos em atividade em Johannesburg – é um cineasta de origem nigeriana que desde 1992 vive na África do Sul, para onde imigrou com a família ainda na sua adolescência.

<sup>84</sup> Está previsto para 2021 o lançamento de uma sequência do filme, chamada *New Material*.

<sup>85</sup> “XOLANI: Jozi isn’t what you think it is...” (*Vaya*, de Akin Omotoso).

Escritor, ator e diretor, em seus dois primeiros longas-metragens de ficção – *God is African* (2003) e *Man on Ground/Homem Caído* (2011) – Omotoso abordou o delicado tema da intolerância e da xenofobia contra os imigrantes na África do Sul.

Em 2015, em uma guinada temática em relação a seus filmes anteriores, Omotoso estreou a comédia romântica *Tell me Sweet Something*<sup>86</sup>, que narra os encontros e desencontros amorosos entre Moratiwa (Nomzamo Mbatha), uma jovem dona de livraria e aspirante a escritora, e Nat (Maps Maponyane), modelo fotográfico de sucesso que confessa jamais ter lido um livro inteiro em toda a sua vida. Intercalando a trama de ficção com curtas sequências de entrevistas com casais de idosos – que narram detalhes de seus casamentos de longa data –, a história do filme é majoritariamente ambientada em Maboneng Precint<sup>87</sup>, um enclave artístico e comercial que abrange pouco mais de oito quadras na parte leste do centro de Johannesburgo. O lugar, frequentado por artistas, intelectuais, boêmios e turistas de toda parte do mundo, é um empreendimento privado, iniciado em 2009, que recuperou algumas quadras da abandonada região central da cidade aí instalando cafés, restaurantes, hotéis, galerias de arte, e estúdios de artistas visuais – entre eles o do renomado artista sul-africano William Kentridge. Assim como o subúrbio empresarial de Sandton, ao norte, Maboneng é a prova de que a cidade de Johannesburgo, desde sua criação, não para de se reinventar<sup>88</sup>.

O filme *Jozi* chama atenção por colocar a cidade no centro da narrativa e por fazer com que seu protagonista, um homem branco, aprenda a olhar Johannesburgo com novos olhos, reconciliando-se com a cidade apesar de suas mazelas. Em *Tell Me Sweet Something*, a cidade está novamente no centro da narrativa, mas, dessa vez, para contar uma história de amor. A escolha pelo gênero romance, nesse caso, é parte de uma estratégia do diretor para diversificar as imagens de Johannesburgo no cinema, como ele revela em uma entrevista concedida ao jornalista Shaun De Waal:

<sup>86</sup> A maior parte dos filmes de Omotoso não foram distribuídos comercialmente no Brasil, logo não possuem títulos traduzidos para o português.

<sup>87</sup> Em língua soto, *maboneng* significa “lugar de luz”.

<sup>88</sup> Embora já se saiba que o empreendimento corre riscos, e que a empresa de desenvolvimento urbano responsável pelo projeto de recuperação da área ameaça vender vários prédios do local. Fonte: <https://www.moneyweb.co.za/news/south-africa/almost-20-buildings-up-for-auction-in-massive-maboneng-liquidation-sale>.

Amo o cinema como representação de uma cidade. Quando fui para Nova York, pensei: por que conheço essa cidade? E é claro que é por causa dos filmes – Woody Allen e Diane Keaton, digamos, na Ponte do Brooklyn, em Manhattan. Vivemos nesta cidade, Johannesburg, mas que representações da cidade nós vemos? Muitas vezes eu já dirigi pela cidade, às vezes à noite, e olhei para ela e pensei: Não seria ótimo colocar isso na tela? Veja *Amélie*<sup>89</sup> e *La Haine*<sup>90</sup> – ambos se passam em Paris, mas oferecem visões muito diferentes de Paris. Um é romântico, lindo; o outro é infernal. Vemos muito da infernal Johannesburg, mas neste filme queríamos ver Johannesburg através do prisma do amor (Omotoso apud De Waal, 2015, T.A.)<sup>91</sup>.

O espaço geográfico na qual essa história de amor se desenvolve é estabelecido logo no início do filme com um plano aberto dos prédios residenciais e dos antigos galpões industriais da área central da cidade. A paisagem, cortada ao meio pela linha suspensa do trem que liga o centro às periferias, caracteriza apropriadamente o entorno decadente no meio do qual encontra-se Maboneng, um enclave de cosmopolitismo em meio ao caos e à insegurança da região central da cidade.



Além das ruas de Maboneng, os personagens circulam entre outros espaços abertos – partes do centro (Newtown), a piscina pública de Zoo Lake, a estação do

<sup>89</sup> *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* (dir. Jean-Pierre Jeunet, França, 2002).

<sup>90</sup> *O Ódio* (direção Mathieu Kassovitz, França, 1995).

<sup>91</sup> “I love cinema as a representation of a city. When I went to New York, I thought: Why do I know this city? And of course, it’s because of the movies – Woody Allen and Diane Keaton, say, on the Brooklyn Bridge, in Manhattan. We live in this city, Johannesburg, but what representations of the city do we see? Many times I’ve driven through the city, sometimes at night, and looked at it and thought: Wouldn’t it be great to put that on screen? Look at *Amélie* and *La Haine* – they are both set in Paris, but they give very different views of Paris. One is romantic, beautiful; the other is hellish. We see a lot of the hellish Johannesburg, but in this movie we wanted to look at Johannesburg through the prism of love” (OMOTOSO apud DE WAAL, 2015).



Gautrain<sup>92</sup>, em Sandton –, e espaços fechados da vida íntima e do trabalho – apartamentos, livraria, agência de modelos, bares, restaurantes. Esses espaços, apesar de distantes uns dos outros, na cidade cinemática de Omotoso parecem fazer parte de um tecido urbano homogêneo. O tratamento dado à composição desses cenários – desde as direções de arte e fotografia até a composição final dos planos – revela claramente o intuito de construir uma imagem moderna de Johannesburgo.

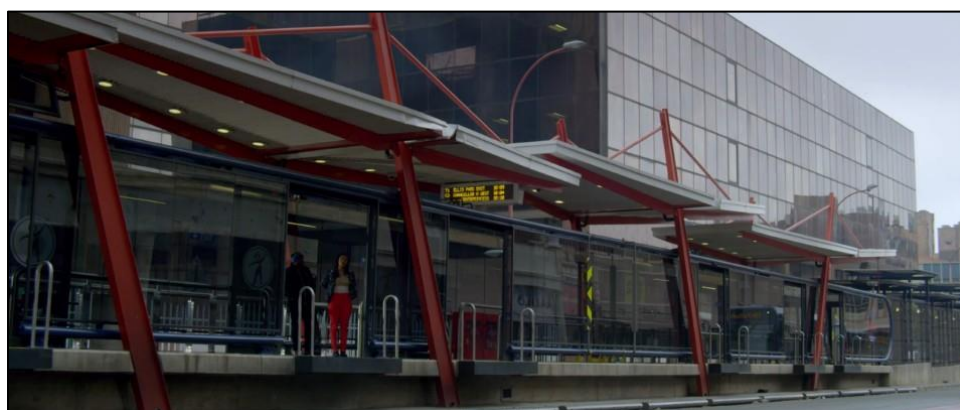


Se o mega empreendimento imobiliário que é Maboneng faz parte de um esforço empresarial de recuperação e reinvenção de Johannesburgo no plano real, *Tell Me Sweet Something* cria, no plano da ficção, imagens que contribuem para a consolidação desse esforço. A rotina burguesa dos personagens que frequentam cafés, livrarias, festas noturnas, desfiles de moda, pedalam por ruas tranquilas, etc. revela uma Johannesburgo aspiracional, isto é, que se aproxima do imaginário de outros lugares gentrificados do mundo ocidental como, por exemplo, o enclave de Williamsburg, no distrito do Brooklyn, em Nova York. Neste sentido, é importante ressaltar, não se vê crime nem violência no filme. Assim como, apesar das dificuldades de Moratiwa em manter sua livraria em funcionamento, tampouco há imagens relacionadas à pobreza e à desigualdade social que assolam Johannesburgo.

Com a trama ambientada fundamentalmente na mesma área da cidade, os personagens se deslocam menos e as distâncias são vencidas não mais de carro, como em *Jozi*, mas a pé, de bicicleta e de ônibus. Caminhar pelas ruas seguras de

<sup>92</sup> Sistema ferroviário de alta velocidade, semi-subterrâneo, que circula entre as cidades de Pretória e a região central de Johannesburgo (Park Station).

Maboneng e conhecer a cidade de bicicleta – “a melhor maneira de ver a cidade”, segundo Nat – mostra Johannesburgo como um lugar seguro. Da mesma forma, o transporte público utilizado por Moratiwa não são as precárias e decadentes vans (táxis) que percorrem o centro da cidade, mas sim um ônibus novo no qual ela embarca, em uma das modernas estações do sistema Rea Vaya<sup>93</sup>, novamente exibindo na tela tudo aquilo que Johannesburgo possui de mais moderno em termos de infraestrutura urbana.

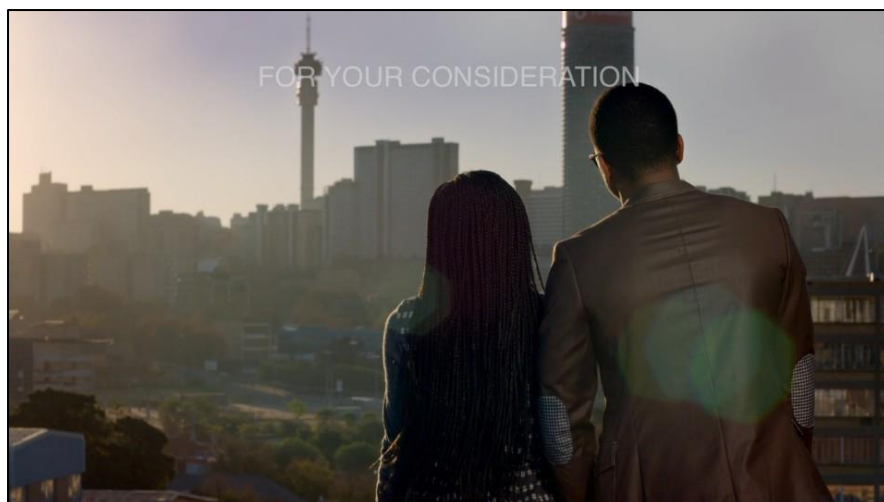


Quase ao final do filme, Moratiwa e suas amigas atravessam Johannesburgo na garupa de motocicletas, numa tentativa de Moratiwa se reconciliar com Nat e impedir sua partida para o Vietnã – a ligação com o país asiático surgindo como um índice das relações globalizadas da cidade. É a oportunidade para que se exiba um pouco mais da urbanidade moderna de Johannesburgo, através de suas largas avenidas, viadutos, grandes prédios, até o fim da jornada diante da sofisticada estação do Gautrain, no coração de Sandton.

A proposta de contar uma história de amor com elenco majoritariamente negro, no enclave mais *hipster* da cidade, já seria uma forte indicação de que Omotoso está atento à questão da segregação espacial em Johannesburgo e à luta pela conquista da cidade pela população negra. Esse engajamento na luta pela descolonização das mentes é tematizado de forma bem humorada na cena em que um cliente branco de meia idade entra na livraria de Moratiwa à procura de uma biografia de Cecil John Rhodes. Sem titubear, Moratiwa diz que a loja não dispõe de tal livro. Diante da surpresa do homem – afinal “Você tem tantos livros...” –,

<sup>93</sup> Sistema de transporte rápido de ônibus semelhante ao BRT em funcionamento na cidade do Rio de Janeiro.

Moratiwa passa o cliente para sua funcionária, recusando-se a perder seu tempo explicando a ele porque sua livraria jamais teria a biografia de um colonizador europeu, responsável pelo genocídio de milhões de africanos negros em seu projeto de invasão e conquista do sul do continente africano durante a segunda metade do século XIX.



Repetindo um plano semelhante visto em *Jozi*, filmado de um ponto de vista diferente, *Tell Me Sweet Something* também registra um plano do skyline da região central de Johannesburg, na cena em que o casal romântico principal observa, do alto de um prédio, o edifício Ponte City e a Torre de Hillbrow. Essa visão panorâmica da cidade se reitera e consagra nos filmes sul-africanos, assim como ocorre com a estátua do Cristo Redentor em relação à cidade do Rio de Janeiro. Os diferentes registros desse skyline, ora visto desde a periferia ora visto de dentro da cidade, sugerem diferentes leituras da cidade, assim como se verá em *Vaya*, também de Omotoso.

Em 2016, Akin Omotoso retornou à abordagem de temas mais contundentes em seu drama de ficção *Vaya*. O roteiro original<sup>94</sup> do filme foi baseado nas histórias reais de quatro participantes do *Homeless Writer's Project*<sup>95</sup> (Perlman, 2017), frequentado por pessoas que moraram nas ruas de Johannesburg e que

<sup>94</sup> Entre os roteiristas do filme encontra-se Craig Freimond.

<sup>95</sup> Projeto de escrita criativa criado em Johannesburg, em 2010, pelo produtor cinematográfico Robbie Thorpe e pela escritora e produtora Harriet Perlman. Ambos também assinam o roteiro de *Vaya*.

encontraram, no projeto, uma oportunidade para compartilhar seus relatos de abandono, solidariedade e violência vividas nas ruas da cidade.

*Vaya* conta a história de Nkulu (Sibusiso Msimang), Zanele (Zimkhitha Nyoka) e Nhlanhla (Sihle Xaba), três desconhecidos que embarcam no mesmo trem em direção a Johannesburgo, cada um com uma missão diferente a cumprir, cujas vidas acabam por se entrecruzar.

Nkulu precisa recuperar o corpo de seu pai, minerador recém falecido, para levá-lo de volta à área rural onde deve ser enterrado. Mas, chegando a Johannesburgo, Nkulu descobre que seu pai havia constituído uma segunda família e que ele, Nkulu, tem um irmão mais velho – Madoda (Mncedisi Shabangu) – que já está se ocupando do funeral. Nkulu precisa cumprir sua missão para honrar a tradição segundo a qual um homem deve impreterivelmente ser enterrado na terra de seus ancestrais, sob o risco de prejudicar a reputação de toda sua família.

Zanele, a segunda protagonista de *Vaya*, chega a Joburg trazendo a filha de sua tia (Nomonde Mbusi), com quem a criança deverá viver a partir de então. A tia, que chegou à cidade há alguns anos para realizar o sonho de ser cantora, atualmente toma conta de um *shebeen* e mantém uma relação com um gangster extremamente perigoso. Zanele, que esconde uma gravidez, deseja permanecer em Johannesburgo para realizar seus próprios sonhos. Mas, ao perceber o tipo de vida que a tia leva, e prevendo um futuro semelhante para sua prima, vê-se diante de um dilema: investir em seus próprios sonhos ou tentar evitar que a criança tenha um futuro igual ao da mãe.

O terceiro protagonista, Nhlanhla, vem a Johannesburgo para aceitar uma oferta de trabalho feita por seu primo Xolani (Warren Masemola), considerado um homem importante em sua cidade natal, na área rural. Com o dinheiro desse trabalho, Nhlanhla espera retornar a sua casa, pagar o *lobola*<sup>96</sup> e começar uma nova vida de casado. Ingênuo, Nhlanhla é enganado e sequestrado assim que chega à cidade, para descobrir, logo em seguida, que seu primo é um gangster e o trabalho para o qual foi recrutado consiste em matar o rival do primo.

O irmão que Nkulu descobre ter na cidade é o gangster com quem a tia de Zanele mantém uma relação, que vem a ser, por sua vez, o rival do primo de

---

<sup>96</sup> Tradição entre algumas culturas africanas, como a zulu e a xhosa, é o valor em espécie ou em propriedade que o noivo deve pagar à família de sua futura esposa antes de contrair o casamento.

Nhlanhla, a quem este deve matar. Assim se entrecruzam as histórias dos três protagonistas de *Vaya*.

Ao retomar o tema da violência e do crime associados à imagem de Johannesburg, *Vaya* recupera também alguns temas e espaços frequentemente vistos nos filmes sul-africanos contemporâneos. A começar pela oposição campo-cidade. Mais uma vez, a narrativa se inicia com o deslocamento de um trem que atravessa paisagens rurais em direção à cidade. Em *Vaya*, a primeira imagem que se tem da cidade é a vista aérea do entroncamento de trilhos ferroviários que leva a Park Station, na região central, com a ponte Nelson Mandela em primeiro plano, feita de um ângulo e enquadramento bastante semelhantes àqueles já vistos em *Tsotsi*. A Park Station, local de reputação ruim, que reúne viajantes em trânsito, moradores de rua, aproveitadores, criminosos, vendedores e pedintes, é a porta de entrada dos personagens de *Vaya* em Johannesburg.



Algumas práticas e rituais das comunidades tradicionais causam ruído quando evocadas no ambiente urbano. É o que acontece com a missão de Nkulu, que precisa recuperar o corpo do pai para enterrá-lo junto a seus ancestrais; com Nhlanhla, que busca na cidade dinheiro para pagar o dote de sua noiva; com Zanele, que quer escapar do universo patriarcal e machista que marca a vida das mulheres na área rural; e novamente com Nkulu, quando este ensina aos homens da cidade a maneira correta de se sacrificar um boi em oferenda aos ancestrais, por ocasião de um funeral – o de seu próprio pai, mesmo que a esta altura da narrativa ele ainda não o saiba. Para os personagens do filme, a ligação visceral com a comunidade de origem sobrevive, ainda quando eles estão distantes da terra natal, perdidos em meio ao caos da metrópole.



Nas palavras do próprio diretor, *Vaya* não idealiza a cidade grande, mas tampouco romantiza a vida nas áreas rurais:

O relacionamento das pessoas com a cidade é complexo. Para os que vêm de fora, muitas vezes a cidade despedaça sonhos e esperanças. A vida que se imaginou nunca se materializa. Mas a vida nas comunidades rurais também não deve ser romantizada. As pessoas deixam para trás divisões profundas e práticas culturais tradicionais que limitam suas escolhas. Os empregos também são escassos nas áreas rurais (Arabian, 2014, T.A.)<sup>97</sup>.

Uma importante fonte de inspiração para a composição visual de *Vaya*, explica Omotoso, foi a série de fotografias de Johannesburgo produzidas pelo fotógrafo Mark Lewis<sup>98</sup>. O trabalho de Lewis para a série de fotolivros *Wake up, this is Joburg* (2014) é composto por imagens de uma beleza dura e crua, que flagram moradores da cidade em diversos pontos da região central e suas formas de lazer e de trabalho. Ainda segundo Omotoso, a linguagem visual de *Vaya* explora a oposição entre segmentos de espaços, alternando grandes planos e tomadas aéreas da cidade, com o uso da câmera baixa para retratar os personagens e suas ligações atávicas com o chão dos territórios que ocupam.



A Johannesburgo de *Vaya* é composta por uma miríade de espaços caóticos da região central da cidade – o mercado ao redor da Park Station, prédios ocupados ilegalmente em Hillbrow, o apartamento inseguro onde Zanele passa a noite, o cativeiro em Yeoville onde Nhlanhla é mantido refém, a garagem em CBD onde trabalha o tio de Nkulu, ruas cheias de lixo, prédios com pichações e grafites, estabelecimentos comerciais protegidos por grades –, e pelo subúrbio de Soweto,

<sup>97</sup> “People’s relationship to the city is complex. For outsiders it often brings shattered dreams and hopes. The life you imagined never materializes. But life in rural communities is not to be romanticized either. People leave behind deep divisions and traditional cultural practices that limit their choices. Jobs too are scarce in rural areas” (ARABIAN, 2014).

<sup>98</sup> Algumas dessas fotos podem ser vistas no site pessoal do fotógrafo: <<http://www.marklewisphotography.com>>.

ao sul – o *shebeen* da tia de Zanele e a casa da segunda família do pai de Nkulu. Se o *shebeen* e o espaço familiar da tia de Zanele passam a ideia de vicissitude, com o bar, as drogas, as bebidas, os homens armados, a casa da família de Madoda explora uma outra face de Soweto, calcada em valores tradicionais, bem mais urbanizada do que aquela vista em filmes como *Tsotsi*, por exemplo. Isso constrói, na tela, a ideia de diversidade de Soweto, em lugar de aprisioná-lo em uma única representação estereotipada. No filme, os espaços do centro de Johannesburgo mostram mais caos e desorganização do que os da periferia de Soweto.

A casa da família de Nkulu, no interior – onde sua mãe aguarda o corpo do marido para sepultá-lo de acordo com as tradições e de onde se comunica com o filho por telefone –, funciona como um lembrete permanente do contraste entre a vida rural, sistematizada de acordo com as tradições, e a vida caótica e perigosa da cidade onde algo de ruim está sempre prestes a acontecer com os personagens.



O perigo na cidade é tanto iminente quanto real: Nhlanhla, assim como o personagem do reverendo Khumalo, em *Os Deserdados*, é vítima de criminosos tão logo chega à estação, é sequestrado, apanha e fica cativo; Nkulu tem seus tênis roubados quando dorme na rua; Zanele passa sua primeira noite na cidade em um apartamento de estranhos, onde um homem tenta “comprar” uma noite de sexo com ela; Zanele, novamente, é iludida de que está fazendo um teste para um trabalho na televisão quando, na verdade, está sendo avaliada para trabalhar como prostituta.

*Vaya* é uma obra de arte do cinema sul-africano, e uma exploração consciente dos problemas enfrentados pelas pessoas que vivem nas margens de Johannesburgo. O filme expõe o tráfico de pessoas, o abuso de mulheres jovens, a pobreza e o

desemprego, o abuso do álcool e a incapacidade de muitos de viver com dignidade na cidade porque simplesmente não podem pagar por isso (Panyane, 2017, T.A.)<sup>99</sup>.

Mas, apesar de tudo isso, há mais do que crime e violência iminentes na Johannesburg de *Vaya*. Apesar do conselho dado ironicamente a Nhlanhla por um dos bandidos que está prestes a sequestrá-lo – “Você não deveria confiar tanto assim em Jozi” –, há lugar, também, para os valores positivos na cidade. Como diz David Makoja, um dos roteiristas do filme e também participante do projeto *Homeless Writer's Project*: “Quando tantas pessoas vivem juntas, existe sempre conflito. Mas há uma gentileza também”<sup>100</sup> (Perlman, 2017, p. 69, T.A.). A bondade e a solidariedade entre aqueles que pouco ou nada possuem acompanham o desfecho de várias das situações referidas anteriormente: Zanele é esquecida pela tia na estação, mas é ajudada por um comerciante de rua que permite que ela use seu telefone, lhe dá abrigo em seu apartamento e se recusa a “vendê-la” por uma noite para um dos criminosos que sequestrou Nhlanhla; Nkulu encontra um par de tênis velhos deixados pelo ladrão que roubou os seus tênis novos; Zanele é advertida pelo comerciante de rua que Madoda é um traficante de pessoas, permitindo, graças a essa informação, que ela salve a prima de um destino trágico. Como sintetizam poeticamente Arjun Appadurai e Carol A. Breckenridge, “Joanesburgo nos dá esperança como cidade porque nos mostra que nenhuma quantidade de brutalidade é capaz de deter a insistência das pessoas comuns de que elas não postergarão seu exercício da ‘capacidade de aspirar’” (2008, p. 354, T.A.)<sup>101</sup>.

As distâncias que os personagens percorrem entre os diferentes pontos da cidade – a pé, de carro, de ônibus, de trem ou de táxi/van – entre os subúrbios do sul e a região central, ajudam a construir um mapa de Johannesburg na trama, da mesma forma que chamam atenção para os problemas de mobilidade que afetam os personagens. Exemplos disso se dão com Nkulu, que mais de uma vez precisa pedir dinheiro ao tio para pagar o transporte, e Nhlanhla, que somente percorre a cidade levado de carro por seu primo. Enquanto circulam de um lado para o outro, entre

<sup>99</sup> “Vaya is a masterpiece of South African film, and a conscious exploration of the issues facing the people living on the margins of Johannesburg. It exposes the human trafficking, the abuse of young women, poverty and joblessness, alcohol abuse and the inability of many to live with dignity in the city because they simply cannot afford it” (PANYANE, 2017).

<sup>100</sup> “When so many people live together there is always conflict. But there is a kindness too.” (PERLMAN, 2017, p. 69).

<sup>101</sup> “Johannesburg gives us hope as a city because it shows us that no amount of brutality can quite stop the insistence of ordinary people that they will not postpone their exercise of ‘the capacity to aspire’” (APPADURAI; BRECKENRIDGE, 2008, p. 354).



perigos e ameaças, os três protagonistas vão traçando seus itinerários invisíveis na superfície da cidade. Se pensarmos na miríade de galerias clandestinas que atualmente se espalham abaixo de Johannesburgo, é possível estabelecer uma relação entre os percursos dos personagens na superfície com o labirinto de túneis ilegais que se encontram nos subterrâneos, que hoje ameaçam sua existência. De acordo com uma série de reportagens investigativas divulgadas pela imprensa local, em 2018,

mineiros ilegais levaram Johannesburgo, a maior cidade da África do Sul, à beira de um desastre sem precedentes – e o governo ignorou os apelos das autoridades municipais para intervir e evitar uma catástrofe potencial. (...) Partes importantes da cidade também estão ameaçadas de colapso devido ao labirinto de 140km de túneis novos e antigos que mineiros ilegais estão cavando ou explodindo sob a cidade (Hosken, 2018, T.A.)<sup>102</sup>.

Os subterrâneos da cidade, de onde ela extraiu sua riqueza em ouro, hoje a ameaçam de implosão, uma vez que esses túneis ilegais podem a qualquer momento provocar o rompimento dos dutos de gás que estão abaixo da superfície. Achille Mbembe e Sarah Nuttal sugerem que, em Johannesburgo, essa relação de tensão entre o subterrâneo e a superfície é uma chave para a leitura da própria cidade:

é nesses níveis mais profundos e na forma como o mundo abaixo interage com a superfície e as bordas que as origens da cidade como metrópole devem ser localizadas. (...) esta dialética entre o subterrâneo, a superfície e as bordas é, mais do que qualquer outro aspecto, a característica principal da modernidade africana da qual Johannesburg é a epítome, e talvez até da própria metrópole moderna tardia (2008, p. 16-7, T.A.)<sup>103</sup>.

Esse “mundo abaixo” não é feito somente da materialidade dos túneis ilegais. Ele também é constituído pelas “classes mais baixas, o monte de lixo do mundo de cima, e as utopias subterrâneas”<sup>104</sup> (Mbembe; Nuttal, 2008, p. 22).

<sup>102</sup> “Illegal miners have brought Johannesburg, SA's biggest city, to the brink of an unprecedented disaster - and the government has shrugged off calls by city officials to step in and avert potential catastrophe. (...) Key parts of the city are also under threat of collapse due to the 140km labyrinth of new and existing tunnels that illegal miners are digging or blasting beneath the city” (HOSKEN, 2018).

<sup>103</sup> “It is at these deeper levels and in the way the world below interacted with the surface and the edges that the origins of the city as a metropolis are to be located. This dialect between the underground, the surface and the edges is, more than any other feature, the main characteristic of the African modern of which Johannesburg is the epitome, and perhaps even of the late modern metropolis itself (MBEMBE; NUTTAL, 2008, p. 16-7).

<sup>104</sup> “(...) lower classes, the trash heap of the world above, and subterranean utopias” (MBEMBE; NUTTAL, 2008, p. 22).

Assim como a metrópole está intimamente ligada a monumentos, artefatos, novidades tecnológicas, uma arquitetura de luz e publicidade, a fantasmagoria da venda e uma cornucópia de mercadorias, ela também é produzida pelo que está abaixo da superfície. No caso de Johannesburgo, o subterrâneo não é simplesmente um espaço tecnológico esvaziado de relações sociais. Não existe apenas em um reino abstrato de instrumentalidade e eficiência. Na verdade, ele sempre foi um espaço de sofrimento e alienação, bem como de rebelião e insurreição (id., p. 21, T.A.)<sup>105</sup>.

Em *Vaya*, esse lixo literal e os excluídos das classes mais baixas, ainda mais desfavorecidos do que os personagens principais, materializam-se num cenário que compõe uma das sequências mais potentes do filme, tanto por seu texto quanto pela materialidade do espaço da imagem.

Xolani leva Nhlanhla até o subúrbio de Turffontein, na periferia sul da cidade, para coagi-lo a cometer o assassinato para o qual Nhlanhla foi recrutado e do qual ele quer se esquivar, pois não deseja se transformar num criminoso como Xolani. O skyline de Johannesburg surge pela segunda vez no filme<sup>106</sup>, num plano geral bastante aberto. Através de um movimento de grua, a câmera começa a recuar para ir enquadrando, sequencialmente, o enorme lixão, os catadores de lixo e, finalmente, Xolani e Nhlanhla recostados numa Mercedes que está parada no local.

A imagem constrói uma visão quase apocalíptica da cidade de Johannesburgo – afinal, como escrevem Mbembe e Nuttal, “em muitos sentidos, não há metrópole sem necrópole” (2008, p. 21, T.A.)<sup>107</sup>. Enquanto Nhlanhla observa em silêncio a cena desoladora, Xolani o ameaça com voz tranquila, referindo-se às pessoas que estão revirando e catando o lixo à frente deles:

#### XOLANI

Estas pessoas estão presas no inferno. Eles não tem nenhum dinheiro. Eles não tem casa. Ninguém gosta delas no lugar de onde elas vieram, e ninguém as quer aqui.

Nhlanhla observa as pessoas no meio do lixo.

<sup>105</sup> “Just as the metropolis is closely linked to monuments, artifacts, technological novelty, an architecture of light and advertising, the phantasmagoria of selling, and a cornucopia of commodities, so it is produced by what lies below the surface. In the case of Johannesburg, the underground is not simply a technological space emptied of social relations. It does not exist only in an abstract realm of instrumentality and efficiency. In fact, it always was a space of suffering and alienation as well as of rebellion and insurrection” (id., p. 21).

<sup>106</sup> A primeira vez em que o skyline aparece, no filme, é na cena em que Nhlanhla está observando a cidade com os dois bandidos que o sequestram.

<sup>107</sup> “In many senses, there is no metropolis without a necropolis” (MBEMBE; NUTTAL, 2008, p. 21).

## XOLANI

Se eu quiser, posso garantir que você acabe assim. Olhando através da merda dos outros pro resto de seus dias<sup>108</sup>.



Ao final da narrativa, Nhlanhla cede à imposição do primo e se transforma em um matador. Não se sabe se retorna ou não para a noiva e seus planos iniciais de casamento. Zanele e a prima retornam à estação de trem para voltar para casa. Ambas assistem ao embarque de um caixão, provavelmente o do pai de Nkulu. Este, por sua vez, é o único que permanece na cidade. Cumprida sua missão, Nkulu se junta aos milhares de sem-teto que vivem à margem da cidade, como sugere o plano final do filme, a câmera aérea em plano zenital subindo, se afastando lentamente de Nkulu que se banha num rio à beira de uma rodovia.



Em *Vaya* não se encontra vestígio do cosmopolitismo característico dos prósperos subúrbios da região norte de Johannesburg, como se viu em *Jozi*, nem da gentrificação de Maboneng vista em *Tell me Sweet Something*. O filme chama atenção para as pessoas que afluem a Johannesburg vindas das áreas rurais do país

<sup>108</sup> Xolani fala num dialeto urbano da língua zulu utilizado por gângsteres da cidade. Há pequenas variações entre as legendas em inglês na versão em DVD do filme e os extratos de roteiro assim como aparecem no livro *Vaya, Untold stories of Johannesburg* (PERLMAN, 2017, p. 64). Aqui preferiu-se utilizar a versão apresentada no livro citado.

e também para os habitantes da cidade que vivem, todos, de alguma forma, esperando pelas oportunidades com as quais Johannesburgo acena, desde sempre, àqueles que decidem fazer dela seu lugar no mundo. *Vaya* fala sobre a luta cotidiana pela ocupação dos espaços de Johannesburgo, a luta pelo direito de ser urbano numa metrópole marcada pela herança da segregação do duradouro apartheid. Uma luta que se dá em um contexto de grave crise habitacional, como sintetizam as palavras da pesquisadora Sarah Charlton:

Há um déficit de mais de dois milhões de moradias na África do Sul. Há uma enorme demanda por lugares de baixo custo para se morar na área central de Johannesburgo. Em prédios de apartamentos ou escritórios, muitos dos quais construídos nos anos 1950 e 1960, os espaços estão sendo divididos em unidades menores que são alugadas. Os apartamentos são divididos em quartos individuais, quartos são divididos em espaços com camas, e passagens e varandas são alugados como dormitórios. Isso geralmente é feito sem a aprovação das autoridades municipais (apud Perlman, 2017, p. 78, T.A.)<sup>109</sup>.

Com *Jozi*, Craig Freimond traz a cidade de Johannesburgo para o centro da narrativa. Em *Tell me Sweet Something*, Omotoso “ancora” os personagens negros no chão dessa cidade, posicionando sua câmera nas ruas, mostrando-os em pleno ato de ocupação dos espaços urbanos. Se, com *Material*, Freimond insere Fordsburg no mapa do imaginário cinematográfico joburguiano, Omotoso amplia a cartografia da cidade com a Maboneng de *Tell me Sweet Something*, alterando a percepção de violência usualmente associada a área urbana central para explorar a possibilidade de falar de “Johannesburgo como um espaço também do amor”<sup>110</sup>. Em *Vaya*, Omotoso opera numa outra frequência. Ele opta por mostrar a face mais feia dessa cidade partida pela desigualdade social, mas sem se render a maniqueísmos como Gavin Hood em *Tsotsi*. Na periferia e no centro de Johannesburgo, os personagens de *Vaya* convivem com o vício e a virtude. Há crime e violência, mas há também a solidariedade e afeto nas relações, que, ao fim e ao cabo, é o que permite a sobrevivência de quem mora nas ruas. Jozi nunca é exatamente o que se pensa que ela é, como sentencia o personagem Xolani, no filme. Para Omotoso, trata-se de

<sup>109</sup> “There is a house backlog of more than two million houses in South Africa. There is a huge demand for low-cost places to live in the inner city of Johannesburg. In high-rise flats or offices, many of which were built in the 1950s and 1960s, spaces are being split up into smaller units that are rented out. Apartments are divided into individual rooms, rooms are split into bed spaces, and passages and balconies are rented out as sleeping places. This is often done without the approval of the city authorities” (apud PERLMAN, 2017, p. 78).

<sup>110</sup> Entrevista concedida a este pesquisador, em abril de 2019, em Parktown North, Johannesburg.

construir, através do cinema, um caleidoscópico de histórias, isto é, levar às telas diferentes aspectos do cotidiano com o intuito de se escapar da sempiterna armadilha da história única<sup>111</sup>.

A mesma cidade, Johannesburgo, que tem personagens como os de *Vaya* chegando, é a mesma cidade em que vivem os personagens de Nomzamo [Mbatha] e Maps [Maponyane] em *Tell Me Sweet Something*. (...) É Johannesburgo. E em diferentes pontos do dia, esses personagens estão se cruzando, mesmo que eles não se encontrem. Então, para mim, a cidade é esse lugar onde todas as pessoas vivem e coisas estão acontecendo... (T.A.)<sup>112</sup>

## 2.5. O personagem geográfico e a “cidade-patchwork” em *Mais uma Página*, de Kagiso Lediga

SAM

Nossa, querido. Eu realmente amo Braam. A gente tinha definitivamente que conseguir um lugar e ficar aqui.

MAX

Eu não sei ... Eu não sei ... É que ... É que eu odeio o fato de que apenas alguns anos atrás os brancos tinham medo demais pra vir aqui, e agora eles estão aqui nos cobrando mais caro pelos bifes e aluguéis. Isso não tá certo.

Sam e Max, em *Mais uma Página*<sup>113</sup>

As primeiras imagens de Johannesburgo surgem em *Mais uma Página* (2017)<sup>114</sup> em sequência que alterna diferentes espaços e situações do cotidiano da cidade: a torre de televisão de Brixton, um ônibus na região central, transeuntes no saguão da Park Station, um trem que chega à estação, uma mulher que empurra um carrinho de bebê em uma praça, o Newtown Junction Mall, planos conjuntos dos prédios do CBD, o skyline da cidade ao pôr do sol, ruas de Braamfontein e Hillbrow

<sup>111</sup> Em referência ao debate popularizado pela escritora nigeriana Chimamanda Adichie Ngozi.

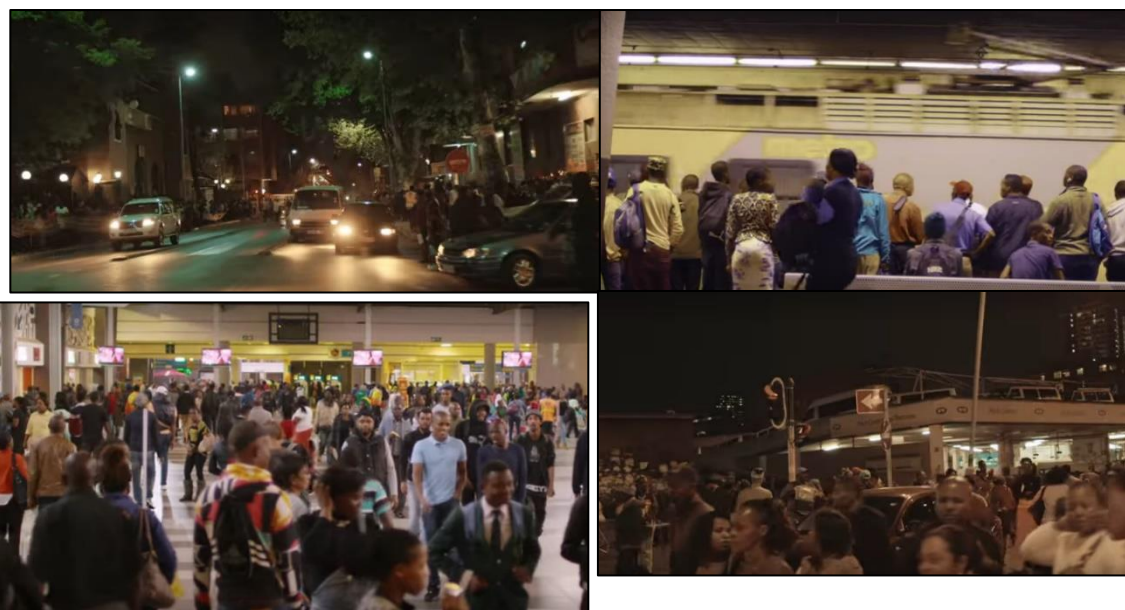
<sup>112</sup> “The same world that has.... or the same city, Johannesburg, that has the characters of Vaya coming in, is the same city that Nomzamo [Mbatha] e Maps [Maponyane] characters of *Tell Me Sweet Something* live in. It’s Johannesburg. And at different points of the day these characters are intersecting, even if they not meeting. So, for me, that’s... the city as a place where people live, and things are happening...”. Depoimento de Akin Omotoso em entrevista concedida à jornalista sul-africana Ruda Landman. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7X2bMH2gKVQ>>. Acesso em: 15 set. 2020.

<sup>113</sup> “SAM: Wow, babe. I really love Braam. We should totally get a place here and stay here. MAX: I don’t know... I don’t know... It’s just... I just hate the fact that just a few years ago white people were too scared to come out here, and now they’re out here overcharging us for steaks and real state. It’s not right, man” (*Mais Uma Página*, de Kagiso Lediga).

<sup>114</sup> O filme se inicia, de fato, com uma sequência em animação cujo tema é a traição.

à noite, uma batida de carro, a polícia nas ruas, pessoas correndo em esteiras ergométricas vistas através de amplas vidraças de uma academia de ginástica, bares lotados, restaurantes. Fazer com que o espectador se sinta “passeando” pela cidade será o estilo de abordagem do espaço adotado pelo diretor Kagiso Lediga em seu longa-metragem de estreia.

Esse clipe de abertura – com uma montagem dinâmica marcada pelos acordes jazzísticos do sul-africano Philip Tabane, a câmera muitas vezes na mão, os planos cheios de movimento interno – mostra uma cidade pulsante, com ruas repletas de pessoas em trânsito. A natureza das imagens, tão diferentes daquelas que nos acostumamos a receber do continente africano através da grande mídia – e ao mesmo tempo tão banais e cotidianas em qualquer outra grande cidade ao redor do mundo – é possivelmente o que leva o escritor angolano José Eduardo Agualusa a afirmar que o filme de Lediga “tem potencial para perturbar muitos estereótipos que ainda persistem no Brasil relativamente ao continente africano” (Agualusa, 2020).



Um dos nomes mais reconhecidos da indústria de entretenimento da África do Sul, Kagiso Lediga é ator, diretor, produtor, apresentador de televisão e de *stand-up comedy*, e foi o primeiro diretor de todo o continente africano a produzir uma série original para a Netflix<sup>115</sup>.

<sup>115</sup> A série é *Queen Sono*, disponível na plataforma Netflix desde fevereiro de 2019.

*Mais uma Página* conta a história de Max (interpretado pelo próprio Kagiso Lediga), um escritor e professor universitário, classe média, burguês, que atravessa uma crise que combina insatisfação profissional, descontrole financeiro e insegurança emocional, no seu casamento com a jornalista Sam (Pearl Thusi). Max não consegue escrever seu segundo livro; não aceita a sugestão da esposa para se mudarem para um bairro menos caro; e acha que Sam pode traí-lo a qualquer momento. Capaz de problematizar tudo a sua volta, rabugento, inseguro e sexista, Max se aproxima de Heiner Muller<sup>116</sup> (Andrew Buckland), um escritor branco auto exilado que acaba de retornar a África do Sul porque, segundo ele próprio diz, a verdade é que ele sente falta de Johannesburg – uma relação de dependência e amor à cidade que o aproxima do personagem James, do filme *Jozi*. O estilo de vida desregrado de Muller vai potencializar a crise de Max, trazendo confusão para sua vida.



Em *Mais uma Página*, Johannesburg não é uma “personagem”, como o foi em *Jozi*. Mas imagens da cidade surgem repetidas vezes ao longo de todo o filme, ora através de clipes curtos ora através de cenas de passagem ou transição, ou ainda motivadas pelo constante deslocamento de Max. A opção de filmar nas ruas – algumas vezes com atores atuando em meio a “pessoas comuns” e não figurantes – contribui fortemente para criar a impressão de registro factual, de uma Johannesburg ocupada por seus habitantes. Do campus da Universidade de Witwatersrand aos bares de Melville, do subúrbio rico de Saxonwold a Soweto, a Joburg de *Mais uma Página* se mostra como uma cidade atravessada e ocupada pelos corpos negros.

<sup>116</sup> O personagem de Muller é explicitamente inspirado no escritor sul-africano J. M. Coetzee.





No livro *Geografia pop: o cinema e o outro* (2013), Leonardo Name introduz o conceito de personagem geográfico, “personagens aos quais estão indissociavelmente ligados determinados espaços” (Name, p. 77). Ficcionalis como Zé Pequeno em *Cidade de Deus*<sup>117</sup>, ou Batman, em sua Gotham City, ou reais como Niemeyer em relação a Brasília, ou Chico Mendes e a Amazônia, esses personagens são, segundo Name, “uma forma de representação espacial”, “pois a eles estão associados certos espaços cujas singularidades se revelarão a partir de sua constante relação com os mesmos” (Name, 2013, p.78). Segundo o autor, é relevante a capacidade de articulação multiescalar desses personagens

que vai da totalidade da paisagem à experiência dos lugares, do percebido ao vivido. Enquanto a escala de representação da paisagem tenta reproduzir a situação de quem observa de longe e de fora do espaço, no recorte do *establishing shot* [plano de estabelecimento], e, por isso, minimizando o contato com o Outro, a escala de representação da experiência é a de quem está dentro do lugar, interagindo com o espaço e seus Outros. São os personagens que atuam de forma transversal, participando ativamente da construção e da decodificação dessas duas escalas (id., ibid.).

Em *Mais uma Página*, a dinâmica da relação de Max com os espaços da cidade permite que o pensemos como um personagem geográfico. Ele passa a maior parte do filme deslocando-se de um lado a outro da cidade, de norte a sul, de leste a oeste, fazendo até uma viagem entre Johannesburg e Cidade do Cabo, onde também circula por diferentes espaços, hotel, bar, campus da universidade, etc. Os deslocamentos de Max permitem que a cidade seja exposta. Em determinado momento da narrativa, Sam precisa utilizar o carro do casal e Max, tolhido de sua “automobilidade” (Urry, 2004), é obrigado a pegar um ônibus para ir ao trabalho. Max adormece dentro do veículo e perde o ponto onde deveria descer. Precisa então

<sup>117</sup> *Cidade de Deus* (dir. Fernando Meirelles e Kátia Lund, Brasil, 2002).



vencer a pé a distância até a universidade correndo por ruas, praças e avenidas apinhadas de gente, o que permite mostrar, no filme, o centro nervoso das ruas de Braamfontein. O atraso de Max não gera nenhuma consequência para a narrativa, mas cria uma oportunidade para que o personagem atravesse a cidade, exibindo-a. O mesmo ocorre quando Max e Heiner chegam a Soweto no carro conversível de Heiner e, subitamente, na passagem de um plano a outro, estão pedalando bicicletas pelas ruas do bairro.

A multiplicidade de cenários percorridos por Max cobre uma considerável extensão geográfica da cidade: Braamfontein, Parktown North, Zoo Lake, Melville, Milpark, Maboneng, Craighall Park, Soweto. Some-se a esses espaços aqueles que surgem nos clipes de imagem, com locais imprecisos do centro da cidade, e também icônicos como o Ponte City, a Hillbrow Tower, a Sentech Tower (Brixton), e as Orlando Towers (Soweto). Um espectador local será capaz de reconhecer, na tela, grande parte desses lugares. Um espectador estrangeiro, que nunca tenha ido a Johannesburg, certamente terá seu repertório de imagens de cidades africanas confrontado. A proposta é bastante clara: circular por Johannesburg, mostrá-la, ocupá-la.



Os espaços, múltiplos, distintos e distantes uns dos outros são como retalhos de uma colcha cultural e étnica que Max vai costurando na medida em que circula pela cidade-*patchwork*, uma imagem-síntese feita pelo diretor Craig Freimond de que Kagiso Lediga parece compartilhar. No filme, Max aproxima esses espaços e os explora, deslocando-se de diferentes formas. Ora em seu carro (que ele mesmo

conduz, sendo conduzido por Sam, ou no carro conversível de Heiner a caminho de Soweto), ora a pé (correndo pelo centro da cidade), de trem (a bordo do Gautrain), de ônibus, ou, ainda, de bicicleta (passeando por Soweto, repetindo o comportamento dos turistas que ele próprio critica).

A cidade que emerge de *Mais uma Página* se quer ao mesmo tempo intelectual e boêmia. Assim como seu fiel amigo Joel (interpretado pelo diretor Akin Omotoso), Max dá aulas na Universidade de Witwatersrand e diversas sequências se passarão em salas de aula e auditórios do campus da universidade. Fora do trabalho, os personagens serão vistos em bares e restaurantes, assistindo performances artísticas dentro livrarias, em cafés, em festas badaladas – no alto de um prédio no centro da cidade, e na mansão de Heiner. Mas surgirão também em espaços do cotidiano: um hospital, uma quadra de tênis, um supermercado, estações de ônibus, o interior do Gautrain, o aeroporto, quartos de hotel, etc.

A periferia mostrada em *Mais uma Página* difere das *townships* como lugares perigosos a serem evitados. Não há imagens das áreas mais pobres do sul da cidade – a não ser por um rápido plano de uma ocupação à beira da estrada. A Soweto cinemática surge como um bairro ordenado, com casas de alvenaria dispostas em ruas asfaltadas. Não fosse pela distância marcada pela estrada que Max e Heiner precisam cruzar para chegar até lá, Soweto poderia ser tomada como um espaço contínuo da cidade – apenas menos desenvolvido e mais popular.



Afirmar que a Johannesburgo de *Mais uma Página* é uma cidade-*patchwork* – isto é, constituída por diversos segmentos de natureza distinta que acabam por formar um tecido contínuo – não significa dizer que o filme ignore a existência de conflito entre os diversos segmentos que a compõem. Max é extremamente consciente das tensões raciais que envolvem os espaços pelos quais circula. Isso

pode ser observado tanto na sequência em que ele reclama da gentrificação de Braamfontein, como quando critica a exploração turística da pobreza de Soweto – “agora Soweto é como um zoológico para estrangeiros brancos ricos virem aqui e verem os nativos”<sup>118</sup> –, ou quando tece comparações entre Johannesburgo e a Cidade do Cabo. Como um personagem geográfico, Max não circula simplesmente pelos espaços, ele os problematiza à medida que vai conduzindo o espectador em sua jornada.

Assim como convém à comédia, a violência urbana será abordada de forma leve, transversal e bem-humorada. No espaço da rua transformado pela noite materializam-se os temas da desigualdade social, da corrupção e da violência que afligem Johannesburgo. A pobreza é tematizada na mesma sequência em que se tematiza a gentrificação de Braamfontein: um rapaz vem pedir dinheiro a Max e Sam, e Max acha um absurdo que Sam queira dar a ele uma nota de vinte rands<sup>119</sup>, pois o rapaz provavelmente iria usar o dinheiro para comprar drogas. Mais tarde, na mesma noite, a corrupção miúda se materializa na sequência em que os dois são parados numa blitz e somente são liberados depois que Sam “molha” a mão do policial, sob o protesto de Max. A violência urbana surge, por sua vez, numa cena cômica em que Max, tendo voltado incógnito da viagem à Cidade do Cabo, tenta invadir a própria casa para flagrar Sam em uma suposta situação de traição, depara-se com os seus muros intransponíveis e termina por fazer disparar o sistema de alarme da casa, que atrai uma patrulha de segurança privada para o local.

Se pobreza e violência são temas colaterais que aparecem em situações dramáticas bastante pontuais, o tema da segregação racial, por sua vez, perpassa todo o filme.

SAM

Por que você tem que racializar tudo? É tão desnecessário.

MAX

Eu racializo tudo porque eu sou sul-africano. É minha cultura. É como eu fui feito<sup>120</sup>.

<sup>118</sup> “Now Soweto is like some kind of zoo for wealthy white foreigners to come here and see the natives”.

<sup>119</sup> Moeda da África do Sul. Pelo câmbio de fevereiro de 2021, vinte rands equivalem a cerca de 7 reais.

<sup>120</sup> “SAM: Why must you racialize everything? It’s so unnecessary. MAX: I racialize everything because I’m South African. It’s my culture. It’s how I was made”.

A fala de Max é um índice não somente da caracterização do personagem, como ele próprio confessa, mas da centralidade da questão racial para o filme como um todo. Esse tema vai se materializar em diversas outras situações como, por exemplo, quando Max e Joel, caminhando pelo campus da Universidade de Witwatersrand, conversam sobre as possibilidades e implicações do uso dos termos racistas *negro* (*nigger*, em inglês) e *kaffir*<sup>121</sup> (em africânder/árabe). Ou na conversa provocativa entre Max e Heiner, num bar do centro da cidade, em que Heiner explica porque abandonou a África do Sul imediatamente após a independência do país (“Eu fui banido, amigo. Isso significa que era ilegal ser eu.”<sup>122</sup>), proclamando sua branquitude em voz alta, enquanto Max, por sua vez, chama atenção para o fato de que a visão de pessoas de diferentes culturas misturando-se no bar, apontada por Heiner, não é um reflexo da realidade do país: “Na vida real, os negros são os pobres e os brancos é que mandam em tudo”<sup>123</sup>. Há, ainda, a sequência narrativa da viagem de Max de Johannesburgo à Cidade do Cabo, na costa oeste do país, que cria a oportunidade para que se teça uma comparação entre essas duas metrópoles sul-africanas, o que é feito, novamente, do ponto de vista da segregação racial e espacial que as distingue. Na Cidade do Cabo, em um bar onde estão vários clientes brancos, Max reclama com o amigo: “a Cidade do Cabo pôs um embargo para negros. O que está acontecendo?”. O amigo de Max, também negro e burguês, retruca: “Isto é a Cidade do Cabo, eu não entendo seu problema. A Cidade do Cabo sempre foi assim”. Ao que Max responde, provocativo: “O único negro aqui é o garçom!”<sup>124</sup>. Mais tarde, para exasperação de Max, um cliente branco irá, de fato, confundi-lo com o garçom do bar.

A sequência de Max e Heiner no bar, em Johannesburgo, ilustra o embate racial entre um sul-africano negro e um sul-africano branco diante da problemática racial na contemporaneidade. Na África do Sul, a passagem do Estado racial para o Estado democrático ainda está em curso (Mbembe, p. 237). A improvável

<sup>121</sup> Este é um termo considerado extremamente racista na África do Sul. Seu uso é completamente interdito socialmente, e, quando se precisa fazer alguma alusão a ele, evita-se pronunciá-lo, referindo-se a ele apenas como a “palavra com ‘k’” (*the “k” word*).

<sup>122</sup> “I was banned, buddy. That means it was illegal to be me”.

<sup>123</sup> “In real life, black people are dirt-poor and white people run everything”.

<sup>124</sup> “MAX: (...) the city of Cape Town put an embargo on black people. What’s going on? FRIEND: This is Cape Town. I don’t understand your beef. Cape Town has always been like this. (...) MAX: The only black guy here is the waiter”.

aproximação e posterior amizade entre esses dois personagens sugere o esforço coletivo do país para se conciliar e constituir, de fato, uma nação plurirracial.

*Mais uma Página* contribui para a criação de uma cartografia de Johannesburgo conseguindo se espalhar por um número considerável de áreas da cidade. A diversidade espacial utilizada para fazer surgir a cidade no filme desmonta o mecanismo de fortalecimento de estereótipos e clichês, pois oferece ao espectador uma visão de múltiplos e diferentes espaços da cidade, justapostos e em comunicação uns com os outros. A descontinuidade espacial da cidade vivida no cotidiano, herdada do apartheid, se dilui na impressão de continuidade da cidade cinemática que surge na tela. A Johannesburgo de Lediga – como em filmes anteriores – se assemelha muito a qualquer grande cidade do ocidente, vibrante, nervosa, desigual, corrompida e também guardando suas particularidades, entre elas a força e a capacidade de seguir em frente mesmo diante de todas as adversidades (Bekker; Therborn, 2012, p. 208).

O poder do cinema de representar a paisagem, seja ela rural, metropolitana, industrial, urbana ou suburbana, impulsionou ou conduziu cineastas de todas as nacionalidades ou pontos de vista políticos, alimentou e se alimentou de definições de identidade nacional, e foi lido pelo público de cinema como um dos elementos mais eloquentes e conspícuos no idioma da cultura cinematográfica da qual emana (Graeme; Rayner, 2010, p. 24, T.A.)<sup>125</sup>.

Lediga tem plena consciência dessa potencialidade do cinema para criar (e ampliar) cartografias e a explora em seus trabalhos subsequentes. Em seu longa-metragem *Matwetwe*<sup>126</sup> (2019), a pequena Atteridgeville – cidade natal do diretor, a oeste de Pretória – é o cenário principal onde se desenvolve a história da entrada de dois adolescentes na vida adulta em meio às precariedades do entorno em que vivem. Na série *Queen Sono*<sup>127</sup>, o fato de a protagonista ser uma espiã internacional propicia que a trama explore diversas localidades do continente africano, da África do Sul à Nigéria e Zanzibar (na Tanzânia).

<sup>125</sup> “The cinema’s power in the depiction of the landscape, be it rural, metropolitan industrial, urban or suburban, has driven or led filmmakers of every nationality or political viewpoint, has fed and fed upon definitions of national identity and been read by cinema audiences as one of the most conspicuous and eloquent elements in the idiom of the film culture from which it emanates” (GRAEME; RAYNER, 2010, p. 24).

<sup>126</sup> Gíria em Sesoto usada para se referir a um curandeiro tradicional.

<sup>127</sup> A série, que chegou a ter sua segunda temporada confirmada, foi cancelada pela Netflix em decorrência da pandemia de Covid-19, segundo o próprio diretor.

Em 2010, o filme *Jozi* se destacou por trazer a região central de Johannesburg e seus subúrbios do norte para o centro da narrativa. O filme permitiu que a cidade fosse vista a partir de uma nova perspectiva geográfica, mais central, e não somente a partir de sua periferia. A relação de amor e ódio à cidade, explorada no filme, chamou atenção para a complexidade e diversidade – étnica, cultural, social – de que é feita. Mas a Johannesburg de *Jozi* ainda é uma cidade demasiado branca, que não registra na tela a dimensão da diversidade étnico-cultural peculiar a Johannesburgo. Ainda que não tematize diretamente a segregação espacial, cinco anos depois da realização de *Jozi*, a comédia *Tell me Sweet Something* fez avançar a questão ambientando sua história de amor no coração da cidade. A Joburg do filme já se apresenta como uma cidade cosmopolita, artística e globalizada cujos espaços agora estão ocupados por corpos negros. Apenas dois anos depois, *Mais uma Página* fez avançar novamente a questão da ocupação da cidade. A narrativa não mais se restringe a uma pequena área gentrificada do centro. Os personagens negros agora circulam por toda parte e a fragmentada Johannesburgo se apresenta mais “inteira” na tela. Em um registro distante da comédia, o drama *Vaya*, de 2016, tematiza o direito de ser urbano narrando o cotidiano e as desventuras dos cidadãos que vivem nas ocupações e nas ruas da região central de Johannesburgo – a desigualdade social, o crime e a corrupção também precisam ser considerados na construção da imagem da cidade no cinema contemporâneo.

Muitos outros filmes sul-africanos recentes têm Johannesburgo como cenário de suas histórias. A depender do gênero cinematográfico e do grau de conscientização e interesse de seus diretores em relação ao tema da segregação espacial, a cidade vai surgir mais, ou menos fragmentada, mais, ou menos moderna, mais, ou menos violenta, mais, ou menos negra. Craig Freimond, Akin Omotoso e Kagiso Lediga são diretores engajados com os temas da segregação espacial e racial na África do Sul. Amigos de longa data, desde o início de suas carreiras colaboram esporadicamente entre si, ora produzindo seus filmes em parceria ora trabalhando como atores ou roteiristas nos filmes uns dos outros. Não chegam a constituir um grupo ou um movimento. Formam, na opinião de Craig Freimond, “uma comunidade que se apoia mutuamente”. Somados e assistidos em sequência, os filmes desses diretores ajudam a construir uma cartografia cinematográfica que, sem esconder os grandes problemas sociais que assolam Johannesburgo,

contribuem para complexificar o repertório de imagens da metrópole, alterando a percepção das pessoas sobre o lugar em que vivem, na medida em que propõem novas maneiras de se imaginar e se relacionar com a cidade.

Para um espectador brasileiro, que geralmente tem acesso apenas aos estereótipos codificados do continente africano – nas imagens veiculadas através da mídia, ou de filmes realizados por diretores de fora da África –, e que nunca esteve em Johannesburg de modo a poder confrontar a experiência de se estar na cidade com as imagens que dela emergem das telas, ver tantas faces de Joburg, em tantos filmes diferentes, é revelador da complexidade espacial e do dinamismo desta metrópole inacabada como Achille Mbembe a ela se refere:

A Johannesburg contemporânea é a principal metrópole na África em termos de tecnologia, riqueza e complexidade racial, bem como em práticas culturais e instituições formais – perceptível através da simples quantificação dos bens mundiais, de produção e consumo. É uma formação urbana totalmente poliglota cuja influência, conexões e identificações se estendem além de sua localidade e muito além da África do Sul. É também um motor de arte, arquitetura, música, moda, teatro, literatura e vida religiosa. Johannesburg é povoada não apenas por trabalhadores, pobres, criminosos e imigrantes ilegais, mas também por artistas, dramaturgos, artesãos, jornalistas investigativos, poetas, escritores, músicos e intelectuais públicos de mentalidade cívica de todas as raças, bem como imigrantes altamente qualificados e *jet setters*. É o lar de sedes corporativas, casas financeiras, serviços jurídicos, firmas de contabilidade, meios de comunicação, indústrias de entretenimento e empreendimentos de tecnologia da informação. (...) Por fim, é uma cidade onde estruturas históricas ou as desigualdades raciais estão sendo simultaneamente sedimentadas e desagregadas; em que as concepções de raça estão sendo questionadas e refeitas; e na qual o cosmopolitismo reside, floresce ou permanece adormecido – uma “cidade inacabada” impulsionada pela força das circunstâncias em uma conversa entre o passado e o futuro, entre a África e o mundo (Mbembe; Nuttal, 2008, p. 25, T.A.)<sup>128</sup>.

<sup>128</sup> “Contemporary Johannesburg is the premier metropolis in Africa in terms of technology, wealth, and racial complexity, as well as cultural practices and formal institutions – apparent through the sheer quantification of the world goods, of production and consumption. It is a thoroughly polyglot urban formation whose influence, connections, and identifications extend beyond its locality and well beyond South Africa. It is also an engine of art, architecture, music, fashion, theater, literature, and religious life. Johannesburg is peopled not just by workers, the poor, criminals, and illegal immigrants, but also by artists, playwrights, craftspeople, investigative journalists, poets, writers, musicians, and civic-minded public intellectuals of all races, as well as highly skilled migrants and jet setters. It is a home to corporate headquarters, finance houses, legal services, accounting firms, media outlets, entertainment industries, and information technology ventures. (...) Finally, is a city where historical structures or racial inequity are simultaneously being sedimented and unbundled; in which conceptions of race are being reinterrogated and remade; and in which cosmopolitanism resides, flourishes, or lies dormant – an “unfinished city” thrust by the force of circumstances into a conversation between the past and the future, between Africa and the world” (MBEMBE; NUTTAL, 2008, p. 25).

Entro no Uber pra voltar pra casa e cumpro o ritual incontornável das saudações – *hello, howzit? – fine and you?, – fine thank you* – sem o qual nenhuma conversa prossegue nessa cidade. Silêncio no banco de trás já tomado pelo celular, quando sou surpreendido pela pergunta: “como está indo sua pesquisa sobre cinema?”. Mp, o motorista, lembra de mim. Fizemos uma corrida três meses atrás, eu contei a ele sobre meu doutorado, ele me apresentou o som Amapiano. “Lembra?”. Claro! Mas um pudor ingênuo me impede de contar que, à época, achei que Amapiano fosse um grupo e só em casa descobri se tratar de um subgênero de música eletrônica criado aqui do lado, em Pretória. Mp quer que eu escute uma música nova e vai logo aumentando o volume do som. Tomamos a Jan Smuts Avenue em direção a Rosebank sem mais trocar palavra, apenas a música alta envolvendo tudo e o sol começando a se por lá fora. Pelas calçadas, pessoas cansadas voltam para casa após um dia de trabalho. O vidro do carro é uma tela de cinema, a cidade, através dele, um filme lento. Faltam poucos dias para eu ir embora.

O pôr do sol em Johannesburg. Como ser indiferente a ele? O escritor e ativista LGBTQ+ queniano Binyavanga Wainaina publicou na *Granta* um ensaio intitulado *Como escrever sobre a África*, reunindo os principais clichês e estereótipos sobre a África que ele, satiricamente, “aconselha” devem estar presentes nos textos de qualquer um que decida escrever sobre o continente africano. Encontrei essa *Granta* por acaso, domingo passado, numa banca de usados no Rosebank Market. No texto, Wainaina sugere: “(...) *mencione a luz na África. E os pores do sol, o pôr do sol africano é obrigatório. É sempre grande e vermelho. Sempre tem um céu vasto*”<sup>129</sup>. Confesso, já perdi a conta das vezes que escrevi aos amigos que os céus de Johannesburg são sempre dramáticos. Sou mais um que não resistiu e se rendeu ao clichê. E todo fim de tarde, quando chove forte depois de um dia de calor, me junto a meu vizinho de eSwati para, no corredor externo do prédio onde moramos, tirar e comparar nossas fotos do céu de Johannesburg. Porque, sim, *tem sempre um grande céu. Grande e vermelho...*

Preso no tráfego com Craig Freimond. Almoçamos em um restaurante somali no segundo andar de uma ocupação no centro da cidade. Deveria ser Jeppe Street, mas a rua mudou de nome. Como tantas outras pós-apartheid. Em questão de minutos, o trânsito se transforma no caos. É período de campanha para as eleições presidenciais. Há alguma passeata pelas redondezas. A polícia fecha as ruas e o trânsito dá um nó. Os carros começam a retornar de marcha ré, ou na contramão, vindo lentamente em nossa direção. Não temos por onde escapar. Apesar da confusão lá fora, dentro do carro reina uma paz absoluta. Digo a Craig – que permanece tranquilíssimo ao volante, driblando veículos, até decidir, ele também, começar a guiar de marcha ré – que deixo Johannesburg completamente apaixonado pelas pessoas da cidade. De onde vem esse sentimento? “Johannesburg não tem praia, nem rio, nem lago, nada da natureza pelo que possamos nos apaixonar”, ele responde. “Só temos as pessoas. Aprendemos isso desde cedo. Só temos as pessoas e, por isso, nos interessamos e cuidamos bem delas”.

<sup>129</sup> “(...) mention the light in Africa. And sunsets, the African sunset is a must. It is always big and red. There is always a big sky.” (WAINAINA, 2005, p.94-95).



# MAPUTO

A viagem a Moçambique começa com a solicitação do visto em Johannesburg. Sete meses “vivendo” em inglês e sou tomado pela ilusão de afeto no reencontro com falantes da língua portuguesa. Ilusão desfeita no balcão de atendimento do consulado: *Não venhas cá com apenas mil rands que não te concedo o visto*. Cinco visitas consecutivas, reservas de hotéis sob suspeição, meses de contracheques impressos. A cada retorno, encontro os mesmos outros desconhecidos solicitantes de visto de quem também são exigidos novos papéis. – *Mas no site dizia que.* – *Mas eu estou a lhe dizer o contrário agora*. Quando penso em desistir, como se possível fosse!, recebo um sorriso franco e o passaporte de volta, o visto verde colado às páginas centrais do documento. – *Faz uma boa viagem*. Saio do consulado e tiro uma foto do visto, não sei exatamente por que razão. E volto pela *Bath Avenue*, assegurando-me, por todo percurso até em casa, de que o passaporte está seguro no fundo bolso. A viagem a Maputo começa ali.

Enquanto me preparo para a viagem, um ciclone se aproxima de Moçambique. Na madrugada de 15 de março de 2019, o Idai toca o solo do continente africano com ventos superiores a 140 km/h, atingindo a cidade moçambicana da Beira, na costa central do país. Em terra, o ciclone se transforma em tempestade tropical, que segue destrutiva rumo ao Zimbabwe e ao Malawi. Aos ventos e tempestades, sucedem-se inundações. Depois vêm a fome, a falta de água, o surto de cólera, deslocamentos forçados, resgates tardios. Mais de mil mortos, centenas de desaparecidos, cerca de um milhão e meio de pessoas afetadas. Os grandes jornais brasileiros vão noticiar a tragédia apenas quando ela se torna incontornável na mídia mundial, enquanto nós, em África, acompanhamos hora após hora, com apreensão, a formação do ciclone, sua chegada, passagem, devastação. É a forma mais triste de constatar que, aos olhos do mundo, o continente africano parece mesmo estar em um ponto cego do planeta.

O ônibus desce a N4, atravessando a província de Mpumalanga em direção à fronteira com Moçambique. Do lado de dentro, preguiça e silêncio. Lá fora, a paisagem fugindo apressada: as torres de uma usina de carvão, as escarpas vermelhas de Emgwenya, o rio Eland, macacos vervet descansando numa cerca à beira da estrada. Quando o ônibus chega a Komatipoort, todos descemos para nos apresentar às autoridades da alfândega. Do lado de cá, Lebombo, do de lá, Ressano Garcia. África do Sul e Moçambique frente a frente. Sou tomado pelo sempiterno medo de fronteiras e alfândegas, como se me fosse ser impedida a passagem. Do lado de cá, o silêncio. Do lado de lá – tão logo o oficial moçambicano carimba meu passaporte e saio do prédio –, uma profusão de cores e vozes e sons. Moçambique me recebe com aferrados vendedores de chips Vodacom e cambistas agitando cédulas de metical. Caos e alegria em português. Me sinto imediatamente em (outras) terras estrangeiras. E, ao mesmo tempo, absurdamente em casa.

(...) O destino que coube a Arminda ninguém pode afirmar com certeza.  
O seu rastro perdeu-se naquele complicado tráfego em que ninguém permanecia no lugar.  
Todos se moviam, todos partiam: para fora do país, do campo para a cidade,  
de uns bairros para outros, mudando até de rua e de casa...

(...)

Partiu.  
Caminhou para a cidade grande na mesma altura em que a Independência caminhava  
também para Sul. (...) Nharreluga, rural e ingênuo, vinha à procura de se perder em  
Lourenço Marques.  
Judite ensinou-lhe que aqui era Maputo e que ele precisava antes de se encontrar.

João Paulo Borges Coelho  
*Crônica da Rua 513.2*

## 3

### Onde fica minha casa? Deslocados, corrupção e violência na Maputo de Licínio Azevedo, Sol de Carvalho e Mickey Fonseca

Precisamente na metade de *O Grande Bazar*, filme moçambicano de média-metragem dirigido por Licínio Azevedo, em 2006, os protagonistas Xano (Chano Orlando) e Paíto (Edmundo Mondlane) – meninos que recentemente tornaram-se amigos –, conversam sobre as probabilidades de Paíto conseguir fazer dinheiro entre as barracas do mercado popular onde ambos se encontram temporariamente instalados. Diante dos delirantes “planos de negócio” de Paíto, Xano – menos empreendedor que o amigo e mais afeito à possibilidade de ganhar dinheiro fácil – aconselha, quase com enfado:

XANO

Eu conheço bem esse mercado. Esse mercado é de pobres. Você não há de conseguir nada nesse mercado. Vai demorar pra encontrar dinheiro, você, aqui. Eu que conheço bem essa cidade de Maputo, vamos lá na Baixa<sup>130</sup>. Os estrangeiros estão lá, podem nos dar dinheiro.

O som da buzina de um carro introduz a cena seguinte, e as primeiras imagens da cidade de Maputo irrompem na tela: Xano e Paíto atravessam uma avenida do bairro Alto Maé, a estátua de Eduardo Mondlane<sup>131</sup> ao fundo. Essa é uma das raras aparições de Maputo no cinema de ficção moçambicano, a se tomar pela análise dos trabalhos de alguns dos cineastas do país, entre eles Sol de Carvalho, João Ribeiro, Camilo de Sousa, além, é claro, do próprio Licínio Azevedo.

A presença rarefeita de Maputo no cinema de ficção repete um fenômeno percebido igualmente nas páginas da literatura nacional. Como aponta o professor de literaturas africanas Nazir Ahmed Can, “(...) no romance [moçambicano], gênero urbano por excelência, a cidade de Maputo – tão profundamente a(du)literada pela história, a despeito de sua juventude – é ainda um livro com muitas páginas em branco” (2020, p. 58). Ainda que poesia, conto e crônica moçambicanas reúnam muitas páginas dedicadas à cidade, de acordo com Can, é tardia a aparição de

<sup>130</sup> O bairro mais antigo da cidade de Maputo, próximo à região portuária.

<sup>131</sup> Um dos fundadores e primeiro presidente da Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo).

Maputo no romance, e poucos foram os autores que, até o momento, se demoraram na descrição da geografia da cidade. Entender as razões desse fenômeno é tarefa complexa, pois envolveria, ainda segundo o autor, elementos de natureza muito diferente, como a origem social e a legitimação canônica de um certo grupo de escritores, os projetos literários e a relação de cada autor com o universo urbano, a experiência do exílio interno (*insílio*) experimentada pelos escritores moçambicanos, a dinâmica das relações campo/cidade no país. O pensamento de Can sugere que a relação entre a literatura e a recente história política de Moçambique é uma das chaves para compreender a baixa frequência de Maputo nas páginas do romance nacional. “A desconfiança que as letras e outros legados do universo urbano produziram junto aos dirigentes de Moçambique, logo após a independência, gerou dinâmicas particulares na literatura do país” (Can, 2020, p. 24). Seguindo esse raciocínio, por que não o estender à relação entre a ideologia dos novos dirigentes do país pós-independência, suas relações com o imaginário urbano e as imagens produzidas (ou não) pelo cinema de ficção do país?

Aparentemente, a desconfiança com o espaço urbano não era uma singularidade do pensamento da Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo)<sup>132</sup>, criada em 1962, mas da população africana de forma geral, precedendo mesmo a luta pela libertação e independência do país e remetendo aos tempos coloniais. O acesso da população negra africana às cidades desde sempre foi controlado pelo colonizador branco. A partir da segunda década do século XX, um rigoroso sistema, aos moldes dos passes sul-africanos, restringia a circulação e moradia dos moçambicanos dentro das cidades, forçando-os a se aglomerarem nas suas periferias. Era inevitável que, no imaginário dos moçambicanos negros, a “cidade colonial” fosse identificada como “o lugar dos brancos”, *xilunguine*, termo específico em língua ronga<sup>133</sup> usado para denominá-la (Vivet, 2015, p. 46). Quando da independência, o novo governo – cujo projeto de nação visava, sobretudo, o desenvolvimento do campo – só fez investir e dar continuidade à essa visão desfavorável da cidade, reforçando uma “ideologia anti-urbana” através da qual as

<sup>132</sup> A Frelimo foi criada como um movimento nacionalista com o objetivo de lutar pela independência de Moçambique. Em 1977, tornou-se oficialmente um partido político de cunho marxista-leninista.

<sup>133</sup> Língua bantu bastante falada em Maputo.

idades “eram vistas como lares de ‘burguesias parasitas’, de ‘marginais’, de “inimigos infiltrados’ (id., p.55).

Essa visão é evocada também pelo poeta, escritor e roteirista moçambicano Luís Carlos Patraquim quando este se refere às cidades moçambicanas, especialmente em relação à capital, Maputo:

O espaço urbano, as cidades e vilas eram olhados com alguma suspeição ou, pelo menos, eram vistos como espaços conspurcados, lugares de ‘colaboracionismo’ e de contaminação. Havia doença, culpa, os vícios e os vírus do colonial-fascismo, cujos malefícios exigiam, com urgência, um tratamento e uma profilaxia de largo espectro e várias medidas políticas. (apud Secco; Leite; Patraquim (Orgs.), 2019, p. 51)

Em sua análise do romance *As Rainhas da Noite*, publicado por João Paulo Borges Coelho, em 2013, Can observa a mesma crítica negativa em relação a “Maputo do século XXI”, fazendo ecoar, desta forma, o pensamento de Patraquim. “A deterioração do espaço público, os assaltos, o desleixo civil, a sujeira, o abandono político, a corrupção generalizada, o imprevisto, a ostentação do poder, o trânsito demencial e a precariedade dos serviços...” (Can, 2020, p. 74): imagens e impressões nada favoráveis sobre Maputo que, como veremos adiante, são assiduamente reencontradas em alguns dos filmes abordados neste capítulo.

### 3.1. Lourenço Marques e o cinema: um sobrevoo pela história

Uma das primeiras descobertas de qualquer investigador que se debruce sobre a relação entre o cinema e a história de Moçambique é que grande parte da bibliografia sobre o tema vincula o “nascimento” da sétima arte no país ao nascimento de Moçambique como nação independente. A insistência nesse vínculo oblitera, de certo modo, o fato de que a experiência cinematográfica já fazia parte do lazer urbano moçambicano no período colonial. É compreensível que se dê menos atenção a esse período já que os poucos filmes realizados à época foram dirigidos por colonos portugueses brancos e não por moçambicanos livres. É compreensível, também, que a criação do Instituto Nacional de Cinema, em 1976, pelas mãos de Samora Machel – líder revolucionário da Frelimo que se tornou o primeiro presidente da nação – seja apontada na maior parte dos textos acadêmicos como um marco simbólico do surgimento do cinema em Moçambique. Mas, para

que possamos compreender melhor a relação entre a cidade de Maputo e o cinema à época da independência – e mesmo nos dias de hoje – é conveniente retroceder na história até à época em que Maputo ainda era chamada de Lourenço Marques.

Em 1545, o comerciante português Lourenço Marques, com a autorização do rei João III de Portugal, explorou o estuário dos rios que desaguavam na Baía da Lagoa (*Delagoa Bay* para os ingleses) estabelecendo ali um ponto de comércio do marfim que era transportado desde o interior. Em sua homenagem, os portugueses rebatizaram a baía com seu nome. Foram séculos de disputas e ataques na região portuária – envolvendo sucessivamente os interesses de portugueses, ngunis, holandeses, ingleses, franceses – até o estabelecimento dos primeiros colonos portugueses em 1825. Lourenço Marques foi alçada à condição de cidade apenas meio século depois, em 1877 (Jenkins, 2009). A descoberta do ouro na região de Witwatersrand (República do Transvaal)<sup>134</sup>, no interior do continente, estimulou o rápido desenvolvimento da cidade. Em 1895, foi inaugurada a ferrovia que ligou Lourenço Marques às cidades mineradoras do nordeste da África do Sul, entre elas Johannesburgo. Três anos depois, em 1898, motivada pela importância estratégica que o porto passava a ter como principal porta de escoamento dos produtos da mineração sul-africana, a capital da colônia portuguesa é temporariamente transferida da Ilha de Moçambique, ao norte, para Lourenço Marques, decisão tornada permanente em 1902.

Em 1912 a cidade contava com 13.000 habitantes, dos quais cerca de 5.000 eram europeus (cerca de um quarto deles não portugueses), 2.000 “mestiços” e 6.000 africanos. Em 1927 já havia cerca de 47.000 habitantes, dos quais 24.000 eram não africanos, em 1940 dos então 68.000 habitantes 29.000 eram não africanos. Em 1950 a população atingia cerca de 100.000, em 1960 200.000 e em 1969 era cerca de 350.000<sup>135</sup> (Schauer, 2015, p. 9, T.A.).<sup>136</sup>

<sup>134</sup> Como era também conhecida a República Sul-Africana, território bôer (hoje parte da África do Sul) que foi definitivamente anexado pelos britânicos em 1902.

<sup>135</sup> De acordo com o censo mais recente, realizado em 2017, a população da cidade de Maputo era de 1,120 milhões de habitantes. Fonte: <<http://www.ine.gov.mz/iv-rgrph-2017/mocambique/apresentacao-resultados-do-censo-2017-1>>.

<sup>136</sup> “In 1912 the town had 13.000 inhabitants, of which around 5000 were Europeans (roughly a quarter of them non-Portuguese), 2000 “Colored” and 6000 African. In 1927 there were already about 47.000 inhabitants of which 24.000 were non-Africans, in 1940 of the then 68.000 inhabitants 29.000 were non-African. In 1950 the population reached around 100.000, in 1960 200.000 and in 1969 it was roughly 350.000”. (SCHAUER, 2015, p. 9).

A experiência do cinema comercial acompanhou o desenvolvimento de Lourenço Marques. No início do século XX, há registros de pelo menos dois espaços adaptados à exibição de filmes na cidade: “a barraca do Onofre”, e o Salão Edison, inaugurado em 1907. Mais tarde, em 1914, o Anuário de Lourenço Marques indica a existência de duas salas destinadas à projeção de filmes: o Teatro Varietá (1912), e o Teatro Gil Vicente<sup>137</sup> (1913), inaugurado no mesmo local em que anteriormente havia funcionado o Salão Edison. Ao longo das décadas subsequentes, diversas salas de cinema foram construídas pela cidade e arredores, o Scala, o Cine África, o Império (destinado apenas ao público africano), o Cine Infante (posteriormente rebatizado de Charlot), o Xénon, o Olímpia (no bairro de Xipamanine), o Cine São Gabriel (na Matola, cidade vizinha a Maputo). No momento da independência, estima-se que existiam mais de setenta salas de cinema espalhadas por todo o país (Convents, 2011; Cruz, 2018).

Como aponta o historiador e pesquisador belga Guido Convents, “é um equívoco acreditar que os africanos – os ‘indígenas’<sup>138</sup> – não tinham contato com o mundo do cinema durante os tempos coloniais” (apud Secco; Leite; Patraquim (Orgs.), 2019, p. 49). Segundo o autor, ainda que não houvesse um cinema local produzido por moçambicanos, fato é que o cinema já fazia parte do lazer cultural não só dos colonos portugueses, mas também dos africanos, fossem eles assimilados<sup>139</sup> ou não. O governo colonial português, diferentemente dos governos coloniais britânico e belga, não produziu filmes especialmente para os africanos, preferindo exibir, nas salas de cinema que começavam a surgir na colônia, filmes produzidos na metrópole e em outras partes da Europa e dos Estados Unidos (Diawara, 1992; Convents, 2011).

Assim como ocorria em outras colônias no continente africano, o número de espectadores europeus era insuficiente para que os donos de cinema obtivessem algum lucro, o que tornava indispensável a presença de africanos nas sessões, lado

<sup>137</sup> Este primeiro prédio foi destruído por um incêndio. O prédio do atual Teatro Gil Vicente é uma reconstrução de 1933.

<sup>138</sup> Termo da época colonial utilizado para designar os africanos “nativos”, e distingui-los dos “assimilados” aqueles que haviam recebido algum tipo de educação portuguesa.

<sup>139</sup> Para ser considerado um “assimilado”, o africano precisava saber ler e escrever, ter emprego estável, bom comportamento, e cultivar hábitos culturais, sociais e religiosos portugueses (VIVET, 2015, p. 216).



a lado com portugueses<sup>140</sup>, nas salas de exibição. Como era de se esperar que ocorresse em um regime concebido com base na segregação racial, a presença dos africanos desde sempre incomodou os espectadores brancos, trazendo também uma preocupação extra.

Em 1919, as autoridades coloniais de Lourenço Marques receberam uma carta com observações sobre a presença dos ‘indígenas’ nos cinemas da cidade. Um cidadão exigia que fosse limitada. O autor da carta não julgava adequado que “indígenas” vissem filmes que contivessem crimes. Propunha a ideia de organizar para os “indígenas” programas cinematográficos especiais e a eles adaptados com filmes censurados. A 7 de junho de 1920, o Governo Geral de Lourenço Marques publicou o decreto 1054 (...). O primeiro artigo deste decreto determinava que não era permitida a admissão de “indígenas” em espetáculos cinematográficos em que se expusesse algum crime de homicídio, roubo, furto ou fogo.” (Convents In: Secco; Leite; Patraquim (Orgs.), 2019, p. 34).

Note-se: será a primeira vez na história de Moçambique – mas, não a última – que as autoridades locais vão reconhecer e preocupar-se com os possíveis efeitos que as imagens e ideias veiculadas pelos filmes ocidentais poderiam exercer sobre as audiências africanas. Neste caso, a resposta do governo colonial veio através de uma nova portaria, publicada em 1927, que replicava um regulamento policial já existente à época: “só podiam ser vistos pelos africanos os filmes autorizados pela comissão da censura” (id., *ibid.*).

Esse cenário de cerceamento e segregação propiciou a abertura, em 1921, do Cinema Popular, uma sala temporária na região central de Lourenço Marques com programação de filmes históricos e de humor exibidos apenas aos africanos. Décadas mais tarde, em 1951, um cinema exclusivamente para africanos foi construído um pouco mais distante da região central da cidade, o Cine Império. Não há indícios, no entanto, de que essas medidas tenham surtido algum efeito no sentido de afastar ou diminuir o interesse dos africanos pelas programações de filmes exibidas nos demais cinemas da capital.

Se as salas comerciais garantiam o acesso aos filmes nas cidades, no interior a experiência cinematográfica era promovida pela presença do cinema ambulante<sup>141</sup>.

<sup>140</sup> “Às vésperas da Primeira Guerra Mundial, Moçambique contava com menos de dez mil brancos, alguns milhares de indianos e mestiços, mas alguns milhões de africanos (‘assimilados’ e ‘indígenas’)” (CONVENTS In: SECCO; LEITE; PATRAQUIM (Orgs.), 2019, p. 29).

<sup>141</sup> Iniciativa que ressurgirá, mais tarde, entre as ações do futuro Instituto Nacional de Cinema, sob o nome de “cinema móvel”.

Desde as primeiras décadas do século XX, Moçambique conhecia o cinema itinerante. Ao lado do cinema ambulante comercial, existia, desde os anos quarenta, também um cinema organizado pelas autoridades, como também ocorria em Portugal. (...) Provavelmente alguns missionários católicos projetavam, de vez em quando no interior, filmes. Depois tudo mudou com as atividades da primeira empresa do português Thomaz Vieira. O certo é que, nos fins dos anos quarenta, os cinemas ambulantes (o privado e o do governo colonial) já apareciam nas cidades e nas aldeias do interior de Moçambique (Convents In: Secco; Leite; Patraquim (Orgs.), 2019, p. 37).

A chegada do movimento cineclubista a Moçambique, na década de 50, significa um avanço na experiência dos espectadores que passaram a ter acesso a filmes de vertentes artísticas de diferentes partes do mundo: o neorrealismo italiano, o cinema mexicano, a Nouvelle Vague francesa e, mais tarde, o cinema soviético e o Cinema Novo brasileiro. Também significou um estímulo à produção cinematográfica, já que alguns cinéfilos e cineastas amadores, estimulados pelos filmes que viam nos cineclubes, começaram a produzir curtas-metragens em 8mm e 16mm. Cineclubes foram criados nas cidades de Beira, Quelimane, Nampula e Lourenço Marques. Mais tarde, nessa mesma década, é criado, em Lourenço Marques, o primeiro laboratório cinematográfico para revelação de filmes, diminuindo, assim, a dependência que os novos realizadores tinham dos laboratórios sul-africanos onde a maioria dos filmes eram revelados até então.

De acordo com a imprensa da época, o movimento cineclubista surgia como uma iniciativa “capaz de contribuir para a elevação do nível cultural do público”, estabelecendo-se também como uma reação contra o predomínio dos filmes hollywoodianos que desde o final da Segunda Guerra Mundial ocupavam grande parte das salas comerciais. (Convents, 2011, p. 219-20). Nesse contexto de contracultura, nasce, em 1956, o Cineclube da Beira, que teve como um de seus primeiros sócios José António Cardoso – português de nascimento que aos oito anos mudou-se para Moçambique. Nos anos 60, Cardoso dirigirá seus primeiros curtas-metragens em 8mm, entre eles *O Anúncio* (1966), filme que acompanha a deambulação de um homem branco (o próprio Cardoso) pelas ruas de uma cidade grande, em pleno Carnaval, à procura de emprego<sup>142</sup>. Entre outras razões, o nome

<sup>142</sup> “Em relação a esse filme, Cardoso diz: ‘fui muito criticado, pois naquela altura fiz um filme sobre a história de um branco desempregado quando havia tantos pretos empregados a passar fome. (...) Mas eu pretendo que os meus filmes sejam universais, que expliquem os problemas dos homens’” (apud VIEIRA, 2018, p. 76).

de Cardoso será relevante para a história do cinema país porque, em 1986, já naturalizado moçambicano, ele vai dirigir *O Vento Sopra do Norte*, o primeiro longa-metragem de ficção do país, totalmente financiado pelo Instituto Nacional de Cinema (Vieira, 2018).

Os primeiros longas-metragens de ficção serão realizados em Moçambique a partir dos anos 60<sup>143</sup>. Em sua maioria, eram filmes de grande apelo popular, realizados por portugueses ou filhos de portugueses nascidos na colônia. Alguns desses filmes foram proibidos pela censura do Estado Novo português por destoarem da propaganda que se desejava difundir a respeito da vida nas províncias ultramarinas<sup>144</sup> portuguesas. Um desses filmes é *Catembe* (1964), realizado pelo laurentino Manuel Faria de Almeida.

### 3.2. *Catembe*: um olhar disruptivo sobre a cidade colonial

Mesclando imagens de cinema direto e ficção, *Catembe* foi finalizado pelo diretor Faria de Almeida com 87 minutos de duração. Após 103 cortes feitos pela censura, terminou com uma versão de apenas 45 minutos<sup>145</sup>, cuja exibição foi, por fim, proibida (Leite, 2015). A versão original do roteiro de Almeida incluía uma linha narrativa de ficção que contava o caso de amor entre um pescador negro e uma prostituta branca – essa história foi censurada pelo Secretariado Nacional de Informação (SNI) antes mesmo do início das filmagens. Somente após o diretor aceitar modificar o roteiro, o filme pode ser realizado (Piçarra, 2009, p. 81). Mais do que servir de cenário, Lourenço Marques transforma-se em tema do filme de Faria de Almeida. A proposta inicial do diretor era bastante simples: revelar aos portugueses o cotidiano da vida na capital da província ao longo de sete dias da semana.

Na verdade eu sabia que a ideia que em Portugal se fazia de Moçambique era a dos pretos com bandeiras na mão, em alas, deixando passar o Presidente da República

<sup>143</sup> Para mais informações sobre os filmes produzidos em Moçambique nesse período, cf. MATOS-CRUZ, José. Cinema luso-moçambicano. 1999. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/revista-no06-pontes-lusofonas-ii/1362-1362/file.html>>. Acesso em 01 nov. 2020.

<sup>144</sup> A partir de 1951, as colônias portuguesas passaram a ter a designação de províncias ultramarinas. “Um eufemismo criado (...) para substituir a ideia de um império português baseado no domínio colonial”, como lembra a pesquisadora brasileira Carolina Overhoff Ferreira (2018, p. 190).

<sup>145</sup> Posteriormente, 11 minutos de cenas cortadas pela censura foram recuperadas pela Cinemateca Portuguesa e anexadas ao final filme. (LEITE, 2015).

vestido de branco, brindado por papelinhos multicolores atirados das varandas. Ninguém sabia como as pessoas ali viviam, que pessoas, como pensavam elas, como se divertiam e quais os seus problemas. Era isto que eu queria mostrar, e pensava que as entidades oficiais tinham percebido a intenção (Almeida apud Piçarra, 2009, p. 87).



Para isso, o diretor alternou enquetes feitas por ele mesmo na Baixa, em Lisboa, registrando o imaginário dos portugueses acerca da capital de Moçambique, rápidas encenações de situações cotidianas – o almoço e sesta de uma família portuguesa na província<sup>146</sup> –, imagens das ruas de Lourenço Marques e de uma vila de pescadores situada na Catembe, do outro lado da baía.

*Catembe* se inicia com uma sequência de cinema direto na qual alguns transeuntes lisboetas, ao que parece escolhidos ao acaso, revelam ao próprio Faria de Almeida suas impressões sobre Lourenço Marques. Apesar de alguns transeuntes compartilharem imagens favoráveis da cidade, alguns tendo mesmo a visitado ou nela morado, é bastante sintomático a sequência de pergunta e resposta escolhida para abrir o filme:

FARIA DE ALMEIDA

Eu gostaria que me dissesse que ideia que faz de Lourenço Marques.

TRANSEUNTE

Nenhuma absolutamente.

Reforçando a tese de que é preciso apresentar Lourenço Marques ao seus interlocutores, a narrativa envereda por uma sequência de imagens aéreas da cidade,

<sup>146</sup> De acordo com o próprio realizador, em entrevista à pesquisadora portuguesa Maria do Carmo Piçarra, a opção por utilizar a montagem de fotografias se deu por absoluta falta de recursos para filmar a sequência (PIÇARRA, 2009, p. 88).

seguida pela cobertura de uma narração em *off* que, apresentando a urbe através de um inventário, mais parece antecipar o exercício de enumeração de George Perec, em seu livro *Tentativas de esgotamento um lugar parisiense* (1975).

Lourenço Marques é a capital de Moçambique. É uma cidade de 300 mil habitantes, 200 mil dos quais são negros. Como qualquer cidade moderna, possui três hospitais, cinco igrejas, um aeroporto, seis prédios com mais de doze andares, oito cinemas, sessenta e sete autocarros, diversos periódicos, e quatro jornais diários (...) uma praia, que é a da Polana, uma praça de touros – os touros importam-se da metrópole, por que em Moçambique o calor torna néscios os que por lá se criam...

Através do rápido comentário sobre os efeitos do calor sobre os touros locais, a narração revela o tom quase de depreciação irônica que acompanhará certas sequências do filme, em especial aquelas relacionadas ao cotidiano dos portugueses. A ironia prossegue na proposta do narrador: “Bom, mas voltemos ao princípio. Depois do cartão postal, de que toda a gente está farta, o grande sucesso da vida laurentina é o domingo...”. O que se vê, a partir daí, são cenas cotidianas do lazer urbano das pessoas brancas em Lourenço Marques apresentadas no “capítulo” de domingo: homens e mulheres desfrutando da piscina de um clube, carros circulando por avenidas amplas e asfaltadas, jovens se divertindo nas praias da cidade, embalados pelo animado rock da trilha musical. Há dois únicos corpos negros em evidência nesta parte da narrativa: uma jovem que se ocupa de uma criança branca dentro do mar, e um rapaz que, do calçadão, assiste ao movimento dos brancos na areia. Após uma sequência de planos fixos (fotografias) justapostos, mostrando o almoço de domingo de um casal branco (a mulher serve o almoço, o homem come, bebe, ambos leem o jornal, adormecem sentados), há uma ruptura radical na narrativa com a introdução de uma longa sequência de imagens de pessoas negras em um mercado popular no bairro de Xipamanine : crianças, mulheres e, posteriormente, homens. As imagens, em cinema direto, apresentam o cotidiano do mercado ao som de uma trilha animada embalada por vozes populares. Um único corpo branco surge na sequência: uma mulher que atravessa a cena caminhando despreocupadamente. Essa é uma das sequências citadas no ofício da Agência Geral do Ultramar que antecipa os múltiplos cortes que o filme viria a sofrer, algumas imagens sendo apontadas como pouco “convenientes”:

a) está dado, com demasiada nitidez, o contraste entre o ‘domingo’ (...) em que se demonstram o descanso e prazeres de ‘brancos’ e a ‘segunda-feira’ que começa por mostrar o trabalho quase só de ‘pretos’. A demasiada nitidez deste contraste pode ser ‘amaciada’ com uma simples alteração de montagem, que o produtor se declara plenamente disposto a fazer (apud Piçarra, 2009, p. 88)

Nas sequências seguintes, é evidente a intenção do diretor de mostrar Lourenço Marques como uma cidade moderna e organizada, com suas ruas cheias de carros, o movimento intenso de pessoas pelas calçadas, os semáforos, o porto, a ferrovia, as luzes da cidade se acendendo à noite, os neons convidativos dos espaços dedicados à diversão noturna. A visão das ruas de Lourenço Marques flagra portugueses e africanos circulando lado a lado pela região central da cidade, como se essas imagens concilhassem agora, no mesmo espaço, os corpos brancos e negros que até então haviam sido vistos em espaços distintos.

Mais adiante, após uma sequência com casais brancos namorando em um jardim público da cidade, o narrador, em *off*, retorna para propor um convite: “Vais a Catembe? Vai um passeio? (...) Vens ou não? Vá lá!”. Esta é a deixa para a passagem à “quinta-feira”, indicada no filme por uma cartela na qual se lê também o subtítulo: “a poesia da outra banda”. Ora, a Catembe está de fato na banda de lá da baía, mas era também, mais do que tudo, o outro lado da vida de Lourenço Marques, um olhar disruptivo sobre a cidade colonial que o Estado evitava publicitar. A sequência, introduzida por imagens aéreas da Catembe, é acompanhada por uma apresentação em *off* do espaço: “A Catembe. É a vila poética do pescador do camarão. Ligada a Lourenço Marques pela ponte da imaginação, a Catembe é inspiradora do poeta, é um quadro que o celuloide jamais pintou...”. A menção ao fato de a Catembe não ter sido até então registrada em celuloide, isto é, que tenha sido ignorada pelos produtores de imagens em (e de) Lourenço Marques, soa como um lembrete provocativo. A “poesia da banda lá”, transplantada em imagens, mostra a rotina de uma vila de pescadores, as ruas de areia, os casebres pobres de frente para o mar, as mulheres com suas crianças, os pequenos barcos, um homem a consertar uma rede, a pesca de arrasto para a praia. Em algumas dessas imagens, a silhueta de prédios da “moderna” cidade de Lourenço Marques, em segundo plano, parece emoldurar e observar à distância a vida modesta da Catembe.



Mas o que preocupava tanto a censura? Na mesma época, foram também proibidos *Deixem-me ao Menos Subir às Palmeiras* [1972], de Joaquim Lopes Barbosa, e *A Invenção do Amor* [1965], de António Campos. Estes eram, porém, filmes declaradamente anticoloniais. *Catembe* era um testemunho social. E foi isso que o tornou perigoso aos olhos do regime. O estudo do guião original mostra que a maior parte das cenas censuradas mostrava a vida local de Maputo: “A população negra, a vida nocturna, os bares”, descreve José Manuel Costa [vice-presidente da Cinemateca Portuguesa]. Tudo isso foi eliminado... (Leite, 2015).

Como conclui a pesquisadora Maria do Carmo Piçarra, “as imagens [de *Catembe*] não se conformam ao memorial fílmico já constituído e em que se baseia a representação das colónias, sedimentado através dos documentários e atualidades de propaganda” (2009, p. 88). Com efeito, das cenas cortadas pela censura, algumas posteriormente recuperadas, o que mais desagradou aos censores foi a convivência racial entre brancos e negros ilustrada pelas imagens de casais interracialis divertindo-se animadamente em um *dancing* – “pois não se afigura que reflitam o melhor tipo de relações que podem estabelecer-se” –, e “o contraste entre a ‘opulência’ da cidade e a ‘pobreza’ de Catembe também deveria ser atenuada pelo texto – e não é”, como é expressado no ofício da Agência Geral do Ultramar (Piçarra, 2009, p. 88). Mutilado por tantos cortes, *Catembe* acabou por entrar para a história do cinema português como o filme mais censurado de todos os tempos (Leite, 2015).

Não existe unanimidade sobre se estas primeiras experiências cinematográficas realizadas em Moçambique, ainda sob o regime colonial, podem e devem ser incorporadas aos primórdios da história do cinema moçambicano. Ao

que me parece, a simples existência desses filmes e suas possíveis reverberações na produção cinematográfica pós-independência, é algo que não deveria ser ignorado. Esse é também o pensamento de Sol de Carvalho, um dos mais importantes cineastas moçambicanos em atividade.

Indexar o nascimento do cinema em Moçambique ao nascimento do País parece um pouco pretencioso e historicamente errado. Claro que ficamos sempre com o velho debate sobre se devemos assumir como nosso aquilo que foi a produção artística do ocupante. A tendência é assumir como nosso o que foi de “esquerda” e deixar para eles (os colonialistas) o que foi de “direita”. Parece-me muito redutor e prefiro assumir que o que foi produzido sobre nossa vida (como nação e, outrora, como colônia) seja assumido como “também nosso”, independentemente do posicionamento político. Deste ponto de vista, o cinema em Moçambique nasceu bastante antes da independência (quer o cinema propriamente da colônia, quer o cinema de “oposição” dentro da área colonial, quer o cinema da guerrilha). (apud Secco; Leite; Patraquim (Orgs.), 2019, p. 116)

As palavras de Carvalho ecoam o pensamento de Achille Mbembe quando esse nos propõem pensarmos a relação do continente africano e o mundo, na contemporaneidade, num contexto muito mais de partilha do que de separação. Para isso, lembra Mbembe,

(...) somos obrigados a percorrer este arquivo europeu que, aliás, contém uma parte de nós; e do qual somos, além disso, em muitos aspectos, os coautores. A questão não é fazer um desvio, por mais oportuno que seja, por este arquivo. É preciso habitar essa tradição, pois, de qualquer forma, ela não nos é estrangeira e nós não somos estranhos a ela (Mbembe In: Mabankou, 2017, p.17, T.A.)<sup>147</sup>.

Evidentemente, Sol de Carvalho reconhece o “salto qualitativo” que a independência trouxe à produção cinematográfica em Moçambique, ressaltando, na mesma entrevista, o papel relevante do cinema e da rádio como instrumentos do projeto político da Frelimo.

O partido que então conquista o poder [Frelimo] comunicava nas zonas de guerrilha através do comício e da rádio. Tomar conta de um País enorme implicava garantir os meios para comunicar com uma massa muito maior. Esses meios, dada a ausência da TV e o grande índice de analfabetismo, foram a Rádio e o Cinema. (...) É aí que o cinema assume a importância que veio a ter. (apud Secco; Leite; Patraquim (Orgs.), 2019, p. 116).

<sup>147</sup> “Dans l’élaboration de cette pensée-monde, l’on est obligé de passer par cette archive européenne qui, au demeurant, contient une part de nous mêmes; et dont nous sommes d’ailleurs, à plusieurs égards, les coauteurs. La question n’est pas de faire un détour, aussi opportun soit-il, par cette archive. Il faut habiter cette tradition, puisque, de toute le façon, elle ne nous est pas étrangère et nous n’y sommes point des étrangères” (MBEMBE In : MABANCKOU, 2017, p. 26).



### 3.3. O cinema e a República Popular de Moçambique

A relação de familiaridade de Moçambique com o cinema antecede a independência do país, remetendo ao período da guerra colonial travada majoritariamente longe da capital e dos centros urbanos, entre os anos de 1964 e 1974. Para além dos enfrentamentos ocorridos em solo moçambicano, havia também uma guerra de imagens sendo travada entre o governo colonial português e o movimento de libertação. Por um lado, o Estado Novo português se utilizava de reportagens e cinejornais para difundir imagens de suas tropas na guerra contra o “inimigo”. Um dos objetivos era justificar aos olhos da sociedade portuguesa e da comunidade internacional a ocupação e a guerra coloniais. Por outro lado, os revolucionários da Frelimo, cientes da importância de contrapor suas imagens às aquelas produzidas e veiculadas pela metrópole, também lançaram mão do cinema para mostrar à sociedade africana e ao mundo a legitimidade da luta pela libertação, e as atrocidades cometidas pelos portugueses contra os africanos<sup>148</sup>.

A Frelimo recorre aos filmes como um meio para mostrar que, com sua luta, se empenha pelos direitos da população africana e que pretende construir uma sociedade nova (...) O próprio movimento não tem cineastas treinados. São, por isso, convidadas equipas de filmagem estrangeiras, atitude tomada igualmente pelos movimentos de libertação em Angola e Guiné Bissau. Esses estrangeiros, em geral, simpatizam com a ideologia da Frelimo, ou com a sua luta contra o colonialismo. Equipas de filmagem de nacionalidade iugoslava, russa ou chinesa, americana, sueca, holandesa e italiana, querem apoiar a Frelimo com sua presença, como irmãos na luta contra o colonialismo e o ocidente capitalista. (Convents, 2011, p. 346).

Tratava-se mais do que simplesmente “simpatia” dos estrangeiros pela “ideologia da Frelimo”, como sugere Convents na citação acima. Em termos geopolíticos, o mundo no qual Moçambique emergiu como um estado socialista estava marcado pela tensão provocada pela Guerra Fria que opunha Estados Unidos e União Soviética e seus respectivos aliados. Essas duas grandes potências competiam por influência também no continente africano. Moçambique, alinhado ao bloco socialista – assim como a República de Cuba e a República de Angola –

<sup>148</sup> Entre os filmes produzidos nesse período, encontram-se *Venceremos!* (1966), de Dragutin Popovic; *Behind the Lines* (1971), de Margaret Dickinson; *A Luta Continua* (1972), de Robert Van Lierop, e *Étudier, produire, combattre* (1973), realizado pelo Grupo Cinéthique. (LOPES, 2016, p. 6)

tornou-se automaticamente um adversário político dos governos segregacionistas da África do Sul e da Rodésia do Sul (atual Zimbábue), seus vizinhos de fronteira. O que Convents simplifica como simpatia dos estrangeiros pela ideologia do movimento de libertação tratava-se, na verdade, de uma tomada de posição política na luta contra o imperialismo e o capitalismo. O cinema que se sonhava para os países socialistas era um cinema alinhado aos ideais do Terceiro Cinema, movimento originado nos anos 60, na América Latina, como uma crítica ao neocolonialismo, o capitalismo e a estética hegemônica dos filmes de Hollywood (Chanan, 2014). Para as equipes estrangeiras de cinema, imbuídas de uma atitude de solidariedade política e artística, aderir à luta de libertação de Moçambique e, posteriormente, contribuir para a consolidação da produção de cinema no país era um ato de engajamento político.

Diante desse contexto histórico, não é de se estranhar que, em novembro de 1975, apenas cinco meses após a independência, os dirigentes do novo país criem o Serviço Nacional de Cinema (SNC). Em fevereiro de 1976, o governo muda o nome da capital, que passa a se chamar Maputo – assim como o rio homônimo que desemboca na baía –, acompanhando o esforço de descolonização com que se substituiu também os nomes de diversas ruas e avenidas da cidade e se removeu estátuas de heróis portugueses. No mesmo ano, o SNC foi substituído pelo INC – Instituto Nacional de Cinema<sup>149</sup>, o primeiro instituto cultural criado pelo presidente Samora Machel. O simbolismo desse ato no contexto das lutas africanas pela libertação é ainda mais profundo: Moçambique foi o único país africano cujo governo criou um instituto de cinema imediatamente após a declaração de independência (Fendler, 2014, p. 246).

Na ausência da televisão, que seria implantada pelo governo somente em 1981<sup>150</sup>, o cinema foi eleito o meio através do qual se levaria ao povo as imagens do país que acabava de nascer, consolidando assim a ideia da nação moçambicana. Moçambique planejava romper com a herança colonial, e conseqüentemente com o sistema capitalista, através da criação e afirmação de novas imagens e novos valores que fundamentassem o projeto social revolucionário. O cinema – não somente em

---

<sup>149</sup> Em 1994, o INC foi renomeado como Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema – INAC, nome que mantém até os dias de hoje.

<sup>150</sup> Havia, por parte do jovem governo socialista, um temor em relação aos efeitos negativos que o modelo ocidental de televisão poderia trazer a um país de orientação marxista. Cf. FAIRFAX, 2010.

Moçambique, mas em outros países socialistas como Cuba e a própria União Soviética – era visto, nesse contexto, como um instrumento para a formação do povo. No caso de Moçambique, o documentário foi o gênero considerado como o mais adequado para efetivar a missão de “criar um ‘novo homem’, com base em novas imagens” (Convents, 2011, p. 435).

Esta é a visão da Frelimo. Pretende também utilizar o filme para promover um sentimento nacionalista e, portanto, a unidade do país. O filme deve ser uma resposta à diversidade étnica e às contradições fomentadas durante anos pela propaganda colonial. Além disso, o objetivo é também consciencializar a sua população de trabalhadores e camponeses, para que estes defendam os pontos de vista do partido. Finalmente, quer criar uma cultura nacional, com a qual todos os moçambicanos se possam identificar. (id., p. 444).

Devido ao baixo volume de filmes produzidos na colônia, o governo português deixou quase nenhuma infraestrutura ou equipamento que pudessem ser herdados pelo novo governo moçambicano. As salas de exibição existentes foram nacionalizadas, assim como os meios de distribuição dos filmes, mas, em um primeiro momento, a criação do Instituto Nacional de Cinema somente foi possível através do apoio de países do bloco socialista.

Na busca por ampliação da área de influência do bloco comunista no cenário de guerra fria que se desenhava ao redor do mundo no período, principalmente a União Soviética e Cuba vão enviar equipamentos e técnicos para Moçambique, a fim de contribuir para a implantação de um cinema com finalidade revolucionária. Os vários cineastas e operadores vindos desses países trazem consigo o conhecimento técnico necessário e ajudam a formar novos operadores e cineastas moçambicanos, inexistentes nos anos da guerrilha (Soranz, 2014, p. 150).

Para estimular a produção, e também preparar os cineastas e técnicos nacionais do INC<sup>151</sup>, a Frelimo convidou cineastas de renome internacional para atuar em Moçambique. É assim que, em 1978, encontram-se ao mesmo tempo, em Maputo, os cineastas Ruy Guerra (Cinema Novo), Jean Rouch (*cinema-verité*) e Jean-Luc Godard (Nouvelle Vague)<sup>152</sup>. Com o afluxo de diretores e técnicos oriundos de países socialistas e, também, de diferentes partes do mundo ocidental,

<sup>151</sup> Setores da economia moçambicana perderam mão-de-obra especializada após o êxodo em massa da população branca, iniciada a partir de 1975. Estima-se que cerca de 90% da população de origem europeia tenha deixado o país após a independência de Moçambique (NEWITT, 2018, p. 151).

<sup>152</sup> A presença simultânea de Guerra, Rouch e Godard em Moçambique não se deu sem algum atrito. Sobre essa dissensão e os projetos específicos que levaram Rouch e Godard a Moçambique, cf. (DIAWARA, 1992).

“Moçambique tornou-se um centro internacional de cinema”, relembra Licínio Azevedo (apud Secco; Leite; Patraquim (Orgs.), 2019, p. 150).

Com a ajuda de alguns cineastas estrangeiros, entre eles o afro-americano Robert Van Lierop e o etíope Haile Gerima, os primeiros filmes documentários produzidos pelo INC foram enviados a universidades e organizações norte-americanas com o intuito de angariar fundos para a compra de equipamentos de filmagem para o Instituto (Diawara, 1992).

Tendo Ruy Guerra como diretor do INC, em 1978, é lançado o projeto *Kuxa Kanema*<sup>153</sup> – jornal cinematográfico de atualidades que se tornou o principal produto do instituto, e que, nas palavras de Luís Carlos Patraquim, foi “a escola de todos os cineastas moçambicanos” da primeira geração. (apud Secco; Leite; Patraquim (Orgs.), 2019, p. 181). O cinejornal, que somente a partir de 1981 passou a ter uma edição regular semanal, deveria ser exibido não apenas nos cinemas das cidades, mas também no interior do país. E isso se tornou possível graças ao Cinema Móvel – uma releitura do projeto de cinema ambulante presente na vida colonial e retomado pelo governo socialista. O Cinema Móvel ficou em ação até quase o final da década de 90, quando a violência da guerra civil passou a dificultar a livre circulação pelo interior do país.

Não obstante o entusiasmo e a euforia experimentados pelos profissionais de cinema nos primeiros anos após a independência, gradativamente foram se criando condições para o surgimento de insatisfações e dissidências estéticas dentro do INC. Isso aconteceu porque o governo socialista controlava desde a produção de imagens até sua circulação, passando pela escolha e a orientação dos temas que deveriam ser filmados.

De facto, a Frelimo quer incentivar a cultura e as suas expressões, cujo conteúdo não colida com sua ideologia. É uma declaração aberta para aceitar formas de censura. O resultado é que imagens, feitas em Moçambique por cineastas do INC, que não correspondem à política da Frelimo, ficam nos arquivos em vez de ser utilizadas em filmes ou projectadas em público (Convents, 2011, p. 358).

---

<sup>153</sup> *Kuxa Kanema* significa “o nascimento do cinema”. A expressão é formada pela junção de duas palavras, respectivamente em línguas nacionais ronga e macua, ambas faladas em Moçambique.

### 3.4. Os primeiros longas-metragens de Moçambique independente

O programa político-cultural do governo socialista aparece bem marcado nas propostas temáticas dos primeiros longas-metragens realizados sob a chancela do Instituto Nacional de Cinema. Num período de oito, anos foram lançados três filmes, todos tendo como pano de fundo os conflitos com o regime colonial.

Em 1979, Ruy Guerra dirige o primeiro longa-metragem produzido pelo INC, o filme *Mueda, Memória e Massacre*, que retrata o assassinato de camponeses pelas tropas coloniais portuguesas, na vila de Mueda, província de Cabo Delgado, no extremo norte do país. Por se tratar do registro cinematográfico de uma encenação teatral que era realizada anualmente pelos sobreviventes, no local do massacre, alguns críticos não consideram o filme como ficção, estando mais próximo do gênero documentário. Quando muito, como sugere a documentarista Isabel Noronha, seria um gênero híbrido, “um docudrama (...), uma encenação de uma realidade vivida pelas próprias pessoas, de uma forma bastante livre e espontânea, que não deixa de constituir uma ficção” (apud Secco; Leite; Patraquim (Orgs.), 2019, p. 93), como toda reconstrução memorialística.

Em 1985, por ocasião das comemorações dos dez anos de independência da República Popular de Moçambique, é lançado o longa-metragem de ficção *O Tempo dos Leopardos*. Baseado no livro *Relatos do Povo Armado*, de Licínio Azevedo, o filme narra a história de um moçambicano e um colonialista, amigos na infância, que se reencontram vinte anos mais tarde, agora em lados opostos da guerra colonial. O filme é uma coprodução entre a extinta Iugoslávia e Moçambique, na qual cabiam aos iugoslavos as principais tomadas de decisão acerca de questões estéticas e de produção. Licínio Azevedo e Luís Carlos Patraquim chegaram a trabalhar juntos nas primeiras versões do roteiro do filme dirigido pelo iugoslavo Zdravko Velimirović, mas foram surpreendidos com o desconhecimento dos roteiristas estrangeiros acerca da realidade retratada no filme. Uma das situações, comentada por Camilo de Sousa<sup>154</sup> no documentário *Kuxa Kanema* (2003), de Margarida Cardoso, diz respeito a uma passagem específica da primeira versão do roteiro em que

---

<sup>154</sup> Camilo de Sousa trabalhou como primeiro-assistente de direção no filme *O Tempo dos Leopardos*.

caças-bombardeiros da guerrilha atacam as unidades do exército colonial português. Quando os dois argumentistas [Licínio e Patraquim] afirmam que a Frelimo sempre lutou no mato e nunca teve aviões, os iugoslavos ficam surpreendidos. Propõem-se substituir os aviões por helicópteros. Mas Licínio e Patraquim recusam porque isto também não tem nada a ver com a realidade (Convents, 2011, p. 492-3).

Por fim, a versão final do roteiro acabou bastante diferente do que esperavam inicialmente Azevedo e Patraquim (id., p.493). Mas, todos parecem concordar, foi incontestável a importância dessa produção para o aprimoramento dos técnicos e cineastas moçambicanos envolvidos na realização, entre eles Camilo de Sousa, Isabel Noronha e Sol de Carvalho.

Dois anos depois, em 1987, estreou em Maputo o filme *O Vento Sopra do Norte*. Dirigido pelo moçambicano José Cardoso, com uma equipe de técnicos e atores majoritariamente moçambicanos, e totalmente financiado pelo INC – por isso considerado por muitos como o primeiro longa-metragem de ficção completamente moçambicano<sup>155</sup>. Ambientado em uma tranquila cidade do litoral, num momento em que a guerra colonial travada no norte do país entrava em seu quarto ano, o filme narra o cotidiano de um jovem casal moçambicano em meio às tensões que envolvem as relações entre africanos, assimilados e colonizadores. O vento que sopra do norte do título é o rumor da guerra colonial que chega para atemorizar os brancos e incitar os africanos a se engajarem na luta pela libertação.

Há divergência entre historiadores de cinema e profissionais da área sobre qual desses três filmes seria, de fato, o primeiro longa-metragem de ficção moçambicano. Ao aproximá-los, neste trabalho, o relevante é perceber como a cidade de Lourenço Marques/Maputo – onde estava sediado o INC, e onde viviam a maioria dos profissionais envolvidos na produção desses filmes – encontra-se praticamente ausente das narrativas dessas três primeiras experiências com longas-metragens no país.

A única (e rápida) referência à cidade encontra-se no filme de José Cardoso, *O Vento Sopra do Norte*. Quando, em certo momento da narrativa, Renato (Emídio Oliveira) relata para um grupo de amigos a prisão de dois colegas moçambicanos, revelando que ambos teriam sido levados para a Vila Algarve, em Lourenço

---

<sup>155</sup> Sobre se o INC o teria influenciado na escolha do tema, José Cardoso declarou: “Não me senti condicionado. O tema marca uma época que vivi e que me marcou. O avanço da luta armada e a fuga precipitada dos colonos para Portugal e África do Sul, sem razão que o justificasse” (VIEIRA, 2018, p. 78).

Marques, um homem mais velho que escuta o relato murmura, pesaroso: “Então o problema é mais grave”. A memória desse personagem se materializa, no filme, sob a forma de um flashback. Através do recurso narrativo da câmera subjetiva, vê-se a fachada da Vila Algarve – uma construção de 1934 que, a partir de 1952, passou a ser a sede da PIDE<sup>156</sup> em Lourenço Marques. Ainda através da câmera subjetiva, “entramos” no prédio e atravessamos os corredores até sermos jogados – junto com o personagem que rememora – no chão de uma cela repleta de prisioneiros, todos negros. O flashback termina aí. De fato, muitos moçambicanos foram presos e torturados na Vila Algarve. Entre os prisioneiros mais notórios estavam os poetas José Craveirinha e Rui Knopfli e o artista plástico Malangatana Ngwenya. Sabe-se que no porão da Vila Algarve havia uma sala de tortura chamada, em changana<sup>157</sup>, de *Kula*, “onde se é comido” (Schauer, 2015, p. 60). Essa aparição de Lourenço Marques/Maputo associado a um espaço de prisão, coerção e tortura, faz ecoar, ainda em tempos coloniais, as palavras contemporâneas de Patraquim quando se refere ao espaço urbano moçambicano como um espaço conspurcado, para o qual sempre se olhava com desconfiança e apreensão. E remete, ainda mais fortemente, a Frantz Fanon quando se refere à cidade colonial:

a zona habitada pelos colonizados não é complementar da zona habitada pelos colonos. Essas duas zonas opõem-se, mas não ao serviço de uma unidade superior. Regidas por uma lógica puramente aristotélica, obedecem ao princípio da exclusão recíproca: não há conciliação possível, um dos termos está a mais<sup>158</sup>.

Como era de se esperar, pela espacialidade sugerida no próprio título do filme, a liberdade viria do norte, onde travava-se a maior parte da luta pela libertação nos primeiros anos da guerra. A capital da província, ao sul, permanecia sendo *xilunguine*, um lugar para o qual, se possível, não se desejava ser conduzido, especialmente pela polícia do regime.

Isabel Noronha comenta que após essas primeiras experiências o cinema de ficção moçambicano tinha tudo para se desenvolver:

<sup>156</sup> Polícia Internacional e de Defesa do Estado, criada pelo Decreto-Lei número 35.046, de 22 de outubro de 1945, e que durou até 1969.

<sup>157</sup> Língua bantu mais falada em Moçambique e nas províncias de Maputo e Gaza, e também uma das onze línguas oficiais da África do Sul (sob a denominação tsonga).

<sup>158</sup> Cf. < <https://www.marxists.org/portugues/fanon/1961/condenados/index.htm> >.

Estava provado que, através das coproduções de ficção<sup>159</sup>, ia ser possível manter o projeto de cinema moçambicano viável, mesmo que sua função inicial de divulgação de mensagens do estado deixasse de ter sentido num contexto em que já havia televisão e se imaginava que passaríamos a ter um estado menos centralizador do ponto de vista da informação. (apud Secco; Leite; Patraquim (Orgs.), 2019, p. 101).

Mas não foi o que aconteceu. Na década e meia que se seguiu à criação do INC, uma série de acontecimentos de natureza diversa alteraram radicalmente os rumos sonhados para o cinema no país. A guerra civil que se arrastou por quinze anos, de 1977 a 1992, enfraqueceu gradativamente a nação e, consequentemente, o INC. Com o passar do tempo, a televisão começou a roubar quadros do cinema, capturando o interesse também do governo que passou a considerá-la o meio mais capacitado – e mais barato – para levar suas mensagens à população. Em 1986, o presidente Samora Machel morreu em um misterioso acidente aéreo na África do Sul (cujas causas permanecem até hoje desconhecidas), tragédia que afetou o futuro da política moçambicana. Acompanhando o colapso dos regimes socialistas na Europa, iniciado com a queda do muro de Berlim, em 1989, a Frelimo renunciou à sua orientação marxista-leninista, abrindo caminho para o sistema multipartidário e a adoção de uma política econômica de livre mercado no país. Por fim, outra tragédia: em 12 de fevereiro de 1991, um misterioso incêndio de grandes proporções consumiu grande parte das instalações e dos equipamentos do Instituto Nacional de Cinema<sup>160</sup>, forçando-o a reduzir drasticamente sua produção.

O INC exerceu um papel fundamental no desenvolvimento da realização cinematográfica em Moçambique. Durante um período de quinze anos, entre 1976 e 1991, o Instituto produziu treze-longas metragens, 119 curtas, e cerca de 400 reportagens para o jornal *Kuxa Kanema* (Lopes, 2016). O incêndio em suas instalações, que praticamente pôs fim às suas atividades, e a transição do modelo de produção estatal para o de livre mercado marcaram o fim de uma era para o cinema no país.

Mas, segundo Isabel Noronha, a relação entre Estado e cinema já demonstrava sinais de desgaste em 1987. Segundo ela,

<sup>159</sup> Além de *O Tempo dos Leopardos* (1985) e *O Vento Sopra do Norte* (1987), Isabel Noronha está se referindo também a coprodução franco-moçambicana *A Colheita do Diabo* (1988), dirigida por Licínio Azevedo e Brigitte Bagnol.

<sup>160</sup> Insinuações de que as causas do incêndio podem não ter sido acidentais encontram-se tanto no documentário *Kuxa Kanema* (2003), de Margarida Cardoso, quanto, mais explicitamente, no texto de Marcus Power (2004, p. 275).



naquela época (...) começamos a sentir que não havia interesse do Estado em que se fizesse um cinema moçambicano, cujo suporte ideológico fosse definido pelos moçambicanos. Não havia interesse em que os moçambicanos, por si mesmos, decidissem quais eram as pautas cinematográficas que lhes interessavam seguir. (...) Nunca houve qualquer apoio do Estado ao cinema moçambicano, depois de fechar o Instituto de Cinema [INC]. Nunca. Em situação nenhuma (apud Secco; Leite; Patraquim (Orgs.), 2019, p. 105-6).

Apesar do fim das atividades do INC, o controle das imagens exercido pelo governo seguia restringindo os interesses de alguns cineastas desejosos de se expressarem livremente. A crítica contida no depoimento de Noronha certamente reflete sua vivência como quadro do instituto e sua experiência como diretora de um filme que, em 1991, coloca Maputo novamente à frente das câmeras. O documentário de curta-metragem *Assim na Cidade*<sup>161</sup>, realizado por Noronha, expõe o cotidiano das crianças deslocadas pela guerra civil que vendem jornais nas ruas da cidade de Maputo. Convents afirma que o filme de Noronha não chegou a ter uma estreia pública em Moçambique à época de sua realização<sup>162</sup>, porque – ainda que de forma indireta – revelava a presença da guerra em Maputo, contradizendo a versão oficial do governo de que a vida na capital não havia sido afetada pelo conflito (2011, p. 358).

Sobre o filme, a diretora comenta:

aquelas crianças que chegavam do campo não tinham lugar nas escolas, nem as famílias tinham dinheiro para eles estudarem; portanto, tinham de ir trabalhar precocemente. E só encontravam aquele emprego de vender um jornal que falava de coisas de que eles não faziam ideia nenhuma. Iam tentando, de alguma maneira, perceber o que era aquilo que estava nos jornais. Havia aquele imaginário e a relação com a cidade, onde elas haviam acabado de chegar e que estava no maior caos, também, por efeito da guerra. Apesar do neoliberalismo, assistia-se a coisas do mesmo autoritarismo de antes, como o recrutamento compulsivo de jovens para integrar o exército, manifestações de estudantes pedindo aulas porque os professores estavam em greve há imenso tempo, muita gente dormindo nas ruas,

<sup>161</sup> Apesar de todos os esforços, não foi possível ter acesso ao filme de Noronha. A obra não se encontra em nenhuma plataforma de *streaming* nem em arquivos públicos passíveis de acesso online. Os reiterados contatos através de mensagem eletrônica com a diretora, o produtor do filme, e a filha de ambos, também cineasta, se mostraram infrutíferos. A segunda viagem de pesquisa a Maputo, realizada em março de 2019, cujo foco era acessar os arquivos do INAC e do Centro de Estudos Africanos da Universidade Eduardo Mondlane, foi abruptamente interrompida pelo iminente fechamento das fronteiras internacionais causado pela pandemia de covid-19.

<sup>162</sup> Em 1992, o documentário de Noronha foi exibido no Festival Internacional de Vídeo de Oeiras, em Portugal, conquistando o prêmio principal. De acordo com Convents (2011, p.358), em Moçambique o filme foi exibido pela primeira vez somente em setembro de 2010, para uma plateia de alunos da Universidade Eduardo Mondlane.

miséria e fome sem precedentes. De novo, a urgência da paz, que tardava em chegar (apud Secco; Leite; Patraquim (Orgs.), 2019, p. 104).

Esse impedimento – de que as imagens de Maputo documentadas por Noronha fossem mostradas ao público – traz à memória os cortes promovidos pela censura no filme *Catembe*, de Faria de Almeida. Em tempos coloniais ou de independência, o que se percebe é a manutenção do controle sobre que imagens da cidade devem ser registradas e exibidas ao espectador moçambicano. Embora não cite seu próprio filme, Noronha reconhece que diversos documentários realizados no âmbito do INC – que criticavam o autoritarismo político e o abuso de poder do governo – nunca chegaram a ser mostrados ao público. Mas lembra, também, que esses filmes são, hoje, testemunhos históricos de como os cineastas da época estavam comprometidos com a verdade (Noronha apud Annas; Gunkel, 2005, pp. 157-8).

É importante notar que, mesmo a partir dos anos 90, no contexto da economia de livre mercado, quando os cineastas começaram a se organizar em associações e produtoras, os filmes que eles realizaram, agora sem o controle ou a orientação do regime político, continuaram imbuídos de forte consciência político-social.

As pessoas tinham uma unidade em torno do que queriam do cinema moçambicano. Nenhuma daquelas pessoas [os cineastas egressos do INC] queria fazer cinema comercial. Todas tinham uma forte ligação com Moçambique e com o projeto de construção do país, quer defendessem o socialismo, quer não. Havia diferentes tendências políticas. Mas todos nós achávamos que o cinema que queríamos fazer, o tal cinema moçambicano, era um cinema fundamentalmente voltado para a realidade social moçambicana e ao projeto de país que se queria construir. (Noronha apud Secco; Leite; Patraquim (Orgs.), 2019, pp. 101-2).

“Embora independente, [esse cinema] manteve-se comprometido com um ideal de país, criticando a política e posições econômicas que tendiam a estabelecer um capitalismo sem regras”, conclui Noronha (apud Annas; Gunkel, 2005, pp. 157-8).

Nesse novo cenário em que se encontrava a produção cinematográfica, a “pulsão ficcional reprimida” de que fala Patraquim (apud Secco; Leite; Patraquim (Orgs.), 2019, p. 57), finalmente encontrou vazão e filmes de ficção começaram a ser realizados. Sem nenhum apoio estatal, os cineastas encontraram nas coproduções internacionais e no apoio das organizações não governamentais a

forma de viabilizar financeiramente os seus filmes. Com isso, um novo dilema apresentou-se ao cinema moçambicano: a potencial dependência em relação aos interesses temáticos das ONGs, sempre relacionados a temas específicos como a luta pela libertação da mulher, o combate ao HIV, o abastecimento de água, a educação, o desenvolvimento da agricultura, etc. O grau de interferência no processo de criação autoral das obras é admitido, em maior ou menor grau, por alguns cineastas moçambicanos. De acordo com Licínio Azevedo, “os temas não mudaram, continuaram sempre dentro da mesma perspectiva, a nossa perspectiva histórica e social, de um cinema que nasceu engajado e continua sendo engajado (apud Secco; Leite; Patraquim (Orgs.), 2019, p. 155). Nas palavras de Sol de Carvalho, “Moçambique conseguiu criar algumas respostas bem interessantes e se conseguiu não perder o ponto de vista autoral e criador” (apud Secco; Leite; Patraquim (Orgs.), 2019, p. 189).

Dois filmes de 2006 – *O Grande Bazar*, de Licínio Azevedo, e *O Jardim do Outro Homem*, de Sol de Carvalho – foram realizados nesse novo contexto de produção com apoio financeiro internacional. Em meio a uma produção cinematográfica modesta que não se destaca por produzir imagens de Maputo, ambas as obras têm em comum, ainda, o fato de fazerem seus personagens orbitarem ao redor da capital, contribuindo para criar versões da cidade no cinema de ficção.

### 3.5. Os deslocados de Licínio Azevedo, em *O Grand Bazar*

#### LENHADOR

Já tive casa. Já tive mulher, já tive filhos também.  
Mas quando chegou a guerra, levou tudo.  
Enquanto eu cortava lenha e fazia carvão,  
a minha vida também estava a arder.  
Quando eu regresssei, apanhei tudo queimado.  
Nem pato, nem galinha, nem mulher, nem meus  
filhos, dois pequeninos. Já não tinha nada.

*O Grande Bazar*, de Licínio Azevedo

Licínio Azevedo é hoje um dos cineastas mais prolíficos de Moçambique. Brasileiro de nascimento, Licínio viajou para a Guiné-Bissau como jornalista, nos anos 70, com o intuito de recolher depoimentos das guerras de libertação do país. Ficcionalizadas, em forma de contos, essas histórias foram compiladas no livro

*Diário da Libertação*<sup>163</sup>, publicado no Brasil em 1977. O livro lhe rendeu, posteriormente, um convite de Ruy Guerra para que ele fosse a Moçambique realizar um trabalho semelhante. Dessa vez, a ideia era que os depoimentos colhidos por Licínio entre os combatentes da guerra colonial no planalto de Mueda fossem transformados em roteiros para o rádio e o cinema. Chegando a Maputo, Azevedo foi imediatamente incorporado aos quadros do Instituto Nacional de Cinema. Os depoimentos reunidos por ele deram origem ao livro *Coração forte: relatos do povo armado*<sup>164</sup>, publicado em Moçambique, em 1982 – e serviram de base para o roteiro do filme *O Tempo dos Leopardos* (1985). Azevedo radicou-se permanentemente em Moçambique em 1978, participando desde então do desenvolvimento do cinema no país, e acabando por tornar-se, ele próprio, parte dessa história.

Os documentários de Licínio Azevedo, que dominam quantitativamente sua filmografia, privilegiam, entre outros aspectos, o “modo observativo”, isto é, “a observação espontânea da experiência vivida”, com a mínima intervenção do diretor naquilo que está sendo filmado (Nichols, 2012, p.147). Nas próprias palavras do diretor, “a estrutura de documentário que me atrai é a de contar histórias com pessoas dialogando entre si e vivendo o cotidiano diante da câmera” (apud Teixeira, 2018). Azevedo levou esse protocolo narrativo típico do universo documental, que aspira a realizar um registro mais espontâneo dos sujeitos observados, para alguns seus filmes de ficção. É o caso de *O Grande Bazar* (2006), em que se detecta “a performance pouco ensaiada por parte dos atores”, que na maior parte das vezes estão contracenando em “locais autênticos” e em meio a “pessoas comuns” (Arenas, 2012, p. 82).

Produção da Ébano Multimédia<sup>165</sup>, *O Grande Bazar* – média-metragem de 56 minutos de duração<sup>166</sup> – teve apoio do Ministério de Assuntos Estrangeiros da França (Fonds Images Afrique), da Caritas-Suíça (Films pour un seul monde), e da Alemanha (Church Development Service). Dois temas de interesse das ONGs

<sup>163</sup> O livro, coescrito por Maria da Paz Rodrigues, foi publicado no Brasil pela editora Versus.

<sup>164</sup> O livro foi reeditado em Maputo, em junho de 2020, pela Fundação Fernando Leite Couto.

<sup>165</sup> Produtora constituída em 1991, imediatamente após o encerramento das atividades do INC, composta inicialmente pelos cineastas Licínio Azevedo, Sol de Carvalho e Camilo de Sousa, e pelos produtores José Luís Cabaço e Pedro Pimenta.

<sup>166</sup> A classificação dos filmes de acordo com sua duração difere de um país para o outro. Em seu texto, Arenas (2012) classifica *O Grande Bazar* como curta-metragem. Secco, Leite e Patraquim (2019) consideram o filme um longa-metragem. No Brasil, de acordo com a Agência Nacional do Cinema – Ancine, o filme seria considerado um média-metragem. Para ser considerado um longa, a obra cinematográfica deve ter uma duração superior a 70 minutos.

estrangeiras atuantes no país estruturam e perpassam a narrativa do filme: o primeiro, mais evidente, é a situação da infância no período pós-independência em Moçambique; o segundo, mais transversal, trata da condição dos milhares de moçambicanos deslocados<sup>167</sup> devido às guerras – anticolonial e civil – que, somadas, assolaram o país por cerca de vinte e cinco anos.

*O Grande Bazar* conta a história de Paíto, menino pobre que utiliza o dinheiro que lhe foi confiado pela mãe para comprar farinha, na aquisição de cigarros que ele espera revender para obter algum lucro. Os cigarros de Paíto são furtados e, na impossibilidade de voltar para casa sem a farinha, Paíto segue em direção ao mercado popular onde espera recuperar o dinheiro de sua mãe. Lá, faz amizade com Xano, menino da cidade, que prefere passar os dias perambulando pelas ruas. Por iniciativa de Xano, Paíto chega às ruas de Maputo, onde, por fim, precisa decidir até onde está disposto a ir para recuperar seu dinheiro e poder voltar para casa.

De acordo com Azevedo, a ideia do filme nasceu de uma situação presenciada por ele durante a realização de um trabalho precedente:

Em 1988, fiz um documentário sobre uma vila que à noite era abandonada pelos seus moradores devido à guerra<sup>168</sup> (...). No documentário, filmamos na estação de comboio um miúdo vendendo cigarros por unidade, pois a pobreza era tanta que ninguém tinha dinheiro para comprar um maço. Um soldado da escolta do comboio roubou-lhes os cigarros. Tocou-me o fato de o miúdo voltar para casa, sem dinheiro nem para um pão para a família, tendo perdido o pouco que tinha. Quinze anos mais tarde essa situação deu origem a uma das minhas ficções, *O Grande Bazar*, cujo personagem principal é inspirado no miúdo dos cigarros. (apud Secco; Leite; Patraquim (Orgs.), 2019, p. 156).

O roteiro de *O Grande Bazar* apresenta três grandes cenários que se revelam à medida que Paíto avança em sua pequena jornada: a vila de onde ele parte; o mercado popular onde fica temporariamente acomodado; e a cidade de Maputo, para onde ele e Xano se deslocam em incursões pontuais.

O contraste entre a vila de Paíto, onde a história se inicia, e Maputo, local mais distante alcançado pelo personagem em seu deslocamento, reflete a oposição entre dois modelos de organização formal urbana característicos de Moçambique: a “cidade de cimento” e a “cidade de caniço”. A “cidade cimento” é o espaço urbano

<sup>167</sup> De acordo com Jeanne Vivet, a diferença entre um refugiado e um deslocado de guerra é o fato de o primeiro ter atravessado uma fronteira, e o segundo não (2015, p.13).

<sup>168</sup> O documentário a que Azevedo se refere é *Marracuene, as duas margens do rio* (1990).

herdado do poder colonial, “a cidade edificada com materiais nobres e perenes, e estruturada formalmente”. Em oposição a ela, encontram-se as construções que se erigiram de maneira improvisada e desordenada, utilizando “materiais perecíveis, frequentemente recolhidos da natureza, como a madeira, o capim e o caniço que lhes dá o nome” (Fernandes; Mendes, 2012). Talvez não se possa chamar o local de origem de Paíto de uma “cidade de caniço”, já que as casas e barracos humildes que vemos em meio a algum resquício de natureza são feitos de materiais mais perenes, como os tijolos e as folhas de zinco. De toda maneira, essa vila, que emula o espaço da cidade com suas ruas de terras e um comércio local (a venda e a tabacaria), contrasta com Maputo, entre outras razões, por se apresentar como um lugar de confiança, onde todos se conhecem – os clientes que compram os fiózes<sup>169</sup> que Paíto vende em frente à sua casa – e onde ainda impera o relacionamento baseado na credibilidade: uma vez terminada a farinha, na venda, os moradores podem marcar seu lugar na fila apenas deixando suas bolsas dispostas pelo chão. A vida da vila – o lugar da casa, da origem – apresenta-se funcional e ordenada, até que Paíto, em uma de suas muitas iniciativas “empreendedoras”, termina sendo furtado.



O furto dos cigarros não se dá na vila, onde todos se conhecem, mas na estação ferroviária, local sempre tumultuoso através do qual se faz a ligação entre mundos distintos. É relevante marcar, também nesse filme, a recorrência do trem – esse espaço-em-movimento –, presente em diversos outros filmes do cinema africano<sup>170</sup>. Em lugar da utilização de elipses narrativas, que poderiam cumprir o papel de fazer a passagem de um lugar a outro, há o registro do deslocamento, como forma de tematizar as distâncias que caracterizam os espaços em África. Assim como vimos no filme *Vaya*, de Omotoso, o trem de *O Grande Bazar* pode ser um lugar de insegurança. Nele, além de Paíto, embarcam também os membros da

<sup>169</sup> Espécie de rosca.

<sup>170</sup> O trem será o espaço central de toda a narrativa do longa-metragem *Comboio de Sal e Açúcar*, lançado por Licínio Azevedo em 2016.

Gangue dos Ninjas – jovens bandidos metidos a valentões responsáveis pelo furto dos cigarros –, que desempenharão o papel de antagonistas da narrativa.

Se, do ponto de vista da encenação, as sequências iniciais do filme ambientadas na vila podem parecer um pouco artificiais, as cenas ambientadas dentro do vagão – e, posteriormente outras, no mercado – vão revelar a maneira peculiar de Azevedo registrar as ações de seus personagens de ficção em meio ao cotidianos de pessoas comuns. Esse imbricamento do universo diegético com o mundo real cria uma permanente tensão, que potencializa as cenas. Isso acontece, por exemplo, quando não-atores percebem a câmera ou quando interferem na *mise-en-scène* dos personagens, por não perceberem que estão em meio a uma filmagem. Dentro do trem, o ápice dessa colisão entre o “mundo real” e o da ficção se dá quando o controlador, um não-ator, tenta cobrar a passagem de um membro da Gangue dos Ninjas. É possível perceber que, para se livrar do assédio do controlador, um dos atores, tentando não abandonar seu personagem, reclama: “*é o documentário!*”, ao que o controlador lança um rápido olhar na direção da câmera que filma a cena a uma certa distância. Outra situação semelhante acontece na chegada de Paíto ao mercado, quando um ambulante, com galões de plástico em mãos, empurra Paíto ameaçando-o e ordenando que ele se afaste caso não queira apanhar. Essa interseção entre o universo ficcional e o documental tornou-se uma das principais características e ponto alto da linguagem de Azevedo.

Entre a vila de Paíto e Maputo encontra-se o mercado popular, o “grande bazar” que dá título ao filme, local onde se concentra a maior parte da narrativa. Essa locação é ambientada no mercado Vulcano, situado no bairro Aeroporto B, próximo à linha férrea, e paralelo a um trecho da Avenida Joaquim Chissano, a cerca de cinco quilômetros da região central da cidade. Mercados populares africanos ao ar livre como esse – assim como o de Xipamanine, também em Maputo, e o de Mbare, na cidade de Harare, Zimbabwe – são o centro nervoso da economia informal africana, onde a população pobre urbana usa de toda a sua inventividade para subsistir. No mercado do filme, tudo se revende: guarda-chuvas com furos, pares de sapato desconstruídos, tampinhas de garrafa. Após tentar encontrar, sem sucesso, uma atividade que lhe renda dinheiro – como carregar sacos pesados, cortar lenha, e “chupar” a gasolina de dentro dos tanques dos veículos –, Paíto encontra, ele também, uma forma criativa de subsistir no mercado, vendendo dentes de alho avulsos, e óleo de cozinha que ele retira de uma garrafa e distribui

em inúmeros saquinhos plásticos. Apesar da aparência caótica, o mercado é um local autorregulado, com movimento de abertura matinal e encerramento noturno, onde cada vendedor possui seu espaço de trabalho (daí a dificuldade encontrada por Paíto para vender seus produtos).

Como escreve Arenas, Azevedo fez do mercado de *O Grande Bazar* “um mosaico vasto e colorido” da população desassistida que vive nos bairros pericentrais da cidade de cimento (2012, p. 90). À época em que se passa a ação do filme, a guerra civil ficou para trás, mas os personagens reunidos neste cenário – sejam eles protagonistas do filme, ou pessoas comuns fazendo as vezes de figurantes – são “sobreviventes dos acontecimentos moçambicanos recentes” (id., p. 91-2), sujeitos submetidos às consequências do trágico evento que foi a guerra, assim como a falência da utopia nacionalista pós-independência. As guerras – anticolonial e civil –, catástrofes climáticas como a seca e a precarização da economia, ao longo dos anos 80 e 90, provocaram o deslocamento de milhões de moçambicanos que abandonaram seus territórios de origem em busca de refúgio nos países circunvizinhos ou nas cidades que, apesar de tudo, continuavam a ser lugares relativamente seguros<sup>171</sup>.

Para o governo, a chegada desses deslocados de guerra a Maputo – somada a população que já havia entrado e se fixado na cidade quando da independência – provocava não apenas um adensamento populacional urbano indesejável<sup>172</sup>, mas, também, causava um fenômeno de desfiguração da capital. Com a independência, o novo Estado havia nacionalizado a terra e se apropriado das residências abandonadas pelos colonos (Jenkins, 2009, p. 100). Esses espaços disponíveis dentro da cidade – sobretudo os edifícios – foram os primeiros a serem ocupados pelos deslocados que, em seguida, passaram a buscar locais, dentro e fora do perímetro urbano, onde pudessem construir suas moradias. Mantendo com a cidade uma relação de permanente desconfiança e culpabilizando os deslocados por uma situação que, na verdade, era reflexo da crise político-econômica que se abatia sobre o país, o governo lançou, em 1983, a Operação Produção: um mecanismo que

<sup>171</sup> “Aquando dos Acordos de Paz, em 1992, (...) contávamos cerca de um milhão de vítimas e mais de cinco milhões de pessoas deslocadas (1,5 milhões de refugiados<sup>171</sup> e 3,5 milhões de deslocados internos) numa população total de quinze milhões, ou seja, um terço da população moçambicana. Moçambique contava na altura com a maior população deslocada do mundo” (VIVET, 2015, p. 20).

<sup>172</sup> “Em alguns meses, segundo as estimações da Frelimo, 250.000 pessoas tiveram acesso a alojamento na cidade dos quais cerca de dois terços em Maputo, ou seja mais de 160.000 pessoas, enquanto somente 83.000 Portugueses tinham partido” (id., ibid., p. 53).



permitia retirar da cidade todo indivíduo que fosse considerado improdutivo e perigoso. Através dessa operação de “limpeza”, seguida imediatamente de outra que buscava identificar aqueles indivíduos cujos hábitos fossem considerados “não-urbanos”<sup>173</sup>, foram deportados milhares de moçambicanos para a área rural<sup>174</sup>. Os moradores da cidade, replicando a postura do governo, também recebiam os deslocados com desconfiança e preconceito, responsabilizando-os pelo “enfeimento” da cidade, e tratando-os muitas vezes de forma discriminatória (Vivet, 2015).

Os deslocados, que em geral não traziam consigo nenhum bem material, chegavam sem nenhuma capacitação específica para o trabalho na cidade. A solução encontrada pela grande maioria foi lançar-se ao comércio informal, que se multiplicava também como consequência da grave crise econômica. É dessa forma que surgem e se avolumam aglomerações como as do mercado no filme de Azevedo, palco de histórias dos deslocamentos forçados, mas, sobretudo, de histórias de acolhimento. Assim como no filme sul-africano *Vaya*, onde das ruas de Johannesburgo surge a solidariedade entre os desprovidos de quase tudo, é em meio a precariedade da vida no mercado que os personagens de *O Grande Bazar* encontram lugar para demonstrações de companheirismo e cuidado com o outro.



É no mercado que Paíto faz amizade com Xano, menino que vive a deambular, apesar de ter uma moradia fixa na cidade com suas “tias”, de quem ele confessa apanhar com frequência. Xano imediatamente se solidariza com a situação de Paíto, se empenhando em ajudar o novo amigo a conseguir o dinheiro que

<sup>173</sup> Entre os hábitos “não-urbanos” citados estavam a transformações de banheiros em canteiros, criação de patos e galinhas dentro dos apartamentos e nos terraços, e utilização de poços de elevador como lixeiras. (id., p.128).

<sup>174</sup> Essa operação permitiu, também, que o governo se livrasse de vários opositores políticos (VIVET, 2015, p. 57).

perdeu. Quando Paíto decide permanecer no mercado com Xano, ambos são prontamente acolhidos por Kadapé (Paíto Checo) e pelo Lenhador (Chico António): “a uma criança a gente não nega comida” – diz o último, compartilhando o magro jantar com os meninos. E assim, “contando histórias à mira da fogueira” – essa prática que “eterniza não só tradições seculares como também é instrumento precioso de comunicação e perpetuação de valores” (Noa, 2015, p. 154) –, novos laços sociais começam a se formar entre os personagens.

“Os tios são como Xano que não tem casa e veio ficar aqui na rua?”, pergunta Paíto. Como resposta, Kadapé e o Lenhador contam suas histórias parecidas: a guerra que destruiu tudo o que tinham – casas e famílias –, a falta de um lugar para onde retornar. Outro personagem que integra esse novo círculo social é o fotógrafo Magerman<sup>175</sup>, que mantém no mercado o estúdio fotográfico “Buraco da Unha”. Magerman se utiliza de um buraco feito em sua unha comprida para “enquadrar” as pessoas de quem ele tira fotos sob encomenda. O personagem é uma alusão aos cerca de onze mil moçambicanos enviados pelo governo de Moçambique para trabalhar na República Democrática Alemã, nos anos 80, e que retornaram ao país após a queda do muro de Berlim<sup>176</sup>. Se Paíto enfrenta dificuldade para achar uma maneira de ganhar dinheiro no mercado, o mesmo não acontece em relação a ser acolhido pelos estranhos que acaba de conhecer. Esse novo clã, formado exclusivamente por personagens masculinos – Paíto, Xano, Kadapé, Magerman e o Lenhador – vai se proteger mutuamente e, ao final da narrativa, trabalhar em conjunto para libertar o mercado dos roubos e extorsões praticados pela Gangue dos Ninjas. Como resume Arenas, o filme de Azevedo “proporciona um retrato humanista, poético e sensível sobre o povo de Maputo, rico em cores e texturas” (2012, p. 92).

<sup>175</sup> Vocábulo formado pela justaposição da partícula ronga “*ma*” e a palavra inglesa “*german*” para designar “alemão”.

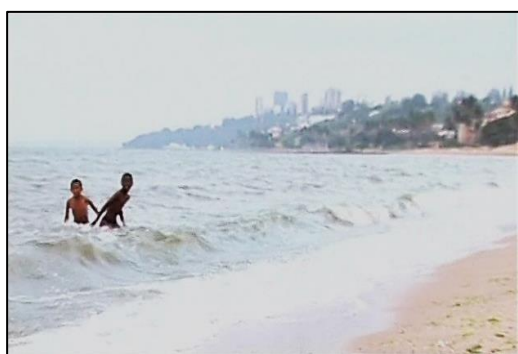
<sup>176</sup> A maior parte do salário recebido por esses trabalhadores na Alemanha era transferido para o Banco Central de Moçambique, que deveria devolver o dinheiro aos trabalhadores quando eles regressassem ao país. Mas, quando do regresso, com o país em meio a uma crise financeira, o banco pagou apenas cerca de 10% do montante devido. Esse episódio da história de Moçambique foi tema do documentário *Adeus RDA*, dirigido por Licínio Azevedo em 1992. Licínio refere-se a isso em sua entrevista a Ana Cristina Pereira e Rose Cabecinhas (2016).



Em oposição a esse mercado – ao ar livre, aparentemente caótico e apinhado de gente – surge um outro, visualmente mais ordenado, frequentado por africanos negros, mas, também, por indianos, brancos e turistas: o Mercado Municipal de Maputo. É para lá que Paíto se dirige em sua primeira incursão pela cidade de cimento com a intenção de conseguir fazer dinheiro. Esse espaço em tudo contrasta com as imagens e a dinâmica do mercado popular de onde Paíto acaba de sair: é um prédio imponente, herdado do período colonial – e hoje ponto alto do roteiro turístico da cidade –, com suas bancas e corredores organizados. No Mercado Municipal, Paíto ouve consecutivas recusas à sua proposta de carregar as sacolas de compras dos clientes, recebe olhares de indiferença e é rechaçado pelos carregadores locais, interessados que estão em proteger seu território de trabalho: “Você não é daqui!”. Afinal, é disso que se trata: pertencimento. As pessoas da cidade reconhecem Paíto como alguém “de fora”, que não pertence àquele espaço. E ele é tratado com a mesma indiferença e desconfiança dispensada pelos cidadãos aos deslocados. Mas Paíto é resiliente. Ele ignora a rejeição, insiste, e consegue uma cliente – que lhe paga com cabeças de alho que ele venderá, mais tarde, no mercado popular. À saída do mercado, o recado da “cidade” é reiterado pelo mesmo carregador que o enxotou anteriormente: “Não quero te ver mais aqui. Ouviste? Desaparece!”. Depois de sua aventura no Mercado Municipal, Paíto prossegue com seus “negócios” na cidade, vendendo balas aos alunos de uma escola no bairro da Mafalala. Ali, também, ele será confrontado, primeiro pelo vigia, e, depois, pelos alunos uniformizados que debocham do aspecto de suas roupas: “Assim sujo! Estás a vir de onde? Quem te deixou entrar aqui na escola? Sai daqui!”. Enquanto Paíto trabalha, Xano trata de se virar à sua maneira. No salão de beleza de suas tias, ele

pede dinheiro a uma delas, mas é escorraçado: “Seu *molwene*<sup>177</sup>, não venhas mais pr’aqui! Nós devíamos te mandar prender!”. Xano, então, aborda o “namorado” da tia na mesa de um bar. A contragosto, apenas para se livrar da presença indesejada do menino, o homem lhe dá algumas notas de dinheiro, não sem antes o chamar também de *molwene*. Em outra ocasião, Xano roubará do paletó do “namorado” de outra tia, e, mais tarde, na companhia de Paíto, furtará pequenos objetos do salão.

É evidente que nem Paíto nem Xano encontram em Maputo o acolhimento que receberam no mercado popular. O espaço da cidade lhes é hostil, seus habitantes os repelem. Maputo é para alguns, não para todos. E, certamente, não para Paíto e Xano. Não obstante, quando sozinhos, os dois meninos são capazes de usufruir de pequenos prazeres na cidade: perambulam pelas ruas, admiram vitrines, compram doces e sorvetes, enfrentam-se em uma queda de braços numa praça arborizada, brincam no mar, os altos prédios de Maputo se exibindo, inacessíveis, à distância.



Durante o banho de mar, quando Paíto e Xano se distraem e tornam à infância, a maré inutiliza os objetos que eles acabaram de furtar – um secador de cabelos, escovas e um vidro de esmalte –, e com a venda dos quais eles esperavam conseguir dinheiro para Paíto voltar para casa. Diante desse revés, Xano propõe um plano mais ousado: invadir o salão das tias para roubar o dinheiro do caixa. É nesse ponto da ação que se estabelece o dilema final de Paíto. Na companhia de Xano, Maputo representa a possibilidade de ganhar a vida através de pequenos delitos. A experiência na cidade corrompe, e põe à prova a integridade do caráter de Paíto –

<sup>177</sup> Palavra da língua ronga utilizada para se referir pejorativamente às pessoas que vivem nas ruas; menino de rua.

já externada numa sequência anterior, quando ele recusa o dinheiro que Xano lhe oferece.

PAÍTO

Eu não preciso de dinheiro roubado.

XANO

Mas eu não roubei, eu levei.

PAÍTO

Como é que levaste?

XANO

Você não sabe como é que se leva uma coisa?

PAÍTO

Levaste?

XANO

Sim!

PAÍTO

Roubaste!

XANO

Estás a negar meu dinheiro por que...? qual é a diferença...?

PAÍTO

Johnny, esse dinheiro foi roubado!

XANO

Quer dizer que você não é meu amigo?

PAÍTO

Sou teu amigo, mas não no dinheiro roubado!

Paíto resiste à sedução da cidade, vencendo-a. Na mesma noite em que Xano lhe propõe o roubo ao salão, ele encontra uma alternativa para conseguir dinheiro de forma lícita<sup>178</sup>: pintar as unhas das mulheres do mercado. Como não poderia deixar de ser, em um espaço caracterizado pela criatividade, no salão de beleza “Rainha do Mercado” a cliente pode pintar apenas uma das mãos, ou mesmo apenas uma unha, a depender do quanto deseja pagar. Com o lucro do negócio, Paíto pode enfim retornar à casa. A despedida entre ele e Xano acontece na estação ferroviária. Xano entrega um presente ao amigo e parte pelos trilhos do trem, sem olhar para trás, retornando à sua vida de deambulação. O presente de Xano é um kit com vidros

<sup>178</sup> Ainda que o negócio tenha início com um vidro de esmalte furtado do salão das tias de Xano.

de esmaltes com os quais Paíto deve dar continuidade ao seu negócio, do qual Xano se declara “sócio”. Assim, depois que retorna ao lar com o saco de farinha, e após levar uma sova da mãe como castigo por seu desaparecimento e por sua aventura na cidade, Paíto “inaugura”, à frente do portão de casa, o salão de beleza “Fruto do meu Suor”.



Replicando o olhar de suspeição em relação à cidade, atitude comum desde tempos coloniais, a solução final de *O Grande Bazar* apresenta Maputo como o espaço dos pequenos delitos e “lar” de personagens rudes e indelicados. As tias de Xano, o namorado de uma delas, os clientes e carregadores do Mercado Municipal, o vigia e os alunos da escola, todos tratam Xano e Paíto com indiferença ou hostilidade. Paíto, proveniente de uma vila distante do centro urbano, é trabalhador, criativo, íntegro. Xano, menino da cidade, é malandro e roubador. A incursão de Paíto pelo mercado popular lhe proporciona a chance de conhecer personagens emblemáticos da recente história do país que, diferentemente dos personagens da cidade de cimento, o acolhem sem ressalvas. Em lugar de se encontrar em Maputo, como esperava o também rural Nharreluga, personagem do romance de Borges Coelho, Paíto percebe que ele não pertence à cidade, e presume o risco de se corromper caso ali permaneça por mais tempo. A saída é retornar à casa. Se o final de Paíto pode ser considerado edificante e positivo, o de Xano nem tanto: separado do amigo, ele segue sozinho, deambulando pelos trilhos da ferrovia. Menos favorável ainda é o destino dos personagens do mercado – testemunhas do fracasso da utopia socialista – que seguem em sua luta diária pela sobrevivência.

Filmado em locações reais, sem atores profissionais – os protagonistas mirins foram escolhidos nas escolas e ruas de Maputo, e Magerman, o fotógrafo, interpreta a si mesmo –, *O Grande Bazar* é uma das raras incursões de Licínio

Azevedo pelo universo urbano. As histórias da cidade, confessa Azevedo<sup>179</sup>, o inspiram menos do que aquelas que se passam no interior do país. O diretor atribui essa inclinação ao fato de ter nascido e vivido os primeiros anos de sua vida em meio a natureza, nos pampas do Rio Grande do Sul, no Brasil. “Eu me sinto livre quando consigo sair da cidade. Na cidade eu me sinto um prisioneiro”, arremata ele<sup>180</sup>. Se os anos de trabalho e formação junto ao INC, contribuindo para o projeto político-social do governo, colaboraram para esse apreço pela área rural em detrimento da cidade, isso não se sabe. “Minhas ficções são todas relacionadas com a realidade, com a história do país...”, declara Azevedo, que lembra que a guerra nunca acabou em Moçambique, o que justifica, segundo ele, seu permanente interesse pelo tema. Seus dois longas-metragens mais recentes, *Virgem Margarida* (2012) e *Comboio de Sal e Açúcar* abordam o assunto. “Foram cinquenta e cinco anos de guerra. E agora de novo guerra no norte com esses fundamentalistas islâmicos<sup>181</sup>. Nunca houve paz no país desde a independência”, desabafa o diretor.

### 3.6. A degradação d’*O Jardim do Outro Homem*, de Sol de Carvalho

LÍDIA

Um dia seu pai vai voltar das minas...

SOFIA

Talvez eu vá até lá e me junte a ele.

LÍDIA

Tenha cuidado, Sofia. A estrada está cheia de armadilhas.

SOFIA

Eu vou aprender a evitá-las.

*O Jardim do Outro Homem*, de Sol de Carvalho

O ano de 2005 foi particularmente emblemático para a cidade de Maputo no cinema moçambicano. Enquanto Licínio Azevedo captava imagens para seu filme

<sup>179</sup> Entrevista concedida a este pesquisador, em março de 2019, na Fundação Fernando Leite Couto, em Maputo.

<sup>180</sup> Licínio Azevedo participou, em novembro de 2020, de uma entrevista ao vivo (*live*) para a série “Cinema no Sete & Meio”, em que os atores angolanos Miguel Hurst e Orlando Sérgio conversam com profissionais do cinema de países africanos luso falantes. Disponível em: <<https://fb.watch/1R6ItjF0fe/>>.

<sup>181</sup> Azevedo se refere ao avanço de insurgentes islâmicos que, desde 2017, promovem violentos ataques no norte de Moçambique, na província de Cabo Delgado, rica em reservas de gás natural.



*O Grande Bazar*, Sol de Carvalho – outro importante cineasta do país – fazia da cidade a locação principal de seu longa-metragem *O Jardim do Outro Homem*. Ambos os filmes foram lançados quase que concomitantemente no ano seguinte.

Carvalho e Azevedo fazem parte da primeira geração de cineastas de Moçambique independente – a “geração da resistência”, assim como a denomina Azevedo<sup>182</sup>. De volta a Moçambique, após ter se formado em cinema em Lisboa, Sol de Carvalho foi convidado por Ruy Guerra para trabalhar como diretor do *Kuxa Kanema*, no Instituto Nacional de Cinema, de onde terminou afastado, não por divergências políticas, mas por desacordo com a estética e o modo de produção do cinejornal<sup>183</sup>. Segundo Carvalho,

“a ideia original [do *Kuxa Kanema*] nunca chegou a ser alcançada, porque o modelo formal da composição da informação, em uma nova relação com uma audiência praticamente virgem para com a imagem em movimento, nunca foi devidamente estudado e acabou por se cair numa fórmula cinzenta e pouco criativa. Talvez porque os cineastas nunca olharam o *Kuxa Kanema* como desafio estético, mas mais como um desafio de produção (que é o grande problema que os africanos têm sempre de enfrentar: mostrar que são capazes). O resultado foi o uso do modelo dos antigos jornais de atualidades: chegada do dirigente aproximando-se da câmera, plano médio ou aberto das atividades culturais, câmera à mão de acompanhamento da visita, contrapicado do descerramento da placa, contrapicado do discurso com plano aberto da audiência e, finalmente, plano aberto do carro com a personalidade saindo, enquanto a voz *off* faz as considerações finais. Claro, o que anteriormente eram brancos colonialistas, agora eram os dirigentes revolucionários” (apud Secco; Leite; Patraquim (Orgs.), 2019, p. 112).

Após sair do INC, Carvalho trabalhou como 3º assistente de direção no filme *O Tempo dos Leopardos*, fundou a Ébano Multimédia (com Licínio Azevedo e outros diretores), dirigiu inúmeros trabalhos, até criar a PROMARTE<sup>184</sup>, em 1993, empresa que ele mantém até hoje. *O Jardim do Outro Homem* é o quarto filme de ficção de longa-metragem realizado em Moçambique, o primeiro a ser realizado no país depois de um hiato de quase 25 anos e o primeiro longa da carreira de Carvalho. Coprodução da Fado Filmes (Portugal), Les Films de Mai (França) e PROMARTE,

<sup>182</sup> Sol de Carvalho participou, em novembro de 2020, junto com Licínio Azevedo, da entrevista para a série “Cinema no Sete & Meio”. Disponível em: <<https://fb.watch/1R6ItjF0fe/>>.

<sup>183</sup> Carvalho também se refere a essa divergência na *live* promovida pelo “Cinema no Sete & Meio” em novembro de 2020.

<sup>184</sup> A PROMARTE é criada, em 1993, por Sol de Carvalho, Luís Artur Zambujo, e o fotógrafo brasileiro Francisco Carneiro. Em 2000, a empresa torna-se proprietária do Cine Scala, tornando-se responsável pela gestão dessa sala de cinema (CONVENTS, 2011, pp. 534, 541).



o filme – considerado o mais caro da história de Moçambique<sup>185</sup> – destacou-se por sua dimensão social e pedagógica no enfrentamento da AIDS. Foi uma produção viabilizada sem nenhum apoio do governo, contando apenas com financiamento internacional<sup>186</sup>.

*O Jardim do Outro Homem* conta a história de Sofia (Gigliola Zacara), jovem estudante de uma escola pública de Maputo chantageada por um professor (Evaristo Abreu) que lhe exige sexo em troca de uma nota essencial para que ela possa ingressar no curso de medicina. A inspiração para o filme veio, infelizmente, da própria realidade. Segundo constatou o diretor, após dezenas de entrevistas com estudantes moçambicanas<sup>187</sup>, era comum que professores pedissem sexo ou dinheiro às alunas em troca de algum favor.

A maior parte dos moradores [de Maputo] precisa sobreviver pelos seus próprios expedientes. Os seus problemas decorrem da política e das políticas sociais do governo e da administração. Na altura da rodagem do filme, segundo o realizador, a maior parte dos moçambicanos tem problemas em sobreviver com base num único salário, devido à falta de poder de compra. As pessoas procuram todos rendimentos adicionais, como o caso do professor que vende previamente os pontos. (...) A pior faceta disto tudo, na sua opinião, é que todos aceitam essa situação sem contestar e consideram-na normal (Convents, 2011, p. 543).

Além da corrupção, da degradação das relações sociais e do assédio sexual, o filme trata também da luta das mulheres pelo acesso à educação. Sofia sonha para si um destino diferente da mãe Rosa (Ana Magaia) e da irmã Suzete (Joanett Rombe) que sustentam a família trabalhando em uma pedreira às margens da cidade. Para Sofia, o caminho da mudança passa pela educação e pelo ingresso na faculdade de medicina. Salvador (Timóteo Maposse), jogador de futebol e namorado de Sofia, não vê necessidade de que ela tenha uma carreira já que, na platitude de seus sonhos masculinos, ele um dia será contratado por um grande clube português e Sofia precisará ser apenas “sua” esposa. Contra todas essas adversidades, o sonho de Sofia se choca também com um pensamento tradicional

<sup>185</sup> Segundo Guido Convents, o filme custou “quase um milhão de euros” (2011, p. 543). De acordo com Fernando Arenas, o valor da produção foi de “aproximadamente um milhão de dólares americanos”. (apud BAMBÁ; MELEIRO, 2012, p. 80).

<sup>186</sup> Entre os principais financiadores encontram-se: ICAM – Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia de Portugal; *Fonds Sud Cinema*/Ministério da Cultura e da Comunicação e Ministério dos Assuntos Estrangeiros da França; Cooperação Suíça para o Desenvolvimento; *Göteborg Film Festival Film Fund*; *Global Film Initiative* (EUA); e Conselho Nacional para o Combate ao HIV/SIDA de Moçambique.

<sup>187</sup> Segundo Carvalho, muitas falas do filme foram extraídas diretamente dessas entrevistas.

ainda vigente em alguns segmentos das sociedades africanas: para que investir dinheiro na educação das meninas se, após o casamento, elas passarão a fazer parte de uma outra família, levando consigo tudo o que nelas foi investido? Além disso – e esse é também um pensamento corrente – “raparigas com estudo tem mais tendência a casar-se com homens que não pagam lobolo” (Convents, 2011, p. 543). “Mandar uma filha para a escola é o mesmo que regar o jardim de outro homem”, comenta a irmã de Sofia, uma alusão ao título do filme. Como se disse anteriormente, o filme lida, também, com a tarefa de abordar de forma educativa a temática do combate ao HIV em Moçambique<sup>188</sup>.

Seguindo na mesma linha de concepção de *O Grande Bazar*, a Maputo de *O Jardim do Outro Homem* surge como um espaço corruptor e corrompido. Se, no filme de Azevedo, a cidade é para o protagonista “o lugar onde se chega, mas não se permanece”<sup>189</sup>, em *O Jardim do Outro Homem* a cidade está no centro da vida dos personagens, que habitam e circulam livremente por diversos espaços da urbe, do centro à periferia.

O crescimento desordenado e exagerado das periferias e a substituição dos materiais de que são construídos os casebres mais pobres faz com que, a partir dos anos 90, a dualidade “cidade de cimento *versus* cidade de caniço” não dê mais conta de descrever a diversidade do tecido urbano. (Custódio; Maloa, 2018, p.16). Desde as cenas iniciais de *O Jardim do Outro Homem*, múltiplas “vistas” de Maputo, que irrompem na narrativa sob a forma de planos de estabelecimento ou cenas de passagem, vão tentar contemplar essa multiplicidade de espaços de que é composta a cidade.

No filme, chega-se a Maputo pela água, prédios à distância, a Baixa vista desde o alto, a miríade de prédios – muitos com sinais flagrantes de deterioração, ruas asfaltadas lotadas de pessoas e carros, vendedores nos semáforos. Da cidade de cimento, passa-se a uma rua com maior aglomeração de chapas<sup>190</sup> e transeuntes,

<sup>188</sup> Um dos financiadores do filme é justamente o Conselho Nacional para o Combate ao HIV/SIDA de Moçambique. De acordo com Fendler, o Conselho teve participação ativa no tratamento dispensado ao tema do HIV no roteiro, buscando relacionar a transmissão do vírus à infidelidade. (2014, p. 252).

<sup>189</sup> Expressão tomada de empréstimo de Francisco Noa, em sua análise sobre a cidade como o lugar idealizado de chegada no romance colonial (2015, p. 123).

<sup>190</sup> Chapas são como são chamadas as vans que fazem o transporte coletivo de passageiros na cidade de Maputo. O sistema de transporte é composto ainda pelas *txopelas* (tuk-tuks), e por pequenos caminhões que carregam passageiros em suas carrocerias abertas, chamados irreverentemente de “my love” (em alusão ao fato de que os passageiros, por não terem onde se segurar, apoiam-se uns nos outros, numa situação que propiciaria o “romance”).

a precariedade de um mercado popular, ambulantes e vendedores. Sobrevoa-se uma área com menor densidade populacional, e finalmente se chega ao bairro da casa de Sofia, com suas ruas de terra e modestas construções de tijolos e telhas de zinco.



Não parece aleatório que a sequência de imagens que introduz os espaços da cidade, no filme, se inicie com um plano das águas de sua baía. É possível inferir temporalidade histórica na ordem em que as cenas são justapostas nesse clipe de abertura. O surgimento da cidade está inevitavelmente ligado ao mar e à sua condição portuária. Assim surgiu Lourenço Marques. Depois veio a cidade colonial, de “cimento”, representada na sequência de abertura pela Baixa, o mais antigo bairro da cidade. O clipe avança trazendo imagens alusivas ao adensamento populacional, os inúmeros prédios com suas fachadas degradadas, resultado da falência de um sonho político e econômico. Até que se chega aos bairros pericentrais, com seus mercados populares, o lixo acumulado nas ruas de terra, espaços destinados àqueles que, apesar de viverem na cidade e fazerem parte dela, estão alojados mais distantes da ordem do centro urbano.

Após a sequência de apresentação da protagonista e seu núcleo familiar – a mãe, a irmã, a avó Lídia (Filomena Remígio) e o irmão Orlando (Francisco Zita), Sofia e o irmão vão fazer o percurso da sequência de abertura do filme, agora no sentido contrário, movendo-se do bairro em direção ao centro, dentro de um chapa.

O sociólogo Massimo Di Felice propõe que o ato de observar a cidade enquanto se transita por ela a bordo de um ônibus é uma forma contemporânea de relacionar-se com o ambiente urbano (2009, p. 196-7). Se substituirmos o ônibus pelo chapa, podemos considerar que Sofia está dialogando com as paisagens urbanas ora reveladas através janelas do veículo – essa espécie de “moldura móvel que enquadra a realidade urbana” (Patrocínio apud Coser (Org.), 2016, p. 229) –, ora reveladas pela própria câmera fílmica. As paisagens vistas ao longo do itinerário percorrido por Sofia contribuem para tornar evidentes as diferentes camadas da estratificação social que compõem Maputo. A residência da protagonista, em um bairro pericentral, em comparação com a casa de sua amiga Jessica (Maria Amélia Pangane), que vive no centro, também ilustra essa estratificação. Os repetidos deslocamentos de Sofia – a pé, de van, ou de motocicleta, quando Sofia e Salvador se dirigem à praia na Costa do Sol, região norte de Maputo – dão ideia da dimensão da cidade e das longas distâncias físicas entre os diversos lugares visitados por ela. Sugerem, também, a liberdade de circulação de Sofia por diversos ambientes de uma cidade que há poucas décadas cerceava o direito à livre circulação dos corpos negros. Esse direito de ocupar a cidade livremente é contestado uma única vez na narrativa, quando Sofia é convidada a se retirar do bar de um hotel de luxo porque não vai consumir nada. Fica o lembrete de que sempre haverá algum espaço interditado na cidade para alguém da classe social de Sofia.

Entre as duas sequências que introduzem Maputo, encontra-se a apresentação do espaço familiar de Sofia, onde é possível perceber a coexistência de duas temporalidades espaciais distintas. A casa de alvenaria onde Sofia vive com a mãe e os irmãos é uma construção moderna comum, com varanda, quarto e sala separados, mobiliada de forma usual, com camas, mesa e cadeiras. Logo ao lado, encontra-se a casa da avó, uma construção tradicional com paredes feitas de caniço, um único cômodo e esteiras sobre o chão de terra batida à moda rural. Essas duas formas de habitar, erguidas dentro de um mesmo terreno, são reveladoras da coexistência de universos justapostos no filme – o tradicional e o moderno, o rural e o urbano –, mas também alusivas a duas temporalidades, a da avó e a de Sofia.



Sol de Carvalho chama atenção, ainda, para sua tentativa de trabalhar com diferentes volumetrias em *O Jardim do Outro Homem*, tanto na composição interna das cenas quanto nos enquadramentos e movimentos de câmera. “A cidade de Johannesburgo é construída na linha das cidades inglesas, linhas verticais. Isso não é a urbanização [original] de Maputo”, compara Carvalho. Apesar disso, Maputo “não conseguiu fugir daquilo que é típico da cidade moderna que é sua retilinearidade”, com ruas paralelas, grandes avenidas, “os prédios que sobem”, “as linhas de energia”. Para o diretor, em Moçambique, essa volumetria entra em choque com outra<sup>191</sup>:

(...) a maioria do povo moçambicano nasce perante uma volumetria que não é retilínea, que é redonda. [Sol faz movimentos circulares com as mãos] As casas são assim, as árvores são assim, os caminhos são assim, o sol faz assim, e vai por aí... A apreciação incutida na maior parte do povo moçambicano é de uma volumetria redonda. A cidade é uma cidade moderna, é uma cidade dos anos 50, 60, mas, pronto, é uma cidade conquistada, que tem uma zona retilínea – não é a mesma coisa que Johannesburgo nem Harare. Isto reflete um conflito que no caso da África é muito visível. Porque, na verdade, toda a volumetria redonda se mantém no campesinato, e o campesinato continua a ser uma grande parte da população em África. E as cidades são todas muito modernas. São cidades que cresceram muito rapidamente nos últimos anos, com imigração, etc. Então, há esse choque. Esteticamente – e aqui começa o desafio de *O Jardim do Outro Homem* – eu comecei a pensar “como é que eu faço isso?”. E foi muito simples. Eu tentei – e não acho que tenha conseguido cem por cento –, tentei usar um plano “redondo” quando ela [Sofia] estava no ambiente suburbano, e o plano “reto” quando ela estava no ambiente moderno da cidade. Se você repara, no filme há uma tendência, cada vez que ela sai da cidade, do centro da cidade... os planos são arredondados,

<sup>191</sup> Carvalho faz questão de atribuir a autoria desse raciocínio ao diretor e produtor brasileiro Alberto Graça, com quem ele trabalhou em Moçambique.

com a utilização da grua. E era muito mais o dolly<sup>192</sup> retilíneo quando ela estava na cidade<sup>193</sup>.

Carvalho admite que os dois planos mais elaborados que expunham esse tensionamento entre volumetrias – um quando Sofia vai até a pedreira, antes de viajar para a África do Sul (mais arredondado), e o outro no cemitério, durante um pesadelo de Sofia (mais retilíneo) – acabaram cortados na edição do filme em benefício do ritmo de montagem. No entanto, ele faz questão de destacar resquícios desse exercício, como o cajueiro com a copa arredondada à entrada da casa de Sofia no subúrbio e as linhas retas da arquitetura da escola onde a personagem estuda na cidade. É interessante pensar, a partir da percepção das volumetrias, que uma parte significativa da desconfiança e suspeição em relação às cidades, em Moçambique, possa passar também por um estranhamento da retilinearidade e verticalidade urbanas, em oposição à “volumetria redonda” ou circularidade do campo, de onde é proveniente grande parte da população que migra para as cidades. “Nós, na verdade, estamos dentro de duas cidades, continuamos a estar dentro de duas cidades. E eu acho que o filme é um bocado, também, o conflito entre esses dois universos”, termina Carvalho.

O tensionamento entre esses dois mundos – o moderno e o tradicional – se precipita, e colide, na relação de Sofia com sua avó Lídia. Seguindo a tradição africana do respeito à sabedoria dos mais velhos, é da avó que Sofia receberá os melhores conselhos e até mesmo ajuda financeira. É Lídia, também, a única pessoa do círculo familiar capaz de notar as inquietações da neta – a saudade do pai ausente, a vontade de partir, a perturbação imposta pelo assédio –, e a única parente a correr em seu socorro no final da trama. Apesar do respeito geracional, a crença de Sofia na ciência médica – carreira que ela quer abraçar – colide com o conhecimento tradicional da avó. Lídia, através de suas ervas e rezas, tenta sem sucesso curar a doença do bisneto Antoninho. Sofia, desde o início, refuta esse tipo de tratamento insistindo para que a criança seja levada a um médico convencional, coisa que ela mesmo faz, quase ao final da narrativa. Graças à ação de Sofia, a médica Inês (Cristina Salazar) promove a cura que Lídia não conseguiu

<sup>192</sup> Carrinho com rodas que desliza sobre trilhos com o objetivo de realizar movimentos suaves e horizontais.

<sup>193</sup> Em entrevista concedida a este pesquisador, em março de 2019, no Cine Scala/PROMARTE, Maputo.

proporcionar. Vemos emergir, nessa subtrama do roteiro, o espectro do pensamento do governo socialista em sua luta contra as cerimônias espirituais e religiosas tradicionais, vistas como superstições incompatíveis com o surgimento do “novo homem” e da nova nação moçambicana (Newitt, 2018, 157-8). A cura de Antoninho, no filme, não deixa de ser um triunfo da ciência sobre a “superstição”. Na vida cotidiana, no entanto, o que se constata é que “não há separações claras entre o tradicional e o moderno” (id., p. 223) na medida em que as pessoas circulam e coabitam esses diferentes universos com naturalidade.

Na cidade, há dois ambientes que concentram boa parte da narrativa de *O Jardim do Outro Homem*: a escola e o hospital. O universo da escola pública<sup>194</sup> – onde estudam Sofia, seu irmão, Jessica e seus amigos – é composto por inúmeras sublocações: pátios, corredores, salas de aula e de professores, auditório, biblioteca, quadras de esporte. É nesse ambiente que se materializa inicialmente o tema da corrupção e do assédio e, também, do surto de contaminação pelo vírus HIV. Na escola, os professores mantêm relações sexuais com algumas alunas em troca de notas e aprovação nos exames – com os alunos, esses favores são dispensados em troca de dinheiro. A naturalidade com que esse comportamento é acolhido pela comunidade discente, no filme, dá a noção de sua regularidade e amplitude. “Vais pra cama com ele?” – pergunta Jessica quando Sofia prevê que vai ser chantageada pelo Professor Mangureira – “Já todo mundo teve que usar *cartão de crédito pessoal*” (numa alusão ao uso do próprio corpo). “Tu também?”, indaga Sofia sem muita surpresa, ao que Jessica apenas revira os olhos, aquiescendo. Também entre os professores homens o assunto é tratado com naturalidade – Mangureira praticamente flagra um colega em uma situação de assédio com uma aluna dentro da escola, e a situação não causa, em nenhum dos dois, maior constrangimento ou perplexidade.

Diferentemente do tratamento dado à escola, o ambiente do hospital está livre da corrupção ou de qualquer outra condição de degradação. Isto pode dever-se a um desejo de poupar o ambiente médico de uma imagem negativa, uma vez que o filme teve como um dos financiadores o Conselho Nacional para o Combate ao HIV/SIDA de Moçambique. Ou, também, porque o hospital seja um espaço capitaneado pelas mulheres da trama. Tanto no plano real quanto nos sonhos e

<sup>194</sup> A Escola Secundária Josina Machel, no bairro da Polana, serve de locação para a fictícia Escola Bento Mandimba da trama.



devaneios em que Sofia se vê como médica, há apenas mulheres ocupando os postos de trabalho do ambiente hospitalar.

A corrupção que, na trama, inicia-se no ambiente escolar, vai se estender a outras instâncias das vidas dos personagens, revelando uma cidade em que a degradação social é generalizada: Mangureira não consegue o emprego de professor em uma escola particular porque sua vaga foi ocupada pelo sobrinho do ministro, uma denúncia clara da institucionalização da corrupção. Outro exemplo ocorre quando a energia elétrica da casa de Mangureira é cortada por falta de pagamento – e sua mulher lhe cobra dinheiro para comprar remédios para a filha doente –, ele recorre aos “favores” do aluno Beto, que promete “resolver” ambos os problemas e, mesmo assim, Mangureira cobra do aluno o dinheiro que recebe como suborno semanal. Da mesma forma, o diretor da campanha publicitária exige que Jessica vá para a cama com ele como condição para que ela seja contratada pela agência de modelos. Poder-se-ia incluir, também, o comportamento machista e autocentrado do namorado de Sofia que, além de não a incentivar com os estudos, a trai, e depois decide, sozinho, dar andamento às negociações de casamento, o que Sofia recusará com veemência. Por fim, é emblemática a cena em que a estátua de Eduardo Mondlane – herói da luta anticolonial e da nação moçambicana, fundador da Frelimo – parece observar o fracasso da utopia do “novo” homem” moçambicano na figura do “predador” Mangureira que, à sua frente, espera sua presa, Sofia, com uma lata de cerveja na mão.



Salvo a situação em que Sofia rouba uma camisa de uniforme no mercado, mostrando ser, ela também, capaz de ações menos nobres, todas as ações que



ilustram Maputo como uma sociedade degradada são protagonizadas pelos personagens masculinos. Em *O Jardim do Outro Homem*, os homens ou são vilões e transgressores, ou estão fragilizados, como o menino Antoninho e o pai de Sofia, Antônio (José Guimarães), um doente que necessita dos cuidados da esposa (Germelinda dos Santos). Isso coloca em evidência o valor da agência das mulheres na trama. De fato, comenta o diretor, “a força da batalha, que estava na família, em volta da heroína, era toda composta de mulheres” (apud Miranda, 2015): Sofia, Rosa, Suzete, Lídia. Da mesma forma, não há homens na casa em que Jéssica vive com a irmã Inês; na escola, a professora Nicole (Gimena Costa) é a única que se levanta contra a situação de assédio que sofre Sofia, tentando ajudá-la; e serão Inês, Jéssica e Lídia que acorrerão para salvar Sofia da investida final de Mangureira.

A ação de *O Jardim do Outro Homem* se desenvolve em diversas locações, o que permite que uma cartografia ampla e variada da cidade de Maputo se crie na tela. Além dos inúmeros espaços que compõem os universos da escola e do hospital, a trama permite que o espectador veja o interior das casas de quase todos os personagens (Sofia, Lídia, Inês, Mangureira, Salvador, e Antônio, na África do Sul). O filme revela ainda inúmeros outros espaços dispersos pela cidade: um hotel de luxo, um mercado popular (onde Sofia rouba a camisa de uniforme), a pedreira, um bar, um campo de futebol, a praia, o apartamento que serve como *garçonnière* para Mangureira.



Mas o exercício de espacialização, no roteiro, é ainda mais abrangente, conduzindo a narrativa para fora da cidade – e do país – através da viagem que Sofia empreende em busca do pai, na África do Sul. O meio de transporte utilizado por Sofia é o trem que, também neste filme, materializa as distâncias e permite que se vejam as paisagens do percurso percorrido. É significativo que esse deslocamento

– partindo de Maputo em direção às empresas de mineração na região de Johannesburg – refaz um movimento migratório específico que há muito mantém interligados os territórios de Moçambique e da África do Sul.

Desde 1860, Moçambique forneceu trabalhadores para as minas de ouro e diamante da região de Natal (hoje KwaZulu-Natal). Com a descoberta do ouro na região de Witwatersrand (1886), e a construção da ferrovia (1895) que ligou Lourenço Marques ao interior do continente, o fluxo de trabalhadores imigrantes se intensificou de tal forma que, em dado momento, passou a ser regulado e taxado pelas autoridades portuguesas, tornando-se uma importante fonte de lucro para as autoridades coloniais (Newitt, 2015, p. 103-8). Para os trabalhadores, por outro lado, a viagem poderia ser encarada como uma experiência transformadora. Como esclarece o pesquisador e ensaísta sul-africano Stefan Helgesson,

ir a Lourenço Marques e pegar o trem para as minas em ‘Jone’ era escapar – embora temporariamente – do trabalho forçado para o trabalho pago. Para alguns, tornou-se um rito de passagem que tornava o homem elegível para o casamento. Era invariavelmente arriscado, mas também uma completa introdução aos prazeres indescritíveis da modernidade anglo-saxônica – suas roupas, seus filmes, sua música (Helgesson, 2008, p. 260, T.A.)<sup>195</sup>.

Em síntese, Helgesson define a viagem entre Maputo e Johannesburg – que, apesar dos laços históricos que une as duas cidades, é “uma viagem através de um espaço descontínuo” – como “uma mudança de um lugar sem nada (Maputo) para um lugar com tudo (Johannesburgo)” (id., p. 267)<sup>196</sup>. Se Sol de Carvalho estabelece um paralelo entre as duas cidades em termos de volumetrias (retilínea e redonda), Helgesson lança mão do conceito de visibilidade para descrever e comparar as duas cidades:

Johannesburgo e Maputo podem ser descritas, respectivamente, em termos de *oculto ordenado* e *visibilidade caótica*. Em Johannesburg, muito do que acontece em termos humanos ocorre atrás de algum tipo de anteparo: uma parede, um shopping, um portão de segurança. As estradas – o espaço de fluxo que é um elemento constitutivo de Johannesburg – são habitadas por pessoas atrás da janela fechada do carro. Embora os imigrantes e os táxis [vans] agora invadam espaços anteriormente reservados para outros fins, o legado cortante das distinções e da

<sup>195</sup> “To go to Lourenço Marques and get on the train to the mines in ‘Jone’ was to escape – if temporarily – from forced labor to paid labor. To some, it became a rite of passage that made a man eligible for marriage. It was invariably risky, but also a full introduction to the elusive pleasures of Anglo-Saxon modernity – its clothes, its films, its music” (HELGESSION, 2008, p. 260).

<sup>196</sup> “A question of moving between a place with nothing (Maputo) to a place with everything (Johannesburg)” (HELGESSION, 2008, p. 267).

ordem vive, até a delimitação geográfica de zonas "étnicas" e a hiper limpeza dos shoppings. (...) Em Maputo: um caminhão de gente a cantar a plenos pulmões. Um pedaço de pavimento transformado em uma pequena ferraria. A vida é o que você vê, a sobrevivência é o que todos estão lutando para alcançar. Isso tem sido uma constante nas fases socialista e capitalista da história moçambicana, embora o capitalismo tenha intensificado a vida nas ruas. A visibilidade caótica de Maputo a torna dolorosa, mas também humanamente acessível (2008, p. 268-9, T.A., grifo meu)<sup>197</sup>.

Em *O Jardim do Outro Homem*, Antônio, pai de Sofia, foi trabalhar nas minas de carvão na África do Sul e nunca mais voltou. Sofia confessa à avó, no início da narrativa, que já quase não se lembra mais do rosto dele. Assim como acontece com muitos moçambicanos da vida real, Antônio não somente deixou sua esposa e filhos em Moçambique, como, em segredo, constituiu uma nova família no país vizinho<sup>198</sup> (um aspecto do oculto ordenado de que fala Helgesson). Quando Sofia descobre que está sendo traída por Salvador, e sentindo-se sem rumo e acuada pela situação de assédio que enfrenta, ela parte ao encontro do pai. A jornada de Sofia é, na verdade, uma tentativa de encontrar-se consigo mesma, e isto se dá, curiosamente, longe do ambiente corruptor de Maputo, no seio de uma família que não é a sua, e num clima de despedida definitiva do pai que se encontra à beira da morte. Mesmo sabendo que Antônio tem uma nova esposa e filho, e que nunca mais retornará à casa, Sofia o perdoa porque ele “escolheu o caminho que lhe pareceu certo”. Na conversa entre pai e filha, “tapando os buracos da estrada” como lhe sugeriu a avó, Sofia oferece ao pai as palavras que ela própria necessita ouvir para se fortalecer. De fato, Sofia retorna a Maputo mais decidida, ela rompe definitivamente com Salvador, põe fim ao sofrimento do sobrinho levando-o

<sup>197</sup> “Johannesburg and Maputo could be described, respectively, in term of ordered concealed and chaotic visibility. In Johannesburg, so much of what happens in human terms occurs behind some sort of screen: a wall, a mall, a security gate. The roads – the space of flux that is a constitutive element of Johannesburg – are inhabited by people behind the enclosure of the car window. Although immigrants and minibus taxis now encroach upon spaces formerly reserved for other purposes, the legacy of razor-sharp distinctions and orderliness lives on, down to the geographical delimitation of ‘ethnic’ zones and the hyper-cleanliness of the malls. (...) In Maputo: a truckload of people singing at the top of their voices. A patch of pavement transformed into a miniature smithy. Life is what you see, survival is what everyone is struggling to achieve. This has been constant in the socialist and capitalist phases of Mozambican history, although capitalism has intensified street life. The chaotic visibility of Maputo makes it painful but also humanly accessible” (HELGESSION, 2008, p. 268-9).

<sup>198</sup> O drama da separação das famílias cujos maridos partem para trabalhar nas minas da África do Sul é tema também do documentário de curta-metragem da moçambicana Natércia Chicane denominado *Johana: a terra que roubou nossos maridos* (2010).

finalmente a uma consulta médica com Inês e toma a decisão de que vai ser médica, ainda que isso signifique que ela tenha que ceder ao assédio de Mangueira.

Há, ainda, um espaço mágico que irrompe na narrativa que é o da savana na qual se encontra a impala, antílope bastante comum em Moçambique. O filme informa textualmente, através de *letterings* sobre a imagem, que em situações adversas a fêmea prenhe da impala pode não somente atrasar o parto quanto provocar o aborto da cria. Fotógrafo da vida selvagem, Sol de Carvalho diz que viu nessa habilidade do animal uma associação com Sofia. “Eu achei que a heroína do filme estava numa situação dessas. Fazer nascer o seu sonho ou abortá-lo? O animal tropeça, salta, foge e essencialmente olha o espectador frente a frente, tal como Sofia. Por isso, resolvi colocar a impala no filme” (apud Miranda, 2015). O espaço mítico da savana africana onde se vê a impala, que surge para o espectador na forma de sonhos ou devaneios de Sofia, se insere, de acordo com a pesquisadora Ute Fendler, no registro do “fantástico”, ou do “sobrenatural”, que caracterizariam certos filmes do cinema africano (apud Secco; Leite; Patraquim (Orgs.), 2019). Mais do que um elemento “fantástico” que poderia provocar uma comparação inapropriada com o realismo fantástico latino-americano, ou como algo da ordem do “sobrenatural”, uma *ruptura* com o mundo comum, esse elemento identificável em diversos filmes produzidos no continente africano parece sugerir uma *continuidade* entre o mundo real e o mundo espiritual africano. “Difícilmente consigo ver um cinema africano e uma estética africana sem serem habitados por esses signos e pelas lógicas que o mundo espiritual exerce nas pessoas”, declara Carvalho especificamente sobre *O Jardim do Outro Homem* (apud Miranda, 2015). Como sugere Fendler, um país como Moçambique, atravessado pelos horrores de tantos conflitos armados, “só pode ser compreendido através de sonhos que ultrapassem a complexa realidade e expressem costumes culturais e desejos dos habitantes” (apud Secco; Leite; Patraquim (Orgs.), 2019, p. 223). Em *O Jardim do Outro Homem*, é justamente no espaço do sonho, nos intervalos de suspensão do real, que Sofia se projeta como médica, deixando para trás o peso esmagador do cotidiano da cidade em que vive.

Sol de Carvalho reconhece que a cidade de Maputo “nunca foi muito referenciada ou trabalhada como elemento dramático” no cinema. Acredita que as dificuldades impostas às filmagens nos centros urbanos, como deslocamentos, autorizações, etc., contribuam para que ele prefira trabalhar fora da cidade, em um

ambiente mais controlado, em que possa se dedicar mais à composição da imagem de seus filmes<sup>199</sup>, tranquilidade que, segundo ele, a cidade não lhe oferece. As novas gerações de cineastas parecem manter uma relação diferente com os espaços urbanos, como se pode perceber, por exemplo, no cinema de Mickey Fonseca.

### 3.7. Maputo e o crime, em *Resgate*, de Mickey Fonseca

MIA

Amor, por que que não voltamos pra Jone<sup>200</sup>?

BRUNO

Pra mim eu acho que é melhor a gente ficar aqui.

MIA

Baby, lá há muitas oportunidades, já falamos muitas vezes sobre isso, meu...

BRUNO

Andar a fugir da imigração lá? Além disso, todos esses anos que vivemos lá, o que que nós conseguimos? Não conseguimos nada. O que adianta voltarmos lá hoje?

MIA

Mas eu estou com medo, Bruno...

*Resgate*, de Mickey Fonseca

A realização de filmes em Moçambique prosseguiu nos primeiros anos do século XXI, em passos lentos. Aos cineastas da geração da resistência, formados nos quadros do INC, vieram se juntar novos nomes como o da luso-moçambicana Diana Manhiça<sup>201</sup> e o moçambicano João Ribeiro<sup>202</sup>. Neste mesmo período, em ocasiões diferentes, Maputo recebeu duas equipes estrangeiras de cinema que utilizaram espaços da cidade como cenário de superproduções estadunidenses. Em ambos os casos, Maputo foi “dublê”, e não protagonista. Em *Ali* (2001) – produção da Columbia Pictures, com o ator norte-americano Will Smith –, o estádio de futebol de Machava, em Matola, área metropolitana de Maputo, serviu de cenário para a luta que o boxeador Muhammad Ali disputou, de fato, em Kinshasa, capital

<sup>199</sup> Em entrevista ao “Cinema no Sete & Meio”. Disponível em: <<https://fb.watch/1R6ItjF0fe/>>.

<sup>200</sup> Forma curta utilizada em Moçambique para se referir à cidade de Johannesburg.

<sup>201</sup> Diretora do documentário *Ponte – História do Ferryboat Bagamoyo* (2010).

<sup>202</sup> Diretor de curtas, do documentário *Mia Couto, o desenhador de palavras* (2006), e dos longas de ficção *O último voo do flamingo* (2010) e *Avó Dezanove e o segredo do soviético* (2020).

da República Democrática do Congo, em 1974; em *Diamante de Sangue/Blood Diamond* (2006) – estrelado pelo também norte-americano Leonardo DiCaprio, e distribuído pela Warner Bros –, Maputo se fez passar por Freetown, capital de Serra Leoa. Essa movimentação estrangeira gerou a esperança, em alguns profissionais do setor, de que Moçambique pudesse se tornar um polo de cinema internacional, atraindo outras produções que acabariam por estimular a criação de uma indústria audiovisual local. Não foi o que aconteceu. Segundo Sol de Carvalho, “o balão da euforia se insuflou tão rapidamente como desapareceu. Não fomos capazes de evitar o ‘suicídio da galinha dos ovos de ouro’” (apud Secco; Leite; Patraquim (Orgs.), 2019, p. 115). No entanto, essas duas experiências contribuíram para estimular as novas gerações, mantendo aceso o desejo de se realizar cinema em Moçambique, mesmo contra as adversidades.

Foi o caso de Mickey Fonseca, roteirista, diretor e produtor, que trabalhou como 3º assistente de direção no set de filmagens de *Diamante de Sangue*. Em 2009, Fonseca fundou, com o produtor e diretor de fotografia Pipas Forjaz<sup>203</sup>, a Mahla Filmes, produtora de publicidade, clipes musicais e documentários, que num período de dois anos realizou seis curtas-metragens, quatro deles dirigidos por Fonseca – *Mahla* (2009), *Traídos pela Traição* (2009), *Venenos do Amor* (2010) e *Dina* (2010)<sup>204</sup>. Em 2019, Fonseca lançou seu primeiro longa-metragem, *Resgate*, filme que realizou uma dupla façanha no contexto da intermitente produção cinematográfica de Moçambique. Primeiro, tratou-se de uma realização cem por cento moçambicana<sup>205</sup>, sem apoio de nenhuma ONG, nacional ou estrangeira. A cruzada para viabilização do filme tornou-se pública em 2016, com o lançamento de uma campanha de *crowdfunding*<sup>206</sup>, que não chegou a angariar nem 10% da meta pretendida. Mas a preparação para a produção se iniciou, de fato, muito tempo antes disso, como relata Pipas Forjaz, coprodutor, diretor de fotografia e editor do filme:

Queríamos fazer um filme independente, nosso, sem interferências, ao nosso ritmo, à nossa maneira. Então desde muito cedo começamos a comprar o nosso próprio equipamento. De 2010 a 2017, quando rodámos, comprámos tudo que era necessário para produzir uma longa-metragem independente. E nesse tempo

<sup>203</sup> Antonio “Pipas” Forjaz é filho da fotógrafa zimbabuense Moira Forjaz, que trabalhou com Jean-Luc Godard no Instituto Nacional de Cinema, e do arquiteto José Forjaz.

<sup>204</sup> Esses filmes estão disponíveis na plataforma de *streaming* NetKanema, criada para divulgar a produção cinematográfica de Moçambique. Cf. <<https://netkanema.co.mz>>.

<sup>205</sup> Apenas a correção de cor e o tratamento de som foram feitos fora do país, respectivamente em Portugal e na África do Sul.

<sup>206</sup> Financiamento coletivo de uma iniciativa viabilizada a partir do interesse de pessoas que nela investem seus recursos próprios.

construímos uma equipa de técnicos moçambicanos para trabalhar. (Forjaz apud Lança, 2020)

O filme recebeu nove indicações para o Prêmio da Academia de Cinema da África (African Movie Academy Awards – AMAA), entre elas a de melhor filme, melhor fotografia e melhor diretor, tendo ganho os prêmios de desenho de produção e roteiro. E, em julho de 2020, *Resgate* conquistou sua segunda façanha: tornou-se o primeiro filme de um país africano luso falante a entrar no catálogo internacional da Netflix.

*Resgate* conta a história de Bruno (Gil Alexandre), mecânico de profissão, que após cumprir uma pena de quatro anos na prisão distante da cidade, retorna a Maputo para construir uma nova vida, de maneira honesta, ao lado da companheira Mia (Arlete Bombe) e da filha recém nascida do casal. Porém, quando descobre que o banco vai lhe tomar a casa herdada da mãe – por conta de um empréstimo contraído por ela para pagar um tratamento de saúde –, Bruno volta a se envolver com o crime a fim de conseguir dinheiro para garantir sua moradia na cidade.

Mickey Fonseca já havia explorado amplamente o universo de Maputo em seus curtas-metragens anteriores, mostrando aspectos da vida urbana local em cenários como escritórios, repartições públicas, hospitais, academia de ginástica, bares, ruas e avenidas por onde fez circular médicos, policiais, comerciários, funcionários públicos, agentes imobiliários, etc. Se as histórias dos curtas orbitavam em torno de temáticas relacionadas à saúde e à violência doméstica contra mulheres<sup>207</sup>, *Resgate* – um thriller de ação – vai abordar a violência de forma bem mais abrangente, tocando em temas que afligem quase todas as grandes cidades do mundo: violência, crime, desigualdade social, desemprego, corrupção. A inspiração para o filme veio das precárias condições de vida nas ruas de Maputo. Mas também do desejo de expor no cinema a onda de sequestros de cidadãos ricos, especialmente empresários estrangeiros, que à época da escrita do roteiro havia se tornado um crime rotineiro no país<sup>208</sup>. Infelizmente, como se tem percebido nas manchetes dos

<sup>207</sup> Com exceção de *Mahla*, todos os três curtas anteriormente dirigidos por Mickey Fonseca foram realizados no contexto de uma campanha de prevenção do vírus do HIV promovida pela ONG moçambicana N’weti Comunicação para a Saúde.

<sup>208</sup> “Segundo a Deutsche Welle, no espaço de seis anos, até 2018, tinham sido raptados 150 cidadãos portugueses em Moçambique”. Cf. <<https://www.sabado.pt/comunicados-imprensa/detalhe/resgate--longa-metragem-mocambicana-independente-estreia-em-lisboa-e-porto>>.

jornais moçambicanos atuais<sup>209</sup>, essa modalidade de sequestro voltou a acontecer, mantendo o enredo do filme deveras atual.

Em *O Grande Bazar*, Paíto pertence ao espaço rural e faz apenas pequenas incursões à cidade. Em *O Jardim do Outro Homem*, Sofia pertence à cidade, tendo nela o seu lugar garantido. Em *Resgate*, Bruno não é um *outsider* como Paíto. E embora pertença à cidade, como Sofia, foi afastado dela, por quatro anos, para cumprir pena na área rural, a muitos quilômetros de distância de Maputo. Toda a sequência inicial do filme serve para ilustrar o esforço de Bruno deixando o campo, onde se encontra a prisão, para alcançar Maputo. Esse esforço é físico, funcionando quase como um processo de redenção<sup>210</sup> para o personagem: ele cruza vales e montanhas, anda sozinho por estradas de terra, pede carona, atravessa pontes. Há muito sol e poeira até que surjam os primeiros indícios de civilização: um grupo de trabalhadores em bicicletas, casas abandonadas (sinais passados da guerra?), o mato que queima à beira do caminho, uma placa indicando Maputo ainda distante, até que surgem os primeiros indícios da cidade: o asfalto, e a autoestrada.



Bruno chega a seu destino sob a escuridão da noite, e não é a cidade o que se vê de imediato. O primeiro espaço apresentado ao espectador é a casa onde vive Mia, uma residência em que apenas um dos cômodos se apresenta habitável. Como

<sup>209</sup> Cf. <<https://mg.co.za/africa/2020-09-03-kidnappings-shake-mozambiques-business-community>>.

<sup>210</sup> Não é irrelevante que a versão do título do filme para lançamento em língua inglesa seja *Redemption* (redenção), e não *Ranson* (resgate).



se poderá perceber, ao longo de outras sequências, tudo ao redor da casa é ruína, evocando um passado que se descontinuou no presente. De acordo com Fonseca, que também assina o roteiro do filme, a casa é uma herança. “Muitos herdaram dinheiro e bens, mas a maioria só problemas. Bruno herdou uma dívida; Mia herdou a ruína da família”, declara o roteirista<sup>211</sup>. A falência do passado, a precariedade do presente, a incerteza com o futuro e o medo de que Bruno retorne ao crime alimentam o desejo de Mia de abandonar Maputo em busca de uma vida melhor em outra cidade.

O que primeiro se revela quando amanhece o dia é a visão panorâmica, desde o alto e à distância, de planícies verdes cortadas por um trecho do rio Inkomati, em Marracuene, cidade coligada a Maputo. Em primeiro plano, dominando a aérea externa da casa, uma piscina em desuso, esvaziada e suja, dentro da qual jaz uma velha cadeira de rodas, que Mia diz ter pertencido a seu avô. Embora seja a perda da casa da mãe de Bruno, em Maputo, que servirá de motor para o desencadeamento de toda a ação do filme, é nessa residência de Marracuene que se concentrarão os movimentos finais da narrativa e a derrocada de Bruno e Mia. O contraste entre a paisagem idílica do vale e a piscina e a casa em ruínas funciona como um cenário-síntese da condição das personagens de *Resgate*, e, por extensão, da precariedade da vida no espaço urbano contemporâneo. A paisagem do vale seria, por si só, um convite à contemplação. Mas, na única sequência em que Mia aparece sentada de frente para o vale, após uma tempestade, ela e Bruno têm uma discussão definitiva na qual Mia pede para que Bruno desapareça de sua vida. A contemplação exigiria uma quietude de espírito que as personagens não se podem outorgar.



<sup>211</sup> Entrevista através de troca de mensagens com o diretor e roteirista, em dezembro de 2020.

O espaço simbólico da casa tem um papel fundamental na narrativa de *Resgate*. A logline do filme poderia ser reescrita de seguinte forma: um homem retorna ao mundo do crime para manter sua moradia na cidade. Antes que Bruno circule pelas ruas de Maputo – e possamos ver a cidade revelada pelo filme –, ele vai “tomar posse” da casa herdada de sua mãe, no bairro da Mafalala. A casa da mãe, que agora é por direito de Bruno, é mais do que um lugar para “habitar” na cidade. Essa casa é um lar: o espaço da “estabilidade” e do “aconchego”, “que abriga e mantém a memória” (Silva apud Coser (Org.), 2016, p. 35-6). Para Bruno, o reconhecimento do lar de outrora se dá através dos móveis e dos pequenos objetos deixados pela mãe, vestígios que atravessaram o tempo e permaneceram ancorados no espaço: a imagem de uma santa, anéis, um rosário, um retrato da mãe, que Bruno muda de lugar em um ato involuntário e espontâneo de retomada de controle do espaço que agora lhe pertence (Ellard, 2015, p. 71).



O que talvez Bruno tema perder para o banco não seja tanto a casa física, como lugar de habitação, mas o lar como um lugar de pertencimento. “Não posso vender a casa”, Bruno desabafa para sua tia Sara (Aldovina Chiziane), “o banco não deixa. Mesmo que pudesse... é a casa da minha mãe. É a casa onde eu nasci”. Tomar posse da casa é a primeira condição para que Bruno possa reconstruir sua vida em Maputo. Habitá-la com a companheira e a filha é fazer desse espaço enlutado novamente um lar. É relevante, também, o fato de haver pouca ou quase nenhuma luminosidade no interior dessa residência. “Só [os espaços como] a casa familiar, o lugar onde se tem uma vida normal e equilibrada, ao qual se sonha retomar, são amplos e claros”, lembra Brissac Peixoto (2010, p. 48-9). Não é o caso da residência de Bruno. De dia, as cortinas translúcidas, semifechadas, filtram a luminosidade que chega de fora; à noite, com a energia elétrica cortada por falta de pagamento, os ambientes são iluminados apenas pela chama do lampião. É no escuro, atrás da porta trancada, que Bruno se esconde de Mia e Sara, quando elas o procuram com

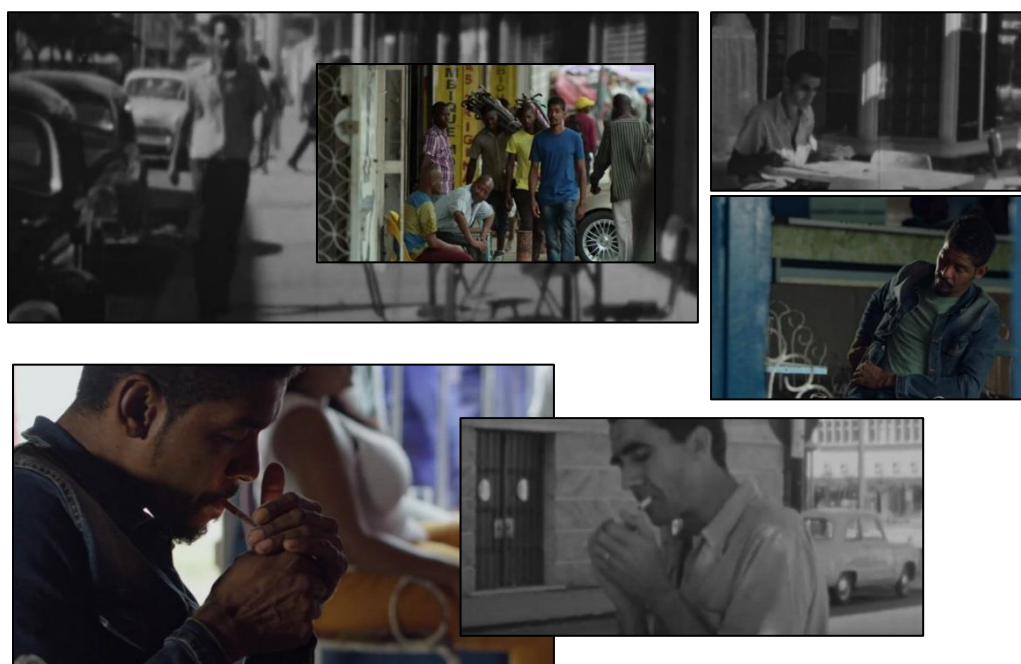
o intuito de impedir que ele retome uma vida criminosa. Assim, a casa que Bruno vê como um lar mais se parece com o esconderijo de um fugitivo – condição que o mundo do crime logo irá lhe impor. Esse espaço familiar contrasta com a residência de tia Sara – espaço que tanto Bruno quanto Mia procuram quando precisam de aconselhamento e mentoria, e a casa bem iluminada do pai de Abdul (Jorge Amade), ambiente familiar que será perturbado pela ação criminosa perpetrada por Bruno. Que a chave da casa da mãe de Bruno lhe tenha sido entregue pela tia dentro de um cemitério, na “morada dos mortos”, e que entre os vestígios de sua vida passada na casa Bruno recupere um revólver são indícios do que o roteiro reserva para ele e sua nova família.

Após se reinstalar em sua residência, Bruno parte em busca de emprego. Sua peregrinação se dá pelas ruas dos bairros centrais de Maputo, entrando e saindo de estabelecimentos comerciais, em sua grande maioria lojas de peças automotivas e mecânicas, pois é mecânico de formação. Ao longo dos três dias da procura de Bruno, vemos a cidade em sua cotidianidade: pedestres e veículos, casas e prédios, cemitério e mesquitas, crianças errantes e vendedores ambulantes, chapas e *my loves*. São cenas curtas, filmadas com interferência mínima da câmera que se mantém sempre distante dos sujeitos comuns com os quais Bruno interage. O resultado desse modo de filmar lembra o estilo de Licínio Azevedo em alguns de seus filmes, entre eles *O Grande Bazar*, em que a câmera pouco intrusiva imprime um ar documental ao registro.



A sequência também pode ser apreciada como um diálogo com a história do cinema moçambicano na medida em que a deambulação de Bruno atrás de emprego dialoga com ações similares do protagonista do curta-metragem *O Anúncio*, realizado por José Cardoso, em 1966 – portanto ainda no período colonial –, produzindo um espelhamento inusitado entre os dois filmes. Mesmo que não tenha sido uma referência intencional, como revela o próprio diretor, essa reverberação

de um filme no outro soma-se a outros vestígios da história de Moçambique que encontraremos ao longo do filme.



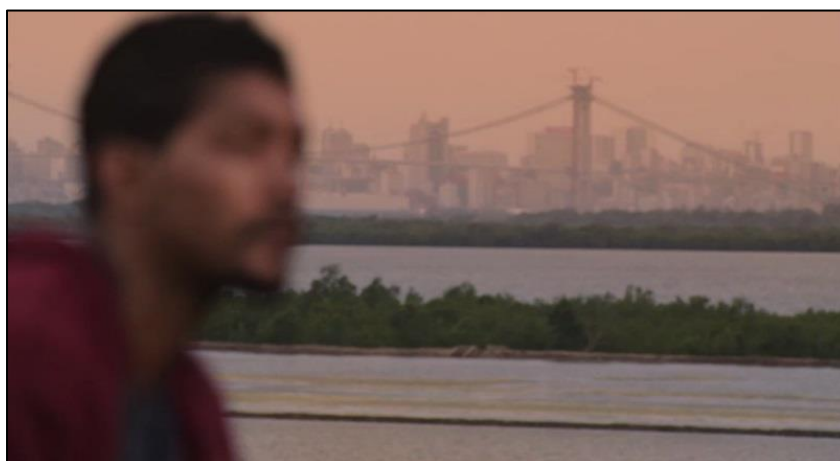
Há um outro elemento, revelado nessa mesma sequência, que merece atenção: a imagem da ponte Maputo-Katembe<sup>212</sup>. Em 1964, o narrador em *off de Catembe*, de Faria de Almeida, sugeria que o distrito que dá nome ao filme estava ligado a Lourenço Marques pela “ponte da imaginação”. Pois, em novembro de 2018, a ponte estava se tornando real<sup>213</sup>, com seu volume arquitetônico gigantesco alterando sensivelmente o skyline da cidade. Em sua primeira aparição no filme, enquanto Bruno busca por emprego, a ponte surge em segundo plano, dominando uma das ruas da Baixa. Mais adiante na narrativa, a ponte será vista agora de longe, desde as salinas da Matola, do outro lado da baía, compondo o skyline da cidade com os prédios da região central de Maputo. Esse cenário serve de fundo para a conversa em que Abdul (Rachid Abdul) – o “boss”<sup>214</sup>, como é chamado pelos parceiros – acerta um “*job*” com seu capanga Américo (Tomás Bié): o sequestro do qual Bruno tomará parte. Maputo e a ponte vão reaparecer ainda mais uma vez em

<sup>212</sup> A ponte Maputo-Katembe foi construída por uma companhia chinesa, com financiamento fornecido através de empréstimo aos bancos chineses. É, atualmente, a maior ponte com vão suspenso de toda o continente africano.

<sup>213</sup> À época das filmagens de *Resgate*, a ponte ainda não estava concluída. Sua inauguração aconteceu em novembro de 2018.

<sup>214</sup> *Boss*, “patrão” em inglês, é usado geralmente como vocativo no tratamento de vendedores moçambicanos com seus potenciais clientes, sobretudo se foram brancos e turistas, ou, como no caso de Abdul, para se referenciar a alguém com mais dinheiro e poder.

*Resgate*, desde esse mesmo ângulo, agora dividindo o enquadramento com o rosto de Bruno, que a essa altura já retornou ao crime. No mesmo plano, o foco da câmera se alterna entre a cidade e Bruno, não sendo possível enxergá-los com nitidez ao mesmo tempo, como se não houvesse possibilidade de ambos “existirem” plena e simultaneamente no mesmo quadro. Esse plano sugere uma leitura interessante da relação entre Bruno e a cidade. Mas ele não é, de fato, o primeiro plano que permite esse tipo de leitura relacional.



A saga de Bruno à procura de emprego, antes que o banco lhe anuncie a tomada da casa, e antes que o retorno ao mundo do crime acabe sendo sua única saída, o leva, por indicação de sua tia, ao único lugar em que lhe é oferecido um trabalho: uma mecânica dentro de um ferro-velho. Esse é o espaço onde se acumulam as coisas arruinadas do mundo, coisas que se quebraram, que perderam a função e o sentido original. À medida que Bruno adentra o ferro-velho, sua figura vai se tornando diminuta na “alameda” ladeada por enormes montanhas de destroços formadas por carcaças de carros, aviões, ferro retorcido, restos de um mundo que desapareceu. Mais uma vez tem-se um plano que estimula uma leitura relacional entre Bruno e o espaço que o rodeia. O ferro-velho é, também, um lugar de reconstrução, onde do desmonte do lixo ressurgem partes e peças que ainda podem ter serventia para alguém, onde “restos encontrados nos escombros” podem ser “arrumados de um outro modo” (Peixoto, 2010, p. 166). Esse não deixa de ser o papel do personagem Bruno no enredo do filme, uma peça perdida à espera e à procura de algum tipo de resgate que lhe propicie um futuro na cidade.





Na conversa com o Sr. Nunes (António Antunes) – homem branco, proprietário do ferro-velho – a temática racial, até então aparentemente ausente da narrativa, começa a se apresentar ao espectador. “E que que você sabe fazer?”, pergunta o Sr. Nunes a Bruno. “Eu sou mecânico de profissão, mas faço o que puder”. “E roubar?... Também sabe roubar?... É que aqui, ao primeiro roubo, você tá fodido e vai pro olho da rua, entendeu?”. A associação imediata que o Sr. Nunes faz entre a profissão declarada por Bruno e sua possível propensão ao roubo é uma alusão direta à questão racial, que pode até passar despercebida a um espectador estrangeiro, mas, como veremos a seguir, é de entendimento imediato para um moçambicano. A identificação racial tem continuidade algumas sequências mais adiante, com a passagem de duas informações, uma fornecida pela trilha musical e a outra pelo diálogo. Bruno está trabalhando no ferro-velho, ele limpa, lava e recupera uma velha peça de motor e depois, como que por espelhamento, lava a si mesmo, preparando-se para deixar o serviço ao fim do dia. Na trilha sonora o hip-hop *Cães de Raça*, do cantor moçambicano Azagaia<sup>215</sup>, acompanha as cenas dessa sequência como em um clipe. Assim começa a letra da música:

Eu sou mulato né? Sou mulato sem bandeira / Desde a guerra colonial que não tenho trincheira / Pai branco intelectual, mãe preta lavadeira / Quis ser igual a ele, mas sem esquecer minha parteira / (...) Na tuga<sup>216</sup> o assimilado, português de segunda / Na terra condenado à mecânico ou prostituta / Ninguém vence a minha luta...

<sup>215</sup> Na versão da música tocada no filme, Azagaia é acompanhado por Gutto, conhecido rapper português nascido em Angola.

<sup>216</sup> Termo pejorativo, surgido no contexto da guerra colonial, utilizado para designar o “português típico ou tradicionalista” Cf. Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa [online]. Porto: Porto Editora, 2003-2021. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/tuga>>. No contexto da letra de *Cães de Raça*, parece se referir, por extensão, ao espaço dos portugueses.

A sequência do ferro-velho é sucedida imediatamente pelas imagens de Tony (Laquino Fonseca), antigo amigo e parceiro de Bruno no crime, circulando pela avenida Moçambique. Pela janela do veículo, Tony avista Bruno caminhando em meio a um mercado de rua. Tony chama pelo amigo: “Hey! Bruno! Bruno! *Mulato!*”. Caso ainda não tivesse ficado claro para o espectador, revela-se, enfim, através da fala de Tony, esse traço da identidade de Bruno: ele é um mulato<sup>217</sup>. Como vai se ver nas sequências seguintes, esse é o traço distintivo com que Bruno é definido pelos parceiros do crime: Tony repetidas vezes chama o amigo pelo apelido “Mula”; Américo refere-se a ele quase que com intimidade – “O mulatinho? O nosso mulatinho?”. O que a letra da música de Azagaia indica ao espectador desinformado é o que a condição de ser mulato atrai para Bruno dentro da sociedade moçambicana: “De dia odeiam-me / De noite amam-me / Vamos duma vez acabar com as farsas / Mulato é o ódio e o amor entre as raças”. No filme, esse ódio se torna manifesto na fala em que Abdul, ao encomendar o sequestro da mulher de um empresário, deixa claro para Américo que ele não deve contratar mulatos para o *job*: “Não me tragas essa raça aqui, que esses gajos só trazem azar!”. Influenciado por Tony, Américo vai desobedecer ao “patrão” e contratar Bruno: por coincidência, uma cadeia de infortúnios vai se abater sobre o bando todo.

Em uma resenha publicada no jornal carioca O Globo, o escritor e jornalista angolano José Eduardo Agualusa chamou atenção para a diversidade étnica de que é composta o mapa de personagens de *Resgate*: “a novidade [do filme] não está no enredo, que segue a rotina do gênero, mas na brutal veemência dos cenários reais e na profusão de personagens secundários, representativos da deslumbrante diversidade étnica e cultural de Moçambique” (Agualusa, 2020). Com efeito, na sociedade moçambicana – bem como em muitas outras partes do continente africano –, as relações interétnicas precederam em muito a ocupação colonial europeia, remetendo à presença multissecular de árabes, indianos e chineses na região. Como lembra Mbembe, a história cultural do continente é uma história de “culturas em colisão”, uma “estética do entrelaçamento” que não pode ser compreendida “fora do paradigma da itinerância, da mobilidade e do deslocamento”. “(...) Mobilidade que a colonização tentou, em seu tempo, paralisar

---

<sup>217</sup> No contexto brasileiro atual, o termo mulato é considerado racista e deve ser evitado sempre que possível.

por meio da instituição moderna da fronteira. (...) Existe, de fato, uma *modernidade africana pré-colonial* que ainda não foi levada em conta na criatividade contemporânea” (2013, pp. 227-8, T.A., *grifo do autor*)<sup>218</sup>.

O fenômeno social da migração e da miscigenação gerou, no entanto, a elaboração de diversos termos e estereótipos depreciativos usados para designar os distintos grupos étnicos de que é composta a sociedade moçambicana: mulatos, monhés (muçulmanos), baneanes (indianos), canecos (indianos católicos), chinas, etc. (Zamparoni, 2000; Passador, Thomaz, 2006; Ribeiro, 2012). Grupo étnico minoritário, os mulatos atraíram estereótipos que buscavam acentuar o caráter de sua ambiguidade racial e cultural (Noa, 2015, p. 272). A expressão “mulato sem bandeira”, por exemplo, referenciada na música de Azagaia, remete à desconfiança de que, no período de transição para a independência, os mulatos – filhos de “pai branco intelectual” e “mãe preta lavadeira” – seriam suspeitos de defender, ao mesmo tempo, tanto a bandeira de Portugal quanto a de Moçambique livre. A asserção “se é mulato tem que ser mecânico”, mencionada na letra da música como uma “condenação”, teria origem no fato de que os colonos brancos permitiam aos mulatos a aprendizagem de certos ofícios urbanos – entre eles a mecânica<sup>219</sup> –, privilegiando-os em relação aos negros, grupo ao qual esse aprendizado era negado. No pós-guerra, com a associação (não fundamentada) dos mulatos ao aumento da criminalidade nas cidades, esse estereótipo depreciativo desdobrou-se em uma nova expressão: “mulato ou é mecânico ou é ladrão” (Ribeiro, 2012, p. 38-9). É nesse contexto que o Sr. Nunes, numa manifestação nem tão velada de discriminação racial, inquire Bruno se além de mecânico ele também sabe roubar, encontrando assim uma maneira de aludir à expressão depreciativa sem ter que pronunciá-la com todas as letras.

As tensões raciais, em *Resgate*, não estão relacionadas apenas ao personagem de Bruno. Quando Américo informa a Tony, Paíto e Bruno, que Abdul não vai pagar pelo *job* (porque eles sequestraram a pessoa errada), o trio passa a se referir desdenhosamente ao “boss” Abdul como um monhé, um muçulmano.

<sup>218</sup> “ (...) mobilité que la colonisation s’efforça, em son temps, de figer à travers l’institution moderne de la frontière. (...) Ily a, en effet, une *modernité africaine précoloniale* qui n’a pas encore fait l’objet d’une prise en compte dans la créativité contemporaine” (MBEMBE, 2013, pp. 227-8, *grifo do autor*).

<sup>219</sup> Não somente a mecânica automobilística, mas, também, aquela ligada às ferrovias, à navegação, etc.



Ribeiro chama a atenção para a hierarquia que se estabelece entre os segmentos étnicos na sociedade moçambicana:

O “monhé” é associado à religião islâmica ou hindu e tido como originário ou descendente de gentes do Índico. (...) na perspectiva da maioria, não sendo nenhum dos dois [monhé ou mulato] como “nós negros”, os “mulatos” tendem a ser representados mais como “nossos” e os “monhés” muito mais como “outros” ou exógenos (2012, p. 26).

Assim, embora todos os personagens ligados ao crime sejam moçambicanos, Bruno é reconhecido por Américo, Tony e Paíto como “mais semelhante” do que Abdul, que possui práticas e crenças religiosas distintas. Mas, ao mesmo tempo, há diferenças dentro do grupo aparentemente homogêneo formado por moçambicanos negros. De acordo com Mickey Fonseca<sup>220</sup>, pelo linguajar e sotaque de Américo, um espectador moçambicano pode facilmente reconhecer que a origem do personagem é a província de Gaza, limítrofe à província de Maputo, região exaltada como berço de líderes e guerreiros como Samora Machel, Joaquim Chissano<sup>221</sup> e Ngugunhane<sup>222</sup>. Américo também é um líder, ainda que do crime. Mas, é um *outsider*, originário de fora da cidade, e nisso se distingue dos rapazes que contrata para os *jobs*. “Moçambique é um país diverso, com uma mistura de raças, etnias, línguas e origens culturais [distintas], e era importante representar isso através do elenco e do diálogo”<sup>223</sup>, conclui o diretor.



No mapa de personagens de *Resgate*, há notório destaque para o elemento islâmico. Ao longo da caminhada de Bruno, na procura por emprego, é possível perceber ao menos três referências espaciais ligadas ao universo islâmico: o muro

<sup>220</sup> Entrevista através de troca de mensagens com o diretor e roteirista, em dezembro de 2020.

<sup>221</sup> Sucessor eleito de Samora Machel, presidente de Moçambique entre os anos de 1986 e 2005.

<sup>222</sup> Último imperador do Império de Gaza, onde hoje fica o território de Moçambique, famoso por sua luta de resistência contra os portugueses no final do século XIX.

<sup>223</sup> Cf.: Filme moçambicano "Resgate" chega hoje a salas de cinema em Lisboa e no Porto. *Correio da Manhã*, Lisboa, 8 ago. 2019. Mundo. Disponível em: <<https://www.cmjornal.pt/mundo/africa/detalhe/filme-mocambicano-resgate-chega-hoje-a-salas-de-cinema-em-lisboa-e-no-porto>>. Acesso em: 1 dez. 2020.

do antigo cemitério dos muçulmanos, o edifício da Rede Aga Khan de Desenvolvimento, e a mesquita Babussalaam, no Alto Maé B. O surgimento desses espaços serve para introduzir o espectador no universo de Abdul e seu pai, ambos muçulmanos, personagens centrais da curva dramática que envolve o componente de ação do filme, que surgirão diante de um outro cenário frequentado pela comunidade islâmica da cidade: a fachada da Mesquita Bilal, no Alto Maé A. Assim, a Maputo de *Resgate* revela-se ao espectador através de sua face mais muçulmana, como uma cidade de muitas mesquitas, apesar de apenas 6% da população ter declarado professar a fé islâmica na cidade<sup>224</sup>.

Um dos inúmeros acertos do roteiro de *Resgate* é o de não estigmatizar um único segmento étnico – ou classe social – como repositório de toda a vicissitude que predomina no ambiente urbano. À exceção de Mia e Sara, quase todos os personagens, principais e secundários, estão expostos a – ou perpetraram – alguma atitude de violência explícita, suborno ou corrupção. O antagonista principal da história é o muçulmano Abdul, um assassino violento que, entre outras atividades, arquiteta sequestros de cidadãos abonados da cidade de Maputo. Não obstante, seu pai, também muçulmano, é um homem honesto e inocente, que desconhece a face oculta do filho e acaba se tornando, ele também, vítima de um sequestro. Fora do universo islâmico há: Américo, bandido que mantém boas relações com a polícia; Castigo (Abdul Satar Sulemane), policial corrupto, assassino e parceiro de Abdul no crime; Tony, que extorque pessoas para quem empresta dinheiro, traiu Bruno no passado e o fará de novo, no final da narrativa; Tânia (Gigliola Zacara), funcionária do banco e amante de Abdul, que repassa para ele os extratos bancários de clientes que são potenciais vítimas de sequestro; a vendedora de frutas (Gradyss Sitoi) que se deixa subornar facilitando o acesso à casa de seu amante, o pai de Abdul; e o próprio Bruno que, diante da adversidade que se lhe apresenta, busca no crime uma solução para o problema, em lugar de atender o pedido de Mia para que eles abandonem a cidade. Se acreditarmos que a indiferença do sistema econômico é também um tipo de violência contra o indivíduo, poderíamos incluir nessa lista o gerente do banco (Mário Valente) que, incorporando a indiferença da instituição

<sup>224</sup> De acordo com o boletim de indicadores demográficos da cidade de Maputo, de julho de 2020. Cf. <<http://www.ine.gov.mz/estatisticas/estatisticas-demograficas-e-indicadores-sociais/boletim-de-indicadores-demograficos-22-de-julho-de-2020.pdf/view>>. Já em termos nacionais, acredita-se que um quarto da população de Moçambique seja muçulmana (NEWITT, 2018, p.22)

para a qual trabalha, executa as ordens que indiretamente empurram Bruno de volta à criminalidade. O final de quase todos esses personagens é a morte. Abdul mata Américo; o pai de Abdul é morto, indiretamente, pela ação de Bruno; Castigo mata Paíto, e mata e é morto por Mia; Abdul é morto por Tony que é morto por Bruno – o único sobrevivente dessa cadeia macabra.

É também a banalização da morte, efeito final da violência, que interrompe o sonho de viagem de dois personagens em *Resgate* – Mia e o pai de Abdul. Viagens tradicionalmente implicam o afastamento de um espaço familiar, a estadia em um lugar diferente e o retorno ao local de origem, e podem ser de natureza diferente (Bou apud Coser (Org.), 2016, p. 337). A viagem que Abdul organiza a Meca, com o intuito de realizar o sonho do pai de fazer o *hadj*<sup>225</sup>, é uma peregrinação religiosa que tem como parte de sua simbologia o desejo de se renunciar ao mal. Como toda viagem dessa natureza, trata-se de uma jornada da qual o viajante que parte espera retornar espiritualmente transformado. No filme, sabemos que viabilizar a realização do sonho do pai faz parte do papel de bom filho no teatro farsesco de Abdul, ele que é a materialização maior da maldade entre os personagens. É significativo que essa viagem de transformação, de cunho espiritual, sequer se concretize: não há redenção possível para Abdul que, em última instância, condena indiretamente o próprio pai, fazendo dele sua última vítima.



A viagem de Mia – ou melhor, seu desejo de viagem – é de natureza migratória e faz ressurgir, no filme, o fluxo histórico de pessoas que deixam Moçambique em direção a África do Sul, mais precisamente Johannesburgo, espécie de “meca” para centenas de africanos que todos os dias chegam ilegalmente

<sup>225</sup> Peregrinação religiosa à cidade santa de Meca, na Arábia Saudita, que deve ser empreendida ao menos uma vez na vida por todo muçulmano que tenha condições físicas e financeiras para tal.

a essa cidade em busca de trabalho. O desejo de viagem de Mia – que não pressupõe um retorno – coloca frente a frente a fabulação entre duas cidades, Maputo e Johannesburgo, a primeira como o lugar do fracasso, onde não se consegue prosperar e de onde se deve fugir, e, a segunda, como a cidade das oportunidades, onde reside o sonho e a esperança – o “lá” do desejo sempre se fazendo parecer melhor do que o “cá” da realidade onde se vive. Ora, os próprios personagens sabem, por experiência própria, que a realidade não sustenta tal fabulação. A viagem que Mia deseja empreender com Bruno é um retorno e não uma aventura rumo ao desconhecido. Bruno e Mia já viveram sem documentos em “Jone” – como ela mesmo se refere à cidade sul-africana, demonstrando intimidade com o espaço –, “a fugir da imigração”, sem que tenham conseguido nada depois de muitos anos de tentativa, como desabafa Bruno no mesmo diálogo em que Mia implora para que eles abandonem Maputo. Vista com frequência em cenas nas quais se locomove, à pé ou de chapa, de dia e à noite, da casa para o trabalho, e vice-versa, Mia é uma personagem que vive em estado permanente de migrância, entre o lugar que está abandonando e o local receptor, sempre em trânsito, “entre dois mundos” (Piñero apud Coser (Org.), 2016, p. 218). Ela primeiro deixa sua casa, mudando-se para a casa de Bruno; depois, retorna quando percebe que Bruno se reaproximou dos antigos parceiros. Mas, torna a voltar à casa do companheiro, uma noite, acompanhada de Sara, numa última tentativa de “resgatá-lo”. Porque Bruno não as recebe, Mia retorna novamente à sua casa. Por fim, ela faz a mala para partir definitivamente da cidade, sem Bruno, movimento que tragicamente não se concretiza. A mala – símbolo máximo da viagem e do deslocamento – é encontrada por Bruno junto ao umbral da porta, a poucos metros do corpo sem vida de Mia. Ao final da narrativa, Bruno não conseguirá o dinheiro necessário para quitar sua dívida com o banco – a mala do resgate está cheia de papeis inúteis, a aventura criminosa foi em vão. Sem perspectiva de presente ou de futuro, carregando a filha nos braços, Bruno literalmente sai de cena. Se ele dá seguimento aos planos de Mia e abandona definitivamente Maputo rumo a Johannesburgo, nunca saberemos. Lembrando o destino de Arminda, personagem de *Crônica da Rua 513.2*, de João Paulo Borges Coelho, “o seu rastro perdeu-se naquele complicado tráfego em que ninguém permanecia no lugar” (2020, p.76).



Há, pelo menos, mais um espaço significativo em *Resgate*: o prédio em ruínas do antigo cinema São Gabriel, na Matola, município limítrofe à Maputo, espécie de QG do crime de Bruno e cenário do desfecho do resgate malsucedido que o converte em assassino. Construído nos anos 50, essa locação foi escolhida para o filme como uma homenagem tanto aos inúmeros cinemas que marcaram a história de Maputo e adjacências quanto à estreita relação da sociedade moçambicana com esses espaços de exibição cinematográfica, hoje, em sua grande maioria, extintos ou decadentes. De acordo com Pipas Forjaz, era no Cine São Gabriel que ele assistia a filmes de entretenimento quando criança – as fotos e cartazes de filmes vistos no hall de entrada do prédio remetem a essa experiência pessoal do fotógrafo e montador do filme<sup>226</sup>.

O cinema São Gabriel não é, no entanto, o único vestígio do passado de Moçambique dentro do filme. Há outras referências expressivas como a camiseta com o nome e o rosto do presidente Samora Machel, usada por Bruno no retorno à cidade; a face de Che Guevara, um dos líderes da Revolução Cubana e da guerrilha na América do Sul, inspiração para os revolucionários moçambicanos na luta pela independência, que Bruno traz tatuada às suas costas; o nome do bar em que se reúnem os comparsas de Américo – “Xiconhoca, o inimigo do povo”<sup>227</sup> –, todos vestígios do passado socialista do país.

<sup>226</sup> Cf. NOGUEIRA, Rodrigo. *Resgate, o filme 100% moçambicano chega a Portugal*. Público, Lisboa, 8 ago. 2019. Cultura. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2019/08/08/culturaipsilon/noticia/resgate-1882567>>. Acesso: 30 nov. 2020.

<sup>227</sup> “Xiconhoca” é um personagem caricatural criado pelo Departamento de Informação e Propaganda da Frelimo para representar o inimigo interno do país, “simbolizava o arquétipo do moçambicano imoral e corrupto”. Esta figura, que rapidamente se popularizou, representava ‘todos estes males deixados pelo colonialismo, e que o Povo moçambicano está a combater’”. Seu nome é uma junção de “Xico”, guarda prisional colaborador da PIDE, e “nhoca”, que significa cobra em várias línguas nacionais africanas. Cf. MENESES, Maria Paula. *Xiconhoca, o inimigo: Narrativas de violência sobre a construção da nação em Moçambique*. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/rccs/5869#tocto1n5>>. Acesso: 25 nov. 2020.

*Resgate* consegue ser um filme comercial e de ação, objeto de entretenimento coletivo, sem trair o ideal do cinema como instrumento revolucionário, assim reconhecido desde o início do século XX por Walter Benjamin (1994), na medida em que se alinha a uma tradição de engajamento histórico-social própria do cinema moçambicano, como admite o próprio Mickey Fonseca:

A ideia sempre foi essa: não fazer um filme de ação só por fazer, mas usar o mesmo para no final sairmos com algo da sala. Temos muitos problemas sociais e eu achei que contando uma história com tópico realístico – os raptos –, tinha campo para personagens realísticos que podiam se transformar em qualquer um de nós, especialmente nós moçambicanos. Era importante falar dos raptos, mas o filme não é sobre os raptos, mas sobre vários outros tópicos, principalmente as nossas escolhas e valores familiares.<sup>228</sup>

Quando de sua estreia em Maputo e Matola, em julho de 2019, *Resgate* foi recebido pelo público como “um corte com as tradicionais narrativas de Moçambique na grande tela como um país que se resume a guerras, a obscurantismo, a pobreza e ruralidade”<sup>229</sup>. Depois de duas sessões de estreia com lotação esgotada, o valor do ingresso do filme foi reduzido para torná-lo acessível à população de baixa renda, e *Resgate* vendeu, assim, mais de dois mil ingressos em apenas dois de exibição, um feito raro para um país cuja oferta de filmes, nas poucas salas de cinema em funcionamento, é dominada por superproduções norte-americanas. No release de imprensa, produzido para a divulgação do lançamento internacional do filme, encontra-se a explicação dos produtores para semelhante sucesso: “para muitos moçambicanos, esta é a primeira vez que se veem representados num filme nacional”. A afirmação recupera, no âmbito do cinema de ficção moçambicano, o lema de Samora Machel, ao referir-se à missão do cinema pós-independência: “filmar imagens do povo para devolvê-las ao próprio povo”.

Na apresentação de seu livro *Todas as cidades, a cidade* (2008), Renato Gomes retorna às *Imagens do pensamento*, de Walter Benjamin, para nos ensinar que “uma cidade ajuda a ler a outra” (p. 19). Ainda que, no contexto de sua citação, Gomes esteja se referindo especificamente ao papel da memória no exercício de

<sup>228</sup> Entrevista através de troca de mensagens com o diretor e roteirista, em dezembro de 2020.

<sup>229</sup> Cf. <https://www.sabado.pt/comunicados-imprensa/detalhe/resgate--longa-metragem-mocambicana-independente-estreia-em-lisboa-e-porto>.

leitura das cidades, e que estejamos, aqui, neste capítulo da tese, trabalhando em um exercício de leitura fílmica de apenas uma única urbe, e não de várias, parece correto afirmar que a cidade de Maputo de um filme ajuda a “ler” as outras versões fílmicas dela mesma.

Licínio Azevedo, Sol de Carvalho e Mickey Fonseca partiram de um mesmo espaço referencial – Maputo – para criar, através de propostas autorais distintas, visões de uma mesma cidade no cinema<sup>230</sup>. Assistidos sequencialmente, os três filmes desses diretores – *O Grande Bazar*, *O Jardim do Outro Homem*, e *Resgate* – trazem ao espectador versões que se acumulam, não de maneira sobreposta, como na forma de um palimpsesto, mas de uma constelação de imagens que expande a cartografia da cidade. O ponto de convergência que aproxima esses filmes parece ser a tese de que em Maputo imperam a corrupção e a violência de forma endêmica. Obviamente, *Resgate*, por sua natureza de thriller de ação, vai bem mais além na construção dessa imagem de cidade perniciosa do que *O Grande Bazar* e *O Jardim do Outro Homem*.

É relevante lembrar, aqui, o papel que a ação colonial e os longos – e nem tão distantes – anos de guerras anticolonial e civil tiveram na formação da aura de violência que envolve Maputo. Em seu ensaio “Da violência colonial ordenada à ordem pós-colonial violenta”, Borges Coelho (2003) chama atenção para o “potencial de violência” deixado como legado das guerras coloniais nas ex-colônias portuguesas no continente africano. Analisando a violência da ordem colonial, o autor conclui que

(...) a extrema militarização induzida pelas autoridades coloniais portuguesas no seu esforço de guerra deixou um legado de contornos ainda não inteiramente circunscritos mas que, pelo seu potencial de violência, constituiu poderoso factor alimentador dos conflitos pós-coloniais (p. 193).

Uma série de fatores diversos – que não se esgotam em si mesmos – teria contribuído para a construção desse *potencial de violência*: a regionalização da Guerra Fria na África Austral, gerando conflitos de vizinhança entre Moçambique, África do Sul, e Zimbábue<sup>231</sup>; um rápido processo de descolonização que se

<sup>230</sup> É importante ter em mente as diferenças entre os gêneros cinematográficos desses três filmes: *O Grande Bazar* é um drama de formação (*coming-of-age*), *O Jardim do Outro Homem* um drama social, e *Resgate*, um thriller de ação.

<sup>231</sup> À época colonial ainda denominado Rodésia.

caracterizou pela “substituição radical de um Estado colonial extremamente autoritário e controlador” por “um Estado aparentemente forte”, “de partido único”, mas também de postura autoritária (id., p. 176); conflitos internos no seio dos movimentos nacionalistas – no caso de Moçambique entre a Frelimo e a RENAMO<sup>232</sup>. Como todos os africanos eram vistos pelo governo colonial português como potenciais “terroristas”, “a única forma de impedir esse seu ‘devir’ era conquistá-los e comprometê-los ativamente na defesa da ordem colonial” (id., p. 178), um recrutamento que se deu através de operações psicossociais e paramilitares (id., p. 179). Com o final da guerra colonial,

a existência de grandes grupos sociais militarizados no terreno passou a representar uma realidade potencialmente explosiva e complexa de gerir (...) as cidades, onde se localizavam os grandes quartéis coloniais, embora espaços mais controlados, passaram a estar peçadas de Africanos desmobilizados dessas forças regulares e imbuídos de um misto de esperança no novo contexto independentista, sentimento de terem sido objeto de traição de uma entidade que os criara e agora os abandonava, e temor pelas represálias que o futuro poderia trazer, devido ao seu comprometimento (Coelho, 2003, p. 188).

No caso específico de Moçambique, o governo socialista mostrou-se “pouco inclinado a negociar” com essas “tropas especiais”, e passou a considerar qualquer força comprometida com o governo colonial como um inimigo interno que deveria ser punido nos campos de reeducação ou purificado, através de expiação pública de suas biografias (id., p. 190-1). Para Borges Coelho, é evidente que as guerras coloniais já gestavam elementos que eclodiriam nas guerras civis posteriores, tanto em Angola quanto em Moçambique. Podemos deduzir, através da reflexão do autor, que as tensões acumuladas desde o período colonial geraram a banalização da violência cujos reflexos são perceptíveis na sociedade moçambicana atual. Dessa forma, ainda que o realizador de *Resgate* tenha buscado romper deliberadamente com certa tendência do cinema moçambicano de tematizar os conflitos armados do passado, ele parece estar lidando, em seu filme, com as consequências do potencial de violência gerado por uma sequência de guerras diversas.

Analisando a obra de Licínio Azevedo, Alessandra Meleiro e Mahomed Bamba concluíram que o desencantamento pós-colonial do cineasta com o fim das grandes utopias nacionalistas fez com que seus filmes fossem marcados mais por

<sup>232</sup> Segundo maior partido político de Moçambique, surgido como um movimento armado de oposição à Frelimo durante a guerra civil moçambicana.



um engajamento social do que ideológico (Meleiro, Bamba, 2017, p. 122). Sol de Carvalho, refletindo sobre as “respostas” encontradas pelo cinema moçambicano pós-independência, aponta na mesma direção quando diz acreditar na existência de uma “preocupação” comum que molda o cinema do país: a de “criar um diálogo ativo e dinâmico com os espectadores a partir da realidade social moçambicana” (apud Secco; Leite; Patraquim (Orgs.), 2019, p.189). Semelhante tipo de pensamento pode ser identificado em *Resgate*, ainda que Mickey Fonseca não pertença a mesma geração de Azevedo e Carvalho. A se tomar pela análise dos filmes desses três cineastas, pode-se concluir que o engajamento social tem sido uma marca do cinema realizado em Moçambique até o momento.

Em relação à baixa frequência de Maputo nos filmes de ficção moçambicanos, Gabriel Mondlane, diretor e técnico de som da mesma geração de Licínio Azevedo e Sol de Carvalho, sustenta uma teoria em relação aos diretores africanos negros<sup>233</sup>. Para ele, a inspiração desses diretores – ou os “sonhos da história” para usar suas próprias palavras – provêm da zona rural, pois estão relacionados as ligações ancestrais do homem africano com a terra, em detrimento do interesse pelas histórias provenientes do espaço urbano, sempre visto como o lugar construído e ocupado pelo homem branco, foco de emanção da ação colonial. Mondlane, que é também diretor da AMOCINE – Associação Moçambicana de Cineastas, chama atenção para surgimento de jovens diretores e diretoras, radicados nas cidades, nascidos em Moçambique independente e após o término da guerra civil, que, com pouco ou nenhum recurso, começam a contar suas histórias através do audiovisual. Essa nova geração de realizadores inclui nomes como os de Natércia Chicane, Yara Costa, Diovergildio Chauque, Ernânio Mandlate, Douglas Condzo, José Nhamumbo, entre outros. Ernânio Mandlate, que além de diretor, é editor e fotógrafo<sup>234</sup>, fez parte da equipe de pós-produção de *Resgate* e dirigiu, em 2018, o videoclipe da música *Amor 2.0*, para o músico moçambicano TRKZ<sup>235</sup>, trabalho selecionado para a edição de 2020 do *Silicon Valley African Film Festival*<sup>236</sup>. Inspirado na série *Heands Up*, do artista visual moçambicano Ricardo

<sup>233</sup> Em entrevista concedida a este pesquisador, em março de 2019, no Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema/INAC, Maputo.

<sup>234</sup> Ernânio Mandlate roteirizou e dirigiu todos os episódios da segunda temporada da série *Aquele Papo que Anima*, sucesso de audiência veiculado, em 2020, pela Miramar TV, de Moçambique. Ele ainda não realizou nenhum filme de ficção de longa-metragem.

<sup>235</sup> TRKZ (pronuncia-se *tricks*) é o nome artístico do cantor Afilton José Matavela.

<sup>236</sup> Sediado em San José, Califórnia, EUA.

Pinto Jorge, Mandlate utilizou, em *Love 2.0*, animação sobre *live action* para interferir sobre imagens de lugares icônicos de Maputo por onde circulam as personagens do videoclipe. Segundo ele, a proposta de recolorir alguns cartões-postais da cidade é chamar a atenção dos próprios moçambicanos para a beleza, às vezes esquecida, da capital do país, pela qual ele se confessa um apaixonado. Em setembro de 2016, por ocasião do lançamento da campanha de *crowdfunding* de *Resgate*, Mandlate gravou um depoimento<sup>237</sup> sobre o filme de Mickey Fonseca: “para um moçambicano, ver outro moçambicano na tela do cinema, *ver a sua cidade representada*, tem um certo impacto dentro de nós. Nós nos sentimos maiores. Cinema é isso, é algo emocional”. A declaração de Mandlate, curta porém significativa, deixa a esperança de que uma nova geração de cineastas moçambicanos talvez voltem mais seus olhares e suas câmeras para a cidade onde vivem, se inspiram e depositam seus sonhos, garantindo, assim, que outras versões de Maputo surjam, com mais frequência, nas telas do audiovisual moçambicano.

---

<sup>237</sup> Cf.: < [https://www.youtube.com/watch?v=ZGX\\_WZtgtXU](https://www.youtube.com/watch?v=ZGX_WZtgtXU)>.

Dez dias depois da passagem do Idai, a vida em Maputo – distante cerca de 1200 km da Beira –, segue em sua normalidade. Cheguei ansioso para molhar os pés nas águas do Índico. Mas, tive a impressão de que a Baixa estava de costas para o mar. Mesmo caminhando até o extremo da Polana Cimento, as águas do canal estão lá embaixo, do outro lado da avenida Marginal. Molhar os pés na água é um imperativo que não escapa a nenhuma de minhas viagens ao litoral. Por isso persisto. O *ferry boat* para Catembe está fora de serviço. Me meto no fundo de um velho barquinho que faz o trajeto até o outro lado da baía, espremido com os moradores que voltam das compras na “cidade”. As piadas sobre um iminente naufrágio só cessam quando os passageiros descobrem que sou brasileiro, e passamos todos a falar sobre futebol. Eu, que de futebol absolutamente nada entendo.

Na Catembe, meninos brincam nas águas da baía, os prédios de Maputo ao fundo, uma cena que já vi num filme de Licínio. Reconhecer os lugares que vi nos filmes me faz sentir como se a cidade me pertencesse um pouco, e eu também a ela. Molho meus pés no Índico, e acrescento um oceano à minha coleção. Perambulo pela areia amarela e pesada, sob um céu de nuvens cor de chumbo, em meio a um calor úmido como um abraço. Mas não chove, é o que dizem. Retornamos a Maputo de ônibus, pela ponte erguida pelos chineses, e vamos almoçar xima com matapa no mercado de Xipamanine. Compro capulanas de um vendedor de rua que as embrulha magnificamente em folhas de jornal. Um chapa lotado, e descemos no Alto Maé para que eu veja Mondlane sobre o pedestal, o braço erguido em direção ao céu. No Mercado do Povo, o “dia de turista” termina com uma Laurentina gelada. Um filme perfeito, que desejo não acabe.

Saio do hotel pela Av. Karl Marx e dobro na Eduardo Mondlane. Entro à esquerda na Amílcar Cabral e viro à direita na Agostinho Neto. Pego a Salvador Allende até chegar na Av. Kwame Nkrumah... caminhar pelas ruas de Maputo é uma aula de política e história (a Fundação Fernando Leite Couto, meu destino, fica na Av. Kim Il-sung, avô de Kim Jong-um, líder da Coreia de Norte, o que infelizmente, cria um ruído em torno da mística da caminhada). Maputo é a cidade das acácias, mas o que vejo pelo caminho são flamboyants floridos. Sinto saudades dos jacarandás de Joburg, do clima seco e das tempestades. Penso nos meus lugares no mundo. O ônibus que deveria ir até Joburg para no meio do trajeto onde nos espera um outro que continuará a viagem. Na troca entre veículos, esqueço meu melhor casaco sobre a poltrona. Eu indo embora de Maputo, e um pedaço de mim acabou voltando para lá, sozinho.

# HARARE

O Zimbabwe me alcançou antes que eu conseguisse chegar até ele, através dos muitos motoristas zimbabuenses que me conduzem de Uber pra cima e pra baixo em Johannesburg. *Zim*, como eles chamam carinhosamente o país. Os motoristas me dizem: *Vá, Harare é muito melhor do que Joburg*. Mas a chance nunca chega. Setembro, e o país está em polvorosa por suposta fraude na eleição de agosto, que elegeu Mnangagwa presidente. Em seguida, um surto de cólera na capital, as autoridades de saúde desencorajando qualquer viagem. Novembro, e depois, de novo, janeiro: exército e civis se enfrentam nas ruas de Harare por causa do aumento do preço dos combustíveis. Há mortes, diz o apresentador do telejornal sul-africano. Fevereiro, e o governo anuncia o fim da paridade entre o dólar zimbabuense e o dólar americano. Ninguém sabe me explicar quanto vale o dinheiro e o quanto eu precisaria levar em uma viagem. Março. O Idai atinge o norte do país. O Zimbabwe está aqui do lado. Tão perto, e tão longe.

O apresentador da SABC 3 notícia mortes por coronavírus na Itália. Mas tudo parece ainda tão distante de nós, aqui no norte da África do Sul. Me inspiro no comportamento local diante das notícias, faço a mala e vou. Harare, um ano depois do previsto. Não quero atravessar o Limpopo pela N1, *a rodovia mais perigosa da África do Sul*. Tenho menos tempo agora. Também não quero arriscar o visto de entrada no posto de fronteira de Beitbridge. Pego o avião. Eu gosto de aeroportos. Nunca entendi quem fala mal. Medem minha temperatura, pago 30 dólares americanos e entro no país. Dizem que você pode pagar tudo com dólar americano por aqui, mas gosto sempre de ter dinheiro local. No câmbio, troco USD 100 por dólares zimbabuenses, que eles chamam de *bonds*. O funcionário sorri: *Are you sure?* Por que não estaria? Gentilmente, então, ele me entrega 360 mil *bonds* organizados em maços de notas de 5 – a cédula de maior valor – que mais se parecem com tijolinhos de dinheiro. Sorrio de volta e, na impossibilidade de contar aquele mundo de notas, enfio tudo na mochila e zarpo para fora do saguão.

Mr. Lameck está me esperando do lado de fora do aeroporto para me levar até o *hostel*. Não venho ver as cataratas, nem fazer safári, nem visitar as ruínas do Grande Zimbabwe. Estou aqui para conhecer Harare. Mr. Lameck sorri. Compreende imediatamente que venho mais a trabalho do que a passeio – ou que *eu passeio a trabalho* –, e começa a enumerar lugares aos quais ele precisa me levar. Me hospedo em Braeside, um bairro com ruas de terra, árvores e muito silêncio, a uns cinco quilômetros do centro da cidade. Ao me despedir, pergunto a Mr. Lameck como se diz *obrigado* em xona, sua língua materna. – *Ndatenda*. No dia seguinte, quando nos reencontramos, ele me entrega uma folha pautada de caderno com palavras e expressões em xona escritas à mão por ele. Para que eu estude e ele possa ir corrigindo minha pronúncia ao longo da semana.

Por volta das 5 da manhã,  
 a maioria dos esforçados habitantes de Harare está fora de seus casebres.  
 Eles seguem vários caminhos em direção a inúmeros lugares  
 para emboscar os dólares de que tanto precisam para afastar a fome de suas portas.  
 Trens e ônibus de transporte estão cheios de material humano explorável.  
 O excesso de gente leva às bicicletas, ou simplesmente à autopropulsão,  
 os pés descalços e congelados lavrando a terra até o centro da cidade ou as áreas  
 industriais.

Os modos de transporte são diversos, a pobreza é que dita as tendências.  
 Como uma colônia de formigas famintas, a pobreza rasteja sobre uma multidão de rostos  
 espalhados pelas ruas da cidade, destruindo todas as marcas de dignidade que apenas  
 alguns anos atrás eram resistentes. A resignação surrada está oculta sob camisas surradas,  
 junto com meias e cuecas que lembram o trabalho implacável de cupins.  
 Apesar da gloriosa marcha da pobreza que aflige todas as casas,  
 a vontade de ser dignificado por cuecas e meias permanece intacta.

*Seventh Street Alchemy*, de Brian Chikwava, (t.A.) <sup>238</sup>

---

<sup>238</sup> “By 5 a.m. most of Harare’s struggling inhabitants are out of their hovels. They are on their varied ways to innumerable places to waylay the dollars they so desperately need to stave hunger off their doorsteps. Trains and commuter omnibuses burst with exploitable human material. Its excess finds its way onto bicycles, or simply self-propels, tilling earth with bare frost-bitten feet all the way to the city centre or industrial areas. The modes of transport are diverse, poverty the trendsetter. Like a colony of hungry ants, it crawls over the multitudes of faces scattered along the city roads, ravaging all etches of dignity that only a few years back stood resilient. Threadbare resignation is concealed underneath threadbare shirts, together with socks and underpants that resemble a ruthless termite job. In spite of poverty’s glorious march into every household, the will to be dignified by underpants and socks remains intact.” (CHIKWAVA, Brian. *Seventh Street Alchemy*. In: KRAMER; KRAMER, Windows to Zimbabwe. Harare, Weaver Press, 2019, pp 212-24).

## Quando Harare vai ao cinema: imagens da cidade na resiliente produção cinematográfica do Zimbabwe

“Mas, há cinema no Zimbabwe?”. Responder repetidas vezes à essa interrogação – proferida por diferentes interlocutores, sempre com certa expressão de descrédito ou surpresa – tornou-se um exercício corriqueiro durante o percurso inicial deste trabalho. Nunca me pareceu haver desonestidade ou má-fé por trás da indagação<sup>239</sup>. Infelizmente, a sempre intermitente produção de cinema do Zimbabwe, a baixa qualidade técnica de alguns filmes (se comparados aos padrões do cinema *mainstream* mundial), e a fraca distribuição internacional das obras realizadas, contribuem para a impressão de que a atividade cinematográfica inexistia no país. No entanto, a existência de filmes zimbabuenses de curta, média e longa-metragem disponíveis em plataformas de compartilhamento de vídeos como *YouTube* e *Vimeo*, e uma literatura acadêmica sobre o tema (ainda que escassa e, em grande parte, não traduzida para o português) apontam na direção de uma resposta afirmativa: sim, desde muito tempo – ainda que de forma irregular – há cinema sendo produzido no Zimbabwe.

Esse questionamento inicial, na verdade, oculta um outro que se desdobra em uma nova indagação: a produção de filmes, assim como vem ocorrendo no Zimbabwe nas últimas quatro décadas, configura a existência de uma indústria cinematográfica no país? A resposta a esta pergunta torna-se um pouco mais complexa. Isso porque, como sugere o zimbabuense Nyasha Mboti, pesquisador, professor e chefe do Departamento de Estudos de Comunicação da Universidade de Johannesburgo, o próprio conceito de “indústria cinematográfica” precisa ser descolonizado, sob o risco de que se ignorem outras conformações de produção possíveis e em vigência em países economicamente vulneráveis como o Zimbabwe.

O uso do termo “indústria cinematográfica” não significa, e idealmente não deveria significar, uma única coisa para todos. Se alguém aplicar a definição usada nos contextos economicamente privilegiados das indústrias cinematográficas nos Estados Unidos e na Europa, ou mesmo na vizinha África do Sul, não haveria

---

<sup>239</sup> Mesmo quando os interlocutores eram sul-africanos de Johannesburgo, desconhecedores da produção audiovisual contemporânea do país vizinho. Afinal, raríssimos são os filmes zimbabuenses encontrados em locadoras e pontos de venda de DVD's nas cidades sul-africanas, e mais raro ainda, algum que seja exibido em salas comerciais de cinema da África do Sul.

indústria cinematográfica do Zimbabwe da qual se falar. (...) Um ponto de partida geral para avaliar se o Zimbabwe tem ou não uma indústria cinematográfica é examinar as realidades da rota [dos filmes] para o mercado. *A indústria cinematográfica local produz um volume suficiente para satisfazer uma porcentagem significativa dos 15 milhões de zimbabuenses? Os filmes feitos por cineastas locais alcançam a maioria dos 15 milhões de zimbabuenses? Está se ganhando dinheiro fazendo filmes? Quem está ganhando dinheiro fazendo filmes? Como os filmes alcançam o público?* A questão de saber se o Zimbabwe tem ou não uma indústria cinematográfica depende parcialmente das respostas às três primeiras perguntas. Se as respostas a esse conjunto de perguntas forem afirmativas, então parece que existe uma indústria cinematográfica de uma forma ou de outra no Zimbabwe (Mboti, 2017, pp. 146-7, T.A, *grifo meu*)<sup>240</sup>.

A partir dos anos 2000, em meio a um cenário de hiperinflação e repressão política crescente, a prática cinematográfica no Zimbabwe deixou de ser privilégio de uma minoria. Assim como aconteceu em outros países, a filmagem em película, um processo caro e que requer treinamento profissional rigoroso, começou a ceder espaço à produção realizada diretamente em vídeo digital, muito mais barata e com equipamentos de mais fácil manejo. No Zimbabwe, os primeiros anos deste século viram surgir uma significativa produção de filmes independentes, de baixo e médio orçamento, realizados em formato de vídeo digital, com equipes mínimas, poucas locações e pouquíssimas diárias, num estilo semelhante aos das chamadas “produções de guerrilha” (Mboti, 2017; Ureke, 2020). Com a gradual diminuição do circuito formal de exibição de cinema no país<sup>241</sup>, esses filmes passaram a encontrar o público ou através de plataformas como *YouTube*, ou pela venda direta de DVD’s – em sua maioria piratas – nas ruas das maiores cidades, em um sistema

<sup>240</sup> “The use of the term “film industry” does not, and ideally should not, mean a single thing to everyone. If one applies the definition used in the economically privileged contexts of film industries in the United States and Europe, or even in neighbouring South Africa, there would be no Zimbabwean film industry to talk about. (...) A general starting point for assessing whether or not Zimbabwe has a film industry is to probe the realities of the route to market. *Does the local film industry produce enough volumes to satisfy a significant percentage of the 15 million Zimbabweans? Do the films made by local filmmakers reach a majority of the 15 million Zimbabweans? Is money being made from making films?* Who is making money from making films? How do the films reach audiences? The question about whether or not Zimbabwe has a film industry partly rests on the answers to the first three questions. If answers to these set of questions are in the affirmative, then it would seem that a film industry of one form or another does exist in Zimbabwe” (MBOTI, pp. 146-7, 2017, *grifo meu*).

<sup>241</sup> Em 2015, havia apenas cinco salas de cinema em funcionamento em todo o país que, à época, contava com 13 milhões de habitantes. Atualmente, em Harare, existem dois cinemas multiplex, com cinco a seis salas cada, ambos de propriedade da Ster-Kinekor, a maior rede de exibição sul-africana. Os filmes exibidos nestas salas são majoritariamente *mainstreams* norte-americanos. Cf. *Cinemas lose their lustre*. The Herald, 2015. Disponível em: <<https://www.herald.co.zw/cinemas-lose-their-lustre>>. Acesso em: 07 jan. 2021; *Piracy's brings down curtain on Zimbabwe's cinemas*. VOA, 2015. Disponível em: <<https://www.voanews.com/arts-culture/piracy-brings-down-curtain-zimbabwes-cinemas>>. Acesso em: 07 jan. 2021.



ao mesmo tempo informal e ilegal, que se tornou popularmente conhecido como “*dollar-for-two*” (dois filmes por um dólar). Não é necessário dizer que, na maioria das vezes, o lucro dessas vendas jamais retorna aos produtores dos filmes e suas equipes. “As pessoas querem o conteúdo e os cineastas querem fazer o conteúdo”, resume o diretor zimbabuense Tomas Lutuli Brickhill, “mas o que está faltando são os produtores com mentalidade empresarial que podem descobrir como monetizar o produto final e transformar essa demanda em uma oportunidade para os investidores” (apud AFRICA..., 2021, T.A.)<sup>242</sup>.

Tendo em vista esse cenário – e retornando às três indagações que Mboti determina como cruciais para a certificação de uma indústria de cinema no Zimbabwe –, pode-se afirmar que a produção cinematográfica existe e segue encontrando seu público, ainda que a cadeia de produção da atividade cinematográfica não esteja formalmente constituída, com pessoas empregadas em tempo integral, nas diversas áreas que compreendem o setor como criação, financiamento, produção, distribuição, etc. Como aponta Oswelled Ureke, também zimbabuense, professor do Departamento de Estudos de Mídia e Sociedade da Midland State University (em Gweru, Zimbabwe), “em lugar de uma indústria formal, o que existe é uma nova geração de produtores locais (em sua maioria negros) de filmes feitos diretamente em vídeo” (Ureke, 2018, p. 150, T.A.)<sup>243</sup>. Ou, como prefere dizer Mboti, a indústria cinematográfica do Zimbabwe é um “*work in progress*” – um trabalho em andamento –, em constante procura por si mesma, na qual, a cada nova década, os realizadores precisam inventar novas maneiras de viabilizar a produções de filmes (2017).

Em 2017, quando este trabalho ainda se encontrava em sua fase formativa no Brasil, Joe Njagu, um desses jovens produtores negros a que se refere Ureke, embarcou em uma aventura proposta pelo diretor Tomas Brickhill: realizar um longa-metragem romântico em Harare com o exíguo orçamento de oito mil dólares norte-americanos. Durante a realização e a pós-produção desse filme, nenhuma matéria sobre essa então modesta produção chegou aos jornais de Johannesburg, reforçando o manto de invisibilidade que envolve o cinema produzido no

<sup>242</sup> “The people want the content and the filmmakers want to make the content, but what’s missing are the business-minded producers who can work out how to monetise the end product and turn that demand into an opportunity for investors” (BRICKHILL apud AFRICA..., 2021).

<sup>243</sup> “Instead of a formal industry, what exists is a new breed of (mostly black) indigenous straight-to-video (STV) film producers” (UREKE, 2018, p. 150).

Zimbabwe. Em 2020, após uma exitosa carreira em festivais internacionais de cinema, o filme *Cook Off*, intitulado no Brasil *A Cozinha Incrível de Anesu*, foi incorporado ao catálogo internacional da Netflix, despertando a curiosidade para o cinema produzido nesse que é um dos países mais centrais da África Austral. Para muitos espectadores, foi a chance de assistir pela primeira vez a um filme produzido no Zimbabwe, e a oportunidade de vislumbrar aspectos da vida cotidiana de Harare, a capital do país, uma cidade que desde os anos 80 vem se fazendo notar em diversos filmes do cinema local. Uma cidade cujo nascimento remonta ao final do século XIX, sob um diferente nome de batismo.

#### 4.1. Salisbury e o cinema de propaganda em tempos coloniais

O planalto central da região norte do que hoje é o Zimbabwe era terra do povo xona (Mashonaland) quando, em 1890, a Coluna Pioneira – força expedicionária arregimentada pelo magnata britânico Cecil Rhodes através de sua Companhia Britânica da África do Sul (*British South Africa Company* – BSAC<sup>244</sup>) – deslocou-se até a região com o interesse de ocupar o território e explorar as riquezas minerais locais (Waters, 2015; Kramer; Kramer, 2019). No contexto pós-Conferência de Berlim (1884-5), em que as potências europeias haviam negociado arbitrariamente entre si a partilha do continente africano, a ocupação promovida pela BSAC era também uma forma de os britânicos frustrarem os planos transcontinentais de Portugal de obter soberania sobre todos os territórios localizados entre Angola e Moçambique (hoje Zâmbia, Malawi e Zimbabwe), criando um “corredor português” que ligaria o Atlântico ao Índico. Essa aspiração portuguesa foi registrada em um mapa, produzido em 1885, que se tornou conhecido como o “mapa cor-de-rosa” devido a cor utilizada para destacar toda a parte central do continente africano como território português (Newitt, 2018, pp. 83, 88-9).

Manuel Antonio de Souza, um português, adquiriu propriedades na África Austral. Ele havia reivindicado terras que também estavam sendo reivindicadas por Cecil John Rhodes através da Companhia Britânica da África do Sul. A disputa (...) entre

---

<sup>244</sup> Companhia estabelecida por Cecil Rhodes, em 1889, após obter da coroa britânica a concessão de direitos de mineração no interior do sul do continente africano.

os portugueses e os britânicos mostra como a posse da terra era crucial na luta das potências imperiais no sul da África (Mafa, 2015, p. 36, T.A.)<sup>245</sup>.

Em setembro de 1890, em nome de Rhodes e à frente da Coluna Pioneira, o Tenente Coronel Edward Pennefather fincou a bandeira britânica em um terreno próximo ao monte Harare<sup>246</sup>, estabelecendo ali a localização para a criação do Forte Salisbury<sup>247</sup>. A partir de 1892, o povoado que se estabeleceu ao redor dessa fundação passou a ser chamado apenas de Salisbury (Waters, 2015, p. 33). Embora as estatísticas populacionais sejam pouco precisas, estima-se que cerca de 12 mil colonos brancos viviam na localidade no ano 1895<sup>248</sup>.

Quando a coluna dos pioneiros chegou a Mashonaland em 1890, suas expectativas eram de que descobririam outro veio de ouro, como haviam feito na África do Sul. No entanto, quando os colonos europeus perceberam que os direitos à mineração no local não seriam tão lucrativos quanto os da África do Sul, alguns deles abandonaram suas pretensões. Ao se frustrarem as expectativas de lucro com o ouro na Rodésia do Sul, os colonos voltaram sua atenção para a segunda mercadoria mais valiosa disponível, a terra (Mafa, 2015, p. 37, T.A.)<sup>249</sup>.

Os colonos logo se apropriaram das principais áreas cultiváveis da região. Os primeiros anos de Salisbury foram marcados por uma série de adversidades que afligiu colonos e africanos: a severa peste bovina que dizimou os rebanhos locais (a pecuária era uma das principais atividades econômicas tanto dos xonas quanto dos ndebeles); a malfadada incursão dos britânicos contra a República do Transvaal (1895); e a Primeira Chimurenga (1896-7), revolta malsucedida na qual os povos

<sup>245</sup> “Manuel Antonio de Souza, a Portuguese, acquired estates in Southern Africa. He had made claims of land that were also being claimed by Cecil John Rhodes through the British South African Company. The scramble (...) between the Portuguese and the British shows how critical land was in the fight by imperial powers in Southern Africa” (MAFA, 2015, p. 36).

<sup>246</sup> Assim denominado pelos xonas, topônimo supostamente derivado do nome do chefe Neharawe, que vivia numa região próxima ao monte, e cujo apelido era “aquele que nunca dorme”.

<sup>247</sup> Nome dado em homenagem a Arthur Talbot Gayscone-Cecil, terceiro Marquês de Salisbury, então primeiro-ministro do Reino Unido.

<sup>248</sup> Cf. BEACH, David. Zimbabwean demography: early colonial data. *Zambezia*, vol. 17, n 1, 1990. Disponível em: <[https://journals.co.za/content/zambezia/17/1/AJA03790622\\_314](https://journals.co.za/content/zambezia/17/1/AJA03790622_314)>. Acesso em: 10 jan. 2021.

<sup>249</sup> “When the pioneer column arrived in Mashonaland in 1890, their expectations were that they would discover another Gold Rand as they had done in South Africa. However, when the European settlers realised that the mineral rights were not as lucrative as the ones in South Africa, some of them abandoned their claims. Having failed to get lucrative gold claims in Southern Rhodesia, the settlers turned to the next available prized commodity, land” (MAFA, 2015, p. 37).

Xona e Ndebele<sup>250</sup>, em ações separadas, levantaram-se contra a dominação britânica.

Salisbury tornou-se uma municipalidade em 1897. Em 1899 a ferrovia chegou para ligar a região à cidade da Beira, na costa moçambicana, fortalecendo os laços de dependência entre as duas colônias. A virada da década foi marcada por um novo conflito: a Segunda Guerra Bôer (1899-1902), envolvendo os britânicos e os bôeres da República do Transvaal e do Estado Livre de Orange (hoje territórios da África do Sul) na luta pelo controle de territórios no sul do continente africano.

Por vontade da maioria da população apta a votar – formada por colonos brancos com cidadania britânica e alta renda anual – decidiu-se, em referendo aplicado em 1922, que os territórios pertencentes a BSAC ao sul do rio Zambezi deveriam ser unificados para formar a Rodésia do Sul, uma colônia autogovernada, mas ainda sob a égide da coroa britânica, tendo Salisbury como sede do governo local. Como consequência do referendo, a Rodésia do Sul foi anexada ao império britânico no ano seguinte, em setembro de 1923.

No processo de colonização do território, os colonos perceberam a necessidade de legitimar sua grilagem por meio da aprovação de leis que consolidassem seus títulos de propriedade. Uma série de leis desapropriando os povos indígenas das terras que eles detiveram por gerações e dando a propriedade aos colonos foram aprovadas (Mafa, 2015, p. 37, T.A.)<sup>251</sup>.

Uma dessas leis foi a Lei de Distribuição de Terras (*Land Apportionment Act*), de 1930, que, com o objetivo de dividir as terras entre os colonos europeus e os africanos, garantiu aos brancos a posse de grandes extensões de terra de alto potencial de cultivo e, mais uma vez, expulsou os africanos de terras que lhes pertenciam a gerações, às quais eles estavam espiritualmente ligados (Mafa, 2015, pp. 38, 41), dando início a um conflito pela posse da terra no Zimbabwe que se estende até os dias de hoje.

A Rodésia do Sul teve grande participação nas duas guerras mundiais, recrutou tanto soldados brancos quanto negros e lutou sempre ao lado do Reino

<sup>250</sup> Os xonas são o principal grupo étnico do Zimbabwe (cerca de 75%), seguido pelos ndebeles (aproximadamente 20%) (KRAMER; KRAMER, 2019, p. xix).

<sup>251</sup> “In the process of colonizing the country, settlers realized the need to legitimize their land-grabbing by passing legislation to consolidate their title to the land. A series of laws dispossessing the indigenous people of the land they had held for generations and giving ownership to the settlers were passed” (MAFA, 2015, p. 37).

Unido. Com o final da Segunda Guerra e o subsequente *boom* da indústria do tabaco, a colônia passou a atrair um número crescente de imigrantes brancos – grande parte deles britânicos, mas, também de outras nacionalidades. Estima-se que, em 1977, a população de colonos brancos da Rodésia do Sul contava com cerca de 260 mil habitantes contra aproximadamente seis milhões de africanos negros<sup>252</sup>.

A experiência do cinema chegou para os africanos da Rodésia do Sul, assim como em muitas outras colônias britânicas, através do cinema de propaganda produzido exclusivamente por brancos para audiências negras africanas. Com o início da Segunda Guerra Mundial na Europa, em 1939, o governo britânico estabeleceu a Unidade Britânica de Cinema Colonial (*British Colonial Film Unit* – BCFU) como parte de uma campanha de propaganda para engajar os habitantes das colônias africanas no conflito (Hungwe, 1991, p. 229). Naquele momento, “as elites governantes da Inglaterra tinham grande fé no poder do cinema como instrumento de persuasão na comunicação com as massas, seja a classe trabalhadora da Inglaterra industrial urbana ou os analfabetos das colônias britânicas na África” (Smyth, 1988, p. 285, T.A.)<sup>253</sup>. Nas colônias, os filmes produzidos pela BCFU eram exibidos em salas de cinemas, salas comunitárias das missões religiosas e através do “cinema-móvel”, que percorria as áreas rurais.

Em meados de 1943, a *British Colonial Film Unit* havia lançado 67 filmes, 20-25 deles originais. Em 1944, o número total de filmes com o logotipo da Colonial Film Unit foi de 115. Nem todos foram efetivamente produzidos pela Unidade. Alguns vieram do Escritório de Guerra, alguns eram versões silenciosas de curtas do Ministério da Informação, dois eram da Rússia e alguns dos filmes nigerianos produzidos por Sellers foram incluídos, assim como alguns feitos pelos escritórios de informação coloniais. De longe, o maior número de filmes exibidos por vans de cinema móveis eram filmes de propaganda de guerra e cinejornais<sup>254</sup> (Smyth, 1988, p. 287, T.A.).

<sup>252</sup> Cf. “A split in Rhodesia ranks”. *New York Times*, p. 96, 3 jul. 1977. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1977/07/03/archives/a-split-in-rhodesia-ranks.html>>. Acesso em: 10 jan. 2021.

<sup>253</sup> “England's ruling elites had great faith in the power of the cinema as an instrument of persuasion when communicating with the masses, whether the working class of urban industrial England or illiterates in Britain's African colonies” (SMYTH, 1988, p. 285).

<sup>254</sup> “By mid-1943 the Colonial Film Unit had put out 67 films, 20-25 of which were original. In 1944 the total number of films carrying the Colonial Film Unit logo was 115. Not all were actually produced by the Unit. Some came from the War Office, some were silent versions of Ministry of Information shorts, two were from Russia and some of Sellers' Nigerian films were included as were some made by colonial information officers. By far the greatest number of films shown by mobile cinema vans were war propaganda films and newsreels” (SMYTH, 1988, p. 287).

Com o fim da guerra, a experiência adquirida pela BCFU na produção de filmes foi empregada na utilização do cinema como um instrumento “educacional” para o “desenvolvimento” das colônias. Em 1948, foi criada a Unidade de Cinema da África Central (*Central African Film Unit* – CAFU) para atuação direta na Rodésia do Sul e Rodésia do Norte (hoje respectivamente Zimbábue e Zâmbia) e Niassalândia (hoje Malawi). O objetivo principal era produzir filmes que ajustassem os africanos a uma “sociedade ocidental capitalista e tecnológica” (id., p. 296).

O catálogo de filmes de 1957 lista 120 “filmes educacionais para africanos”. Os filmes eram mudos e com narração em *off*, com os comentários sendo adaptados para grupos de línguas diferentes. Os temas dos filmes incluíam a produção agrícola (...); saúde e higiene (...); e projetos de desenvolvimento comunitário. (...) Outra categoria foi a série ‘o crime não compensa’... (Hungwe, 2005, p. 84, T.A.)<sup>255</sup>.

A realização de filmes pela CAFU permaneceu, durante todo o período de sua existência, um privilégio exclusivo dos brancos. Ainda que inicialmente alguns filmes tenham sido bem recebidos pelos africanos, especialmente aqueles que abordavam métodos agrícolas, Hungwe salienta que “havia sempre uma tensão doentia entre a mensagem educacional dos filmes e o contexto econômico e político em que eram exibidos” (Hungwe, 2005, p. 84, T.A.). Em 1956, com a interrupção do apoio financeiro britânico, a CAFU passou a ser gerida diretamente pelo Departamento de Informação do governo da Rodésia do Sul, permanecendo como importante instrumento de controle da política doméstica.

O conjunto de filmes realizados no Zimbábue pela BCFU e, posteriormente, pela CAFU – bem como a produção cinematográfica registrada em outros territórios ocupados pelos britânicos no continente africano – estão inseridos em um contexto mais amplo do regime de imagens produzidas pelo colonizador branco na África, e sobre a África, que extrapola a finalidade primeira e declarada dessas obras: engajar as colônias na guerra (BCFU) e educar os africanos (CAFU). Esses filmes, veículos da violência simbólica exercida pelo colonizador, contribuíram para a construção e manutenção de um regime de representação de imagens do homem e do continente

<sup>255</sup> “The 1957 film catalogue lists 120 ‘educational films for Africans’. The films were of the silent type and running commentaries were used, with the commentaries being adapted to different language groups. The subjects covered by the films included agricultural production (...); health and hygiene (...) and community development projects (...). Another category was the ‘crime does not pay’ series...” (HUNGWE, p. 84, 2005).

africanos baseado em um discurso racializado e estruturado em um conjunto de oposições binárias que identificava os africanos como primitivos e selvagens e os brancos como representantes únicos da civilização (Hall, 2016, p. 193).

Entre os anos de 1953 e 1963, Salisbury foi alçada à condição de capital da Federação da Rodésia e Niassalândia (também chamada de Federação Centro-Africana), um estado semi-independente, composto pelas colônias da Rodésia do Sul, Rodésia do Norte e Niassalândia. A criação da federação representou uma tentativa de frear as aspirações de independência que começavam a se espalhar pelas colônias africanas em todo o continente<sup>256</sup>. Para a cidade de Salisbury, o novo status de capital da Federação representou um período de prosperidade (para a população branca), marcado pelo *boom* da construção civil que fez surgir novos prédios de escritório, bancos, escolas, fábricas.

No curto espaço de seis anos, o aspecto da área central da cidade mudou completamente e Salisbury se tornou uma cidade moderna. A Federação criou um mercado comum do qual Salisbury era o centro. A confiança financeira estimulou a expansão e Salisbury se deleitou com os benefícios trazidos por ela (Tony Tanser apud Waters, 2015, p. 110, T.A)<sup>257</sup>.

Mas já não era mais possível frear a luta dos zimbabuenses pela independência, especialmente após as eleições de 1962, quando o partido conservador branco (*Front Party*) chegou ao poder com o objetivo de obstar qualquer possibilidade de transição para um governo de maioria negra. Um ano antes, havia sido criado o primeiro partido nacionalista negro da Rodésia do Sul, o União do Povo Africano do Zimbabue (*Zimbabwe African People's Union – ZAPU*). Em 1963, a partir de uma dissensão interna do ZAPU, surgia outro partido, a União Nacional Africana do Zimbabue (*Zimbabwe National African Union – ZANU*). Em dezembro desse mesmo ano, a Federação Centro-Africana foi dissolvida<sup>258</sup>. Em 1964, teve início a Segunda Chimurenga, a guerra rodesiana que

<sup>256</sup> Em 1957, Gana, antiga colônia britânica, foi o primeiro país da África subsaariana se tornar independente.

<sup>257</sup> “In the short space of six years, the face of the central area of the town changed completely and Salisbury became a modern city. The Federations created a common market of which Salisbury was the centre. Financial confidence stimulated expansion and Salisbury reveled in the benefits which it brought” (TANSER apud WATERS, 2015, p. 110).

<sup>258</sup> Logo após a dissolução da Federação Centro-Africana, Rodésia do Norte e Niassalândia se declararam independentes da coroa britânica, respectivamente sob os nomes de Zâmbia e Malawi.

contrapôs as forças nacionalistas africanas ao governo branco da Rodésia do Sul, então liderada pelo fazendeiro e militar Ian Smith. Em novembro de 1965, sem conseguir que seu pedido de independência da colônia fosse aprovado pela coroa britânica – que impunha como condição para tal um maior compartilhamento do poder com os africanos negros –, Ian Smith declarou a independência unilateral da Rodésia<sup>259</sup> (Kramer; Kramer, 2019, p. xix).

A Segunda Chimurenga, que se estendeu de 1964 a 1979, impulsionou a fuga em massa da população branca da Rodésia, especialmente homens em idade militar que queriam escapar do alistamento obrigatório. Quase que no mesmo período, travava-se, em Moçambique, a luta pela independência do país (1964-1974). Esses dois conflitos, somados à guerra pela independência de Angola (1961-1974), envolveu Rodésia, Moçambique e África do Sul em uma espiral de apoios secretos e efetivos, retaliações e ataques que somente fizeram aumentar as hostilidades entre esses três países vizinhos cujas economias eram, sob muitos aspectos, interdependentes.

Pouco depois da Independência [de Moçambique], o governo da Frelimo declarou sua solidariedade ao ZANU, que lutava contra o governo dos colonos brancos na Rodésia, e com o ANC<sup>260</sup> na África do Sul. Tanto a ZANU como o ANC tinham muitos membros refugiados em Moçambique onde a ZANU havia criado campos armados para seus soldados. Além disso, a Frelimo apoiou sanções contra o regime da Rodésia, fechou o oleoduto e a linha férrea que ia da Beira à Rodésia. (...) Logo após a independência de Moçambique, a África do Sul embarcou em uma guerra em Angola para tentar derrubar o regime do MPLA que tinha sido um aliado próximo da Frelimo (Newitt, 2018, p. 161, T.A.)<sup>261</sup>.

Em 1967, uma lei de censura promulgada pelo governo de Ian Smith havia colocado a produção de filmes sob a tutela do Ministério da Informação<sup>262</sup>. Durante

<sup>259</sup> Nome que a Rodésia do Sul passou a adotar a partir do momento em que a Rodésia do Norte passou a se chamar Zâmbia, em 1964.

<sup>260</sup> Congresso Nacional Africano (*African National Congress*), movimento e partido político sul-africano que à época, banido pelo regime do apartheid, lutava na clandestinidade.

<sup>261</sup> “Soon after Independence the Frelimo government announced its solidarity with ZANU, which was fighting the white settler government in Rhodesia, and with the ANC in South Africa. Both ZANU and the ANC has many refugees in Mozambique where ZANU had established armed camps for its soldiers. Moreover, Frelimo took action to support sanctions against the Rhodesian regime and close the oil pipeline and the railway that ran from Beira to Rhodesia. (...) Soon after Mozambique’s independence, South Africa embarked on a war in Angola to try to topple the MPLA regime which had been a close ally of Frelimo” (NEWITT, 2018, p. 161).

<sup>262</sup> Esse procedimento foi mantido pelo governo independente do Zimbabwe e, de certa forma, está em vigor até os dias de hoje, uma vez que, em teoria, todos os filmes produzidos no país precisam ser submetidos à análise de um “conselho de censura” antes de serem exibidos ao público.



o período mais violento da guerra na Rodésia, entre os anos de 1973 a 1980, o Ministério da Informação abandonou a produção de filmes “educativos” e passou a produzir filmes de guerra para serem exibidos principalmente nas áreas rurais do país, palco principal do conflito. Esses filmes tinham o objetivo principal de dissuadir a adesão dos africanos ao movimento nacionalista que desafiava o governo branco. De acordo com Hungwe, os filmes de guerra, geralmente recebidos com resistência pela população, foram o ponto mais baixo da produção de cinema no Zimbabwe (2005, p. 87). E não é difícil entender o porquê. As narrativas desses filmes com frequência mostravam soldados do exército rodesiano executando friamente guerrilheiros nacionalistas e invadindo e destruindo as vilas daqueles que davam abrigo aos revolucionários. Em um desses filmes, sem título e sem créditos, uma hiena presa a uma coleira é vista se alimentando dos corpos de três africanos mortos, a câmera focaliza a cena por um tempo considerável, até ser substituída por uma tela preta, o ulular das hienas em *off* (Julie Frederikse apud Hungwe, 2005, p. 86).

A guerra na Rodésia terminou em 1979 com a intervenção do Reino Unido, que por um período de seis meses voltou a ter controle sobre o território, àquele momento denominado Zimbabwe Rodésia<sup>263</sup>. Em 1980, eleições livres e diretas levaram Robert Mugabe<sup>264</sup> ao poder, consolidando a independência do Zimbabwe e pondo fim à dominação branca. Pouco antes da independência do país, o governo da Rodésia mandou que fossem destruídos parte dos sórdidos filmes de guerra, restando deles atualmente apenas os relatos de quem os assistiu. Diferentemente do que se identificou em Moçambique, onde alguns cineastas locais reivindicam que filmes produzidos durante o período colonial sejam considerados parte da história do cinema do país, no que diz respeito ao Zimbabwe é bastante difícil argumentar que esses filmes coloniais realizados exclusivamente por homens brancos com o intuito de doutrinar, aterrorizar e exercer controle sobre a população africana local, possam ser integrados à história do cinema do país, sendo mais conveniente ficarem registrados apenas como filmes produzidos *no* território do Zimbabwe.

<sup>263</sup> O nome Zimbabwe deriva das palavras xona *dzimba dzemabwe*, que significa “casas de pedra”, uma alusão às construções de pedra do sítio arqueológico do Grande Zimbabwe, no sul do país.

<sup>264</sup> Robert Mugabe foi primeiro-ministro do Zimbabwe entre os anos de 1980 e 1987, quando se tornou presidente eleito do país, sendo mantido no cargo através de sucessivas eleições até o ano de 2017, quando finalmente foi afastado por um golpe militar.

## 4.2. Harare e o cinema pós-independência

Num esforço de descolonização para apagar vestígios da dominação britânica, por ocasião das comemorações do segundo aniversário da independência do Zimbabwe, o governo promoveu uma ampla renomeação de ruas, bairros e cidades do país. É assim que, em 1982, Salisbury passa a se chamar Harare.

No que diz respeito ao setor de cinema, uma das principais ações do novo governo foi o lançamento de uma campanha para convencer grandes estúdios hollywoodianos a filmar suas superproduções no Zimbabwe, apelando para o ótimo clima do país, a paisagem diversificada, e a boa infraestrutura de bancos e hotéis. Além de beneficiar economicamente o país, o governo zimbabuense esperava que a presença de equipes estrangeiras no Zimbabwe promovesse uma transferência de conhecimento e tecnologia capazes de impulsionar a criação de uma indústria cinematográfica local (Hungwe, 2005, p. 87). Em um contexto descolonização, cientes da capacidade da indústria hollywoodiana de construir e disseminar estereótipos acerca de outros povos e culturas, as autoridades zimbabuenses criaram dispositivos de proteção sob a forma de restrições para aprovação dos roteiros a serem filmados no país. Entre os principais quesitos a serem observados estavam o respeito à “coerência histórica” e à “nova ordem pós-colonial”, evitando a promoção de “atitudes coloniais” como, por exemplo, a representação de africanos como “subservientes” e em “papéis primitivos” (Hungwe, 1992, p. 165). Toda essa precaução, no entanto, foi desconsiderada logo na primeira experiência de uma superprodução estrangeira rodada no Zimbabwe, o filme de “caça ao tesouro” *King Solomon's Mines/As Minas do Rei Salomão* (1985), uma produção do estúdio Cannon estrelada pelos norte-americanos Richard Chamberlain e Sharon Stone. No Zimbabwe, o filme foi acusado por jornalistas e críticos de “perpetuar e legitimar estereótipos coloniais sobre raça”, por sua representação dos africanos como seres primitivos, selvagens e até mesmo canibais (id., pp. 165-6). Indiferente às críticas internas e entusiasmado com o sucesso do filme nas bilheterias internacionais, o governo zimbabuense dobrou suas apostas e criou uma política de investimento financeiro em realizações estrangeiras, que tornaria o governo coprodutor dos filmes a serem rodados no país. Foi assim com *Cry Freedom/Um Grito de Liberdade* (1987), da *Universal Pictures*, filme com o ator norte-americano Denzel

Washington no papel do ativista sul-africano antiapartheid Steve Biko. Por diversas razões, o filme tornou-se um grande fracasso nas bilheterias internacionais não rendendo ao governo do Zimbabwe o retorno financeiro esperado<sup>265</sup>. Por conta disso, tão prontamente como surgiu, a política de investimento estatal em coproduções estrangeiras foi abandonada pelo governo.

Um outro evento, de natureza histórica, contribuiu para o agravamento do declínio do setor de cinema no país. Em 1994, com o fim do apartheid, produções estrangeiras que utilizavam o Zimbabwe como locação “dublê” para histórias ambientadas na África do Sul<sup>266</sup> – “pela similaridade no planejamento urbano entre algumas cidades” desses dois países – puderam finalmente ser filmadas em solo sul-africano (Zvomuya, 2020). Assim, o sonho da criação de uma indústria cinematográfica zimbabuense entrava novamente em compasso de espera.

De toda forma – como aconteceria em Moçambique nos anos 2000 –, a presença de equipes estrangeiras no Zimbabwe serviu para estimular o desejo da realização cinematográfica em muitos jovens aspirantes a cineastas. No entanto, com a economia começando a dar sinais de falência, já final da década de 80, era preciso encontrar um novo modelo de viabilização da produção.

#### 4.3. *Neria e Everyone's Child*: Harare mostra sua face nos “filmes de ONGs”

MR. MACHACHA

Sra. Katsande, a senhora, por favor, poderia dizer a esse tribunal as razões pelas quais deixou a aldeia um mês depois de seu marido ter morrido?

NERIA

Meu Senhor, eu senti que meus filhos precisavam voltar à escola. Além disso, eu estava ciente de que se não voltasse, eu poderia perder o meu emprego. Meus filhos sempre viveram na cidade, e aqui é a nossa casa.

*Neria*, de Godwin Mawuru<sup>267</sup>

<sup>265</sup> De acordo com Hungwe, o governo do Zimbabwe investiu cerca de 5 milhões de dólares norte-americanos no filme que custou um total de 22 milhões de dólares (2005, p. 87).

<sup>266</sup> Além do próprio *Um Grito de Liberdade*, foram rodados também no Zimbabwe os filmes *A World Apart/Um Mundo à Parte* (dir. Chris Menges, Reino Unido, 1988) e *The Power of One/O Poder de Um Jovem* (dir. John G. Avildsen, EUA, 1992).

<sup>267</sup> “MR. MACHACHA: Mrs. Katsande, could you please tell the court your reasons for leaving the village one month after your husband is dead? NERIA: My Lord, I feel that my children need to get back to school. And also, I was consent that if I do not return, I would lose my job. My children have always lived in the city, and that is our home” (Mr. Machacha e Neria, em *Neria*).

Muito pouco se registrou sobre a cidade de Salisbury nos filmes educacionais e de guerra, produzidos durante o período colonial no Zimbabwe. Seria preciso esperar pela independência do país para que a cidade, agora chamada Harare, começasse a figurar no cinema local, finalmente sob a direção de realizadores negros zimbabuenses. Embora, como se poderá perceber adiante, assinar a direção de um filme no Zimbabwe, nos anos 90, não fosse garantia de autonomia no processo de sua criação.

Ao longo de toda a década, organizações não governamentais estrangeiras ocuparam a lacuna deixada pelo fim dos investimentos do governo em cinema, tornando-se as principais financiadoras da produção de filmes no Zimbabwe (Sakarombe, 2018, p. 23). Para alguns pesquisadores (Hungwe, 1992, 2005; Sakarombe, 2018), os filmes produzidos nesse período – chamados de “filmes de ONGs” (*NGO's movies*) ou “filmes financiados por doadores” (*donor-funded films*) – padeciam do mesmo mal daqueles que haviam sido realizados durante o período colonial: eram obras substancialmente comprometidas com o olhar estrangeiro. Na definição de Mboti, “o filme de ONG é um tipo de filme financiado (principalmente) por organizações não-governamentais estrangeiras. O objetivo desses filmes era influenciar e modificar o comportamento do público de acordo com a missão ideológica de cada ONG” (2017, p. 9)<sup>268</sup>. Por sua vez, Hungwe procurou definir a dinâmica de atuação dessas ONGs:

O principal impulso da iniciativa cinematográfica financiada por governos e instituições ocidentais tem sido a mensagem, ao invés do lucro. A agenda é amplamente definida em termos de desenvolvimento internacional. Com um novo século se iniciando, o problema do desenvolvimento internacional permanece sem solução e a campanha de mídia baseada no filme faz parte das estratégias utilizadas por alguns doadores. (...) Entre os direitos articulados pelos doadores estão os direitos trabalhistas, os direitos de grupos vulneráveis (mulheres e crianças) e, mais recentemente, o combate à disseminação do HIV / AIDS. (...) A grande importância dada a esses direitos tem se refletido nos temas de narrativas de filmes patrocinados por doadores ocidentais no Zimbabwe por meio de organizações não-governamentais (ONGs) (2005, p. 89, T.A.)<sup>269</sup>.

<sup>268</sup> “The NGO film is a type of film funded by (mostly) foreign non-governmental organisations. The purposes of such film are to influence and modify audience behaviours in accordance with the ideological mission of each respective NGO” (MBOTI, 2017, p. 9).

<sup>269</sup> “The primary thrust of the film-making initiative funded by Western governments and institutions has been message, rather than profit. The agenda is broadly defined in terms of international development. As a new century begins, the problem of international development remains unresolved and the media campaign based on film is part of the ongoing strategies of some donors. (...) Among the rights articulated by donors are labour rights, the rights of vulnerable groups (women and children) and, more recently, combating the spread of HIV/AIDS. (...) The high profile given to these rights has been reflected in the themes of film narratives sponsored by Western donors in Zimbabwe through Non-governmental Organizations (NGOs)” (HUNGWE, 2005, p. 89)”.

Para os críticos desse modelo de produção, antes de qualquer interesse em investir e desenvolver uma indústria de cinema local, as ONGs estariam trabalhando a serviço de agendas internacionais, empenhadas em produzir filmes de orientação pedagógica sobre direitos humanos e temas relacionados à prevenção em saúde (HIV e gravidez na adolescência), direitos da mulher, lei de herança, etc., com o objetivo de educar o público africano através de suas mensagens (Hungwe, 2005; Fischer, 2010; Ureke, 2016). Ainda que essa percepção não possa ser contestada, é impossível ignorar que importantes obras do cinema zimbabuense, com significativa repercussão dentro e fora do país, foram realizadas nesse contexto de produção, como *Neria* (1993), dirigido por Godwin Mawuru, e *Everyone's Child* (1996), de Tsitsi Dangaremba, dois filmes cujas histórias se passam parcialmente em Harare.

*Neria* – uma produção da Media for Development Trust (MFDI), subdivisão da Media for Development International, ONG estabelecida no Zimbabwe em 1989<sup>270</sup> – se tornou um dos títulos mais conhecidos do cinema zimbabuense. No filme, a personagem Neria (Jesesi Mungoshi<sup>271</sup>) vive um casamento feliz ao lado do marido Patrick (Emmanuel Mbirimi) e dos dois filhos do casal – Mavis (Tsitsi Nyamukapa) e Shingirayi (Mnyika Kangai) – em um bairro popular na parte leste da cidade de Harare. Neria é uma mulher independente, que ganha seu próprio dinheiro trabalhando em uma cooperativa feminina de costura. Sua sorte muda quando seu marido morre em um atropelamento e seu cunhado Phineas (Dominic Kanaventi) avança sobre as finanças e a propriedade do casal, apelando para a cultura e a tradição local, na qual um homem se torna responsável pela viúva de seu irmão. De fato, Phineas está interessado apenas nas posses materiais de Patrick – dinheiro, um carro modesto e a casa na cidade –, deixando Neria e seus filhos desassistidos. Quando, sem o consentimento de Neria, Phineas leva os sobrinhos para viver novamente na aldeia, Neria toma coragem, confronta

<sup>270</sup> Outras ONGs atuantes nesse momento no Zimbabwe são a *United States Agency for International Development* (USAID), a *United Kingdom Department for International Development* (DFID), a *Ford Foundation* e a *Swedish International Development Agency* (SIDA) (UREKE, 2016, p. 88).

<sup>271</sup> Jesesi Mungoshi, hoje uma veterana, é uma das mais importantes atrizes do teatro, televisão e cinema zimbabuenses. Foi casada com Charles Mungoshi, importante escritor e dramaturgo zimbabuense, já falecido.

os costumes tradicionais e recorre à justiça ocidental para recuperar aquilo que é seu por direito.

Habituada à vida na cidade, onde vive desde seu casamento com Patrick, a protagonista se vê colocada entre os códigos de conduta de dois mundos que, no filme, são inicialmente apresentados como diametralmente opostos: o da modernidade urbana e o da tradição ancestral, que liga Neria à terra de origem de seu marido. No filme, a tensão entre a tradição (aquilo que se espera de Neria) e a modernidade (aquilo que ela deseja para si) reverbera na caracterização – por contraste – dos dois grandes conjuntos de locações em que a história é ambientada: a cidade de Harare e a aldeia no interior do país.

Em Harare, Neria vive com a família em uma casa recém comprada em um bairro popular, cercada por outras tantas casas assemelhadas dispostas ordenadamente em ruas simetricamente planejadas. Os terrenos das casas são separados entre si (e protegidos) por cercas e portões. No portão da casa de Neria, além do nome do bairro (Warren Park) e o número da residência, consta também o nome de sua família (Katsande), sugerindo a noção de propriedade privada e individual (no caso familiar) característica da organização social da cidade.



Logo após a apresentação desse espaço, os Katsandes empreendem uma viagem de carro até aldeia da família de Patrick, onde ainda vivem Phineas e Ambuya<sup>272</sup> (Violet Ndlovu), sogra de Neria, mulher imersa na tradição e em permanente desacordo com o comportamento da nora. Como identificado em outros filmes africanos, em *Neria*, opta-se pela exposição bastante linear do deslocamento entre os espaços (em lugar do uso de elipses), o que permite não somente tornar evidente a grande distância física e cultural que separa os universos da aldeia e da cidade, mas, também, oferece a oportunidade que se visualize Harare de diversos ângulos.



A medida em que o carro da família de Neria avança em sua jornada em direção ao interior, vê-se a cidade através de suas largas avenidas, comércio, automóveis e altos prédios de escritórios. Aos poucos, essa paisagem urbana cede lugar à rodovia, espaço de passagem ainda ligado ao conjunto de imagens relacionadas ao imaginário do progresso urbano, que por sua vez dá lugar a uma poeirenta estrada de terra, signo do universo rural. Por fim, o carro da família chega à aldeia onde meninos pastoreiam o gado livremente por entre edificações tradicionais<sup>273</sup>, reforçando o contraste com as imagens que deram início à sequência da viagem.

<sup>272</sup> “Ambuya” significa avó em língua xona.

<sup>273</sup> As casas tradicionais do interior do Zimbabwe são feitas de parede de barro e telhados de palha seca

Em evidente contraste com o espaço urbano, o espaço familiar da aldeia é composto por pequenos grupos de edificações dispersas em meio à poeirenta vastidão da savana, sem barreiras físicas entre elas, num espaço onde as vias de circulação existem, porém são bem menos demarcadas do que as ruas ordenadas da cidade. A inexistência de cercas e muros entre as edificações sugere os fortes vínculos dos seus moradores com a ocupação coletiva do espaço e a vida em comunidade, diverso da ocupação do espaço da cidade.

Os deslocamentos entre a cidade e o campo, e vice versa, estão presentes em diversos filmes produzidos em diferentes países africanos após a independência, compondo uma temática bastante frequente: o “retorno à aldeia” (Mhando, 2010, p. 209). É como se os personagens não se desligassem de sua origem, mesmo após terem adotado o espaço da cidade como lar, como é o caso de Neria e Patrick. Essa centralidade da terra na vida dos africanos e a força de atração exercida pelo lugar de origem podem ser vistas, também, em filmes como o sul-africano *Vaya* e o moçambicano *O Grande Bazar*, nos quais os personagens partem da aldeia em direção à cidade grande, mas são atraídos de volta aos seus espaços originais. Algumas vezes, em narrativas eminentemente urbanas, esse movimento de “eterno retorno à aldeia” surge transfigurado em um retorno à periferia, como no filme sul-africano *Mais uma Página*, em que os personagens se deslocam do subúrbio abastado do norte da cidade (mais urbanizado) até Soweto, não para encontrar as origens, mas para simplesmente se divertir e relaxar.

Neria também vai ser persuadida a fazer esse movimento em direção à aldeia. Phineas, que incorpora a função de antagonista absoluto do filme, faz de tudo para inviabilizar sua permanência na cidade: se apossa de suas finanças, se apropria de toda a mobília da casa, leva os filhos de Neria para o campo, troca as chaves da porta para impedir que ela entre em sua própria residência. A história da protagonista pode, grosso modo, ser resumida como sua luta para se manter em Harare (lugar onde pode viver de forma independente) e escapar de um retorno definitivo à aldeia onde, por ser mulher, seus direitos são cerceados pela tradição patriarcal.

Na opinião da pesquisadora zimbabuense Phebbie Sakarombe, *Neria* acerta quando defende a importância do respeito às mulheres, mas falha gravemente na caracterização dos personagens masculinos. Phineas – um homem da aldeia, que justifica suas ações “em nome da cultura e da tradição” – exerce uma violência



“infantil, cruel, irracional e irresponsável” contra Neria (2018, p. 28). Por outro lado, Patrick e seu cunhado Jethro (Oliver Mtukudzi<sup>274</sup>) se opõem diversas vezes à ideia de patriarcado e à submissão das mulheres na sociedade. Na análise da pesquisadora, “homens como Patrick e Jethro são considerados modernos e iluminados” porque são “homens da cidade”, enquanto personagens como Phineas “estão na escuridão e pertencem ao passado africano incivilizado” (id., p. 31). Esse esquema de caracterização que, em sua análise de *Neria*, Sakarombe identifica apenas nos personagens masculinos, é perceptível também na construção das personagens femininas do filme. Ambuya passa a maior parte da narrativa opondo-se ao jeito de ser de Neria, revelando-se incapaz de compreender porque a nora e o filho preferem a cidade ao campo; por outro lado, Connie (Kubi Indi), vizinha e colega de trabalho de Neria, é uma mulher divorciada e esclarecida, que desperta Neria para seus direitos legais e a orienta a entrar na justiça contra Phineas. Ambuya, originária da aldeia, está na “escuridão” – para utilizar a imagem proposta por Sakarombe –, enquanto Connie, moradora da cidade, mostra-se como uma mulher “moderna e iluminada”. Para Sakarombe, essa representação dicotômica do homem africano (e também da mulher) serviria apenas para reforçar estereótipos forjados pelos europeus durante o período de dominação colonial. Mas é possível complexificar essa questão. De fato, o regime de estereotipia que a pesquisadora identifica na caracterização das personagens masculinas reflete certo incômodo com a recorrente caracterização que o cinema ocidental faz do africano como um homem comumente rude, violento e, mais frequentemente, dado à infidelidade. No entanto, a representação dicotômica apresentada por ela obriga que os personagens de *Neria* sejam obrigatoriamente identificados como pertencentes a um espaço determinado, ou à cidade ou ao campo, eliminando a possibilidade de eles habitarem – ou serem habitados por – mais de um espaço simultaneamente. O que a análise de Sakarombe perde de vista é a eterna condição africana de pertencimento a dois mundos, o ocidental e o africano, a cidade e o campo, a modernidade e a tradição rural. No filme, Neria não sofre por circular entre dois mundos – a cidade e o campo. Ela não demonstra aborrecimento nem desrespeito às tradições e ao modo de vida rural. Seu dilema se inicia justamente quando se vê ameaçada de perder o direito a um desses espaços, que é sua vida na cidade.

---

<sup>274</sup> Importante músico e ativista dos direitos humanos no Zimbabwe, falecido em 2019.

Em seu livro sobre Johannesburgo, *Writing the city into being* (2010), a pesquisadora Lindsay Bremner chama atenção para o fato de que é bastante comum que as pessoas, em diversas cidades africanas, não vivam suas vidas em apenas uma localidade.

As crianças se movem entre pais, avós ou amigos. Sofisticados moradores urbanos retornam aos seus lares tribais para se submeter a ritos de iniciação, vivendo como caçadores-coletores por semanas no mato africano antes de retornar à “civilização”. A ideia de pertencer a um local é estranha em um continente onde a sensação de estar-no-mundo está ligada à manutenção de elos entre vários locais. A cidade na África, embora sem dúvida inicialmente estrangeira, não desvinculou as pessoas de suas raízes (p. 185, T.A.)<sup>275</sup>.

Quando escreve que a ideia de pertencer a um único local é estranha à condição do continente africano, Bremner está dialogando diretamente com o pensamento de Mbembe em relação ao direito à mobilidade, à circulação e a travessia que caracterizam a condição africana na contemporaneidade.

Aprender a passar constantemente de um lugar a outro é o que, portanto deve ser seu projeto [do homem africano], pois, seja como for, é esse o seu destino. Mas passar de um lugar a outro é também forjar com cada um deles um duplo vínculo de solidariedade e de desapego. Essa experiência de presença e distância, de solidariedade e desprendimento, mas nunca de indiferença – chamemo-la de ética do passante (Mbembe, 2020, p. 210).

Duas passagens sequenciais do filme, cujos diálogos precisam ser apreciados em conjunto para que possam completar seu pleno sentido, ajudam a compreender a condição de passantes de Neria e Patrick, e os sentimentos de ambos em relação às suas existências entre os espaços do campo e da cidade. Na primeira sequência, Patrick e Ambuya estão conversando junto a um fogo de chão, na aldeia:

AMBUYA

Na cidade, você está sempre tão ocupado! (...) Por que você simplesmente não volta pra casa e vem viver aqui?

PATRICK

Não posso, mãe. Nós temos uma vida lá. Casa, trabalho, amigos. Nós somos felizes!

---

<sup>275</sup> “Children move between parents, grandparents or friends. Sophisticated urban dwellers return to their tribal homes to undergo initiation rites, living as hunter-gatherers for weeks in the African bush before returning to “civilization”. The idea of belonging in one location is foreign in a continent where the sense of being-in-the-world is tied to the maintenance of links between multiple sites. The city in Africa, while arguably initially foreign, has not disengaged people from their roots” (BREMNER, 2010, p. 185).

AMBUYA

Essa geração de vocês, vocês não conseguem ficar satisfeitos com uma vida simples. Eu simplesmente não consigo compreender...

PATRICK

Não se preocupe, mãe. Às vezes nem eu consigo.<sup>276</sup>

O diálogo se inicia com uma crítica de Ambuya à vida atribulada na cidade, onde um filho não tem tempo para estar com sua mãe, e passa a um elogio da vida simples da aldeia. Ambuya não consegue compreender o fascínio que a cidade exerce sobre as pessoas. Embora também não saiba explicar, Patrick só sabe dizer que é na cidade que ele encontra a felicidade. Imediatamente após esse diálogo, Patrick e Neria caminham até o alto de uma pedra onde se sentam para contemplar a paisagem ao pôr do sol. Diante da beleza da cena, Neria confessa: “Quando estou aqui com você, é como se nunca tivesse partido”. Ao que Patrick responde: “É um lugar especial, querida. Nossos corações estarão sempre aqui”<sup>277</sup>. A felicidade, Patrick e Neria encontram na cidade; seus corações encontram-se no campo: em lugar de impasse, aquietação. Ainda que se possa pensar que essa imagem romantizada do espaço da natureza africana, sublime, arrebatadora, também é um estereótipo forjado em tempos coloniais pelo olhar daquele quem vem de fora<sup>278</sup>, o que os diálogos dessas duas sequências ajudam a construir é a noção de que, retomando Mbembe, os personagens “aprenderam a passar de um lugar ao outro”, aprenderam a viver confortavelmente nesse entre-lugar, sem se sentirem compelidos a fazer uma escolha.



<sup>276</sup> “AMBUYA: In town, you are always so busy! (...) Why can’t you just come home and live here? PATRICK: We can’t, Amai. We’ve plenty of life there. A home, work, friends... we are happy! AMBUYA: This generation of yours, you can’t just be satisfied to live a simple life. I just don’t understand... PATRICK: Don’t worry, Amai. Sometimes I don’t understand it too.”

<sup>277</sup> “NERIA: When I am hear with you it’s like we’ve never left. PATRICK: It’s a special place, darling. Our hearts will always be here”.

<sup>278</sup> A visão dessa sequência sempre me faz pensar em outra, do filme *Out of Africa/Entre dois Amores* (1985), de Sidney Pollack, em que os personagens de Meryl Streep e Robert Redford também se sentam sobre um platô para contemplar a paisagem ao pôr do sol.

Na narrativa esquemática de *Neria*, a vida na aldeia remete a um passado de tradições patriarcais opressor às mulheres, que o filme vem denunciar. A cidade, ao contrário, é vista como a possibilidade de um futuro mais equânime em termos de gênero. Embora Neria se levante contra a opressão e a injustiça, a solução final encontrada por ela é de conciliação, aparando qualquer aresta de tensão que possa ter se criado por sua atitude de confronto. Phineas é punido com sua derrota na justiça. Ambuya se reconcilia com a nora. E Neria, apesar de sair vitoriosa no tribunal de justiça da cidade, retorna temporariamente à aldeia para se submeter à tradição que a obriga a escolher um novo marido entre os homens da família. Sabiamente, ela escolhe seu próprio filho, provando ser possível conciliar dois modos de viver inicialmente apresentados no filme como opostos.

A ONG Media for Development Trust também foi responsável pela produção de outro título incontornável da cinematografia zimbabuense<sup>279</sup> dos anos 90, *Everyone's Child* (1996), filme de estreia da cineasta, dramaturga, escritora e ativista zimbabuense Tsitsi Dangarembga. O filme, que contou com o apoio da British Overseas and Development Administration and Plan International, aborda a temática do abandono infantil decorrente da crise provocada pela disseminação do HIV/AIDS em países do continente africano. A imagem, sugerida já no título da obra, é um apelo para que crianças órfãs sejam acolhidas como se fossem “filhos de todos”, de forma a serem resguardadas contra possíveis maus-tratos e assédios – outro tema abordado na obra.

*Everyone's Child* conta a saga dos irmãos adolescentes Tamari (Nomsa Mlambo) e Itai (Thulani Sandhla) que, após perderem os pais por conta de doenças relacionadas à contaminação pelo vírus HIV, tornam-se responsáveis pelos irmãos mais novos – Nhamo (Casey Mugabe) e Norah (Victoria Vuyeqaba) – e precisam encontrar um meio de sustentar a família. Sem contar com o apoio do tio Ozias (Walter Muparutsa) – que além de não os acolher como determina à tradição local, ainda lhes toma um boi e as ferramentas necessárias para que os irmãos possam arar

<sup>279</sup> Em sua tese sobre o cinema zimbabuense, escrita em 2016, o pesquisador zimbabuense Oswelled Ureke faz referência a uma crítica jornalística que ressalta que “sempre que os zimbabuenses falam sobre os melhores filmes feitos no país, muitos mencionam os filmes produzidos nos anos 90”, entre eles *Neria* e *Everyone's Child*. Cf. <<https://www.sundaymail.co.zw/whats-gone-wrong-with-our-film-industry>>.

os campos –, Itai decide partir em busca de emprego em Harare, enquanto Tamari permanece na aldeia, cuidando dos irmãos.

O interesse de Itai por Harare surge durante as celebrações do funeral de sua mãe, Ketiwe (Peligia Viaji), quando ele ouve seu tio Jimmy (David Musvairé) exaltar a vida na cidade: “Eu conheço um homem que ganha mil dólares todos os dias, inclusive aos domingos. E você sabe o que ele faz? Ele recolhe lixo e vende. Mil dólares por dia! Existem muitas maneiras de ganhar dinheiro melhor em Harare”<sup>280</sup>. Não é apenas o jovem Itai que se deixa seduzir pela história. Outros aldeões mais velhos que escutam a fala de Jimmy também se impressionam com a promessa de emprego fácil na cidade. Thabiso (Nkululeko Chunky Phiri) – jovem músico apaixonado por Tamari – também faz planos de partir para Harare onde, segundo ele, é possível conseguir trabalho. Thabiso convida Tamari para acompanhá-lo na aventura. Tamari, que desde a primeira sequência da narrativa expressou seu desejo de partir, agora hesita, mostrando-se mais pragmática que seu irmão: “o que eu iria fazer na cidade?”. Assim, antes que se revele através das imagens, a Harare de *Everyone’s Child* é imaginada e compartilhada pelos personagens da aldeia como um lugar de oportunidades, onde seria mais fácil e mais rápido ganhar dinheiro do que na área rural. É a imagem da “cidade do colono” idealizada como “farta, indolente” e “sempre cheia de coisas boas”, como Fanon se referiu a ela em *Os Condenados da Terra* (In: Zeilig, 2014, p. 105, T.A.)<sup>281</sup>. Diferentemente do que se vê em *Neria*, a vida no campo em *Everyone’s Child* está associada menos às tradições do que ao árduo e nem sempre compensador trabalho agrícola, sempre sujeito às intempéries. Impossibilitado de trabalhar o campo, por falta de ferramentas, e motivado pela ideia de trazer dinheiro para a família, Itai decide partir, fazendo com que uma parte significativa da narrativa de *Everyone’s Child* se passe nas ruas de Harare. Se, em *Neria*, a narrativa já se inicia na cidade, a história de *Everyone’s Child* tem início na aldeia. Retoma-se, portanto, o tema do deslocamento, explorado em diversos outros filmes africanos, e Itai vai precisar vencer o obstáculo da distância para chegar até o seu destino na cidade.

<sup>280</sup> “I know a man who wins one thousand dollars every day, including Sundays. And you know what he does? (...) He collect the garbage, and sell it... A thousand dollars a day! There are plenty ways to make better money in Harare”.

<sup>281</sup> “The settler’s town is a well-fed town, an easygoing town; its belly is full of good things” (FANON In: ZEILIG, 2014, p. 105).



Na ausência de linhas de transporte regular ligando as diferentes partes do interior do país, para a grande maioria da população africana que não possui um meio de locomoção próprio, a distância se apresenta como um obstáculo real a ser vencido – a pé, quando possível, ou de carona. Em *Neria*, a família Katsande dependia do carro de Patrick para fazer o trajeto da cidade até a aldeia, no filme moçambicano *Resgate*, Bruno necessita pegar diversas caronas até conseguir chegar de volta a Maputo. A mesma situação se apresenta para Itai que, a exemplo de Bruno, pega carona na estrada e viaja na caçamba de uma caminhonete para chegar ao seu destino<sup>282</sup>.

Nesse filme, o trajeto aldeia-cidade ocorre em elipse, da estrada onde Itai pega carona passa-se imediatamente – por meio de um corte seco na montagem – para Harare. Através do recurso de caracterização por contraste, o espaço da cidade é apresentado através de todos os índices naturalmente ausentes do espaço rural anteriormente apresentado: prédios altos, largas avenidas, tráfego intenso de veículos, calçadas cheias de transeuntes, etc. A mesma operação de contraste se dá na utilização da trilha sonora que acompanha essas primeiras imagens de Itai em Harare: por sobre a trilha musical sobrepõem-se os ruídos da cidade – o tráfego pesado, o rumor de multidões, e o som da passagem de um avião, em oposição, por exemplo, ao canto dos pássaros que acompanham a caracterização sonora da aldeia. Áudio e imagem construindo, assim, de maneira bastante esquemática e simplista, a ideia da cidade como um lugar do progresso e da “modernização”.

---

<sup>282</sup> Da mesma forma, em certo momento da narrativa, vê-se Thabiso descendo da caçamba de uma caminhonete na qual pegou carona para retornar à aldeia.



As primeiras imagens de Harare surgem em um movimento de *tilt down*<sup>283</sup> em que a câmera inicia o enquadramento no topo de um conjunto de prédios altos e termina focalizando o tráfego de carros numa grande avenida. Esse movimento de câmera – que vai se repetir em outra sequência mais adiante – estabelece um código visual que busca salientar a verticalidade dos elementos que compõem a arquitetura da cidade (prédios, postes de iluminação, fiação de rede elétrica suspensa, etc.). Ele espelha, também – às vezes com o reforço do enquadramento em contra-plongée<sup>284</sup> –, o direcionamento do olhar de Itai na/para a cidade, sempre atraído para o alto, revelando o interesse do personagem pela verticalidade do espaço. Uma verticalidade que se opõe à horizontalidade predominante na aldeia, onde o olhar tende a ser captado mais pelo “perder de vista” da vastidão dos campos e pela linha distante do horizonte. Como ocorre no filme *Neria*, na cena em que Neria e Patrick observam a paisagem, olhos postos no horizonte, na direção do qual Patrick aponta a mão, como que reforçando a horizontalidade do direcionamento do olhar dos personagens, pouco perceptível devido ao plano aberto.



Mas, o deslumbramento de Itai com a cidade se desfaz muito rapidamente. Como ensinam os manuais clássicos de roteiro para cinema, a chegada

<sup>283</sup> Movimento panorâmico em que a câmera se move sobre seu próprio eixo, na vertical, de cima para baixo.

<sup>284</sup> Angulação de câmera de forma a enquadrar o objeto de baixo para cima.

(aterrissagem) do herói em um mundo desconhecido (mundo especial) costuma ser marcada por contratempos e desencontros, e “a fé do personagem no mundo especial pode ser abalada logo no primeiro contato” (Vogler, 1998, p. 200). É o que ocorre em *Everyone’s Child*. Assim que chega à capital, Itai vai em busca de Jimmy em um imponente prédio de escritórios, na esperança de conseguir um emprego. Apenas para descobrir que Jimmy não se encontra mais em Harare – ele partiu para Johannesburg. O roteiro pontua, assim, sutilmente, através de uma única informação de diálogo, a temática do permanente movimento de migração temporária dos zimbabuenses em direção à África do Sul<sup>285</sup>. Sem nenhum outro contato na cidade, a partir desse ponto tudo começa a dar errado para o jovem recém chegado do campo. No espaço de um mesmo dia, Itai sairá do décimo oitavo andar do prédio de onde contempla Harare do alto, pela janela, para descer ao subsolo escuro de uma obra abandonada onde passará a se abrigar durante toda sua estadia na capital.



Depois de uma rápida passagem pelo setor financeiro da cidade – no qual é prontamente rechaçado, Itai ingressa numa versão leve do submundo de Harare. Para além da estruturação do contraste entre o cenário urbano e o universo rural, *Everyone’s Child* procura revelar também as contradições sociais inerentes ao espaço da própria cidade. Repetindo o movimento de *tilt down*, uma panorâmica aproxima, na mesma sequência, duas visões da mesma cidade: os prédios modernos do setor financeiro, ao fundo, e um beco onde um grupo de jovens em situação de rua reviram latas de lixo.

<sup>285</sup> O que contribuiu para que o Zimbabwe fosse apelidado provocativamente por algumas pessoas como “a décima província da África do Sul” (ODHIAMBO; MPUNDE, 2008, p. 251).





Perseguido e roubado por esses mesmos jovens, Itai acaba por se juntar ao grupo. Ele ainda resiste e faz um último esforço para tentar ganhar dinheiro honestamente na cidade, guardando carros e orientando motoristas em uma avenida movimentada da capital. Mas, assim como ocorreu com Paíto, no filme moçambicano *O Grande Bazar*, a cidade grande não vai acolher Itai. Sem dinheiro, tenta, sem sucesso, se alimentar dos restos de comida que encontra no lixo. Com fome, passa a usar drogas, pratica pequenos delitos, perturba um casal de turistas brancos, até finalmente ser preso por assalto e recolhido a um reformatório. Para Itai, as ruas de Harare se apresentam como um espaço de perigos – “a cidade como flagelo” a que se refere o pesquisador e cineasta tanzaniano Martin Mhando, em suas análises dos filmes zimbabuenses desse mesmo período (2010, p. 209). Mas, em *Everyone’s Child*, esses perigos são desarmados pelas soluções muitas vezes fáceis do roteiro. Como quando Itai é seriamente intimidado pelo “chefe” do grupo de adolescentes, mas, imediatamente depois, sem que tenha havido nenhuma nova situação dramática, é aceito como membro do bando. Ou quando ele quase se envolve em uma situação de prostituição, mas é prontamente salvo pelos outros adolescentes. Ou, ainda, quando preso por roubo e sofrendo a ameaça de agressão física dentro do reformatório, a ele é oferecida a oportunidade de voltar para casa. Mesmo na sequência em que Itai aparece praticando pequenos delitos nas ruas de Harare, a construção da cena – acompanhada por uma música de ritmo animado, mistura de hip hop e reggae, com letra inspiracional enaltecendo a cultura de rua – cria uma ambivalência em relação aos perigos inicialmente relacionados a esse espaço (Fisher, 2010, p. 117).

Na aldeia, Tamari não tem uma sorte muito diferente do que a de seu irmão. Sem poder contar com ajuda do tio Ozias – que repete todos os defeitos detectados

na caracterização do personagem Phineas, em *Neria* –, Tamari se vê obrigada a ceder ao assédio de Mdara Shaghi (Elijah, Madzikatire), o comerciante local que lhe fornece roupas, dinheiro e alimentos em troca de favores sexuais. Apontada como prostituta pelas mulheres da aldeia, Tamari amarga ainda o luto e a responsabilidade pela morte do irmão mais novo em um incêndio ocorrido durante um de seus encontros noturnos com Mdara. Mas será na aldeia, e não na cidade, que os personagens de Tamari e Itai encontrarão a redenção. Despertado de seu comportamento irracional após a morte de Nhamo, Ozias finalmente assume sua responsabilidade para com os sobrinhos órfãos, acolhendo-os, gesto que é replicado pelos demais membros da comunidade. É plausível supor que uma das muitas mensagens do filme seja, além do alerta em relação aos perigos da cidade, uma tentativa de desestimular o êxodo rural em direção à capital.

Apesar do grande sucesso obtido junto ao público, *Everyone's Child* acumulou também muitas críticas internas. A começar pela opção – atribuída, num primeiro momento, à direção do filme – de fazer com que todos os personagens africanos se expressassem em inglês, por vezes pronunciado com correção excessiva, reservando pouquíssimo espaço para o uso das línguas locais (Ureke, 2016, p. 137). Isso atraiu a suspeita de que o filme visava muito mais uma audiência externa e anglófona do que o público local, que não se reconhecia no modo de falar dos personagens. O filme também foi acusado por alguns críticos de “pertencer a um grupo de narrativas que apresentam os africanos como um problema, e que são construídas apenas para o satisfazer o olhar ocidental” (id., p. 22). A visão de Harare que emana do filme está alinhada com certo imaginário ocidental que associa o ambiente das grandes cidades africanas somente à pobreza e à violência. O filme ajudou a fomentar também o debate sobre o poder excessivo dos doadores estrangeiros de eleger as histórias que mais lhes interessavam contar e de privilegiar alguns diretores africanos em detrimento de outros (Hungwe, 2005, p. 91). Ainda que as estratégias estéticas utilizadas na construção das narrativas dos filmes produzidos na década de 90 fossem inegavelmente mais sofisticadas do que aquelas dos filmes educativos do período colonial, o que estava por trás de toda essa discussão era a desconfiança de que os filmes financiados por doadores estrangeiros demonstravam sinais claros da continuidade do modelo de produção dos filmes realizados pelos britânicos através da CAFU no período colonial (Fisher, 2010, p. 112).

Mesmo tendo dirigido *Everyone's Child*, Tsitsi Dangarembga nunca escondeu sua insatisfação com o modelo de produção dos “filmes de ONG”, queixando-se sobretudo da falta de autonomia no processo criativo. “Dangarembga descreve o filme [*Everyone's Child*] como um daqueles filmes de ONGs do tipo ‘ensine as pessoas como se comportar’ que ela só fez porque precisava de um emprego. É um típico filme didático da década de 1990, financiado por doadores” (Ureke, 2016, p. 21, T.A.)<sup>286</sup>. Em outra entrevista, a diretora declarou: “*Everyone's Child* não era o filme que eu queria fazer. Eu não queria fazer mais um filme de AIDS na África. Mas eu não estava autorizada a realizar a narrativa que eu queria” (apud Hungwe, 2005, p. 91, T.A.)<sup>287</sup>.

O autoritarismo do governo Mugabe e sua crescente desconfiança com toda instituição ou indivíduos que mantivessem vínculos com países estrangeiros (Ureke, 2016, p. 139), fez com que, entre o final dos anos 1990 e o início dos anos 2000, grande parte das ONGs estrangeiras abandonassem o país<sup>288</sup>. Encerrava-se, assim, a participação de uma década das ONGs no processo de produção de cinema no Zimbabwe. Se por um lado isso afetou momentaneamente o setor, inviabilizando a realização de novas produções, por outro, representou o fim de uma era de filmes didáticos e feitos sob encomenda, produzidos em um regime de dependência do olhar – e do capital – estrangeiro. De acordo com Mboti, foi o vácuo causado pela partida das ONGs que “abriu o caminho para uma verdadeira independência na indústria cinematográfica” no Zimbabwe (2017, p. 25).

Sobre os filmes produzidos na década de 90, Ben Zulu<sup>289</sup> – produtor executivo do Fundo Africano para o Desenvolvimento do Roteiro (*African Script Development Fund* - ASDF), afirmou:

<sup>286</sup> “Dangarembga describes it as “one of those NGO “teach the people how to behave”-type things” which she only did because she needed a job. It is a typical donor-funded, didactic movie of the 1990s” (UREKE, 2016, p. 21).

<sup>287</sup> “*Everyone's Child* is not the film I wanted to make. I didn't want to make another AIDS film on Africa. But I was not empowered to make the narrative that I wanted to make” (apud HUNGWE, 2005, p. 91).

<sup>288</sup> A MFDT, por exemplo – responsável pela realização dos filmes *Neria* e *Everyone's Child* –, transferiu suas atividades para a Tanzânia. De fato, em junho de 2008, pouco antes das eleições presidenciais, o governo Zimbabuense banuiu todas ONGs estrangeiras do país. Após ter sido reeleito, o banimento foi suspenso, mas muitas ONGs acabaram por desistir de sua atuação no país.

<sup>289</sup> De acordo com Bem Zulu, o ASDF surgiu em 1997 com o intuito de melhorar a qualidade dos filmes africanos de modo a aumentar suas chances de distribuição internacional. Antes de criar o ASDF, Zulu uniu-se a Paul Riber para formar o *Media For Development Trust*, onde colaborou com a produção de *Neria* e *Everyone's Child*, entre outros filmes realizados nos anos 90.

Sentimos que esse tipo de filmes não são filmes de indústria. Você não pode sustentá-los. É uma questão de, há um problema, me dê algum dinheiro. Todos esses filmes (...) são filmes de desenvolvimento. Alguns deles foram financiados por razões antropológicas, mostrando um aspecto da vida na África que era único e assim por diante. Normalmente, as pessoas que financiaram esses filmes tinham uma noção acadêmica ou romântica da África. Mas eles não eram filmes de indústria. Eles não estavam fazendo filmes que eram uma obra de arte e cultura e seriam selecionados para distribuição comercial para que pudessem construir um público considerável (Hungwe, 2000, T.A.)<sup>290</sup>.

Uma vez que o modelo de produção da década de 90 não deixou nenhuma infraestrutura que pudesse dar suporte à subsequente produção de filmes no Zimbabwe (Ureke, 2016, p. 58), e que os meios de produção existentes não foram organizados de modo a constituir uma indústria de fato, no final do século XX os realizadores zimbabuenses se viram novamente diante da necessidade de reinventar a “indústria” de filmes no país.

#### 4.4. “Devore ou seja devorado”: a difícil arte de se viver na Harare de *The Letter*

VICTOR  
Eu recebi a carta.

SIMON  
Você está bêbado! Que carta?

VICTOR  
A carta, Simon. (...) Vinte dois anos, e eles fazem isso comigo. Vinte dois anos e é isso que recebo, sem pensão, sem nada, nada! Apenas... “Oh, Victor, saia daqui”. O que eu vou dizer à minha esposa? “Mulher, ouça... Eu fui castigado. Vamos nos mudar para o campo, porque eu não posso mais bancar a vida em Harare”...<sup>291</sup>

*The Letter*, de Joe

<sup>290</sup> “We feel that those kinds of films are not industry films. You can’t sustain them. It’s a question of, there is a problem, give me some money. All these films (...) they are development films. Some of the films were funded for anthropological reasons showing an aspect of Africa life that was unique and so on. Normally the people who funded those films had an academic or romantic notion of Africa. But they were not industry films. They were not making films that were a work of art and culture and would be picked up for commercial distribution so that they would build a sizeable audience” (HUNGWE, 2000).

<sup>291</sup> “VICTOR: I have been given the letter. SIMON: You are drunk now. What letter? VICTOR: The letter, Simon. (...) Twenty-two years, and they to that to me. Twenty-two years and I get this, no pension, no nothing, nothing! Just... “Oh, Victor, get out”. What am I going to tell my wife? “Wify, come listen... I have been chastised. Let’s move to the rural areas, I can’t afford Harare life anymore...” (Victor e Simon no filme *The Letter/A Carta*, de Joe Njagu).

Os primeiros anos do século XXI no Zimbabwe foram marcados por revezes políticos e econômicos bastante contundentes. Logo no início dos anos 2000, o governo Mugabe fez avançar a redistribuição de terras no país através do Programa Rápido de Reforma Agrária (*Fast Track Land Reform Program*), que permitiu a desapropriação de vastas extensões de terras produtivas – em sua maior parte pertencentes a fazendeiros brancos –, sem qualquer compensação imediata, para nelas assentar famílias negras, buscando, assim, corrigir desigualdades históricas em relação à posse da terra no país (Kramer; Kramer, 2019).

No entanto, a reforma não produziu os resultados pretendidos pelo governo. Em vez disso, resultou em violência, falta de legitimidade na propriedade da terra e um enfraquecimento crônico da infraestrutura agrícola do país, o que contribuiu para a deterioração das condições sociais e econômicas do Zimbabwe (Irigoyen, 2017, T.A.)<sup>292</sup>.

Ao longo de quase duas décadas, sucessivos programas de reforma propostos pelo governo falharam na tentativa de recuperar a economia do país, levando grande parte dos trabalhadores à informalidade. Em 2005, o governo implementou a Operação *Murambatsvina*<sup>293</sup>, que, com a justificativa de remover construções ilegais e favelas, promoveu uma “operação de limpeza” que forçou a retirada de 700 mil moradores dos centros urbanos deslocando-os para áreas rurais, muitos, dentre esses, opositores do governo. Em 2006, cerca de 85% dos zimbabuenses estavam vivendo abaixo da linha da pobreza (Kramer; Kramer, 2019). Em 2007, o país iniciou um longo ciclo de hiperinflação que atingiu a inacreditável marca de 79,6 bilhões por cento em meados de novembro de 2008<sup>294</sup>.

A deterioração econômica do país evidentemente afetou também o setor de cinema, como confirma Nakai Matema, uma das diretoras do Festival Internacional de Cinema do Zimbabwe (ZIFF – *Zimbabwe International Film Festival*), instituído em 1998:

<sup>292</sup> “However, the reform has not delivered the outcomes the government intended. It has resulted instead in violence, a lack of legitimacy in land ownership, and a chronic weakening of the country’s agricultural infrastructure, all of which have contributed to Zimbabwe’s deteriorating social and economic conditions” (IRIGOYEN, 2017).

<sup>293</sup> O termo em língua xona – formado pelas palavras *muramba* (recusar) e *tsvina* (sujo) – pode ser traduzido por “retirando o lixo”, ou “limpando a sujeira”.

<sup>294</sup> Cf. HANKE, Steve; KWOK, Alex. On the Measurement of Zimbabwe’s Hyperinflation. *Cato Journal*, vol. 29, n. 2, 2009.

Devido à turbulência econômica e política no Zimbabwe nos últimos anos, a produção de longas-metragens foi paralisada. As produtoras locais não podem mais arcar com os custos envolvidos em tal empreendimento e a repercussão negativa da imprensa internacional desencoraja os cineastas e investidores estrangeiros a virem realizar seus filmes no país (apud Mhiripiri, 2010, p. 92, T.A.)<sup>295</sup>.

Ao mesmo tempo em que o capital estrangeiro deixava de entrar no país, atores, técnicos e produtores zimbabuenses abandonavam o Zimbabwe, especialmente em direção ao Reino Unido e aos EUA, configurando uma verdadeira migração de talentos ligados ao cinema. Sem apoio do governo nem do mundo corporativo, o modelo de produção de cinema no Zimbabwe novamente se transformou. Os anos 2000 viram surgir um aumento expressivo da produção de curtas-metragens e filmes independentes de baixo orçamento, financiados pelos próprios realizadores (*self-funding*), majoritariamente realizados em vídeo digital e não mais em película. “Uma massa crítica de cineastas jovens armados com câmeras, laptops, telefones celulares e uma variedade de improvisações surgiu” e manteve vivo “o impulso de fazer filmes”, conclui Ureke (2020).

Um dos propulsores deste movimento de produção independente foi o próprio ZIFF, que através de seu Projeto de Curtas-Metragens (*Short Film Project* – SFP), assumiu a missão de estimular a realização de cinema no país. Como corrobora Mboti, “o ZIFF, e o SFP em particular, foram o ponto de encontro para uma nova safra de criativos cineastas locais, que iriam redefinir de forma permanente o cenário da indústria cinematográfica zimbabuense” (2017, p. 18, T.A.)<sup>296</sup>.

Joe Njagu, roteirista, diretor e produtor zimbabuense, é um desses jovens criativos a que se referem Ureke e Mboti. Njagu, que na última década dirigiu e produziu inúmeros curtas e longas-metragens, tornou-se um nome conhecido localmente após o enorme sucesso de seu filme *Lobola* (2010), comédia de baixo orçamento cuja distribuição direta em DVD atingiu a expressiva cifra de 70 mil cópias vendidas um ano após seu lançamento<sup>297</sup>. Njagu se destacou justamente por

<sup>295</sup> “Due to the economic and political turbulence in Zimbabwe over the past few years, feature film production has ground to a halt. Indigenous production companies can no longer afford the costs involved with such an undertaking and negative international press discourages foreign filmmakers and investors from locating their films in Zimbabwe” (MATEMA apud MHIRIPIRI, 2010, p. 92).

<sup>296</sup> “The ZIFF in general and the SFP in particular was the meeting place for a new crop of creative local filmmakers who would go on to permanently redefine the local film industry landscape” (MBOTI, 2017, p. 18).

<sup>297</sup> Cf. <<https://nehandaradio.com/2011/06/07/feature-film-lobola-reaches-70-000-dvd-sales/>>.

sua habilidade de pensar novos modelos de distribuição para seus filmes em um país em que as poucas salas de cinema remanescentes exibem majoritariamente produções de fora do continente africano. A venda dos DVDs de *Lobola* diretamente ao público foi a maneira encontrada para antecipar-se à venda de cópias piratas do filme nas ruas das cidades, destino de todo novo título estrangeiro que chega ao país. Como lembra Mboti, “a relação do Zimbabwe com a pirataria é única, considerando que o ‘mercado paralelo’ foi uma grande fonte de sobrevivência para os zimbabuenses entre 2000 e 2010, quando a economia formal do Zimbabwe entrou em colapso devido à hiperinflação” (2017, p. 21, T.A.)<sup>298</sup>. Em uma economia dominada pela informalidade, Njagu compreendeu que a atividade cinematográfica só seria rentável aos produtores dos filmes se houvesse criatividade também na forma de distribuição. É assim que seu curta-metragem *Salon.com* (2014) foi distribuído ao público encartado em exemplares de uma revista local, e o acesso ao longa *The Gentleman* (2016) se deu através de transferência casada com a compra de créditos pré-pagos para celular (Mboti, 2017, p. 22).

A visão de Njagu sobre o futuro do setor de cinema no Zimbabwe aponta para uma solução que inclui, além de criatividade, parceria e persistência, como expressa o próprio diretor:

Não posso dizer que temos uma indústria cinematográfica no Zimbabwe, prefiro chamá-la de comunidade cinematográfica. Ainda estamos crescendo e acho que as pessoas precisam investir em tempo e não em dinheiro. A razão pela qual [a indústria] não está se movendo muito é que queremos nos comparar a Hollywood, que tem 103 anos. Eles percorreram um longo caminho, e nós ainda temos um longo caminho a percorrer (apud Zimoyo, 2014, T.A.)<sup>299</sup>.

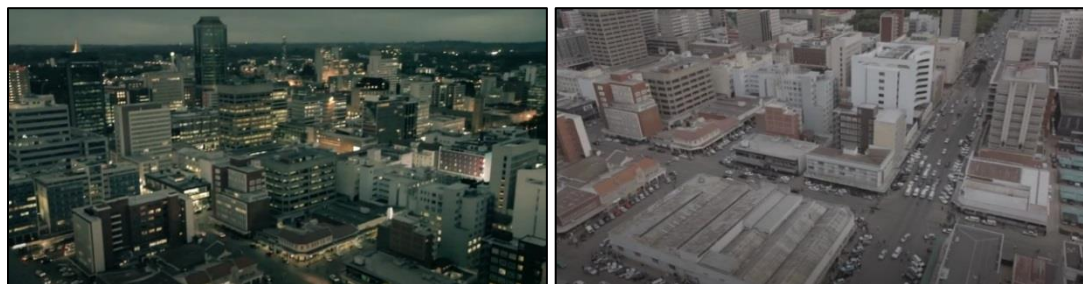
Nascido e criado em Harare, Joe Njagu gosta de ambientar suas histórias na cidade, a qual se refere sempre com afeição, pois, como ele mesmo diz, prefere escrever sobre temas e lugares que conhece bem<sup>300</sup>. Mesmo nos filmes em que a ação se concentra majoritariamente em locações internas, como é o caso de

<sup>298</sup> “Zimbabwe’s relationship with piracy is unique considering that the ‘black-market’ was a major source of survival for ordinary Zimbabweans between 2000 and 2010 when the formal Zimbabwean economy collapsed in the face of hyperinflation” (MBOTI, 2017, p. 21).

<sup>299</sup> “I can’t say we have a film industry in Zimbabwe, but rather call it a film community. We are still growing, and I think people need to invest in time not money. The reason why it is not moving much is we want to compare ourselves with Hollywood which is 103 years old. They have come a long way and we still got a long way to go” (apud ZIMOYO, 2014).

<sup>300</sup> Joe Njagu concedeu entrevista a esse pesquisador através de troca de mensagens virtuais, em janeiro de 2021.

*Salon.com* – comédia que aborda questões sociais a partir da rotina dos funcionários de um salão de cabeleireiro – Njagu encontra lugar para incluir algumas vistas da cidade. Em *Salon.com*, planos de estabelecimento durante os créditos de abertura situam espacialmente a história em Harare, sugerindo, através da visão de grandes edifícios iluminados e largas avenidas, o dinamismo da vida na capital, que vai se refletir, também, na caracterização dos personagens do filme.



Njagu revela que busca inspiração para suas histórias nas notícias que lê nos jornais da capital. Alguns de seus filmes acabam, assim, refletindo o cotidiano da vida na cidade, com ênfase não mais na oposição entre o urbano e o rural, como visto nos filmes analisados anteriormente, mas nos contrastes e tensões sociais inerentes à ocupação do espaço da própria cidade.

No curta-metragem *The Other Side/O Outro Lado* (2012), escrito e dirigido por Njagu, o espaço é o elemento escolhido para ilustrar a queda de um empresário do ramo do petróleo (Taurai Kawara) que, após um revés nos negócios causado pelas sanções econômicas impostas ao Zimbabwe, precisa se ajustar a um novo estilo de vida em uma classe social abaixo da sua. “Dizem que o mundo é composto de três classes de pessoas: os ricos, a classe média e os pobres. Eu acredito que existem apenas duas classes: os afortunados e o outro lado”<sup>301</sup>, reflete, em *off*, o empresário enquanto lê o jornal no jardim de sua mansão, no subúrbio rico de Borrowdale. O quadro da vida de afortunado do empresário se completa com a visão do jardim exuberante da residência, com piscina, árvores, flores, um lago com peixes, e pela empregada doméstica uniformizada (uma mulher negra), que vem servir uma bebida ao patrão. Da Harare que existe do outro lado do portão da

<sup>301</sup> “They say the world is made up of three classes of people: the rich, the middle class, and the poor. I believe there are only two classes: the fortunate, and the other side”.



residência, que se abre apenas o suficiente para permitir a entrada da esposa do empresário (Adiona Maboreke) com suas muitas sacolas de compras, nada se vê.

Cinco meses depois, encontramos o mesmo homem agora vivendo “do outro lado”. Em lugar da mansão do início do filme, o que se vê é uma casa bastante humilde em uma rua de terra do bairro popular de Warren Park. No quintal, uma pequena horta. Em frente à casa, uma briga de vizinhos e um carro com som em alto volume comprometendo a tranquilidade e a privacidade. Uma eventual queda de energia elétrica; lixo espalhado pela rua. A esposa do ex-empresário não surge mais com sacolas de compras nas mãos, mas, sim, com uma panela vazia que provavelmente vai encher de água no quintal do fundo da casa.



A dramaturgia do filme é bastante simples, baseada na contraposição das condições de vida em dois subúrbios da cidade que são socialmente opostos. Se não chega a criticar abertamente o estilo de vida dos “afortunados”, ao menos o roteiro procura não “demonizar” completamente a vida no lado mais pobre. A vida “no outro lado” pode não ser tão ruim quanto parece. Existe o caos – lixo, barulho, falta de privacidade, etc. –, mas também há espaço para solidariedade e interação. É o que o ex-empresário constata ao observar sua esposa sorrindo, relacionando-se com um grupo de crianças do bairro que brincam na rua em frente à casa. Apesar dessa percepção, o homem expressa um desejo final: trabalhar para se mudar dali, para voltar a ser um “afortunado”.

Para além de todo o evidente esquematismo na construção da narrativa, através da dualidade espacial apresentada, o curta-metragem de Njagu singelamente contribui para desconstruir uma narrativa unidimensional acerca da cidade de Harare. Em *Neria*, Harare é um lugar auspicioso onde é possível se lutar contra as injustiças e vencer; a vida no subúrbio de Warren Park, o mesmo em que vai parar o ex-empresário de *The Other Side*, é apresentada como uma promessa de crescimento e prosperidade para os personagens menos favorecidos. *Everyone's Child* apresenta uma Harare hostil, conspurcada pelo crime e perigosa para os que vem de fora, sejam eles turistas ou moradores da área rural. *The Other Side* torna Harare mais complexa: é possível haver “felicidade” em ambos os “lados” da cidade. Além disso, o filme se destaca por registrar a existência de uma classe média alta negra na cidade, aspecto não priorizado em narrativas anteriores. Focando nessa classe, *The Other Side* aborda o tema da vulnerabilidade social que aflige os moradores da cidade: qualquer passo em falso, qualquer nova adversidade econômica, e a manutenção da vida em Harare se encontra ameaçada. É essa a tensão que ocupa um lugar central na narrativa de *The Letter/A Carta*, o longa-metragem lançado por Joe Njagu em 2018.

O roteiro de *The Letter* foi inspirado em um evento real ocorrido no Zimbabwe, em 2015. Nesse ano, o governo aprovou uma flexibilização nas leis trabalhistas permitindo às empresas a demissão de seus empregados sem o pagamento de nenhum benefício ou acesso a fundo de pensões. Como consequência, cerca de 25 mil trabalhadores – como informa o próprio roteiro do filme – perderam seus empregos naquele ano, no país.

No filme, Simon (Emmanuel Mbirimi) é um funcionário do alto escalão de um importante diário de notícias da cidade de Harare que, cumprindo ordens superiores, anuncia a demissão de diversos colegas de trabalho, para, em seguida, receber ele próprio sua carta de demissão. Sem receber nenhuma indenização e precisando de dinheiro para manter sua vida e das pessoas que dele dependem na cidade, Simon convence o amigo Victor (Henry BJ Piri) – que acaba de ser demitido em circunstâncias semelhantes – a roubar o lucro de um dia de vendas do jornal de onde Simon acaba de ser demitido. A situação foge ao controle da dupla e o assalto evolui para um assassinato. Simon e Victor são descobertos e acabam presos pela polícia.



A frase impressa no poster de divulgação do filme – “nada de colorido nesta história zimbabuense”<sup>302</sup> –, é menos um anúncio da fotografia em preto e branco do que uma advertência sobre o tom pessimista da obra. Harare é primeiramente apresentada através de tomadas aéreas e pelas imagens das ruas por onde passa o carro de Simon. A fotografia em preto e branco, reforçada pela trilha musical composta por Mbaki Nleya, induz à construção de uma imagem melancólica da cidade, apesar do movimento constante das inúmeras kombis e da circulação de carros e pessoas a caminho do trabalho – a “colônia de formigas famintas”, evocada com precisão poética pelo escritor zimbabuense Brian Chikwava, no conto *Seventh Street Alchemy* (*A Alquimia da rua 7*).

O excesso de carros e o trânsito congestionado são mencionados mais de uma vez no filme como índices de modernidade que aproximam Harare de outras cidades desenvolvidas do mundo onde congestionamentos fazem parte da rotina. Mr. Pearson (John Dennison), proprietário do jornal, é um fazendeiro branco que vem à cidade, sob protesto, apenas para participar das reuniões do conselho da empresa. Logo no início do filme, quando Harare ainda está sendo apresentada ao espectador, Mr. Pearson desabafa com Simon: “Da próxima vez que convocarem uma reunião, vou insistir para seja na minha fazenda! Chega do trânsito infernal da cidade!”<sup>303</sup>. No entanto, nas imagens mostradas no filme, o tráfego da cidade nem

<sup>302</sup> “Nothing colorful about this Zimbabwean story”.

<sup>303</sup> “The next time they call a seating, I gonna insist they do it on my farm! No bloody city traffic!”.

parece tão congestionado; da mesma forma, que as ruas do bairro por onde Simon circula de carro quando retorna à sua casa, no fim do dia, parecem sempre bastante vazias. A relação de dependência de Simon com o carro também é tematizada em uma conversa entre ele e Victor, e culmina, dessa vez, com uma queixa sobre o excesso de pessoas nas ruas do centro da cidade: “Eu não me lembro da última vez que andei a pé por essa rua”, diz Simon. “Você não sai muito daquele seu carro, não é?”, provoca Victor. Ao que Simon justifica: “O centro está muito cheio!”<sup>304</sup>. Ambos os diálogos buscam revelar Harare de forma superlativa, não através de seus atributos positivos, mas de excessos indesejáveis – carros e pessoas.



O prédio do jornal onde Simon trabalha, no centro financeiro de Harare (Central Business District – CBD), também faz apelo a essa imagem de grande cidade, com seus escritórios com vista para prédios altos, uma ampla sala de conselho, elevadores modernos, máquinas de impressão do jornal em funcionamento em um parque gráfico gigantesco. “O jornal precisa sair todos os dias da semana, as pessoas precisam ler, e meu trabalho é garantir que isso aconteça”, diz orgulhosamente Simon a Victor, numa alusão clara de que, assim como o jornal, Harare é uma cidade que não para.

Enquanto ainda trabalha no jornal, Simon cumpre uma rotina diária que inclui dirigir até o centro da cidade, estacionar seu carro na garagem do subsolo do jornal, e subir de elevador até sua sala de trabalho. Por mais de uma vez, vê-se Simon observando a cidade do alto, através da ampla janela de seu escritório. Ele ainda não sabe, mas logo vai ser proscrito desse universo. Sua silhueta em contraluz,

<sup>304</sup> “SIMON: I don’t remember the last day I walked down this street. VICTOR: You don’t get off that car of yours, do you? SIMON: Town is too busy!”.

no canto direito do quadro, de frente para os prédios lá fora, faz lembrar o plano em que o personagem Itai, do filme *Everyone's Child*, observa essa mesma cidade pela janela – também do alto de um prédio moderno do CBD – momentos antes de também ser rejeitado pela cidade. A reverberação de um plano no outro convoca quem tenha visto ambos os filmes à percepção de Harare como um espaço que se manteve sempre hostil, seguindo o velho clichê da cidade grande que fascina, mas é também capaz de destruir os sonhos e planos daqueles que se tornaram indesejados na urbe.



Antes de se tornar uma vítima do sistema, Simon é o provedor de muitas pessoas. Além da esposa Elizabeth (Sarah Mpofu-Sibanda) e da filha Kimberley (Kundaiishe Chimbi) com quem ele mora numa bela casa no bairro de Greencroft, ele é responsável pelo aluguel do apartamento de sua amante Rose (Pryde Mpofu), que acaba de se descobrir grávida, e pelas taxas da faculdade que ela frequenta. Além disso, após sua demissão, Simon se torna responsável também pelo pagamento da escola do filho Junior (Tinaye Wayne), que antes era subsidiado pelo jornal. Com tantos dependentes, quando Simon perde seu emprego, sem direito a nenhum benefício, vários mundos ficam sob a ameaça de colapsar. Não há uma rede de apoio na cidade para Simon. O advogado trabalhista que Simon procura, por indicação de Victor, não tem tempo para atender a todos que perderam o emprego por causa da nova lei. O país vive uma epidemia de demissões. Por tudo isso, Simon se desespera e busca uma solução radical para a nova situação para a qual é empurrado.

“Se você quer mesmo conhecer uma cidade, é preciso entrar na casa das pessoas que vivem aí”, foi-me dito enquanto eu circulava por Harare em março de 2020. *The Letter* faz essa concessão ao espectador, permite que se observe o interior de duas residências frequentadas por Simon: sua própria casa, num subúrbio abastado da cidade, e o apartamento mais modesto de sua amante. Ainda que essas locações internas se subdividam em outras como salas, cozinha, banheiro, o quarto é o ambiente que concentra mais tempo de ação dos personagens quando dentro de casa. Há um evidente paralelismo na construção dos enquadramentos dos planos que revelam os quartos onde Simon interage com as duas mulheres de sua vida. A correspondência entre esses enquadramentos reflete o paralelismo da performance sexual insatisfatória de Simon em ambas as relações. Rose reclama dos “dois minutos de ação” que Simon lhe oferece nas escapadas do trabalho; Elizabeth está certa de que se colocassem camas no jornal, Simon nem se preocuparia em voltar para casa. Mais do que tematizar a vida íntima desses casais, essas situações concorrem para caracterizar Simon como um homem que vive para o trabalho. Por extensão, a caracterização do personagem ajuda a caracterizar a própria cidade como um lugar onde, para se manter, um indivíduo precisa trabalhar arduamente. Esse é o dilema que aflige Victor quando demitido: como dizer à esposa que, uma vez demitido, ele não tem mais como bancar a vida na cidade, restando-lhe apenas, como opção, o retorno à área rural? Embora a narrativa do filme não se desenvolva nessa direção, é interessante perceber como o tema do retorno à aldeia, visitado por tantos outros filmes africanos, ressurge também em *The Letter*, não de forma concreta, mas como uma ameaça que assombra constantemente os personagens que vivem na cidade.



Se, em *The Other Side*, a “queda” do protagonista – em situação bastante semelhante à de Simon – acontece toda em elipse, em *The Letter*, o desespero do personagem ao perceber que não pertence mais ao grupo dos “afortunados” é exposto à visão do espectador numa sequência longa e bastante dramática. Simon para o carro em uma rua deserta, à margem do centro de Harare, e se embriega sozinho. A silhueta do skyline do centro financeiro da cidade é vista em segundo plano, oculta por detrás da vegetação, ora fora de foco, ora através de enquadramentos que não favorecem sua visualização plena. É como se Harare começasse a se distanciar do personagem na mesma medida em que ela nos escapa à visão. Como se a cidade, indiferente ao desespero e à derrota de Simon, observasse seu fracasso à distância.



Esse ponto da narrativa marca o início da queda de Simon. A partir dele, tentando esconder sua demissão da esposa, Simon passa a vagar pela cidade, ora de carro ora a pé, o que permite a apresentação de espaços que espelham o estado de espírito do personagem no momento: o parque onde Simon se senta, onde, usualmente, inúmeros trabalhadores desocupados de Harare passam os dias; uma rua abandonada e afastada do centro, onde Simon bebe com Victor, ao lado do muro de uma velha fábrica. Esses espaços mais periféricos e vazios funcionam como contraponto às amplas avenidas cheias de carros e de gente e aos altos prédios de escritório vistos até então, e fazem a transição para o espaço decadente da cidade onde se dá a derrocada final do personagem.



No contexto de escalada da repressão perpetrada continuamente pelos governos de Robert Mugabe e, posteriormente, de Emmerson Mnangagwa<sup>305</sup>, em que todos os jornais impressos do país estão sob controle estrito do Estado, e no qual os roteiros dos filmes precisam ser submetidos à aprovação prévia do governo antes de serem rodados, é sugestivo que a empresa à qual Simon dedicou 22 anos de sua vida seja justamente um diário de notícias. E que seja propriedade de um fazendeiro branco indiferente às consequências que as tomadas de decisão de seu conselho diretor possam causar nas vidas de seus empregados. Simon e Victor eram apenas trabalhadores cujos projetos de vida foram atropelados pelas decisões do governo autocrático do país. Por não terem nenhuma experiência no mundo do crime, era praticamente certo que seus planos de roubar o dinheiro do jornal – e de empreender uma vingança contra a indiferença do sistema corporativo – não poderiam dar certo.



O último incidente que sela o destino de Simon e Victor acontece dentro de um velho galpão abandonado na periferia da cidade. Esse cenário obscuro e em ruínas, que se mantém de pé, mas cuja funcionalidade se perdeu, pode ser lido como uma metáfora da economia do próprio país. Na vastidão desse imóvel vazio, iluminados apenas pela claridade que entra pelas vidraças quebradas, Simon e Victor se tornam cúmplices do assassinato de um inocente, Alfred (Admire Kuzhangaira), o entregador de jornais. Dentro do carro de polícia, a última fala de Victor para Simon procura legitimar que a ficção de *The Letter* reflete a realidade

<sup>305</sup> Emmerson Mnangagwa substituiu provisoriamente Mugabe no poder, após o golpe de novembro de 2017. Em 2018, venceu as eleições presidenciais do Zimbábue, mantendo-se no cargo até os dias de hoje.



do país: “Isso não é um filme. É a vida real no Zimbabwe”<sup>306</sup>. Uma imagem dura e desfavorável do país que já havia sido expressa por Simon quando, logo após a sua demissão, ele desabafa: “Devore ou seja devorado no Zimbabwe!”<sup>307</sup>.

#### 4.5. A Cozinha Incrível de Anesu exibe Harare ao mundo

ANESU

Eu não sei. Eu acho que perdi minha oportunidade. A vida não é justa, Charmaine. Você vai à escola. Você tem grandes sonhos. E quando você percebe está vendendo *sadza*<sup>308</sup> a um dólar para prostitutas de cinco dólares.

*A Cozinha Incrível de Anesu*, de Tomas Brickhill<sup>309</sup>

Quase que simultaneamente a seu trabalho como diretor do drama *The Letter* – que traz um olhar nada feliz sobre a vida em Harare –, Joe Njagu atuava como produtor de um outro filme que levou às telas uma imagem alegre da vida na capital do Zimbabwe – a comédia romântica *Cook Off*, no Brasil intitulada *A Cozinha Incrível de Anesu*, dirigida pelo zimbabuense Tomas Lutuli Brickhill. Filmes de gêneros diferentes – que trazem duas versões bastante distintas de uma mesma cidade –, foram ambos exibidos nas sessões de abertura e encerramento da mesma edição do Festival Internacional de Cinema do Zimbabwe, em 2018.

Tomas Brickhill é um zimbabuense de terceira geração cuja história da família está fortemente entrelaçada à cena cultural de Harare. Seu pai, Paul Brickhill, era proprietário do Book Café, um espaço dedicado às artes, inaugurado em 1993, que se consolidou como uma importante referência cultural na cidade – muitos dos grandes poetas e músicos zimbabuenses se apresentaram no palco da casa. Tomas sucedeu o pai à frente dos negócios em 2010, quando retornou de seus estudos em Londres, e manteve o empreendimento em funcionamento até 2015, quando encerrou definitivamente as atividades. Essa não é uma mera curiosidade acerca da biografia do diretor de *A Cozinha Incrível de Anesu*. São circunstâncias

<sup>306</sup> “You were right, Simon. This is not a movie. It’s real life in Zimbabwe”.

<sup>307</sup> “Eat or be eaten in Zimbabwe”.

<sup>308</sup> Alimento típico de várias partes do continente africano, é uma espécie de mingau de farinha de milho branco, equivalente ao “pap”, na África do Sul, e ao “xima”, em Moçambique. É servido acompanhado de uma porção de vegetais e outra de algum tipo de carne.

<sup>309</sup> “I don’t know. I think I missed my chance. Life isn’t fair, Charmaine. You go to school. You have big dreams. Next thing you know you are selling dollar sadza to five-dollar hookers” (Anesu, no filme *Cook Off/A Cozinha Incrível de Anesu*, de Tomas Brickhill).

que estão diretamente relacionadas à possibilidade de realização de seu filme de estreia – e, possivelmente, à forte recepção do público local à obra –, como ressalta o jornalista e crítico zimbabuense Percy Zvomuya:

A maior parte da boa vontade que o público negro das artes do Zimbabwe tem para com o diretor [Tomas Brickhill] deriva do capital social e político exercido por sua família. Os irmãos Brickhill – Paul (pai de Tomas) e Jeremy – recusaram-se a servir no exército rodesiano quando todos os brancos eram obrigados a isso. Em vez disso, juntaram-se à União do Povo Africano do Zimbabwe (ZAPU), liderada por Joshua Nkomo, onde serviram no seu exército de libertação, o Exército Revolucionário Popular do Zimbabwe (ZIPRA), colaborador próximo do *Umkhonto we Sizwe* (MK) do ANC<sup>310</sup>. (...) Sem as conexões que Brickhill fez e os relacionamentos que construiu no local que herdou de seu pai, ele não poderia ter feito o filme. Várias pessoas que participaram do filme – incluindo o poeta Chirikure Chirikure, o guitarrista Sylent Nqo, o baixista Pablo Nakappa e o comediante Michael Kudakwashe – frequentavam o local, seja para se apresentar, para ouvir a música ou apenas para tomar um drinque. Essas conexões foram importantes em um filme feito com um orçamento pequeno de 8 mil dólares (cerca de 120 mil rands, em 2017). (Zvomuya, 2020, T.A.)<sup>311</sup>.

Brickhill teve a ideia para fazer *A Cozinha Incrível de Anesu* enquanto trabalhava como diretor no set de *Batalha dos Chefes* (*Battle of the Chefs*), reality show gastronômico veiculado pela rede estatal de televisão ZBC, em nada diverso dos programas análogos, atualmente exibidos nas TVs de todo o mundo. Para Brickhill, produzir uma comédia romântica era uma forma de romper deliberadamente com uma longa tradição de filmes zimbabuenses cujas histórias estavam sempre muito relacionadas aos problemas políticos e econômicos do país. Além disso, nas palavras do próprio diretor, era importante que se tratasse de “uma história universal com apelo comercial capaz de colocar a indústria do cinema novamente em movimento” (apud Masinga, 2018, T.A.). Foi justamente essa visão mercadológica – em um contexto em que falar de um “mercado de cinema” parecia

<sup>310</sup> *Umkhonto we Sizwe* significa Lança da Nação, em xhosa. Era o braço armado do ANC – Congresso Nacional Africano – na luta contra o apartheid.

<sup>311</sup> “Most of the goodwill the black Zimbabwean arts public have for the director derives from the social and political capital wielded by his family. The Brickhills – brothers Paul (Tomas’ father) and Jeremy – refused to serve in the Rhodesian army when all whites were required to. They instead joined the Joshua Nkomo-led Zimbabwe African People’s Union (ZAPU), where they served in its liberation army, Zimbabwe People’s Revolutionary Army (ZIPRA), close collaborators of the ANC’s *Umkhonto we Sizwe* (MK) (...) Without the connections Brickhill made, and the relationships he built at the spot he inherited from his father, he might not have made the film. A number of the people who feature in the film – including the poet Chirikure Chirikure, guitarist Sylent Nqo, bassist Pablo Nakappa and comedian Michael Kudakwashe – were regulars at the venue, either to perform, to take in the music or just to have a drink. These connections were important in a film made on a small budget of \$8 000 (about R120.000 in 2017)” (ZVOMUYA, 2020).

a todos um *nonsense* absoluto –, que levou Brickhill a buscar a parceria de Joe Njagu, profissional que compartilhava dos mesmos propósitos que o diretor, tanto em termos narrativos quanto comerciais.

Queríamos fazer algo autenticamente zimbabuense. Um filme que permitisse que os zimbabuenses vissem a si mesmos na tela grande – seus bairros de telhados de zinco, suas mães céticas, pratos cheios de carne e nuvens fofas de *sadza*, um amido local. Mas, ao mesmo tempo, queríamos que fosse algo com que o resto do mundo também pudesse se identificar. (...) Nós realmente queríamos fazer uma comédia romântica alegre para dizer ‘nossas vidas são assim também’. Nós deveríamos ter permissão para nos apaixonarmos nas telas também (Brickhill apud Brown, 2020, T.A.)<sup>312</sup>.

Assim nasceu a história de Anesu (Tendaiishe Chitima), jovem mãe solo, apaixonada por culinária, que mora em um bairro distante do centro de Harare e sustenta sua família trabalhando como cozinheira e atendente em uma barraca de comida (*sadza stall*). Com o incentivo do filho Tapiwa (Eugene Zimbudzi), de Gogo, a avó (Jesesi Mungoshi) e da amiga Charmaine (Charmaine Mujeri), Anesu se inscreve em um reality show para competir, sem nenhum treinamento formal, com outros concorrentes chefs profissionais. Durante sua aventura na competição, ela conhece Prince (Tehn Diamond), um dos candidatos do programa, por quem se apaixona e com quem inicia um relacionamento, pouco antes de conquistar o prêmio de dez mil dólares que mudará a sua vida para sempre.

Talvez devido à contenção de despesas – comumente impostas a produções de baixíssimo orçamento –, a maior parte da ação de *A Cozinha Incrível de Anesu* se concentra em dois ambientes internos: a casa de Anesu e o estúdio de televisão onde é gravado o reality show. O que não impede que outros espaços da cidade, que expõem aspectos importantes da vida contemporânea em Harare, sejam vistos ao longo da narrativa.

O primeiro desses espaços surge logo após uma sequência na cozinha da casa de Anesu: a barraca de comida de Mai Shupi (Memory Bususu), onde Anesu trabalha. Em um filme com a culinária no centro do enredo, é bastante apropriado

<sup>312</sup> “We wanted to make something authentically Zimbabwean. A film that let Zimbabweans see themselves – their tin-roofed neighborhoods, their skeptical mothers, plates stacked with meat and pillowy clouds of sadza, a local starch – on the big screen. But at the same time, we wanted it to be something the rest of the world could identify with, too. (...) We really wanted to do a feel-good romantic comedy to say, ‘our lives look like this, too’. We should be allowed to fall in love on screen, too” (BRICKHILL apud BROWN, 2020).

que as duas primeiras sequências da história estejam relacionadas às habilidades culinárias de Anesu: na cozinha de casa, ela prepara panquecas para o café da manhã de Tapiwa; na barraca, tem seus dotes culinários elogiados por uma dupla de clientes (Pablo ‘Master P’ Nakappa e Thabiso Phiri). Esses dois espaços – casa e barraca de comida – são apresentados antes mesmo que ocorra um plano de estabelecimento que situe o espaço onde se passa a história – um plano geral ou uma vista da cidade ou do bairro, por exemplo.

As “barracas de comida barata”, pude constatar, são uma instituição da cultura popular zimbabuense. Nelas, todos os dias, milhares de trabalhadores almoçam pratos feitos geralmente guarnecidos pelo *sadza* – um dos pratos mais populares da culinária local, que empresta seu nome a muitos estabelecimentos, os *sadza stalls*, ou “barracas de sadza”. O local, a comida, a forma de servi-la (em pratos plásticos), o comer utilizando as mãos, a bacia de água trazida à mesa para que os clientes lavem as mãos após a refeição, tudo concorre para a realização do desejo anteriormente expresso por Brickhill de que os zimbabuenses pudessem ver a si mesmos representados nas imagens de seu filme.



Esse espaço tradicional da cultura local posteriormente entra em regime de contraste tanto com o set de gravação, onde Anesu é desafiada a preparar comidas mais ocidentalizadas (como salmão e ovos Benedict), quanto, mais adiante na narrativa, com um restaurante convencional no qual Prince leva Anesu para jantar com seus amigos. Reunidos na mesma trama, todos esses ambientes ajudam a construir uma imagem de Harare como um lugar de convivência entre a tradição popular e hábitos ocidentalizados, dois mundos nos quais os personagens circulam sem dificuldade ou manifestação de desconforto.



Somente após essas sequências, que apresentam os locais de morada e de trabalho de Anesu, é que outras imagens da cidade se dão a ver ao espectador. O dia amanhece no vasto planalto onde se encontra Harare, Tapiwa sai para a escola, vê-se a rua poeirenta em frente à sua casa, uma vista aérea do bairro de Budiriro, e, por fim, o skyline do centro da cidade, à distância. Em uma sequência rápida, composta por poucos planos, tem-se uma síntese dos espaços da Harare de *A Cozinha Incrível de Anesu*. Anesu mora no bairro de Budiriro, como indica uma placa no plano em que Tapiwa se dirige à escola, um subúrbio distante na parte sudoeste, quase fora dos limites da cidade. A visão bucólica das casas do bairro, em meio a árvores frondosas, contrapõe-se aos prédios modernos do CBD (Central Business District) vistos em plano geral, à distância, para além de um descampado que surge em primeiro plano, visão que reforça a ideia da vasta extensão da cidade e sugere que a história será ambientada na sua periferia.

De fato, diferente do que se viu em *The Letter*, a ação de *A Cozinha Incrível de Anesu* nunca alcança as ruas centrais da cidade. Ao contrário, ela se concentra nos bairros periféricos, com suas ruas de acostamentos poeirentos. Isso não impede, no entanto, que a cidade seja vista para além dos espaços por onde circulam os personagens. Vista, inusitadamente, não através de imagens, mas da referência aos nomes de outros subúrbios feita pelos participantes do reality show, durante a apresentação do programa de TV. Mabelreign, Chisipite, Christon Bank, Greendale, Braeside – enquanto os competidores revelam seus bairros de origem, o espaço de Harare imaginariamente se expande. Essas referências são a estratégia utilizada também para marcar as diferenças sociais refletidas na configuração da Harare contemporânea. Um espectador local compreende imediatamente o que cada

um desses bairros citados representa socialmente, os subúrbios ricos de Greendale e Chisipite, de onde vêm os arrogantes competidores Nhamo e Milly-Ann), por exemplo, em contraponto aos bairros populares de Budiriro e Braeside, representados no programa por Anesu e Ophelia (Charlene Mangweni).

Em Budiriro, Anesu vive com o filho em uma casa modesta, decorada sem nenhum ostentação. Assim são também as moradias dos pais de Anesu (Cecilia Simeoni e Themba Mlandile) e de sua amiga Charmaine. Não são casas pobres, são residências simples de um bairro popular. Em contraste com essas moradias, surge a residência de Milly-Ann (Fungai Majaya) no subúrbio abastado de Chisipite. Milly-Ann – uma antagonista bastante caricata – se utiliza da origem social de Anesu para ofendê-la. Para Milly-Ann, a presença de Anesu entre os chefs profissionais “rebaixa” o programa e, em sua opinião, seria bom que Anesu desistisse do show, reconhecendo, assim “o seu lugar”, uma referência explícita ao mesmo tempo ao local de origem e à classe social de Anesu. Além desse rápido e único plano de Milly-Ann sentada caricatamente à beira da piscina, celular e coquetel à mão, o único outro bairro mais abastado mostrado no filme é Avondale, também em dois planos rápidos, em que Prince caminha por um centro comercial do lugar.



A distância e o deslocamento também são tematizados em *A Cozinha Incrível de Anesu*. Se Tapiwa pode ir caminhando para a escola do bairro, Anesu precisa de uma condução para vencer diariamente o obstáculo do deslocamento, primeiro da casa para o trabalho e, depois de sua entrada no reality show, do trabalho para o estúdio de gravação. Porque não possui carro, Anesu depende do



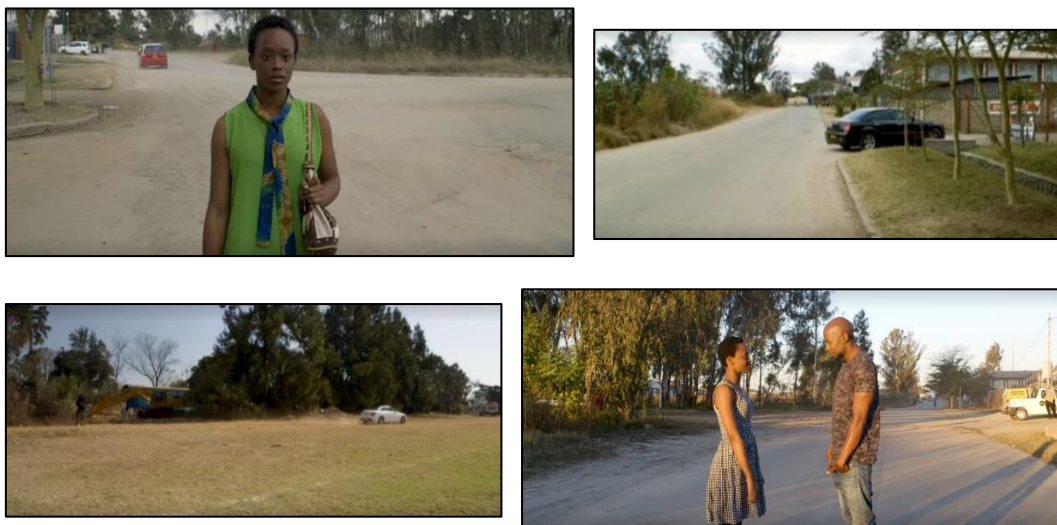
transporte coletivo que, na ausência de linhas formais de ônibus servindo à cidade, é dominado em Harare pelas kombis, assim como ocorre com os táxis, em Johannesburg, e os chapas, em Maputo. A pressa e o atraso recorrentes da personagem principal reforçam a ideia da precariedade do transporte e da distância como obstáculo a ser vencido diariamente. Mas o estado de espírito de Anesu, que raramente se deixa abater, não permite que essas cenas se transformem em situações de tormento. Pelo contrário, em *A Cozinha Incrível de Anesu* a jornada da protagonista, que cria o filho sozinha, as imagens dos trabalhadores caminhando em direção ao trabalho à margem da rodovia, ou nas caçambas das caminhonetes, falam muito mais sobre a determinação dos moradores de Harare do que sobre seu esmorecimento diante das dificuldades. Essa força para seguir em frente personifica uma marca nacional lembrada por Oswelled Ureke em sua análise sobre a persistência da indústria de cinema local: “os zimbabuenses são conhecidos por sua resiliência e capacidade de *kiya-kiya*”, isto é, de “fazer as coisas funcionarem quando confrontados com o que parece ser um beco sem saída” (2020)<sup>313</sup>. A capacidade de *kiya-kiya* é a melhor forma de descrever não somente a personagem principal, quanto o próprio processo de realização do filme, como se verá mais adiante.



Se, em determinado momento da narrativa de *The Letter*, Simon desabafa seu desconforto e diz que o centro da cidade é um lugar apinhado de gente, em *A Cozinha Incrível de Anesu* parece haver espaço de sobra nas ruas da periferia. Essa impressão é construída e reforçada pelo enquadramento dos personagens, em meio a espaços abertos e amplos, em geral ruas de terra que se estendem a perder de vista, ou mesmo pela escassez de veículos e pessoas circulando ao redor. Essas duas “impressões” sobre uma mesma cidade, em dois filmes diferentes e coetâneos, não são excludentes. Justapostas, essas narrativas contribuem para que se compreenda

<sup>313</sup> “Zimbabweans are known for their resilience and ability to *kiya-kiya* – ‘make things work’ in the Shona language – when faced with what seems to be a dead end” (UREKE, 2020).

a diversidade de que é feita a cidade, e as diferentes dinâmicas de ocupação e circulação de seus moradores.



Em Harare, basta que alguém se afaste um pouco da região central, com seus prédios de escritório altos e modernos e uma intensa circulação de veículos e pessoas, para que se tenha a impressão de estar fora da cidade. Braeside, por exemplo, é um subúrbio com clima bucólico, ruas de terra, árvores frondosas, pássaros, e um silêncio predominante, que dista apenas cinco quilômetros do centro financeiro da cidade. Para que se possa ter uma referência, Budiriro, o subúrbio onde vive a personagem Anesu, está a dezesseis quilômetros do centro de Harare.



Nesses espaços distantes da “cidade”, mas ainda parte dela, alguns personagens vivem como em um entre-lugar, com hábitos associados à vida rural,



mas perfeitamente integrados aos costumes urbanos. No filme, isso se mostra de forma emblemática através do pequeno núcleo formado pelas duas vizinhas (Chida Musasiwa-Gutu e Judith Yohane), que vivem em frente à casa da mãe de Anesu. Na primeira sequência em que elas aparecem, estão sentadas no chão, sobre uma esteira de palha disposta em frente à casa, descascando amendoins – vão aparecer também na mesma situação separando folhas de verdura. Uma cena que poderia ter saído de uma sequência da aldeia do filme *Neria*, por exemplo. Mais adiante, elas surgem no mesmo local, agora sentadas em cadeiras, vestidas com roupas aparentemente mais ocidentalizadas, tomando o chá da tarde, hábito provavelmente herdado dos britânicos, bastante disseminado entre a população zimbabuense. Dessa forma, desconstrói-se no filme o esquema de caracterização antagônica que separa os personagens como representantes típicos da cidade ou da área rural, que sustentou narrativas de filmes como *Neria* e *Everyone's Child*. Para Sarr, é disso que se trata a afrocontemporaneidade, “uma justaposição no seio de uma mesma sociedade de temporalidades e epistemes diferentes, por vezes até mesmo no seio de um mesmo indivíduo, onde diversos sistemas de referência podem coabitar, negociar, entrar em conflito ou se interfecundar” (2019, p. 40). A “contemporaneidade de diversos mundos” que caracteriza as sociedades africanas contemporâneas, em que alguns indivíduos vivem “simultaneamente em um tempo tradicional, uma era dita moderna e pós-moderna” (id., *ibid.*).

Assim como não se esquivava de abordar a diferença de classes – ainda que o faça de maneira pontual, concentrando a temática no entorno da personagem Milly-Ann –, Brickhill não se furta de fazer uma rápida menção à violência urbana em *A Cozinha Incrível de Anesu*. Como convém às convenções do gênero da comédia romântica, em que não se espera que o roteiro invista excessivamente em situações demasiado pesadas, há apenas um episódio que faz referência ao cotidiano de violência na cidade. Em uma noite em que Anesu retorna caminhando sozinha para casa, ela é assaltada em uma rua escura e tem a bolsa roubada. Esse incidente, sem maiores consequências para o desenvolvimento da narrativa, tem de fato por função marcar o ponto mais baixo da curva descendente do arco da personagem – que acaba de ser expulsa do programa de TV sob a acusação – injusta – de ter trapaceado no jogo. A imagem de Harare como um lugar perigoso para que uma mulher circule sozinha à noite – um dado da vida real –, se dissipa no filme com a mesma velocidade com que se apresenta, e não sobrepuja outra construção que é

desenvolvida com mais vigor na trama: a cidade como um espaço de cooperação e solidariedade.

Essa rede de colaboração em torno da protagonista do filme se manifesta nas atitudes de diferentes personagens, principais e secundários. A começar por Tapiwa, Gogo e Charmaine que incentivam e apoiam Anesu desde o princípio, ficando ao lado dela mesmo quando todos a acusam de ter trapaceado no programa; e Prince, que mal conhece Anesu e já intervém em seu favor para que ela possa fazer a audição após ter se atrasado para o teste, mesmo sendo seu concorrente no programa. Assim também a assistente de direção (Chimwemwe Chipidza) e a diretora do programa (Kudzai Sevenzo) que aceitam fazer o teste apesar de tal atraso e apesar de Anesu sequer ser uma chef profissional como muitos concorrentes. Em outra sequência, um passageiro da kombi pede para que o motorista espere por Anesu após ela ter perdido a condução; também a cantora Shingai (em um papel *cameo*) surge para Tapiwa, na escola, e lhe dá um conselho que o ajuda a resolver um dilema importante. Mesmo Ophelia, cuja atitude primeiramente prejudica Anesu no programa de TV, logo se arrepende, admitindo sua culpa, e ajudando a provar a inocência da protagonista. Por fim – desta vez em nome do amor, como convém a um filme de romance – Prince abre mão de sua vaga no reality show para que Anesu possa participar da prova final do programa. Influenciada pela capacidade de *kiya-kiya* dos personagens que, contra todas as adversidades, contribuem entre si para que tudo termine bem, a Harare de *A Cozinha Incrível de Anesu* se mostra, assim, como um lugar de pessoas com um forte senso de empatia e solidariedade e reciprocidade, uma imagem da cidade bastante diferente daquela construída em *The Letter*.

Na imprensa local, formou-se um consenso entre jornalistas e críticos de cinema de que *A Cozinha Incrível de Anesu* era um retrato fiel da vida comum no Zimbabwe<sup>314</sup>. A forte identificação do público local com a jornada de Anesu, e com a Harare vista no filme, foi apontada como um dos fatores a assegurar o sucesso imediato da obra entre os zimbabuenses. “O filme, um trabalho consistente, mostra a engenhosidade zimbabuense em jogo, a capacidade de se erguer diante dos ventos

<sup>314</sup> Cf. <<https://www.stylist.co.uk/people/netflix-cook-off-tendaiishe-chitima-zimbabwe-zim-actor-actress-interview/401539>>.

ruins soprados pelo destino” (2020, T.A.)<sup>315</sup>, escreveu o jornalista Percy Zvomuya. É certo que qualquer tentativa de compreensão totalizante de uma grande cidade está fadada ao insucesso. A vida na Harare que serve de referência para a cidade do filme é certamente muito mais dura e complexa do que a ficção criada por Brickhill. Mas, nas escolhas criativas feitas pelo diretor – a começar pela eleição do gênero leve da comédia romântica – pode-se ler a deliberação de compor uma imagem da cidade diferente daquela usualmente explorada nos filmes produzidos até então no país. Brickhill distanciou a Harare de Anesu da cidade sempre retratada em função das tensões com as tradições rurais, como se viu em *Neria*, e da cidade hostil e competitiva de *Everyone’s Child* e *The Letter*. Em *A Cozinha Incrível de Anesu*, o diretor colocou seu processo criativo a serviço da desconstrução da “história única” que domina as narrativas sobre o continente africano. E o público local compreendeu – e se identificou – com essa abordagem.

[O filme] foi uma resposta direta à narrativa que geralmente emerge da África. Estamos rotulados com a ideia de que nossas histórias deveriam ser sobre senhores da guerra<sup>316</sup>, sofrimento e pobreza. É uma versão unidimensional da história porque, em meio a toda essa adversidade, as pessoas continuam vivendo suas vidas. Elas estão lutando para alcançar seus objetivos. Elas se apaixonam. Fazer o filme pareceu um desafio. Estávamos fazendo uma comédia romântica em meio a tudo que estava acontecendo no país (Tomas Brickhill apud Smith, 2020, T.A.)<sup>317</sup>.

Brickhill se refere aos eventos turbulentos que culminaram com o golpe de Estado que retirou o presidente Robert Mugabe do poder. Quando a equipe de *A Cozinha Incrível de Anesu* se reuniu no set para começar as filmagens, a população de Harare estava protestando nas ruas. Por mais de uma vez, a produção teve que ser interrompida devido aos cortes de energia na cidade, ou porque um membro do elenco havia ficado retido em meio aos violentos confrontos entre os civis e as forças policiais.

<sup>315</sup> “The film, a solid piece of work, shows Zimbabwean ingenuity at play, the ability to stand tall in the face of ill winds blown by fate” (ZVOMUYA, 2020).

<sup>316</sup> “Senhor da guerra” é a denominação dada a um líder militar que controla um país ou, mais frequentemente, um território dentro do país. Cf. <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/warlord>>.

<sup>317</sup> “That was a direct response to the narrative that generally comes out of Africa. We’re pigeonholed into the idea that our stories are supposed to be about warlords, suffering and poverty. It’s a one-dimensional version of the story because, through all that adversity, people are still living their lives. They’re struggling to achieve their goals. They fall in love. Making the film felt like an act of defiance. We were making a romantic comedy in the midst of everything else that was going down in the country” (TOMAS BRICKHILL apud SMITH, 2020).

À medida que o filme tomava forma e o primeiro corte estava sendo finalizado, soldados apareceram em rede nacional de televisão anunciando que “não era um golpe” e que eles estavam simplesmente “visando criminosos em torno do presidente”. Conforme o drama se desenrolava e a mídia internacional voltava os holofotes para o Zimbabwe, nós nos ocupávamos em adicionar música e digitar os créditos finais do filme. Mugabe estava sendo pressionado a renunciar. Por alguns dias, ele resistiu. Finalmente, ele o fez e as pessoas festejaram nas ruas a noite toda celebrando sua queda (Brickhill, 2019, T.A.)<sup>318</sup>.

Em dezembro de 2017, duas semanas após a queda de Mugabe, o filme *A Cozinha Incrível de Anesu* foi exibido pela primeira vez ao público zimbabuense, em um cinema improvisado no terraço do Hotel Ambassador, no centro de Harare<sup>319</sup>. A estreia mundial aconteceu em janeiro de 2018, no Festival Internacional de Cinema de Roterdã (International Film Festival Rotterdam), nos Países Baixos. No continente africano, o filme estreou em julho de 2018, no Festival Internacional de Cinema de Durban (Durban International Film Festival), na África do Sul. Depois disso, *A Cozinha Incrível de Anesu* fez uma longa carreira em festivais internacionais até ter seus direitos de exibição adquiridos pela Netflix, passando a fazer parte do catálogo internacional da plataforma em junho de 2020.

Em entrevista ao jornalista Mkhululi Mpofu<sup>320</sup>, por ocasião do lançamento de seu filme *The Gentleman*, em Londres, Joe Njagu descreveu a “indústria” cinematográfica do Zimbabwe como um “vulcão adormecido”. De década em década, ela entra em atividade, surpreendendo os detratores que a acreditavam extinta. Assim foi nos anos 80, quando o governo fez um movimento inicial de apoio financeiro ao setor, e nos anos 90 quando as ONGs estrangeiras chegaram para substituir a lacuna deixada pelo retrocesso do governo. Assim foi nos anos 2000, quando, uma geração de jovens aprendizes, estimulada pela revolução digital que facilitou o acesso a equipamentos de gravação de imagens (celulares e câmeras fotográficas), manteve viva a realização de cinema no país. *A Cozinha Incrível de Anesu* é apenas o exemplo mais recente desse movimento de renascimento

<sup>318</sup> “As the film took shape and the first cut was being finalized, soldiers appeared on national television announcing that this was ‘not a coup’, and that they were simply ‘targeting criminal elements around the president’. As the drama unfolded and the international media turned the spotlight on Zimbabwe, we busied ourselves with adding music and typing out the end credits. Mugabe was being pressured to resign. For a few days, he resisted. Finally, he did, and people were partying in the streets all night celebrating his downfall” (BRICKHILL, 2019).

<sup>319</sup> A produção não teve, à época, recursos para alugar uma sala de cinema convencional na cidade na qual o filme pudesse ser exibido.

<sup>320</sup> Cf. <<https://www.youtube.com/watch?v=BdyFbcXoP-E>>.

constante do cinema no Zimbabwe. De acordo com o raciocínio de Joe Njagu, há pelo menos duas lições a se tirar do processo de realização desse filme. Primeiro, que é preciso abandonar de vez o modelo de financiamento dependente de doações.

(...) como nossos pais estavam acostumados a receber fundos para trabalhar, eles nunca desenvolveram aquela ânsia de tocar suas próprias ideias e ganhar dinheiro com elas. Até hoje, muitos adotaram essa mentalidade e isso fez com que o número de filmes produzidos anualmente fosse baixo porque as pessoas estão esperando que algum doador apareça com fundos (Joe Njagu apud Chihambakwe, 2017, T.A.)<sup>321</sup>.

Segundo, que apenas a união de esforços de diferentes agentes do setor pode garantir a retomada plena da produção de cinema no país. A “comunidade” cinematográfica – termo que Njagu prefere à “indústria” – pactuou para que *A Cozinha Incrível de Anesu* se tornasse possível. A começar pelo produtor executivo do reality *Battle of the Chefs*, Joseph Bunga, que cedeu à produção do filme o uso da marca, o estúdio de gravação e todos os figurinos e objetos de cena da terceira temporada do programa (Ndoro-Mkombachoto, 2020). Da mesma forma, equipamentos de filmagem e iluminação foram cedidos pelos fornecedores com custo reduzido para a produção. Equipe técnica e elenco também trabalharam sem receber cachês, na promessa de um pagamento posterior caso algum recurso fosse levantado, o que de fato veio a ocorrer com a aquisição do filme pela Netflix.

O mesmo espírito de colaboração e parceria contribuiu para a escalação do elenco do filme, que foi beneficiado pela participação de artistas e celebridades locais interpretando pequenos personagens, ou a si mesmos (papel *cameo*). Além do poeta Chirikure Chirikure, que interpreta um dos jurados do reality show, e do guitarrista Pablo ‘Master P’ Nakappa, que faz um dos clientes de Anesu na barraca de comida, Zhilo, apresentadora oficial do programa de TV *Battle of the Chefs Harare* interpreta a si mesma no filme, da mesma forma que o músico Sylent Nqo e a cantora Shingai Shoniwa. A veterana – e diva do cinema zimbabuense – Jesesi Mungoshi, tem um papel de destaque como a avó de Anesu; Tehn Diamond, par romântico da protagonista, é um famoso cantor de hip-hop do Zimbabwe. Da

<sup>321</sup> “(...) because our fathers were used to receiving funds to do work, they never developed that hunger to push their own ideas and make money off them. To this day, there are many who have adopted this mindset, and this has caused the number of movies produced annually to be low because people are waiting for some donor to pop up with funds” (JOE NJAGU apud CHIHAMBAKWE, 2017).

mesma forma, a trilha musical do filme arregimentou um time de artistas zimbabuenses conhecidos do público local.

Quando começamos este projeto, Tomas e eu conversamos longamente sobre o quanto poderíamos ser mais fortes juntos – os cineastas do Zimbabwe tendem a trabalhar de forma bastante independente uns dos outros, mas sentimos que poderíamos fazer algo realmente especial colocando todas as nossas energias no mesmo filme. (...) Nenhum indivíduo pode levar o crédito pelo sucesso, o comprometimento de cada membro do elenco e da equipe durante todo o processo, muitas vezes em circunstâncias desafiadoras, foi realmente fenomenal (Njagu apud Tee, 2020, T.A.)<sup>322</sup>.

Para Njagu, *A Cozinha Incrível de Anesu* deu origem a uma nova era no cinema zimbabuense<sup>323</sup>. Resta saber se o *case* de sucesso em que se transformou o filme pode se converter em um modelo de produção passível de ser copiado por outros realizadores zimbabuenses. É certo que nem todos os cineastas locais e emergentes gozam da popularidade e influência da dupla Njagu-Brickhill. Há, também, como destacou Percy Zvomuya, o perigo de se romantizar o fato de tantos técnicos e artistas terem aceitado participar de uma produção que não os podia remunerar de imediato, pois, como lembra apropriadamente o jornalista, “a vontade de trabalhar sem remuneração é um reflexo do precário estado das artes no Zimbabwe” (2020, T.A.)<sup>324</sup>. Por último, não se pode esperar que o catálogo da Netflix seja o destino final de todo filme produzido no país, e, muito menos, que os padrões internacionais exigidos por essa plataforma – atualmente também uma cobiçada produtora de conteúdo original no continente africano – passe a orientar os caminhos da produção cinematográfica local.

Nenhum desses fatores, no entanto, abala o sucesso alcançado por *A Cozinha Incrível de Anesu* nem ameaça o lugar já conquistado pelo filme na história do cinema do país. E àqueles que ainda insistem na discussão que versa sobre a existência ou não de cinema no Zimbabwe, Joe Njagu, referindo-se ao sucesso

<sup>322</sup> “When we began this project, Tomas and I spoke at length about how much stronger we could be together – filmmakers in Zimbabwe have tended to work quite independently of each other, but we felt that we could do something really special by putting all our energies into one film. We look forward to more collaboration in the Zimbabwean film industry, we know that there is great talent here. No single individual can take the credit for the success, the commitment by every member of cast and crew during the whole process and often in challenging circumstances, has been really phenomenal” (NJAGU apud TEE, 2020).

<sup>323</sup> Cf. <<https://bulawayo24.com/index-id-news-sc-national-byo-166840.html>>.

<sup>324</sup> “This willingness to do work without pay is a reflection of the precarious state of the arts in Zimbabwe” (ZVOMUYA, 2020).

mundial alcançado pelo filme, oferece o que parece ser a melhor e a mais sucinta resposta a esse falso debate: “Esse é um grande: olá, este é o Zimbabwe, nós estamos aqui” (apud Dray, 2020, T.A.)<sup>325</sup>.

---

<sup>325</sup> “This is a big: hello, this is Zimbabwe, we are here” (JOE NJAGU apud DRAY, 2020).

Mercado de Mbare, centro nervoso da economia informal da cidade, uma multidão vendendo de tudo, de verduras frescas a rodas de trator, artesanatos, roupas, vassouras, sementes, remédios. Passo os olhos pelas mercadorias enquanto sigo os passos apressados de Mr. Lameck, que avança em meio à multidão. Num prédio junto ao mercado, visitamos seu amigo costureiro. *É importante que você entre na casa de alguém, se quer mesmo conhecer uma cidade.* Mais tarde, na casa que Mr. Lameck construiu sozinho para sua família, comemos amendoins torrados que estão numa panela em cima do fogão. No dia seguinte, subimos o Kopje para que eu possa ver Harare desde lá de cima. É meu último passeio. Experimento todos os ângulos possíveis para registrar a cidade. De súbito, Mr. Lameck me pergunta: *Você poderia tirar uma foto minha?* Olho diversas vezes para essa foto enquanto escrevo a tese, a milhares de quilômetros de distância de onde ela foi tirada, para não esquecer que as cidades também são feitas das pessoas que conheci.

Caminhar. É disso que foram feitos os meus dias em Harare. Caminhar. Muitos quilômetros. Nunca sozinho. Mas com a cidade, junto a ela. Em meio aos homens e mulheres voltando do trabalho, atrás de grupos de crianças uniformizadas a caminho da escola, pelos acostamentos empoeirados das estradas, cortando caminho por dentro dos bairros, por entre o labirinto de *kombis* estacionadas no recuo da rodovia à espera de passageiros no final do dia. Caminhar pelas ruas de terra de Braeside e Arcadia. Caminhar debaixo de sol. Esperar passar a tempestade, para tornar a caminhar. Por entre os prédios altos do centro, sob a copa das árvores do bairro em que sinto que vivi (ao menos por alguns dias). As distâncias africanas. As distâncias que vejo nos filmes. *Você deveria ter se hospedado mais perto do centro*, me diz, surpresa, a galerista. Mas, se tivesse feito isso, como saberia do prazer de atravessar a distância até a cidade a pé? Caminhar é minha forma de conversar com o espaço.

Brilliant, dono do *hostel*, me leva ao aeroporto para que eu pegue o voo de volta a África do Sul. Não é mais possível ignorar a pandemia que avança em nossa direção. Estou imerso nesse pensamento quando ele para o carro no acostamento. *Não quer tirar uma última foto?* Do lado de fora, o céu começa a amanhecer. Saco a máquina da mochila. Há luz e silêncio. E a silhueta do que parece ser uma acácia de encontro ao colorido do horizonte. Me despeço de Harare com essa foto, pensando se um dia voltarei ao Zimbabwe.

No saguão do Aeroporto Internacional de Harare, compro, por impulso, minha primeira máscara N95. Tenho quase certeza de que não chegarei a usá-la, mas talvez seja melhor ter uma, apenas para o caso de.



## 5

### Considerações finais: fazer as malas, voltar para casa

Motivado pelo questionamento proposto por Thiong'o – o que filmam os diretores africanos na contemporaneidade? –, me lancei em viagem para compreender como as imagens das cidades africanas que emergem em determinados filmes produzidos no sul do continente contribuem para o processo de descolonização do nosso olhar sobre a África, ao mesmo tempo em que buscava descolonizar meu próprio olhar – de homem, branco, estrangeiro, gay, roteirista – sobre o continente.

Os principais diretores africanos que entrevistei e cujos filmes abordo nesta tese – Craig Freimond, Akin Omotoso, Kagiso Lediga, Mickey Fonseca, Licínio Azevedo, Sol de Carvalho, Joe Njagu e Thomas Brickhill – estão conscientes de seu papel no processo de descolonização do olhar. Por inúmeras razões, esse é um tema incontornável no contexto dos cinemas africanos. Como era de se esperar, as percepções e opiniões desses diretores – assim como seus engajamentos político e artístico – se manifestam de maneira distinta, entre eles e em cada um de seus filmes.

Segundo a diretora e pesquisadora Jyoti Mistry, no contexto da África do Sul pós-apartheid “não é mais simplesmente a narrativa do homem negro rural que vem à cidade como em *Jim Comes to Jo'burg*, de 1949 (...), que preocupa a imaginação do cineasta (branco). É a narrativa da experiência negra urbana que agora desperta o imaginário branco (...)” (2015, T.A.)<sup>326</sup>. O filme *Jozi*, de Craig Freimond, um diretor branco, capta esse e ainda um outro aspecto desse novo momento do país: o desejo de (re)escrever a história de Johannesburgo como uma cidade que precisa representar a sociedade multiétnica sul-africana pós-apartheid, um lugar de convivência pacífica entre negros e brancos. A recondução do olhar do personagem James em direção à cidade, mediada por Brenda, uma mulher negra, altera a percepção do protagonista (e também a do espectador, espera-se) sobre Johannesburgo. A cidade imaginada em *Jozi* funciona como um lembrete, uma espécie de salvo-conduto: apesar de todas as imperfeições, da desigualdade social

---

<sup>326</sup> “No longer is it simply the narrative of the rural black man who comes to the city as in 1949's *Jim Comes to Jo'burg* (...) that preoccupies the (white) filmmaker's imagination. It is the narrative of the urban black experience that now piques the white imagination (...)” (MISTRY, 2015).

e da violência, é possível que se ame Johannesburgo. *Jozi*, a meu ver, pavimenta o caminho para os filmes subsequentemente analisados na tese.

Se em *Jozi*, a cidade é colocada no centro da narrativa, *Tell me Sweet Something*, de Akin Omotoso, vai repetir essa operação, porém substituindo o protagonista branco por personagens negros. Mistry lembra que, no contexto pós-apartheid, cineastas sul-africanos brancos e negros passaram a se utilizar de “histórias pessoais menores” da “narrativa da experiência negra urbana” para “desafiar as grandes narrativas de histórias oficiais” precedentes. O romance que floresce entre Moratiwa e Nat, em *Tell me Sweet Something*, em um dos enclaves mais gentrificados da cidade, no coração da região central de Joburg, parece fazer parte desse “movimento de re-apropriação territorial”, a que se refere o pesquisador marfinense Mahomed Bamba (2006, p. 137), a reivindicação do espaço urbano para os corpos negros, desafiando assim um passado de interdições. Como lembra Costa (2002), “a cidade na tela não é apenas o reflexo da realidade”, ela é também um produto da imaginação, capaz de criar novos significados para a cidade filmada. Ver Johannesburgo através do “prisma do amor”, usando as palavras do próprio Omotoso, é uma maneira potente de reinventar a cidade através do cinema. Em *Tell me Sweet Something*, Omotoso contesta o regime de representação da cidade como flagelo evitando toda e qualquer imagem “negativa” – uma abordagem que claramente busca encontrar o equilíbrio nos modos de representação sustentada na celebração da diferença (Hall, 2016, p. 216).

Mistry chama atenção também, em seu texto, para duas linhas narrativas que, em diferentes momentos, dominaram a atenção de cineastas sul-africanos: a do homem negro rural que chega à cidade (tema recorrente nos filmes realizados durante o regime de apartheid), e a da experiência negra urbana (pós-1994) – as narrativas dos homens e mulheres que se encontram instalados na cidade, onde vivem suas aventuras, seus romances, seus dilemas. *Vaya*, também dirigido por Omotoso, reúne essas duas linhas narrativas – a de quem chega e a de quem já está na urbe – para construir uma cidade cinemática que, ao mesmo tempo que mostra a face dura da “Johannesburgo infernal” – para citar mais uma vez o próprio Omotoso –, oferece outras possibilidades de leitura do espaço, influenciando e alterando o entendimento que se pode ter da cidade real. Em *Vaya* há vício e virtude. Há crime, mas há, também, solidariedade.

Se a ação de *Tell me Sweet Something* estava mais restrita ao enclave de Maboneng, e a de *Vaya* concentrada majoritariamente nas áreas mais pobres da região central da cidade, o filme *Mais uma Página*, de Kagiso Lediga, explode essa bolha espacial para mostrar na tela os múltiplos e descontínuos espaços de que é constituída a Johannesburgo contemporânea, de Sandton, no extremo norte, a Soweto, ao sul. O filme não traz imagens de pobreza e violência explícita, mas nem por isso é superficial em sua abordagem da segregação racial e espacial características da Johannesburgo contemporânea. Pelo contrário, de todos os filmes sul-africanos analisados na tese, esse talvez seja o que aborde de forma mais direta – embora sempre com algum humor – as tensões raciais subjacentes ao cotidiano das grandes cidades, no plural porque a ação do filme se estende também à Cidade do Cabo, na costa oeste do país. Há ainda outro elemento relevante da narrativa: os personagens de *Mais uma Página* não fazem parte da população mais pobre da cidade – como os de *Vaya*, que “habitam” imagens que estamos mais acostumados a ver e associar às narrativas sobre as grandes cidades africanas. Os personagens de *Mais uma Página* são representantes de uma classe média negra que emergiu após o final do apartheid. Percorrendo espaços como galerias de arte, universidades, livrarias, restaurantes, etc., eles contribuem para – agora parafraseando Agualusa – , perturbar muitos dos estereótipos produzidos pelo Ocidente em relação aos ambientes urbanos em África.

Abordados na sequência cronológica em que foram realizados e tendo o fim do regime de apartheid como ponto referencial de partida, esses filmes sul-africanos – escolhidos em meio a tantos outros cujas ações também se passam em Johannesburgo – ajudam a compreender as transformações ocorridas na cidade em relação a sua ocupação pela população negra. Cada um desses filmes contribui para alterar a percepção que temos sobre Johannesburgo.

No contexto luso-africano de Moçambique, tanto as instituições quanto os cineastas nunca deixaram de desejar uma descolonização da mente (FERREIRA, 2018, p. 198). Isso certamente pode ser atribuído à memória do passado socialista de um país onde a atividade cinematográfica se desenvolveu no contexto das lutas pela libertação tanto contra o colonialismo quanto contra o imperialismo. Para Licínio Azevedo, para quem “o cinema não pode ser um mero exercício estético ou de diversão”, “o engajamento social [do cinema] é obrigatório num país em guerra contínua desde a sua independência (...) nosso écran é parte desta realidade, nele

ela tem que estar representada” (apud Secco; Leite; Patraquim (Orgs.), 2019, p. 162). Para Sol de Carvalho, o desejo de descolonização do olhar nunca se completou. “O ‘olhar’ colonial era um olhar ‘vertical’ feito de cima para baixo, afirmativo, em vez de reflexivo. Não me parece que esse olhar ‘vertical’ tenha terminado”. E, o que ele considera um problema ainda maior, “há uma total ausência de discussão sobre estes temas em Moçambique” (apud Secco; Leite; Patraquim (Orgs.), 2019, pp. 117-8). João Ribeiro<sup>327</sup>, outro cineasta moçambicano em atividade, expressa uma opinião um pouco mais radical:

a descolonização do olhar tem sido uma espécie de clichê que persegue o cineasta africano (...). A questão toda, a meu ver, está ligada às histórias que contamos, aos temas que desenvolvemos, às mensagens que passamos. E aí, como artistas, podemos e devemos contribuir, criando novas estéticas, trazendo novas temáticas e afirmando os nossos pontos de vista. Esse é o caminho (apud Secco; Leite; Patraquim (Orgs.), 2019, pp. 127-8).

Se os filmes sul-africanos analisados na tese se aproximam pela abordagem temática da reocupação do espaço da cidade pela população negra, os filmes moçambicanos analisados no capítulo sobre Maputo lidam com a cidade como um espaço de desconfiança. Tanto *O Grande Bazar*, de Azevedo – cujos personagens entram e saem de Maputo –, olhando-a preferencialmente à distância, quanto *O Jardim do Outro Homem*, de Carvalho – que concentra quase toda sua ação na cidade –, deixam bastante claro suas visões do espaço urbano como hostil, corrompido e vicioso. Esse estranhamento em relação à cidade atual é seguramente uma reverberação da desconfiança que os africanos negros sempre nutriram em relação à cidade colonial, território original do homem branco, espaço da exclusão, que nunca se pretendeu complementar ao território ocupado pelos colonizados (Fanon, 1961). *Resgate*, de Fonseca, filme de gênero com maiores pretensões comerciais, segue na mesma linha, mostrando a cidade como um espaço da violência deflagrada. Com a diferença de que, no filme de Fonseca, Maputo, a “capital do desencanto” – para utilizar aqui uma expressão de Nazir Can (2020, p. 59) – não é contraposta à sua periferia ou ao campo, mas a Jone/Johannesburgo,

<sup>327</sup> João Ribeiro dirigiu os longas-metragens de ficção *O Último Voo do Flamingo* (2010), baseado em um romance de Mía Couto e, mais recentemente, *AvóDezanove e o Segredo do Soviético* (2018), baseado no livro do escritor angolano Ondjaki.

esse sempiterno espaço de atração para os moçambicanos que veem na cidade sul-africana a promessa de uma vida melhor.

Quando Fanon chama atenção para o princípio de exclusão recíproca que rege a relação entre o espaço do colono e o do colonizado, para a divisão do espaço em compartimentos – de onde deriva a desconfiança dos africanos para com a cidade colonial – está se referindo, de maneira ampla, a todas as cidades constituídas nos diferentes contextos coloniais e nacionais em África, pois as cidades são um dos pilares da modernidade e do capitalismo. Assim, guardadas as diferenças entre os processos de colonização e os projetos de independência de cada país africano, o que foi dito sobre a desconfiança em relação à cidade em Moçambique também se aplica ao Zimbabwe.

A cidade como espaço da desconfiança é também a forma como Harare figura em alguns dos filmes zimbabuenses analisados, especialmente *Neria*, *Everyone's Child* e *The Letter*. Mas, os processos históricos não são imutáveis e a percepção dos africanos em relação às cidades – territórios que a partir das independências passam a lhes pertencer por direito, mas talvez não de fato – também se transformou. A exclusão recíproca deu lugar à dupla valência: os africanos urbanos pertencem à cidade e *também* pertencem a outros lugares. Como lembra Bremner, embora seja um espaço inicialmente estrangeiro, a cidade africana não desvinculou os africanos de suas raízes (2010, p. 185). É o que se percebe no filme *Neria*, em que a protagonista frequenta – e consegue conciliar – os universos rural, das tradições culturais, e a modernidade urbana, inicialmente apresentados no filme como excludentes. Também, em *A Cozinha Incrível de Anesu*, através do núcleo das vizinhas da mãe da protagonista que, vivendo na cidade, cultivam simultaneamente valores e práticas culturais urbanos e rurais. Uma trama diminuta, se comparada à trama principal do filme, mas com potência para ilustrar de maneira eficiente e econômica, em termos narrativos, a experiência urbana africana na contemporaneidade. Para contestar o regime de representação que comumente associa Harare a um universo de caos e perturbação econômica e política, o diretor Thomas Brickhill decidiu mostrar, através de *A Cozinha Incrível de Anesu*, uma versão mais leve da cidade, sob o prisma do amor – assim como Omotoso se referiu à comédia romântica *Tell me Sweet Something*. Para Brickhill, não se trata de contestar a representação desfavorável de Harare, como visto em *The Letter*, de Joe Njagu, mas de romper a unidimensionalidade das narrativas acerca da cidade.

“Deveríamos [nós, zimbabuenses], ter permissão para nos apaixonarmos nas telas também”, provoca Brickhill.

É certo que um cinema, seja ele considerado “de autor” ou comercial, sempre espera alcançar sucesso junto ao público a que se destina, sucesso atualmente medido não somente através da quantidade de ingressos vendidos, mas, também, em números de acessos e downloads nas plataformas de streaming. O sucesso de um filme comercial, porém, é crucial tanto para produtor e diretor – que, ao menos em tese, teriam mais facilidade para viabilizar suas realizações futuras – quanto para a criação e manutenção de uma indústria cinematográfica local minimamente rentável, como é hoje a indústria audiovisual na África do Sul. A maior parte dos filmes trazidos a este estudo são filmes que podemos identificar como filmes comerciais e, talvez por isso, eles desafiam o regime estereotipado de representação mais em relação ao enredo e aos personagens do que em termos de experimentações estéticas e narrativas. Filmes comerciais e de gênero, como se sabe, tendem a arriscar menos em inovações formais e estéticas.

“Descolonizar a imagem não é meramente uma questão de desafiar estereótipos”, nos lembra Jyoti Mistry. É, também, “uma questão de se engajar com a pluralidade de identidades”<sup>328</sup> (2015, T.A.). O projeto inicial da tese previa eleger apenas um filme central por capítulo. Mas à medida que o trabalho foi avançando, percebi que gostaria de compartilhar – ou ao menos tentar compartilhar com o leitor – a experiência da exposição à pluralidade de imagens e histórias e personagens dos filmes que investiguei. Como falar da pluralidade de identidades sem uma estratégia plural? Como escapar da armadilha da “história única” escolhendo apenas uma abordagem fílmica como chave de leitura para toda a diversidade de que é constituída cada cidade que visitei? Acredito que os filmes reunidos nessa tese formam um potente conjunto de histórias que contribui para expandir nosso repertório de imagens acerca das três grandes cidades africanas abordadas.

Revisar a história dos modos de produção cinematográfica permitiu que eu compreendesse melhor as relações intrínsecas entre o fenômeno da transnacionalidade e as condições de produção dos cinemas produzidos especialmente em Moçambique e no Zimbabwe. Em Moçambique, a cooperação internacional no âmbito do cinema, que então fazia parte de um projeto político-

---

<sup>328</sup> “Decolonising the image is not a matter of merely challenging stereotypes. It is instead a matter of engaging with plurality of identities” (MISTRY, 2015).

libertário global, esteve presente durante a fase final da luta anticolonial e se fortaleceu ainda mais após a independência do país. Sem o apoio estrangeiro – especialmente de países do bloco soviético, mas não somente –, o projeto de um cinema nacional idealizado pelo novo governo socialista moçambicano não teria sido possível. Quando o cinema deixou de contar com o apoio estatal, as ONGs estrangeiras, em outro momento e em outra perspectiva globalizada, tornaram-se momentaneamente as principais viabilizadoras do cinema moçambicano, a exemplo do que posteriormente aconteceria também no Zimbabwe. Cineastas da primeira geração dividem-se quando o assunto é admitir o grau de interferência estrangeira nesse modelo de produção. Possivelmente porque, ainda hoje, com praticamente nenhum apoio estatal e sem despertar o interesse do setor privado local, a realização de cinema no país depende fortemente da cooperação internacional. Mas esses mesmos cineastas são unânimes em afirmar que, independentemente do modelo de produção, o cinema moçambicano soube preservar sua característica principal, que é sua vocação para o engajamento político e social. Atualmente, jovens realizadores e aspirantes a realizadores se ressentem do fato de que somente os cineastas de maior renome conseguem acessar os fundos internacionais de cooperação, criando um círculo vicioso que dificulta o surgimento de novos talentos no cenário local. Essa é uma das razões pelas quais Mickey Fonseca e Pipa Forjaz, profissionais da nova geração, se orgulham de ter conseguido produzir um filme independente, que acabou por se transformar em um *case* de sucesso no país.

No Zimbabwe, o período marcado pelo predomínio das ONGs estrangeiras como principais fomentadoras do cinema local suscita, ainda hoje, reações contraditórias. Se, por um lado, é incontestável que alguns dos títulos mais conhecidos do cinema nacional foram realizados através desse modelo de produção, há também quem defenda, criticamente, que o olhar estrangeiro orientou fortemente o processo de criação desses filmes, privando os diretores africanos de atuarem com independência criativa. Assim como Fonseca e Forjaz em Moçambique, Thomas Brickhill e Joe Njagu se orgulham de ter realizado uma produção totalmente independente. O fato é que, como ocorre em diversos países ao redor do mundo, é difícil imaginar a consolidação de uma indústria cinematográfica na ausência de políticas permanentes de apoio estatal – como se estabeleceu na África do Sul através da NFVF (National Film and Video Foundation) – e, na ausência dessas políticas, sem lançar mão do recurso à coprodução ou do acesso a fundos

estrangeiros. É importante seguir observando em que medida a cooperação internacional dentro do próprio continente, entre os países africanos, tem potencial para evoluir para além da utilização de serviços de finalização ligados à etapa de pós-produção dos filmes, como se vê ocorrer atualmente. Akin Omotoso, um dos mais destacados cineastas em atividade na África do Sul é nigeriano, país onde também atua na produção audiovisual<sup>329</sup>. Licínio Azevedo, reconhecido como um dos mais renomados cineastas moçambicanos, é brasileiro. Gosto de pensar que esses são sinais, ainda que sutis, da materialização da utopia de um mundo sem fronteiras, no qual haveria plena liberdade de movimento para os bens, os serviços, e as pessoas (Mbembe, 2019, p. 69). Uma África sem fronteiras internas, principalmente, na qual a cooperação na produção cinematográfica e a livre distribuição dos filmes africanos obrigasse a repensar o conceito de transnacionalidade dentro do continente. “O que precisamos fazer é colaborar”, vaticina a diretora e produtora queniana Toni Kamau,

há muito potencial [de distribuição]; eu só acho que requer colaboração a nível nacional e africano. Sim, é importante acessar os mercados europeus e é importante acessar os mercados tradicionais, mas precisamos começar a trabalhar juntos para acessar os nossos mercados (Africa..., 2021, T.A.)<sup>330</sup>.

Desde que comecei o doutorado, o interesse do mundo pelos cinemas africanos se intensificou. A mudança mais concreta e significativa que confirma essa percepção é a entrada da Netflix no continente africano – a maior plataforma de streaming de conteúdo do mundo<sup>331</sup> – não somente com o objetivo de licenciar filmes e séries locais, mas também atuar como produtora de conteúdo original, a exemplo do que já ocorria na América Latina. *Shadow*, uma criação de Gareth Crocker, foi a primeira série sul-africana a ser incorporada ao catálogo internacional da plataforma, em março de 2019<sup>332</sup>. Eu estava em Johannesburg na ocasião do lançamento da série de Crocker e presenciei como esse episódio foi

<sup>329</sup> Seu filme mais recente, *The Ghost and the House of Truth/O Fantasma e a Casa da Verdade* (2019) é uma produção nigeriana cuja história é ambientada na cidade de Lagos.

<sup>330</sup> “What we need to do is collaborate. There’s a lot of potential; I just think it requires collaboration at a national and African level. Yes, it’s important to access European markets and it’s important to access the traditional markets, but we need to start working together to access our market” (AFRICA..., 2021).

<sup>331</sup> Estima-se que a plataforma tenha fechado o ano de 2020 com cerca de 200 milhões de assinantes. Cf. < <https://www.indiewire.com/2021/01/netflix-q4-2020-earnings-report-1234610190/>>.

<sup>332</sup> Antes dessa aquisição, a Netflix já havia incorporado uma série de filmes nigerianos ao seu catálogo, todos produções de Nollywood.



recebido com entusiasmo pelos profissionais do segmento audiovisual tanto na África do Sul, onde já existe uma indústria cinematográfica consolidada, quanto em países como Moçambique e Zimbábue, que ainda buscam encontrar um modelo de produção minimamente sustentável. A possibilidade de realizar uma produção – com a garantia de financiamento seguro – aquece qualquer mercado audiovisual, não importa em que estágio ele se encontre. A certeza de que esse conteúdo vai ser disponibilizado em uma plataforma de alcance global é ainda mais estimulante. Mas o entusiasmo generalizado parecia se originar, na ocasião, sobretudo pela promessa de que o conteúdo produzido seria inteiramente africano, isto é, os realizadores africanos contariam suas próprias histórias. “Feito pelos africanos, assistido pelo mundo”<sup>333</sup>, concluía enfaticamente o vídeo promocional<sup>334</sup> divulgado pela Netflix, em junho de 2020, para referendar seu compromisso de descolonizar o universo das narrativas audiovisuais no continente africano. “Alguma vez alguém já contou sua história, tomou sua voz e substituiu seu rosto até que ninguém mais pudesse ver ou ouvir você?”, indaga a atriz, diretora e produtora nigeriana Genevieve Nnaji na abertura do vídeo que reúne 18 profissionais africanos consagrados, de diversas áreas da realização audiovisual, todos envolvidos com as produções originais da plataforma, entre eles Akin Omotoso e Kagiso Lediga – cujos filmes foram analisados por mim – e Dorothy Ghattuba, a queniana contratada para atuar como Chefe da Programação Original Netflix para o continente africano.

Para nós [da Netflix], trata-se de encontrar contadores de histórias africanos com poderosas histórias que ainda não foram contadas e dar a eles liberdade criativa e plataforma para compartilhar sua visão. Ser capaz de reunir todos estes criadores africanos é bonito. Sempre tivemos nossas histórias contadas por outros de fora para dentro, mas desta vez, podemos contar nossas próprias histórias de dentro para fora (Ghattuba apud Made By Africans..., 2020, T.A.)<sup>335</sup>.

Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, alguns dos filmes abordados por mim foram incorporados ao catálogo da Netflix – *Mais uma Página*, *Resgate* e *A*

<sup>333</sup> “Made by Africans, watched by the World”.

<sup>334</sup> Cf. <[https://www.youtube.com/watch?v=anbu9Y\\_r7ro](https://www.youtube.com/watch?v=anbu9Y_r7ro)>.

<sup>335</sup> “For us it’s all about finding African storytellers with powerful yet-to-be-told stories and giving them the creative freedom and platform to share their vision. Being able to bring all these African creatives together is beautiful. We’ve always had our stories told by others from the outside-in but this time, we get to tell our own stories from the inside-out” (GHETTUBA apud MADE BY AFRICANS..., 2020).

*Cozinha Incrível de Anesu*. Entrevistei Kagiso Lediga na sede da produtora Diprente Films, em Johannesburg, um dia antes do início das filmagens de *Queen Sono*, série criada e dirigida por ele, a primeira produção original da Netflix na África do Sul. O filme *Cassim, o comediante/Material*, de Craig Freimond, um sucesso na cinematografia do país, foi incorporado ao acervo da plataforma, assim como deve acontecer com sua sequência, *New Material*, ainda em 2021. Akin Omotoso deveria dirigir uma série original Netflix, na Nigéria, que, devido à quarentena provocada pela pandemia do covid-19, teve sua produção temporariamente suspensa. Desde a estreia de *Shadow*, em março de 2019, muitos outros filmes e séries africanas foram licenciados pela Netflix, alguns de caráter bastante comercial repetindo clichês das narrativas hegemônicas do audiovisual mundial. Pode-se desconfiar que, devido à natureza comercial da Netflix – cujo objetivo último será sempre ampliar continuamente seu número de assinantes ao redor do mundo –, a promessa de descolonização das narrativas e desconstrução dos estereótipos acerca do continente africano não seja observada em toda obra licenciada ou produzida originalmente por ela. Entretanto, seria ingênuo pensar que os próprios cineastas africanos não estão cientes dessa situação, ou que não são capazes de negociar seus interesses criativos com os da Netflix no papel de produtora. Em qualquer lugar do mundo, toda obra audiovisual é fruto de algum tipo de negociação. Por ora, ao menos nos três países que visitei no continente africano, o momento é de celebrar ações como a da Netflix, que estão disponibilizando para o mundo um novo repertório de imagens da África, múltiplo e variado, com frequência surpreendente, para o público global.

Para terminar, retorno à minha experiência de passante pelas cidades africanas.

Em seu livro *Afrotopia*, Felwine Sarr define a afrocontemporaneidade como “esse tempo presente, esse *continuum* psicológico da vivência dos africanos, incorporando seu passado e grande parte de seu futuro, que é preciso conceber” (2019, p. 40). Essa definição, que convoca a ideia de justaposição de temporalidades, remete imediatamente ao conceito de *sankofa*, ideograma da língua axante<sup>336</sup> utilizado em um provérbio da África Ocidental que pode ser traduzido

<sup>336</sup> Língua africana do ramo da língua acã (Akan), cuja maior parte dos falantes se concentram na região ao sul de Gana.

como: “voltar ao passado para ressignificar o presente e construir o futuro”<sup>337</sup>. Retomo aqui a definição de Sarr e o conceito de *sankofa* porque eles me ajudam a compreender a experiência da descolonização de meu próprio olhar sobre o continente africano. Desde o início da pesquisa, o que impulsionou meu movimento em direção à África, através de filmes e viagens, foi o desejo de conhecer a África do século XXI. Uma vez finalmente do lado de lá, fui gradativamente percebendo os sinais da transversalidade de diversos mundos e temporalidades, de que fala Sarr. O ideograma *sankofa* é representado por um pássaro cuja cabeça está voltada para a própria cauda. Só é possível avançar se olharmos para trás. Ou, como se diz em uma tradução mais literal do provérbio axante, “não há nada de errado em voltar atrás para recuperar algo que você esqueceu”. O pesquisador adulto que sou desembarcou no continente africano levando pela mão a criança apaixonada pelas imagens da África selvagem que ela via e revia numa velha enciclopédia repleta de gravuras de animais. Em Petrópolis, a “cidade imperial” onde essa criança passou a infância, mais de uma vez ela foi surpreendida, no banco de trás do carro de seu pai, pela visão do velho príncipe-titular de uma monarquia destituída, andando a cavalo pelas ruas de paralelepípedo, em meio a automóveis que diminuía a velocidade para ceder a passagem ao “monarca”. O pai, num gesto automático, advertia: “Cumprimente o Príncipe!”. Ao que a criança acenava em silêncio, talvez timidamente, talvez com assombro, impossível lembrar. Essa criança, anos mais tarde adolescente, vai colar na parede embolorada de seu quarto uma fotografia em preto e branco de Leslie Hammond, que encontrou numa velha revista, onde se vê um grupo de homens e mulheres negras fugindo do ataque da polícia segregacionista, em um protesto contra a demolição de suas casas na Cidade do Cabo; vai tocar inúmeras vezes, na velha vitrola, o LP com a canção *Biko*, na voz de Peter Gabriel; vai se emocionar, diante da TV, com as imagens da libertação de Nelson Mandela. Sankofa. O pássaro olha para sua própria cauda. Inúmeras vezes, caminhando pelas ruas das cidades africanas do século XXI, puxei comigo essa criança e esse adolescente pelas mãos, entrei em conflito, negocieei com eles, vimos juntos a tal *África que está chegando*, de que fala Mbembe. Há vários caminhos para o processo de descolonização do olhar. Esse foi o que eu escolhi.

<sup>337</sup> “Se wo were fi na wosankofa a yenkyi”. Cf. <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/sankofa-significado-desse-simbolo-africano/>>.

Tenho dificuldade de abandonar essa escrita e colocar um ponto final no texto. Como se terminá-lo fosse a admissão do fim de uma viagem feliz da qual não quero retornar. Volto aos filmes, às fotos, às músicas. Mas sei que, trancado em casa por mais de um ano, aos poucos minhas lembranças vão começar a se contaminar de ficção. Terminada a tese, sinto que é chegado o momento de gestar roteiros. De filmes e de viagens futuras.

## 6

## Referências bibliográficas

- AFRICA on screen. **Sunday Times**. Johannesburg, p. 11, 17 jan. 2021. LifeStyle. Disponível em: <<https://www.pressreader.com/south-africa/sunday-times-1107/20210117/282857963565127?fbclid=IwAR2AcX8TK37wCkV7LVH3OCqUw6FbTxmeIc1i%E2%80%A6>>. Acesso em: 18 jan. 2021.
- AGUALUSA, J. E. A África na Netflix. **O Globo**, Rio de Janeiro, 1 ago. 2020. Seção Cultura. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/a-africa-na-netflix-24559403>>. Acesso em: 27 ago. 2020.
- ANDRADE-WATKINS, C. Portuguese African Cinema: Historical and Contemporary Perspectives: 1969 to 1993. **Research in African Literatures** (JSTOR), v. 26, n. 3, p. 134–150, 1995. Disponível em: <[www.jstor.org/stable/3820143](http://www.jstor.org/stable/3820143)>. Acesso em: 31 out. 2020.
- ANNAS, M.; GUNKEL, H. ‘Cinema of resistance’. Interview with Isabel Noronha. In: Jyoti Mistry, Antje Schuhmann (Orgs.). **Gaze Regimes**. Film and Feminisms in Africa. Johannesburg, Wits University Press, p.148-160, 2005.
- APPADURAI, A.; BRECKENRIDGE, C. A. Afterword: the risk of Johannesburg. In: MBEMBE, A.; NUTTAL, S. (Org.). **Johannesburg: the elusive metropolis**. Johannesburg: Wits University Press, 2008. p. 351-4.
- ARABIAN, A. Exclusive: interview with “Vaya” diretor Akin Omotoso. **Awards Circuit**. 14 fev. 2017. Disponível em: <<http://www.awardscircuit.com/2017/02/14/exclusive-interview-vaya-director-akin-omotoso>>. Acesso em: 15 de dez. 2018.
- ARENAS, F. Retratos de Moçambique pós-guerra civil: a filmografia de Licínio Azevedo. In: BAMBA, M.; MELEIRO, A. (Orgs.). **Filmes da África e da diáspora**: objetos de discurso. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 75-98.
- BALTA, B. **Cinemas africains d’aujourd’hui**. Paris: Karthala, 2007.
- BAMBA, M. A recepção dos filmes africanos no Brasil. In: SOCINE, IX Encontro Anual, 2005. São Paulo: Annablume, 2006. p. 135-42.
- \_\_\_\_\_. O papel dos festivais na recepção e divulgação dos cinemas africanos. In: MELEIRO, A. (Org.). **Indústria, política e mercado**: África. São Paulo: Escrituras, 2007.
- \_\_\_\_\_; MELEIRO, A. (Org.). **Filmes da África e da diáspora**: objetos de discurso. Salvador: EDUFBA, 2012.
- BEINART, W.; DELIUS, P.; HAY, M. **Rights to land**. A guide to tenure upgrading and restitution in South Africa. Johannesburg: Jacana Media, 2017.

- BEKKER, S.; THERBORN, G. **Capital cities in Africa**. Power and powerlessness. Cidade do Cabo: HSRC Press, 2012.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. Paris do Segundo Império. In: **Obras escolhidas III**. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BONKOUNGOU, P. P. **Le poétique de l'espace africain dans le cinéma**. 2013. 167p. Tese (Doutorado) – Universidade de Louisiana em Lafayette, Louisiana, Estados Unidos.
- BOTHA, M. **South African cinema: 1896-2010**. Bristol: Intellect, 2012.
- BOTTON, A. de. **A arte de viajar**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- BREMNER, L. **Writing the city into being: essays on Johannesburg 1998-2008**. Johannesburg: Fourthwall, 2010.
- BRICKHILL, T. L. Making 'Cook Off'. **Run Riot**, 16 jul. 2019. Disponível em: <<http://www.run-riot.com/articles/blogs/making-%E2%80%99cook-off%E2%80%99tomas-lutuli-brickhill>>. Acesso em: 10 jan. 2021.
- BRODIE, N. **The Joburg book**. Pan Macmillan: Johannesburg, 2008.
- BROWN, R. L. 'Cook Off' heats up: Netflix debut a triumph for Zimbabwe film. **The Christian Science Monitor**, 27 mai. 2020. Disponível em: <<https://www.csmonitor.com/World/Africa/2020/0527/Cook-Off-heats-up-Netflix-debut-a-triumph-for-Zimbabwe-film>>. Acesso em: 14 ago. 2020.
- CAN, N. A. **O campo literário moçambicano: tradução do espaço e formas de insílio**. São Paulo: Kapulana, 2020.
- CHANAN, M. Revisitando el tercer cine. **Revista Toma Uno**, n. 3, p. 15-27, 2014.
- CHIHAMBAKWE, T. 'Cook Off' premières this December. **Sunday Mail**, 12 nov. 2017. Disponível em: <<https://www.sundaymail.co.zw/cook-off-premieres-this-december>>. Acesso em: 18 out. 2019.
- COELHO, J. P. B. **Crônica da rua 513.2**. São Paulo: Kapulana, 2020.
- \_\_\_\_\_. Da violência colonial ordenada à ordem pós-colonial violenta. Sobre um legado das guerras coloniais nas ex-colônias portuguesas. **Lusotopie**, n. 10, p. 175-193, 2003.
- CONVENTS, G. **Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual: uma história político-cultural do Moçambique colonial até a república de Moçambique (1896-2010)**. Maputo: Edições Dockanema/Afrika Film Festival, 2011.
- COSER, S. (Org.). **Viagens, deslocamentos, espaços: conceitos críticos**. Vitória: EDUFES, 2016.
- COSTA, M. H. B. e V. da. Espaço, tempo e a cidade cinemática. **Espaço e Cultura**, (UERJ), n. 13, p. 63-75, 2002.
- COTTERILL, J. The Zimbabwean romcom and Netflix: "Now it's Africans telling stories". **Financial Times**, 3 jul. 2020. Disponível em: <<https://www.ft.com/content/be04b6b1-d4ef-48d4-a9de-0df596c9345e>>. Acesso em: 4 jan. 2021.
- CRUZ, J. L. Aspectos da chegada do cinema em Moçambique. **Pombalina**. Cinemas em português. Moçambique: auto e heteropercepções (Imprensa da Universidade de Coimbra), 2018. Disponível em: <[https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/43879/1/Aspetos\\_da\\_chegada\\_do\\_cinema\\_em\\_Mocambique.pdf](https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/43879/1/Aspetos_da_chegada_do_cinema_em_Mocambique.pdf)>. Acesso em: 20 set. 2020.
- CUSTÓDIO, V.; MALOA, J. M. A urbanização moçambicana: uma proposta de interpretação. **Geosp – Espaço e Tempo** (Online), v. 22, n. 1, p. 8-24, 2018. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/geosp/article/view/125773>>. doi:

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2179-0892.geousp.2018.125773>. Acesso em: 19 nov. 2020.

DE WAAL, S. Q&A: Filmmaker Akin Omotoso on love and Jo'burg. **Mail & Guardian**, 4 set. 2015. Disponível em: < <https://mg.co.za/article/2015-09-04-city-in-prism-of-love>>. Acesso em: 17 fev. 2021.

DIAWARA, M. Film production in Lusophone Africa – toward the Kuxa Kanema in Mozambique. In: **African Cinema – politics and culture**. Bloomington: Indiana University Press, 1992. p. 88-103.

DRAY, K. Netflix's Cook Off: everything you need to know about this record-breaking film. **Stylist**, 2020. Disponível em: < <https://www.stylist.co.uk/life/netflix-cook-off-film-review-plot-cast-true-story-movie-news/395241>>. Acesso em: 10 jan. 2021.

ELLARD, C. **Places of the heart: the psychogeography of everyday life**. Bellevue: Literary Press, 2015.

ESTEVES, A. C. Da África para o mundo? Controvérsias entre a Netflix e o audiovisual africano. **Por Dentro da África**, 1 jul. 2020. Disponível em: < <http://www.pordentrodaafrica.com/cultura/da-africa-para-o-mundo-controversias-entre-a-netflix-e-o-audiovisual-africano>>. Acesso em: 10 mar. 2021.

FAIRFAX, D. Birth (of the image) of a nation: Jean Luc Godard in Mozambique. In: **Film and Media Studies** (Acta Univ. Sapientiae), nº3, p. 55-67, 2010.

FANON, F. **Os condenados da terra** (Online), 1961. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/fanon/1961/condenados/index.htm>. Acesso em: 12 mar. 2021.

FELICE, M. di. **Paisagens Pós-Urbanas**. O Fim da Experiência Urbana e as Formas Comunicativas do Habitar. São Paulo: Annablume, 2009.

FENDLER, U. Cinema in Mozambique: New Tendencies in a Complex Mediascape. **Journal of African Art History and Visual Culture** (Critical Interventions), v. 8:2, p. 246-260, 2014.

FERNANDES, M. G.; MENDES, R. 'Dicotomias' urbanas em Moçambique: cidades de cimento e de caniço (Online), 2012. Disponível em: < [https://www.academia.edu/8190961/A\\_dicotomia\\_urbana\\_em\\_Mo%C3%A7ambique\\_a\\_cidade\\_de\\_cimento\\_vs\\_cidade\\_de\\_cani%C3%A7o](https://www.academia.edu/8190961/A_dicotomia_urbana_em_Mo%C3%A7ambique_a_cidade_de_cimento_vs_cidade_de_cani%C3%A7o)>. Acesso em: 08 nov. 2020.

FERREIRA, C. O. **África: um continente no cinema**. São Paulo: Unifesp, 2014.

\_\_\_\_\_. Between political and aesthetic efficacy: 40 years of audiovisual practice in lusophone Africa. **Journal of African Cinemas**, v. 10, n. 3, p. 187–203, 2018.

FISHER, A. Funding, ideology and the aesthetics of the development film in postcolonial Zimbabwe. **Journal of African Cinemas**, v. 2, n. 2, p. 111–120, 2010.

GOMES, R. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HALL, S. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HARPER, G.; RAYNER, J. (Orgs.). **Cinema and landscape**. Bristol: Intellect, 2010.

HARROW, K. W. **Postcolonial African cinema: from political to postmodern**. Bloomington: Indiana University Press, 2007.

HELGESSION, S. Johannesburg, metropolis of Mozambique. In: MBEMBE, A.; NUTTAL, S. (Org.). **Johannesburg: the elusive metropolis**. Johannesburg: Wits University Press, 2008. pp. 259-270.

HENRIQUES, J. G. Felwine Sarr na luta pela representação de África. **Público**, Lisboa, 16 de abr. 2017. Disponível em:

- <https://www.publico.pt/2017/04/16/sociedade/entrevista/felwine-sarr-na-luta-pela-representacao-de-africa-1768342>. Acesso em: 25 de mai. 2019.
- HOLLAND, H.; ROBERTS, A. **From Jo'Burg to Jozi**. Stories about Africa's infamous city. Johannesburg: Penguin Books, 2002.
- HOSKEN, G. Joburg Ground Zero. **Sunday Times**, Johannesburg, Seção Special Report, p. 5, 25 nov. 2018
- HUNGWE, K. Film in post-colonial Zimbabwe. **Journal of Popular Film and Television**, v. 19, n. 4, p. 165–71, 1992.
- \_\_\_\_\_. Interview with Ben Zulu: Harare. **Film and film-making in Africa**, 2000. Disponível em: <<http://cls.sites.mtu.edu/film-africa/2000/07/06/interview-with-ben-zulu-harare>>. Acesso em: 14 jan. 2021.
- \_\_\_\_\_. Narrative and ideology: 50 years of film-making in Zimbabwe. **Media, Culture & Society**, v. 27, n.1, p. 83-99, 2005.
- \_\_\_\_\_. Southern Rhodesian propaganda and education films for peasant farmers, 1948–1955. **Historical Journal of Film, Radio and Television**, v. 11, n. 3, p. 229-241, 1991.
- IRIGOYEN, C. Fast Track Land Reform in Zimbabwe. **Centre for Public Impact**, 2017. Disponível em: <<https://www.centreforpublicimpact.org/case-study/fast-track-land-reform-zimbabwe/#alignment>>. Acesso em: 12 jan. 2021.
- JENKINS, P. Xilunguine, Lourenço Marques, Maputo – structure and agency in urban form: past, present and future. In: K. A. Bakker (Org.), **Proceedings of African Perspectives 2009: The African Inner City: [Re]sourced**, University of Pretoria. Disponível em: <<https://lirias.kuleuven.be/bitstream/123456789/294456/3/Pretoria2009proceedingsToC.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2020.
- KRAMER, F.; KRAMER, J. **Windows to Zimbabwe**. Harare: Weaver Press, 2019.
- LANÇA, M. Filme moçambicano sobre juventude e raptos, entrevista a Mickey Fonseca e Pipas Forjaz. **BUALA**, 2019. Disponível em: <<https://www.buala.org/pt/afroscreen/filme-mocambicano-sobre-juventude-e-raptos-entrevista-a-mickey-fonseca-e-pipas-forjaz>>. Acesso em: 20 jul. 2020.
- LEITE, P. P. Catembe de Faria de Almeida. **Hypotheses** (Global Heritages), 2015. Disponível em: <<https://globalherit.hypotheses.org/1906>>. Acesso em: 10 ago. 2020.
- LEWIS, M.; Zack, T. **Wake up, this is Joburg**. Johannesburg: Fourthwall Books, 2014.
- LIVERMON, X. Sounds in the city. In: MBEMBE, A.; NUTTAL, S. (Orgs.). **Johannesburg: the elusive metropolis**. Johannesburg: Wits University Press, 2008. p. 271-284.
- LOPES, J. de S. M. Cinema de Moçambique no pós-independência: uma trajetória. **Rebeca**, v. 5, n. 2, 2016.
- MADE by Africans, watched by the world. **The Media Online**, 2020. Disponível em: <<https://themedialonline.co.za/2020/06/made-by-africans-watched-by-the-world/>>. Acesso em: 15 jan. 2021.
- MAFA, O. et al. The Historical Context of Land in Zimbabwe. In: **Gender, Politics and Land Use in Zimbabwe 1980–2012**. Zimbabwe, Council for the Development of Social Science Research in Africa (CODESRIA), p. 33-64, 2015.
- MASINGA, L. #DIFF First post-Mugabe Zimbabwean film to premiere in Durban. **IOL**, 20 jul. 2018. Disponível em: <<https://www.iol.co.za/news/africa/diff-first-post-mugabe-zimbabwean-film-to-premiere-in-durban-16157019>>. Acesso em: 18 out. 2019.



- MATSHIKIZA, J. *Instant City*. In: MBEMBE, A.; NUTTAL, S. (Orgs.). **Johannesburg: the elusive metropolis**. Johannesburg: Wits University Press, 2008. pp. 221-238.
- MAYER, R. **Artificial Africas**. Colonial images in the times of globalization. New Hampshire: UPNE, 2002.
- MBEMBE, A.; NUTTAL, S. (Orgs.). **Johannesburg: the elusive metropolis**. Johannesburg: Wits University Press, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Sortir de la grande nuit**. Essai sur l'Afrique décolonisée. Paris : La Découverte, 2013.
- \_\_\_\_\_. L'Afrique qui vient. In: MABANCKOU, A. (Org.). **Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui**. Paris: Seuil, 2017. p. 17-31.
- \_\_\_\_\_. A ideia de um mundo sem fronteiras. **Serrote (IMS)**, n. 31, p. 66-79, 2019.
- \_\_\_\_\_. **Políticas da inimizade**. São Paulo: n-1, 2020.
- MBOTI, N. The Zimbabwean Film Industry. **African Communication Research**, v. 7, n. 3, p. 145-172, 2017. Disponível em: < <https://osf.io/smrwj/>>. Acesso em: 28 jan. 2020.
- MELEIRO, A.; BAMBA, M. Transnacionalização de talentos e tecnologias no campo cinematográfico: o caso Moçambique. **Revista África[s]**, Salvador, v. 4, n. 7, p. 119-125, 2017.
- MHANDO, M. The geography of cinema – Zimbabwe. In: HARPER, G.; RAYNER, J. (Orgs.). **Cinema and landscape: film, nation and cultural geography**. Bristol: Intellect, 2010. pp. 203-17.
- MHIRIPRI, N. A. Thematic concerns in independent Zimbabwean short film genre. **Journal of African Cinemas**, v. 2, n. 2, p. 91-109, 2010.
- MIRANDA, M. G. de. Cinema africano em foco: entrevista com o cineasta Sol de Carvalho. **Mulemba (UFRJ)**, v.12, n. 1, p. 21- 28, 2015.
- MISTRY, J. South African cinema needs to set itself free by retelling the country's stories. **The Conversation**, 2 set. 2015. Disponível em: < <https://theconversation.com/south-african-cinema-needs-to-set-itself-free-by-retelling-the-countrys-stories-46272>>. Acesso em: 15 out. 2020.
- NAME, L. **Geografia pop: o cinema e o outro**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2013.
- NDEBELE, N. S. The rediscovery of the ordinary: some new writings in South Africa. **Journal of Southern African Studies**, v. 12, n. 2, p. 143-157, 1986.
- NDORO-MKOMBACHOTO, G. Cook Off on Netflix: The amazing story. **The Standard**, 7 jun. 2020. Disponível em: < [https://www.standard.co.zw/2020/06/07/cook-off-netflix-amazing-story/?fbclid=IwAR1h3aXtmrvqbr1UHUCd\\_LTyJttn9ioYl2QMtgqcqHS9QWaz9jKNdKHmBIA](https://www.standard.co.zw/2020/06/07/cook-off-netflix-amazing-story/?fbclid=IwAR1h3aXtmrvqbr1UHUCd_LTyJttn9ioYl2QMtgqcqHS9QWaz9jKNdKHmBIA)>. Acesso em: 17 set. 2020.
- NEWITT, M. **A short history of Mozambique**. Cidade do Cabo: Jonathan Ball Publishers, 2018.
- NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2012.
- NOA, F. **Império, Mito e Miopia**. São Paulo: Kapulana, 2015.
- ODHIAMBO, T.; MUPONDE, R. The arrivants. In: MBEMBE, A.; NUTTAL, S. (Orgs.). **Johannesburg: the elusive metropolis**. Johannesburg: Wits University Press, 2008. pp. 248-58.
- PANYANE, M. Vaya: hard-hitting glimpse into ugly side of Jozy. **IOL**, 2017. Disponível em: <<https://www.iol.co.za/entertainment/movies-theatre/vaya-hard-hitting-glimpse-into-ugly-side-of-jozy-11741854>>. Acesso em: 18 de dez. 2018.
- PARKER, A. **Urban film and everyday practice**. Bridging divisions in Johannesburg. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016.

- PASSADOR, L. H.; THOMAZ, O. R. Raça, sexualidade e doença em Moçambique. **Estudos Feministas**, v. 14, n. 1, p. 263–286, 2006.
- PEIXOTO, N. B. **Cenários em ruínas**. A realidade imaginária contemporânea. Lisboa: Gradiva, 2010.
- PEREIRA, A. C.; CABECINHAS, R. Um país sem imagens é um país sem memória...: entrevista com Licínio Azevedo. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 42, n.3, p. 1026-1047, 2016.
- PERLMAN, H. (Org.). **Vaya**: untold stories of Johannesburg. Johannesburg: Rainbird, 2017.
- PIÇARRA, M. do C. Portugal olhado pelo cinema como centro imaginário de um Império: Campo /Contracampo. **ANUÁRIO INTERNACIONAL DE COMUNICAÇÃO LUSÓFONA** (Online). Braga, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, p. 77-93, 2009. Disponível em: <<http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/anuario/article/view/762>>. Acesso em: 8 dez. 2020.
- POSEL, D. **The making of apartheid, 1948 – 1961**: conflict and compromise. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- POWER, M. Post-Colonial cinema and the reconfiguration of Moçambicanidade. **Lusotopie** (Médias pouvoir et identités), n. 11, p. 261-278, 2004.
- RIBEIRO, G. M. “É pena seres mulato!”: ensaio sobre relações raciais. **Cadernos de Estudos Africanos**, Lisboa, n. 23, p. 21-51, 2012.
- SAKAROMBE, P. Gendering cruelty: an investigation of the depiction of the cruel male in Godwin Mawuru’s *Neria* (1993). **Global Media Journal: African Edition**, v. 11, n. 1, p. 21-34, 2018. Disponível em: <<https://globalmedia.journals.ac.za/pub/article/view/280>>. Acesso em: 10 jan. 2021.
- SAKOTA, T. Fiction film and the ‘real’ world. **Global Media and Communication**, v. 7, n. 3, p. 221–226, 2011.
- \_\_\_\_\_. Everything but “ordinary”: representations of Africa in film. **Journal of African Cinemas**, v. 6, n. 2, p. 163–174, 2014.
- SARR, F. **Afrotopia**. São Paulo: n-1, 2019.
- SCHAUER, P. **Maputo**: Architectural and tourist guide. Maputo: Brithol Michcoma, 2015.
- SECCO, C. L. T. (Org.). **Pensando o cinema moçambicano**: ensaios. São Paulo: Kapulana, 2018.
- \_\_\_\_\_; LEITE, A. M; PATRAQUIM, L. C. (Orgs.). **Cinegrafias moçambicanas**: memórias & crônicas & ensaios. São Paulo: Kapulana, 2019.
- SMITH, T. Romcom 'Cook Off' has a distinctly Zimbabwean flavour. **Sunday Times**, 31 mai. 2020. Disponível em: <<https://www.timeslive.co.za/sunday-times/lifestyle/2020-05-31-romcom-cook-off-has-a-distinctly-zimbabwean-flavour/>>. Acesso em: 20 dez. 2020.
- SMYTH, R. The British Colonial Film Unit and sub-Saharan Africa, 1939–1945. **Historical Journal of Film, Radio and Television**, v. 8, n. 3, p. 285-298, 1988.
- SORANZ, G. S. O Instituto Nacional de Cinema e outras experiências audiovisuais em Moçambique no seu período pós-colonial. **Contemporânea | Comunicação e Cultura** (UFBA), v.12, n. 1, p. 147-164, 2014.
- TEE, G. Netflix snaps another African original film. **GQ**, 13 mai. 2020. Disponível em: <<https://www.gq.co.za/culture/entertainment/netflix-snaps-another-african-original-film-47884841>>. Acesso em: 10 jan. 2021.

- TEIXEIRA, P. C. Viagem ao coração da África. **Rua da margem**, 2018. Disponível em: <<https://www.ruadamargem.com/cultura/2018/6/4/viagem-aocoracao-da-africa-licinio-azevedo>>. Acesso em: 07 nov. 2020.
- THIONG'O, N. wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? In: MELEIRO, A. (Org.). **Cinema no mundo – Indústria, política e mercado: África**. v.1. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. p. 25-32.
- TOMASELLI, K.; SHEPPERSON, A. As transformações no cinema sul-africano. In: FERREIRA, C. O. **África: um continente no cinema**. São Paulo: Unifesp, 2014. p. 171-211.
- UREKE, O. **Cinematic fact and the film services industry**: production contexts and contexts of production in Zimbabwe (1980-2016). Durban, 2016, 235p. Tese (Doutorado em Comunicação, mídia e sociedade) – Universidade de KwaZulu-Natal, África do Sul.
- \_\_\_\_\_. How grassroots video is building a film industry in Zimbabwe. **The Conversation**, 19 ago. 2020. Disponível em: <<https://theconversation.com/how-grassroots-video-is-building-a-film-industry-in-zimbabwe-143836>>. Acesso em: 15 set. 2020.
- \_\_\_\_\_. Introducing the “drasofi”: a genre of convenience and context in Zimbabwean film production. **Journal of African Cinemas**, v. 10, n. 1-2, p. 147-164, 2018.
- URRY, J. The ‘system’ of automobility. **Theory, Culture & Society**, Londres, v. 21, n. 4/5, p. 25-39, 2004.
- VIEIRA, S. José Cardoso: o homem e o cineasta. **Pombalina**. Cinemas em português. Moçambique: auto e heteropercepções (Imprensa da Universidade de Coimbra), 2018. Disponível em: <[https://digitalisdsp.uc.pt/bitstream/10316.2/43880/1/Jose\\_Cardoso\\_o\\_homem\\_e\\_o\\_cineasta.pdf](https://digitalisdsp.uc.pt/bitstream/10316.2/43880/1/Jose_Cardoso_o_homem_e_o_cineasta.pdf)>. Acesso em: 20 set. 2020.
- VIVET, J. **Os deslocados de guerra em Maputo**. Percursos migratórios, “cidadinização” e transformações urbanas da capital moçambicana (1976-2010). Maputo: Alcance Editores, 2015.
- VLADISLAVIŠĆ, I. **Portrait with keys**. Joburg & what-what. Cidade do Cabo: Umuzi, 2006.
- VOGLER, C. **A jornada do escritor**: estruturas místicas para escritores. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- WAINAINA, B. How to write about Africa. In: **Granta: The View from Africa**, Londres, n. 92, p.91-95, 2005.
- WATERS, J. **Harare: urban evolution**. A photographic history. Harare: New Zanj, 2015.
- WILKS, A. Cook off. **London Review of Books**, 3 jun. 2020. Disponível em: <<https://www.lrb.co.uk/blog/2020/june/cook-off>>. Acesso em: 17 set. 2020.
- ZAMPARONI, V. Monhés, Baneanes, Chinas e Afro-maometanos. Colonialismo e racismo em Lourenço Marques, Moçambique, 1890-1940. **Lusotopie** (Lusophonies asiatiques, Asiatiques en lusophonies), n. 7, p. 191-222, 2000.
- ZELIG, L. (Org.). **Frantz Fanon**. Voices of Liberation. Cidade do Cabo: HSRC, 2014.
- ZIMOYO, T. Film director in a class of his own. **The Herald**, 13 nov. 2014. Disponível em: <<https://www.herald.co.zw/film-director-in-a-class-of-his-own>>. Acesso em: 20. Jan. 2021.

ZVOMUYA, P. Film Review: Cook Off. **New Frame**, 7 jul. 2020. Disponível em: < <https://www.newframe.com/film-review-cook-off/>>. Acesso em: 20 set. 2020.

## Filmografia

**A Cozinha Incrível de Anesu** (*Cook Off*). Direção Tomas Brickhill. Zimbabwe, MMX Productions, Mufambanidzo, Quite Bright Films, 2017, streaming Netflix, 101min.

**Catembe**. Direção Manuel Faria de Almeida. Moçambique, 1964, streaming Vimeo, 45min.

**Distrito 9** (District 9). Direção Neill Blomkamp. África do Sul, Nova Zelândia, Estados Unidos e Canadá, TriStar Picture, Block/Hanson, Wing Nut Films, Canadian Film or Video Production Tax Credit, Covert Media, Department of Trade and Industry of South Africa, Majority Entertainment, 2009, streaming Net Now/Brasil, 112min.

**Everyone's Child**. Direção Tsitsi Dangarembga. Zimbabwe, Media for Development Trust, 1996, streaming YouTube, 90min.

**Jozi**. Direção Craig Freimond. África do Sul, Videovision / T.O.M Pictures, 2010. DVD, 108min.

**Mais uma página** (*Catching Feelings*). Direção Kagiso Lediga. África do Sul, Diprente Films, 2017, streaming Netflix, 124min.

**Neria**. Direção Godwin Mawuru. Zimbabwe, Media for Development International, 1991, streaming YouTube, 103min.

**O Anúncio**. Direção José Cardoso. Moçambique, Beira-64, 1966, streaming NetKanema, 18min.

**O Grande Bazar**. Direção Licínio Azevedo. Moçambique, Ébano Multimédia, 2006. DVD, 56min.

**O Jardim do Outro Homem**. Direção Sol de Carvalho. Moçambique, Fado Filmes, Les Films de Mai, PROMARTE, 2006, streaming NetKanema, 80min.

**Os Deserdados** (*Cry, the beloved country*). Direção Darrel Roodt. África do Sul, EUA, Alpine Pty Limited, Distant Horizon, Miramax, Videovision Entertainment, 1995, DVD, 106min.

**Resgate**. Direção Mickey Fonseca. Moçambique, Mahla Filmes, 2019, DVD, 100min.

**Salon.com**. Direção Joe Njagu. Zimbabwe, The Decent Arthouse, 2014, streaming YouTube, 22min.

**Tell me sweet something**. Direção Akin Omotoso. África do Sul, Rififi Pictures, 2015, DVD, 90min.

**The Letter**. Direção Joe Njagu. Zimbabwe, Creative Native, Joe Njagu Films, MMX Productions, 2019, streaming Vimeo on Demand, 86min.

**The Other Side**. Direção Joe Njagu. Zimbabwe, The Decent Arthouse, Ivory Pictures, 2012, streaming YouTube, 10min.

**Tsotsi**. Direção Gavin Hood. África do Sul, Reino Unido, The UK Film & TV Production Company PLC, Industrial development Corporation of South Africa, NFVF, Movie World, Tsotsi Films, 2005, DVD, 95min.

**Vaya**. Direção Akin Omotoso. África do Sul, Rififi Pictures, 2016, DVD, 115min.