



Filmes do Arquivo do
Instituto Nacional de
Audiovisual e Cinema

MUEDA

memória e massacre

CANTA MEU IRMÃO

Episódios 001-012

KUXA KANEMA



O Mundo em Imagens



Deutsche Fassung siehe Seite 11
English version see page 19

O *Mundo em Imagens – Filmes do Arquivo do INAC*, é um trabalho conjunto entre o INAC, Universidade de Bayreuth, Universidade Eduardo Mondlane e o ICMA. Com estes DVDs, os filmes do acervo do INAC, deverão ser tornados acessíveis a um vasto espectro do público. Pois que já nos anos 70 e 80 a produção de filmes, de e sobre Moçambique, constituía o objectivo que possibilitaria o enriquecimento da própria História cultural, por um lado, e contribuir para o diálogo intercultural, por outro.

Esta é uma primeira selecção que nos dá uma visão do arquivo do INAC. A emissão noticiosa *Kuxa Kanema* foi muito decisiva naquele tempo. Para além disso o filme documentário, que é fundamental para a história do cinema do país, é representado através de *Canta meu irmão*. Com o filme *Mueda – memória e massacre* – o potencial inovativo da produção cinematográfica torna-se mais destacado, com uma abertura para o filme, atribuindo uma grande importância ao diálogo internacional dos cineastas que se encontravam em Moçambique.

Os artigos, no folheto em anexo, fornecem evidências que ajudam a situar os filmes nos seus correspondentes contextos históricos e significados.

Expressamos, aqui, o nosso especial agradecimento à Embaixada da Alemanha em Maputo e ao Programa «Preservação do Património Cultural» pelo apoio disponibilizado ao projecto. O agradecimento vai também para Arcadia Film pelo profissionalismo e pelo bom trabalho de redacção. A todos os participantes, o nosso cordial agradecimento!

Bayreuth/Maputo, Agosto de 2012

Djalma Lourenço, INAC

Ute Fendler, Universidade de Bayreuth

Birgit Plank-Mucavele, ICMA

Mueda – memória e massacre

Considerado oficialmente a primeira longa-metragem moçambicana, este filme reveste-se de uma densa e complexa teia de sentidos quer na esfera política e social, quer na esfera do cinema propriamente dito. O seu tema é o Massacre de Mueda, ocorrido no norte de Moçambique, em 16 de Junho de 1960, quando o Governador colonial mandou abrir fogo sobre uma multidão de camponeses concentrados em protesto em frente ao edifício da Administração. Os contornos do massacre são ainda hoje objecto de alguma controvérsia, nomeadamente quanto ao que reivindicariam os camponeses ou às razões da reacção tão brutal das autoridades, ou mesmo quanto ao número de vítimas.

De qualquer forma, o Massacre foi integrado na narrativa nacionalista como, mais que elemento simbólico da repressão colonial, verdadeiro despoletador da luta armada rumo à independência, à semelhança do que aconteceu em outras ex-colónias portuguesas, como a Guiné-Bissau com o massacre de Pidjiguiti, ou Angola com os acontecimentos do 4 de Fevereiro em Luanda.



Anos mais tarde, após a independência de Moçambique, a população de Mueda – zona fortemente influenciada pela guerra e pelo espírito nacionalista – começou a encenar o massacre de uma forma monumental e adoptando um tom simultaneamente épico e carnavalesco, criando uma espécie de peça que era representada todos os anos por ocasião da data do massacre e na qual participavam centenas de populares. Apesar de obra de encenador individual (Calisto dos Lagos), a peça, enquanto dispositivo social de explicação do mundo e do passado, encontra semelhanças com danças rituais e mascaradas típicas da vasta região a norte do rio Zambeze, perpassadas de um tom ambíguo de mistério e farsa em que a população é simultaneamente espectadora e participante. Uma das particularidades mais interessantes deste caso é a sua «apropriação» pelo discurso nacionalista, não apenas na temática mas no sentido em que a representação anual da peça se foi adaptando, ao longo do tempo, às variações subtis na maneira de lembrar o passado por parte do Moçambique independente.

A temática do filme é, não o massacre em si, mas esta representação do massacre. Resultando de um convite feito pelas autoridades a Ruy Guerra, realizador nascido em Moçambique mas à época já com obra firmada no Brasil, surge como primeira obra de ficção do Moçambique independente. Embora o seja, até por seguir de perto a referida peça, existe nele uma grande ambiguidade na relação com a «verdade» histórica, quer por seguir em grande medida as técnicas do documentário, quer porque a sua linguagem estabelece outras relações com o real que relativizam o lugar

da peça, por exemplo quando incorpora cenas da vida real contemporâneas das filmagens (o povo assistindo à peça simultaneamente dentro e fora dela) ou quando os factos inscritos na peça são esclarecidos por meio do testemunho de uma proeminente figura do movimento nacionalista.

Este processo de emprestar à ficção um sabor de verdade documental é acentuado pela ligação ao movimento nacionalista já não pela simples via do tema da peça mas por outros dispositivos, nomeadamente o discurso do «comentador» referido, que de resto se apresenta envergando o uniforme dos combatentes da guerrilha nacionalista, com isso saindo reforçada a ligação ao nacionalismo e ficando vincado quem tem o papel de explicação legítima dos acontecimentos. É interessante a este respeito que o cineasta francês Jean-Luc Godard, referindo-se a este filme, tenha estabelecido o paralelismo com D. W. Griffith, colocando o nascimento do cinema moçambicano ao lado do nascimento político da nação moçambicana.



Por outro lado, é interessante que, ao apresentar-se como obra de ficção, o filme procura manter-se num terreno liberto da conformação à verdade e independente de explicações formais, ao inserir elementos ficcionais como os narizes afilados nas figuras coloniais representadas ou ao explicitar uma linguagem fílmica na inserção de cenas no interior do edifício que a comunidade, postada lá fora, não pode acompanhar. Ao mesmo tempo, o filme não recusa um claro posicionamento político ao identificar-se com as aspirações populares e, na ausência de material filmado sobre o massacre, ao assumir-se como elo de ligação entre o cinema e a história. Neste sentido, até pela linguagem em que é feita esta identificação, o filme revela claramente a perspectiva de uma época.

As relações complexas entre ficção e verdade, traduzidas na linguagem da encenação comunitária, na linguagem de «testemunhas nacionalistas autorizadas» e na linguagem do cinema, prolongam-se assim no eixo temporal na medida em que a comunidade lembra através da peça, o filme lembra jogando com a maneira de lembrar a peça, as autoridades políticas procuram com o filme escorar a maneira de lembrar da sociedade moçambicana como um todo, e finalmente nós, hoje, como espectadores, ao vermos o filme vemo-lo também como vestígio de uma época. Neste sentido se consuma talvez o paralelismo de Godard como uma espécie de profecia: o filme transporta uma miríade de leituras tal como existe uma miríade de tonalidades na memória moçambicana para lá da sua aparente simplicidade.

João Paulo Borges Coelho

Canta meu irmão

O título deste documentário – *Canta meu irmão – e ajuda-me a cantar* – constitui um apelo à união e à solidariedade entre os diferentes povos que compoem a Nação que então surgia. Efectivamente, Moçambique conquistou a sua independência de Portugal em 1975 e a partir daí, viu-se na urgência de desenvolver uma série de mecanismos sócio-culturais com vistas a dar forma e materialidade a sua organização política enquanto paças soberano. O texto narrado em primeira pessoa revela um desejo de transcendência de certas barreiras que se colocavam a essa unidade e que, de certa forma, somente poderiam ser superadas através da liberdade que a expressão artística permite.

O colonialismo europeu em África estabeleceu fronteiras artificiais e normalmente alheias as configurações anteriores a sua chegada. Como consequência, verificamos em todo o continente duas faces de uma mesma moeda: por um lado, encontramos um mesmo povo dividido em países diferentes e por outro lado, diferentes povos a coabitar o mesmo território. É certo que não se trata de um fenómeno exclusivo a esta parte do mundo, entretanto, os processos de independência historicamente recentes acentuam o impacto cultural destas transformações, ainda bastante vívido. Em outras palavras, a juventude das nações africanas demanda um constante exercício de auto-conhecimento entre os seus diversos grupos étnicos, sobretudo quando consideramos o momento imediatamente posterior a emancipação política, que é justamente o período a que se refere este documentário para o caso moçambicano.



Ciente do poder da imagem e da cultura, o governo de Moçambique teve como uma das suas primeiras iniciativas na área da cultura, a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC, actualmente Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema – INAC), em 1977. A sua missão era precisamente de produzir imagens e «devolvê-las» ao povo, isto é, fazer com que este se tornasse consciente da sua existência como uma comunidade política. Tal iniciativa – aliada a tantas outras nas mais diversas áreas – enquadra-se no conceito mais amplo denominado «Unidade Nacional», ao qual deveria corresponder um ideal de comportamento social livre dos vícios coloniais e das amarras da tradição: o «Homem Novo».

Neste âmbito, promoveu-se em 1980, o Festival Nacional da Canção e da Música Tradicional, cujo objectivo era dar a conhecer à população a enorme diversidade cultural existente no país. Realizado na cidade-capital Maputo, o evento teve o condão de reunir as mais variadas manifestações artísticas em um só local, criando-se uma oportunidade única de intercâmbio entre populações que, em muitos casos, jamais haviam tido contacto anteriormente.



Canta meu irmão retrata a missão do INC em registar a preparação dos grupos culturais em seus locais de origem, antes da realização do festival em Maputo. O resultado é uma verdadeira viagem musical reveladora do rico mosaico cultural moçambicano, que mescla a cultura africana ancestral com outros elementos externos a que vieram-se associar, como

por exemplo, o árabe, o indiano e o próprio português. Em meio a tantas expressões de música e dança, foram documentadas algumas das mais emblemáticas, que se destacam tanto pela sua beleza estática individual quanto pela variedade, quando tomadas em conjunto. Imagens raras e preciosas da *timbila* de Zavala, do *mapiko* de Mueda, do *tufo* da Ilha de Moçambique, entre outros, apelam para o conhecimento mútuo entre os moçambicanos, ao mesmo tempo em que tornam-se – elas próprias – parte do património cultural nacional que se pretende valorizar.

Longe de simplesmente fixar toda esta riqueza cultural no tempo e no espaço através do registo audiovisual, o documentário chama a atenção para o carácter dinâmico da cultura, em função das transformações mais amplas que se operavam naquele contexto. O desejo de superação da opressão colonial e de certos aspectos das sociedades tradicionais conside-



rados prejudiciais à nova sociedade traziam consigo alterações estéticas significativas, tanto ao nível dos conteúdos das canções, dos ritmos musicais, da forma das danças e até mesmo no processo de transmissão do conhecimento. Todos estes aspectos em constante transformação, combinados com a crescente mobilidade das populações indicavam potencial até para o surgimento de novas expressões artísticas.

Enfim, passadas mais de três décadas de toda esta conjuntura de luta de libertação e edificação de uma nova Nação, a divulgação de *Canta meu irmão* exorta, mais uma vez, o povo moçambicano a consciência sobre o valor do seu património cultural, seja ao nível local, seja enquanto contributo para o desenvolvimento do património cultural da Humanidade. É o caso, por exemplo, da *timbila* e do *nyau*, ambas proclamadas como tal pela UNESCO em 2005.

Marílio Wane

Cinema Moçambicano: O efeito KK

O INC (Instituto Nacional de Cinema) lançava-se na produção cinematográfica. A euforia da independência ainda dançava nas ruas, como se a festa do 25 de Junho de 1975, no Estádio da Machava – Maputo ainda se chamava Lourenço Marques – fosse uma coreografia permanente. O país tinha alguma tradição cinematográfica, da produção à distribuição e exibição. Na fase final do período colonial, a longa-metragem de ficção «Deixem-me ao menos subir às palmeiras», de Lopes Barbosa, constitui-se mesmo em sinal de denúncia, trazendo para a tela o Homem Moçambicano, como Sujeito de uma história de exploração e de resistência. Baseado num conto de Luís Bernardo Honwana, o filme resgatava, mais de 15 anos depois, o mesmo universo de preocupações já patentes no censuradíssimo trabalho de Faria de Almeida, «Catembe». O campo e o trabalho obrigatório (Chibalo) em Lopes Barbosa era a outra face da moeda que se mostrava em «Catembe», ou seja a cidade de cimento e as suas periferias negras.

A juntar a isto tudo, a actividade cineclubista, de longa data – Cineclube de Lourenço Marques e Cineclube da Beira, segunda cidade do país – haviam inscrito a sua marca cinéfila no amplo e contraditório tecido cultural moçambicano. A crítica cinematográfica, exercida desde longa data (década de 20 do século passado) nas páginas de «O Brado Africano» a tanta e variada publicação que foi surgindo posteriormente – revistas literárias, páginas culturais na imprensa, publicações especializadas, com destaque para a revista «Objectiva», do Cineclube de Lourenço Marques. A uma elite liberal e «branca», alguma natural da terra, juntavam-se outras camadas letradas, crioulas e negras, assimiladas de jure, em processo longo e cauteloso de afirmação político-cultural: José Craveirinha, Abner Sansão Muthemba, tantos outros.



Por altura da Independência o país tinha, de norte a sul – e mais a sul, é bem de ver – cerca de 35 salas de cinema.

Do lado da Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique) a produção de material cinematográfico começa em finais da década de sessenta, dado que a Luta Armada contra o colonialismo português se iniciara a 25 de Setembro de 1964. O DIP, Departamento de Informação e Propaganda, irá criar o seu Centro de Produção – Rádio, Cinema, Imprensa – aproveitando o know how trazido pelos cineastas independentes e militantes que, na Tanzânia e no interior de Moçambique, primeiro deram a conhecer a luta pela independência: Margaret Dickinson, Bob Van Lieroop, Popovic, outros. Artur Troate, Daniel Maquinasse (fotografia) e José Soares vão trabalhar nesse cinema de marcado combate nacionalista e revolucionário.

O chamado período de transição, entre a assinatura dos Acordos de Lusaka (7 de Setembro de 1974) e a Independência (25 de Junho de 1975), assistira à continuação de algumas produções: reportagens e documentários sobre a Frelimo («Nachingwea», por exemplo, com texto de Sérgio Vieira). Registaram-se outras produções mais ou menos avulsas, no período que antecede e imediatamente posterior à criação oficial do Serviço Nacional de Cinema (1976) e, posteriormente, Instituto Nacional de Cinema (1977).

Sem televisão, com a distribuição e a exibição nacionalizadas e a funcionar, era preciso um jornal cinematográfico de actualidades.

Em coordenação com a direção do INC, sob a responsabilidade de Américo Soares, decide-se a elaboração de uma espécie de mini-inquérito, ou sondagem, a realizar junto da população da cidade de Maputo. O Gabinete de Comunicação Social, de Juarez da Maia, dá-nos a sua contribuição técnica. Toda esta diligência tinha a aprovação do Ministro da Informação,



Jorge Rebelo. Concorda-se numa pequena lista de cinco nomes possíveis. Uma das propostas da lista era Kanela Cinema ou Kanela Kanema (falar de cinema, sobre cinema). Havia outras sugestões. A verdade é que *Kuxa Kanema* – realizadas as entrevistas e feitas as contas –, ficou em terceiro lugar nas preferências dos contactados. Para as entrevistas/sondagens houve filmagens no Bazar de Maputo. A chegada da câmara, da nagra e da girafa era sempre uma festa, como foi depois o Cinema Móvel.



Kuxa Kanema, mais ou menos notação livre de um termo ronga/changane «Kuxa» a significar surgir, nascer, e «Kanema», que se inventou ou se disse ser variação local, nortenha e zambeziana, para dizer Cinema, colocava-se na primeira linha de escolha: porque reunia a ideia que animava o INC inicial, a de fazer nascer o Cinema Moçambicano; porque se impunha pela sua sonoridade e combinação feliz; porque até na sua notação gráfica se relevava expressiva; porque não agredia nem se impunha na complexidade do mapa linguístico do país, não privilegiando nenhum dos seus grupos.

A proposta é redigida por este escriba e aprovada pelo Ministro. O nome virá a ter a popularidade que todos conhecemos e vira sinónimo de cinema em Moçambique.

O KK tem este background mais próximo. E o INC, Meca de todas as peregrinações, pulsava, recebendo Med Hondo, José Celso e Celso Lucas, organizando Mostras, discutindo Hailé Gerima, conversando com Godard, trabalhando com Jean Rouch, emulando-se em produções e debates internos: José Cardoso, chegado da Beira, João Costa, José Cabral, Luis Simão, Ídasse Tembe, José Caldeira, Maria de Lurdes Torcato, um Licínio Azevedo a recolher os relatos do povo armado para uma co-produção com a Tanzânia que nunca se efectivou e cujo título era «Crossing the River».

A primeira série do KK, projectada nas salas, a partir de Março de 1978, tenta ser um compromisso entre a lógica pura e dura do jornal de actualidades e aquela pulsão cinéfila, o duende que nos assolava. É o primeiro ciclo do KK, cerca de 9 edições, mais ou menos mensais, com duração média de 20 minutos.



Decorrente da aplicação da estratégia para a imagem, preconizada pelo novo Ministro da Informação, José Luís Cabaço, a produção do KK passa a ter um ritmo semanal a partir de 1981, finais desse ano, inícios de 1982. O formato é o do jornal cinematográfico de actualidades tradicional, a periodicidade semanal, a distribuição garantida para as salas de todo país. O cinema móvel, onde ele era possível, dada a guerra, dita «civil», que se começa a alastar pelo território, é também plataforma de exibição. Porque era um tempo de «virtu» colectiva, a autoria «das coisas» não estava no centro das preocupações dos cineastas do INC, actual INAC (Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema).

A produção do INC, incluindo o KK, acabará por esmorecer e morrer, depois do incêndio de 1987. Se esta é uma causa próxima para o fim de um ciclo, o do KK, a verdade é que a existência da Televisão, as transformações políticas que ocorrem no país após a morte do seu primeiro presidente, Samora Machel (19 de Outubro de 1986), tudo se conjuga para que se venha a operar a mudança na política, ou não política, da imagem em Moçambique.

O cinema moçambicano não se reduz ao KK. Há mesmo quem o leia como objecto de propaganda do Poder num determinado contexto histórico. A visão será redutora. Há mais polissemia naquelas imagens do que um discurso de sentido único. E, se tudo mudou, e o futuro do cinema no país não se afigura risonho, a verdade é que o KK foi um dos esteios para o documental e a ficção que se foram afirmando posteriormente. É nessa transmutação do real que o filme moçambicano está a acontecer.

Luís Carlos Patraquim

Bilderwelten – Filme aus dem Archiv des INAC ist eine Zusammenarbeit zwischen INAC (Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema), der Universität Bayreuth, der Universidade Eduardo Mondlane und dem ICMA. Mit diesen DVDs sollen Filme aus den Archiven des INAC einem breiten Publikum zugänglich gemacht werden. Denn bereits in den 1970er und 1980er Jahren war es das Ziel des INC (Instituto Nacional de Cinema, Vorläufer des INAC) Bilder aus und über Mosambik herzustellen und damit die eigene kulturelle Geschichte zu stärken und ihren Beitrag zum interkulturellen Dialog zu ermöglichen.

Dies ist eine erste Auswahl, die Einblick gibt in das Archiv. Die Nachrichtensendung *Kuxa Kanema* war entscheidend in jener Zeit. Darüber hinaus ist der Dokumentarfilm, der für die Filmgeschichte des Landes so maßgeblich ist, durch den Film *Canta meu irmão* vertreten. Mit *Mueda – memória e massacre* wird auch das innovative Potential – mit einer Öffnung hin zum Spielfilm – der Filmarbeit jener Zeit deutlich, die nicht zuletzt dem internationalen Dialog der Filmemacher zuzuschreiben ist, die sich in Mosambik trafen.

Die Artikel im Beiheft geben Anhaltspunkte, um die Filme in ihrem jeweiligen historischen Kontext und ihre Bedeutung situieren zu können.

Besonderer Dank ergeht an dieser Stelle an die Deutsche Botschaft Maputo und das Programm »Kulturerhalt« für die Unterstützung des Projektes. Auch Arcadia Film möchten wir an dieser Stelle für die professionelle und die gute redaktionelle Arbeit danken. Allen Beteiligten sei an dieser Stelle herzlich gedankt!

Bayreuth/Maputo, August 2012

Lourenço Djalma, INAC

Ute Fendler, Universität Bayreuth

Birgit Plank-Mucavele, ICMA

Mueda – memória e massacre

Mueda – *memória e massacre* (Mueda – Erinnerung und Massaker) gilt offiziell als der erste Spielfilm Mosambiks. Dabei stellt dieser Film ein komplexes Netzwerk an Bedeutungen dar – sowohl auf der Ebene des Politischen als auch auf der des Kinos selbst. Sein Thema ist das Massaker, das am 16. Juni 1960 in Mueda, im Norden Mosambiks geschah, nachdem der Kolonialgouverneur das Feuer auf Bauern hatte eröffnen lassen, die sich zu einem Protest vor dem Verwaltungsgebäude versammelt hatten. Die genauen Umstände des Massakers sind mittlerweile umstritten, insbesondere hinsichtlich der Forderungen der Bauern und auch der Gründe der brutalen Reaktion der Obrigkeit, und sogar die genaue Anzahl der Opfer wird in Frage gestellt.

Dessen ungeachtet ist das Massaker Teil des nationalistischen Diskurses geworden, nicht nur als Symbol für die koloniale Unterdrückung, sondern es gilt als der eigentliche Auslöser für den Unabhängigkeitskampf, analog zu Ereignissen in anderen ehemaligen portugiesischen Kolonien, wie etwa dem Massaker von Pidjiguiti in Guinea-Bissau oder den Ereignissen vom 4. Februar 1961 in Luanda.

Jahre später, als Mosambik bereits unabhängig war, begann die Bevölkerung von Mueda, einer stark vom Krieg und dem nationalistischen Impetus beeinflussten Region, das Massaker in monumentaler Form nachzuspielen und in einem zugleich epischen wie karnevalesken Stil eine Art Theaterstück zu schaffen, das alljährlich zum Jahrestag des Massakers aufgeführt wurde, und an dem sich Hunderte Laiendarsteller beteiligten.

Obwohl die Regie des Stückes einer einzigen Person (Calisto dos Lagos) zuzuordnen ist, weist das Stück als soziales Instrument einer Erklärung der Welt und der Vergangenheit Ähnlichkeiten mit rituellen Tänzen und typischen Maskenspielen der weitläufigen Region nördlich des Sambesi auf, die durchdrungen sind vom zwiespältigen Ton der Mysterien und Farcen, in denen die Bevölkerung zugleich Zuschauer und Teilnehmer ist. Eine der interessantesten Besonderheiten in diesem Fall ist die »Aneignung« des Spiels durch den nationalistischen Diskurs, nicht nur thematisch, sondern auch im Sinne dessen, dass die jährliche Aufführung des Stückes im Laufe der Zeit immer wieder an die subtilen Variationen des Erinnerns im unabhängigen Mosambik angepasst wurden.

Das Thema des Films ist nicht das Massaker an sich, sondern dessen Darstellung. Ausgehend von einem offiziellen Auftrag an Ruy Guerra, dem in Mosambik geborenen Regisseur, der zu jener Zeit bereits ein breites Werk in Brasilien vorzuweisen hatte, wird *Mueda* zum ersten fiktionalen Kunstwerk des unabhängigen Mosambik. Auch wenn der Film sich eng an besagtes Stück anlehnt, ist er doch geprägt von einer großen Widersprüchlichkeit hinsichtlich »historischer« Wahrheit. Denn der

Film bedient sich im Wesentlichen der Technik des Dokumentarfilms und versucht zugleich über seine filmische Sprache weitere den Ort relativierende Verbindungen mit der Realität einzugehen, wie etwa durch die Einbindung von Szenen aus dem wirklichen Alltag der Dreharbeiten (das Volk, das zugleich teilnehmend wie von außen dem Stück bewohnt), oder auch wenn Fakten aus dem Stück durch Zeitzeugen oder herausragende Personen der Unabhängigkeitsbewegung erläutert werden.

Dieser Prozess, der Fiktion einen Anstrich von dokumentarischer Wahrheit zu verleihen, wird weiter betont durch die Verbindung mit der Unabhängigkeitsbewegung, nicht nur über das Thema selbst, sondern auch unter Verwendung anderer Mittel. Insbesondere der Rede des besagten »Kommentators«, der sich im Übrigen in der Uniform der Kämpfer aus der nationalistischen Guerilla zeigt, was zum einen seine Verbindung zu jener Bewegung verstärkt, zum anderen aber betont, wer die Deutungshoheit über die Ereignisse hält. Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass der französische Regisseur Jean-Luc Godard in diesem Film eine Parallele zu D. W. Griffith sieht und die Geburtsstunde des mosambikanischen Kinos direkt neben die Geburtsstunde der mosambikanischen Nation stellt.

Andererseits ist interessant, dass der Film, indem er sich als fiktionales Kunstwerk präsentiert, versucht, sich auf von Wahrheit freiem und von formalen Erklärungen unabhängigem Terrain zu bewegen, indem er fiktionale Elemente einbindet, wie etwa die aufgesetzten spitzen Nasen der Darsteller von Vertretern des Kolonialregimes oder in der deutlich filmischen Sprache der Einbindung von Innenaufnahmen, die die Bevölkerung außerhalb der Gebäude nicht mitverfolgen kann. Zugleich verweigert der Film sich nicht einer klaren politischen Positionierung, indem er sich klar mit den Zielen der Bevölkerung identifiziert, und übernimmt angesichts des Fehlens von dokumentarischem Filmmaterial über das eigentliche Massaker die Rolle eines Bindegliedes zwischen Film und Geschichte. In diesem Sinne steht der Film, bis hin zur Sprache in der diese Identifizierung erfolgt, klar unter den Vorzeichen seiner Epoche.

Die komplizierten Wechselspiele von Fiktion und Wahrheit, übertragen in die Sprache der gemeinschaftlichen Inszenierung, »autorisierter nationalistischer Zeitzeugen« sowie die des Kinos selbst, stellen somit insofern eine Verlängerung der Zeitachse dar, als die Bevölkerung über die Aufführung Erinnerung leistet, der Film wiederum mit dieser Art der Erinnerungsarbeit spielt und die politischen Institutionen den Film nutzen, um die Erinnerung der gesamten mosambikanischen Gesellschaft zu beeinflussen. Wir wiederum sehen heute, beim Betrachten des Films, in ihm auch ein Zeitdokument. In diesem Sinne stellt Godards Parallelismus vielleicht auch eine Art Prophezeiung dar: Der Film bietet eine Vielzahl von Lesarten sowie eine Vielzahl von Tonlagen der mosambikanischen Erinnerung, die weit über seine scheinbare Einfachheit hinausgehen.

João Paulo Borges Coelho

Canta meu irmão

Der Titel dieses Dokumentarfilms, *Sing mein Bruder – und hilf mir zu singen*, ist ein Appell an die Einheit und die Solidarität der unterschiedlichen Völker, aus denen die gerade im Entstehen begriffene Nation besteht. Mosambik hatte 1975 seine Unabhängigkeit von Portugal errungen und sah sich vor der dringenden Notwendigkeit, seiner politischen Organisation eines souveränen Staates Form und Gestalt zu geben. Der Text in der ersten Person zeugt von diesem Wunsch nach Überwindung bestimmter Hindernisse, die sich dieser Einheit in den Weg stellten und die gewissermaßen durch die Freiheit des künstlerischen Ausdrucks überwunden werden konnten.



Der europäische Kolonialismus in Afrika hatte künstliche und die Gegebenheiten vor seiner Ankunft missachtende Grenzen gezogen. In der Konsequenz beobachten wir auf dem gesamten Kontinent zwei Seiten einer Medaille: entweder durch Grenzen getrennt in unterschiedlichen Ländern lebende Völker, oder aber unterschiedliche Völker auf ein und demselben Territorium.

Natürlich beschränkt sich dieses Phänomen nicht auf unseren Teil der Welt, doch die historisch relativ jungen Prozesse der Unabhängigkeit heben die kulturelle Bedeutung dieser Veränderungen hervor, die noch durchaus lebendig sind. In anderen Worten: Die verhältnismäßige Jugend der afrikanischen Nationen verlangt nach einer permanenten Anstrengung gegenseitiger Anerkennung der unterschiedlichen ethnischen Gruppen, insbesondere in Hinblick auf den Moment unmittelbar nach der politischen Emanzipation, also genau jenem Zeitpunkt, auf den sich der vorliegende Dokumentarfilm im mosambikanischen Fall bezieht.

Im Wissen um die Macht der Bilder und der Kultur gründete die mosambikanische Regierung als eine der ersten Maßnahmen auf kulturellem Gebiet 1977 das Nationale Filminstitut (INC, heute Nationales Institut für audiovisuelle Medien und Kino – INAC). Dessen Aufgabe war, Bilder zu schaffen und sie dem Volk »zurückzugeben«, also zu erreichen, dass dieses sich seiner Existenz als politische Gemeinschaft bewusst wird. Diese Initiative ist, mit zahlreichen anderen auf unterschiedlichsten Gebieten, Teil eines breiter angelegten Konzepts mit der Bezeichnung »Unidade Nacional« (Nationale Einheit), dem wiederum ein Ideal gesellschaftlichen Verhaltens jenseits kolonialer Bindungen und den Fesseln der Tradition entsprechen sollte: Der »Neue Mensch«.

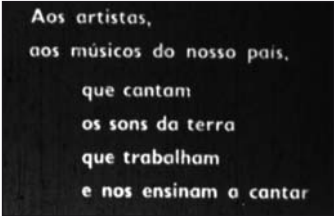
In diesem Zusammenhang wurde 1980 das »Nationale Festival des Liedes und traditioneller Musik« ausgerichtet, dessen Ziel es war, der Bevölkerung die enorme kulturelle Diversität des Landes näher zu bringen. Es fand in der Hauptstadt Maputo

statt und brachte es fertig, die unterschiedlichsten künstlerischen Darbietungen an einem einzigen Ort zusammenzubringen, was eine einzigartige Gelegenheit zum Austausch von Bevölkerungsgruppen bot, die meist noch nie miteinander in Kontakt getreten waren.

Canta meu irmão porträtiert die Mission des INC, die Vorbereitungen der Kulturgruppen an ihren jeweiligen Orten in Augenschein zu nehmen, noch vor dem eigentlichen Festival in Maputo. Das Resultat ist eine musikalische Reise durch das reiche kulturelle Mosaik Mosambiks, in dem sich die uralte afrikanische Tradition mit anderen, äußeren Elementen mischt, wie etwa arabischen, indischen und auch portugiesischen.

Von den vielen musikalischen Ausdrucksformen wurden einige der emblematischsten dokumentiert, die sich sowohl von ihrer individuellen Ästhetik hervortun als auch durch die Unterschiedlichkeit im Zusammenhang. Seltene und wertvolle Aufnahmen des *Timbila* von Zavala, des *Mapiko* in Mueda, des *Tufo* auf der Ilha de Moçambique, um nur einige zu nennen, rufen Mosambikaner zum gegenseitigen Kennenlernen auf und werden gleichzeitig selbst Teil des nationalen Kulturerbes, das sie zu wertschätzen beabsichtigen.

Weit über die schlichte audiovisuelle Aufzeichnung des kulturellen Reichtums hinausgehend, betont dieser Dokumentarfilm die Dynamik der Kultur im Sinne weitergehender Veränderungen, die sich in ihrem Kontext vollzogen. Der Wunsch nach Überwindung kolonialer Unterdrückung und auch gewisser Aspekte traditioneller Gesellschaften, die als schädlich für die neue Gesellschaftsordnung angesehen wurden, brachten wichtige ästhetische Veränderungen mit sich, sowohl auf inhaltlicher Ebene der Gesänge und Rhythmen, als auch in der Form der Tänze, ja selbst im Vermittlungsprozess. All diese Aspekte in permanenter Veränderung, verbunden mit der zunehmenden Mobilität der Bevölkerungsgruppen bergen Potenzial sogar für das Entstehen neuer künstlerischer Ausdrucksformen.



Aos artistas,
aos músicos do nosso país,
que cantam
os sons da terra
que trabalham
e nos ensinam a cantar

Nun, nach mehr als drei Jahrzehnten dieser Gemengelage aus Befreiungskampf und Aufbau einer neuen Nation, ruft der Film *Canta meu irmão* erneut den Wert seines Kulturerbes ins Bewusstsein, auf lokaler Ebene, aber auch als Beitrag zur kulturellen Entwicklung der Menschheit, wie etwa im Fall des *Timbila* und des *Nyau*, die 2005 zum UNESCO-Kulturerbe erklärt wurden.

Mosambikanisches Kino – der KK-Effekt

Das Nationale Filminstitut nahm seine Filmproduktion auf. Die Unabhängigkeitseuphorie tanzte noch auf den Straßen, als sei das Fest vom 25. Juni 1975 im Machava-Stadion – Maputo hieß damals noch Lourenço Marques – eine permanente Choreographie. Das Land hatte bereits eine Filmtradition von der Produktion bis zur Aufführung. In der Endphase der Kolonialzeit hatte der Spielfilm *Deixem-me ao menos subir às palmeiras* (Lasst mich wenigstens auf Palmen klettern) von Lopes Barbosa in anklagender Manier den mosambikanischen Menschen als Protagonisten einer Erzählung von Ausbeutung und Widerstand auf die Leinwand gebracht. Basierend auf einer Erzählung von Luís Bernardo Honwana bediente der Film, mehr als 15 Jahre danach, dieselben Themen, die bereits im mit allen Mitteln zensierten Film von Faria de Almeida *Catembe* eine Rolle spielten. Das Hinterland und die Sklavenarbeit (Chibalo) bei Lopes Barbosa war die andere Seite der Medaille, die in *Catembe* gezeitigt wurde, oder eben, die Betonstadt und ihre schwarze Peripherien.

Mit all dem hatte die Bewegung der Filmklubs – in Lourenço Marques und Beira, der zweitgrößten Stadt des Landes – bereits kinematographische Spuren im weiten und widersprüchlichen kulturellen Geflecht Mosambiks hinterlassen.

Die Filmkritik, die schon längst (seit den 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts) auf den Seiten des »O Brado Africano« etabliert war, die reichliche und vielfältige Publikationstätigkeit später in literarischen Zeitschriften und Kulturseiten der Presse, Spezialpublikationen, wie insbesondere der Zeitschrift »Objectiva« des Cineclub Lourenço Marques. Zu einer liberalen, »weißen«, zum Teil einheimischen Elite gesellten sich weitere, kreolische und schwarze, rechtlich »assimilierte« Schichten in einem langen und vorsichtigen Prozess kultureller Affirmation: José Craveirinha, Abner Sansão Muthemba und viele andere. Zur Zeit der Unabhängigkeit hatte das Land von Nord bis Süd – im Süden vor allem, wohlgermerkt – an die 35 Kinos.

Von Seiten der Frelimo (Mosambikanische Befreiungsfront) geht die Filmproduktion auf das Ende der sechziger Jahre zurück, nachdem der Beginn des bewaffneten Kampfes gegen die portugiesische Kolonialmacht auf den 25. September 1964 datiert wird. Das DIP (Informations- und Propagandaabteilung) schuf sein eigenes Produktionszentrum für Radio, Film und Presse unter Zuhilfenahme des Know-Hows jener unabhängigen und engagierten Filmemacher, die in Tansania und im Hinterland von Mosambik als erste den Kampf für die Unabhängigkeit bekannt machten: Margaret Dickinson, Bob Van Lierop, Popovic und andere. Artur Troate, der Kameramann Daniel Maquinasse und José Soares sollten für dieses Kino unter den Vorzeichen des nationalistischen und revolutionären Kampfes arbeiten.

In der sogenannten Übergangsphase zwischen der Unterzeichnung der Abkommen von Lusaka (7. September 1974) und der Unabhängigkeit am 25. Juni 1975 wurde die Produktion einiger Reportagen und Dokumentationen über die Freli-mo fortgeführt (*Nachingwea* zum Beispiel, mit dem Text von Sérgio Vieira). Weitere mehr oder weniger vereinzelte Produktionen sind in der Zeit vor und unmittelbar nach der offiziellen Gründung des Serviço Nacional de Cinema (1976) sowie später des Instituto Nacional de Cinema (1977) zu verzeichnen. Ohne Fernsehen, aber mit einem funktionierenden und verstaatlichten Distributionssystem ergab sich die Notwendigkeit einer Wochenschau für die Kinos.



In Abstimmung mit der Leitung des INC und unter der Verantwortung von Américo Soares entschloss man sich zu einer kleinen Umfrage unter der Bevölkerung von Maputo. Das Büro für Kommunikation von Juarez da Maia unterstützte uns in technischer Hinsicht, das gesamte Projekt genoss die Zustimmung des Informationsministers Jorge Rebelo. Man einigte

sich auf eine kleine Liste von fünf möglichen Namen. Einer der Vorschläge lautete Kanela Cinema oder Kanela Kanema (über/vom Kino sprechen). Es gab noch weitere Vorschläge, und tatsächlich belegte *Kuxa Kanema*, nach Auswertung und Auszählung der Interviews, nur den dritten Platz in der Gunst der Befragten. Für die Umfragen wurde auf dem Markt von Maputo gefilmt. Das Erscheinen einer Kamera, eines Tonbandgerätes und eines Mikrofon-Galgens war jedes Mal ein Fest, wie auch später, wenn das mobile Kino kam.

Kuxa Kanema, eine Kombination des mehr oder weniger frei aus dem Ronga/Shangan übertragenen »Kuxa« (hervorbringen, entstehen) und dem erfundenen oder angeblich lokal im Norden und in Zambezia gebräuchlichen »Kanema«, für Cinema/Kino, kam dann doch in die erste Auswahl, da es genau die Ursprungsidee des INC wiedergab: Ein mosambikanisches



Kino entstehen zu lassen. Und es drängte sich geradezu auf, vom Klang her und wegen der glücklichen Wortkombination, und selbst seine graphische Umsetzung stellte sich als expressiv heraus: Es konnte weder als Angriff verstanden werden noch wirkte es aufgesetzt auf das komplexe Gemisch von Sprachen im Land, es bevorzugte keine der zahlreichen Sprachfamilien. Von mir ausgearbeitet wurde der Vorschlag schließlich vom Minister genehmigt. Als Synonym für das Kino in Mosambik erlangte *Kuxa Kanema* die Popularität, die wir alle kennen. Dies ist der Hintergrund des KK,

und das INC pulsierte als Mekka diverser Pilgerreisen, empfing Med Hondo, José Celso und Celso Lucas, organisierte Filmschauen, diskutierte Hailé Gerima, kommunizierte mit Godard, arbeitete mit Jean Rouch, engagierte sich in eigenen Produktionen und Diskussionen: José Cardoso aus Beira, João Costa, José Cabral, Luis Simão, Ídasse Tembe, José Caldeira, Maria de Lurdes Torcato. Licínio Azevedo dokumentierte die Geschichten des bewaffneten Volkes für eine nie verwirklichte Koproduktion mit Tansania, die *Crossing the River* hätte heißen sollen.

Die erste Reihe des Kuxa Kanema, die von März 1978 an gezeigt wurde, versucht einen Kompromiss zwischen der reinen Logik eines Nachrichtenmagazins und dem kinematographischen Impetus, der uns antrieb. Es war der erste Zyklus von KK, mit etwa neun Ausgaben, die mehr oder weniger wöchentlich, mit einer durchschnittlichen Länge von 20 Minuten, erschienen.



Ausgehend von der vom neuen Informationsminister José Luís Cabaço ausgegebenen Strategie wird KK von Ende 1981, Anfang 1982 an wöchentlich produziert. Das Format ist das einer traditionellen filmischen Wochenschau im wöchentlichen Wechsel und einer Verbreitung im gesamten Land. Das mobile Kino, soweit es unter Bedingungen des sich im Land ausbreitenden so genannten »Bürger«-Krieges noch mobil sein konnte, wird zur Auführungsstätte. Denn es war eine Zeit kollektiver »Tugend«, »Sachzwänge« standen nicht im Zentrum der Aufmerksamkeit der Cineasten des INC – heute INAC.

Die Produktion des INC, und damit auch des KK, versiegte nach und nach, und kam mit dem Brand im Jahre 1987 schließlich zum Erliegen. Dies ist die naheliegende Erklärung für das Ende einer Ära und auch das Ende des KK. Doch vor allem das Aufkommen des Fernsehens sowie politische Veränderungen im Land nach dem Tod seines ersten Präsidenten Samora Machel (19. Oktober 1986) führten insgesamt zu einer Umorientierung beziehungsweise Abschaffung der Filmpolitik in Mosambik.

Doch das mosambikanische Kino lässt sich nicht auf KK reduzieren. Manche sehen in ihm auch ein Propagandainstrument der politischen Macht in einem bestimmten historischen Kontext. Dies ist eine sehr reduzierte Sichtweise. In diesen Bildern steckt mehr als nur ein eindimensionaler Diskurs. Und wenn heute alles anders ist und die Zukunft des mosambikanischen Kinos sich alles andere als rosig darstellt, so ist KK doch ein Fundament für spätere Dokumentar- und auch Spielfilmproduktionen gewesen. In diesem Kontext der Verarbeitung von Wirklichkeit vollzieht sich das mosambikanische Kino.

Luís Carlos Patraquim

Views from the World – Images from the Archive of INAC is a cooperation between INAC (Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema), the University of Bayreuth, the Universidade Eduardo Mondlane and ICMA. With the DVDs, movies of the archives of the INAC are made available to a broad public. For already in the 1970s and the 1980s it was the aim of the INC (Instituto Nacional de Cinema, the predecessor of INAC) to produce images from and about Mozambique and thus to strengthen Mozambique's own cultural history and to make its contribution to the intercultural dialogue possible.

This is a first choice which provides insight into the archive. The newscast *Kuxa Kanema* was decisive at the time. Furthermore, the documentary which is so essential to the film history of the country is represented by the film *Canta meu irmão*. With *Mueda – memória e massacre* the innovative potential – with its orientation towards the feature film – of the work on films at that time becomes clear, which last but not least is to be attributed to the international dialogue of the film makers who met in Mozambique.

The articles in the booklet provide some background information to situate the films in their respective historical context and assess their significance.

We particularly would like to thank the German Embassy in Maputo and the program 'Kulturerhalt' for supporting the project. Special thanks also go to Arcadia Film for the professional support and the excellent editing. Many thanks to all participants!

Bayreuth/Maputo, August 2012

*Lourenço Djalma, INAC
Ute Fendler, University of Bayreuth
Birgit Plank-Mucavele, ICMA*

Mueda – memória e massacre

Officially this film *Mueda – memória e massacre* (Mueda – Remembrance and Massacre) is regarded as the first long feature of Mozambique. But this film shows a complex network of meanings – in the political and social sphere as well as in the sphere of cinema itself. Its topic is the massacre of Mueda which took place on 16th June 1960 in Mueda, in the north of Mozambique, after the colonial governor had ordered fire to be opened on farmers who had convened to protest in front of the administration building. The circumstances of the massacre are the topic of controversy today, particularly regarding the demands of the farmers or the reasons for the brutal reaction of the authorities, but even the number of victims is questioned.

However, the massacre became part of the nationalist discourse, not only as a symbolic element of colonial oppression but rather as the actual trigger of armed resistance for independence. Here the similarity to events in other Portuguese former colonies is to be noted, as in Guinea-Bissau with the massacre of Pidjiguiti or with the events of the 4th February 1961 in Luanda.

Years later, after Mozambique's independence, the population of Mueda – in a region which was strongly influenced by war and by a nationalist impetus – began to re-enact the massacre in a monumental way and to create a kind of theatre play in an epic as well as carnivalesque style which was performed each year on the day of the massacre and in which hundreds of amateur actors participated.

Although the direction of the play can be ascribed to one person (Calisto dos Lagos) as a social instrument the play shows as an explanation of the world and the past similarities to ritual dances and typical masks from the great region in the North of the Zambeze river which are permeated by an ambivalent note of mysteries and farces in which the population is audience and participant at the same time. One of the most interesting characteristics in this case is the 'appropriation' of the play for the nationalist discourse, not only for its topic but in the sense that the yearly presentation of the play over time was adapted to subtle variations of memory in the independent Mozambique.

The topic of the film is not the massacre itself, but the presentation of the massacre. The film is due to an order given to Ruy Guerra, a director born in Mozambique, who at this time could already show a broad work in Brazil, and it becomes the first feature of the independent Mozambique. Even if it is closely related to said play, it is yet formed by heavy contradictions concerning its 'historical' truth, as basically it uses the technique of the documentary, and at the same time its language tries to form connections which qualify the place such as including scenes from the real everyday life of the shooting (the people who take part in the play and are at the same time

on the outside of the play), or when the facts within the play are shown up by testimonies of contemporary witnesses or famous persons of the movement for independence.

This process that lends an aspect of documentary truth to fiction is enforced by the connection with the movement for independence, not only due to the topic of the play but also due to the use of other means, particularly the discourse of said 'commentator' who by the way presents himself in the uniform of the nationalist guerrilla fighter thus enforcing the connection to the national movement and at the same time making clear who is holding the role of providing a legitimate explanation. In this context it is interesting that the French director Jean-Luc Godard sees a parallel to D. W. Griffith's film and thus placed the birth of Mozambican cinema next to the political birth of the Mozambican nation.

On the other hand it is interesting to see that this film, when it presents itself as a fictional work of art, tries to place itself in a space free of truth and formal explanations by adding fictional elements, such as the pointed noses which are put on the presented figures of colonialism or via the clear film language by placing some scenes inside a building which the people outside cannot follow. At the same time the film does not refuse a clear political statement by clearly identifying with the aims of the population. And in the face of missing documentary film material about the actual massacre it takes over the role of link between film and history. Thus, up to the language in which this identification takes place, the film is clearly marked by this epoch.



The complex relations between fiction and truth transferred into the language of the common production, in the language of 'authorized national testimonies' and in the language of cinema, are prolonging the time axis in the way that the population produces memory via this play, that the film at the same time plays with this kind of remembrance work and that the political institutions use the film to influence the memory of the complete Mozambican society. And finally, today we also regard this film, while watching it, as a contemporary historical document. In this sense Godard's parallel may be a kind of prophecy: the film conveys a multitude of ways of reading as well as a multiplicity of tonalities in Mozambican remembrance, way beyond its seeming simplicity.

João Paulo Borges Coelho

Canta meu irmão

The title of this documentary, *Sing my brother – and help me to sing*, is a plea addressed to the unity and solidarity between the diverse peoples which came together in the nation which was about to be formed. In 1975 Mozambique had gained independence from Portugal and saw itself confronted with the urgent necessity of giving form to the political organization regarding its sovereignty. The commentary in the first person testifies to the wish to overcome certain obstacles to unity and which in a way could be overcome by the freedom of artistic expression.



European colonialism in Africa established artificial boundaries and overlooked previously existing associations and cultures. For the whole continent there are consequences which present themselves like the two sides of a coin: either peoples living in different countries divided by boundaries or different peoples in one and the same territory. Of course, this is not just the case in our part of the world; however, the relatively recent developments towards independence underline the cultural importance of these changes which are still alive. In other words: the still relatively young age of the African nations asks for a permanent effort of mutual recognition of the diverse ethnic groups, particularly regarding the moment directly after political emancipation which is just the time in Mozambique to which this movie refers.

Knowing about the power of images and culture in 1977 the government in Mozambique created the Instituto Nacional de Cinema (INC, today Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema – INAC) as one of its first cultural initiatives. Its task was to create images and give them back to the people, to achieve that the nation could become aware of its existence as a political unity. This initiative – combined with many others in different areas – is part of a larger concept of the name 'Unidade Nacional' (national unity). This was also to be matched by the ideal of a social code of conduct beyond colonial commitments and of traditional obligations and constraints: the 'New Man'.



In this context in 1980 the 'Festival Nacional da Canção e da Música Tradicional' (National Festival of Traditional Song and Music) was developed, the aim of which was to impart to the population the great cultural variety in the country. It took place in the capital of Maputo and managed to unite different artistic presentations in one

place, so that there was a chance for a unique exchange between the different groups within the population who before often had had no contact.

Canta meu irmão portrays the mission of the INC to view the preparations of the cultural groups at their respective places of origin before the actual festival in Maputo. The result is a musical journey, through the rich cultural mosaic of Mozambique where ancient African cultural elements mix with other elements from the outside such as, for example, from the Arabian or Indian or Portuguese culture.



From all of these musical forms of expression there are recordings of some of the most emblematic, which stand out because of their individual aesthetic beauty as well as because of their variety when observed together. Rare and precious pictures of *timbila* from Zavala, of *mapiko* in Mueda, of *tufo* on the Ilha de Moçambique to mention just a few, call the

Mozambicans up to get to know each other, and at the same time they turn into a part of the common national heritage which they intend to appreciate.

Far beyond the simple audiovisual recording of the cultural wealth this documentary emphasizes the dynamic character of culture in the sense of far-reaching changes which took place in this context. The wish to overcome colonial oppression and certain aspects of traditional societies, which were seen as an obstacle to a new society, brought with them significant aesthetic changes, regarding the texts of the songs and rhythms as well as in the form of the dances up to the process of transferring knowledge. All these aspects in constant change combined with the growing mobility of groups of the population hold the potential for the birth of new artistic forms of expression.



Finally, after more than three decades of this mixture of the fight for freedom and the formation of a new nation, this movie *Canta meu irmão* again calls Mozambicans to become aware of their cultural heritage, be it locally or be it as a part of the cultural heritage of mankind as is the case with *timbila* and *nyau*, which both were declared to be world cultural heritage by the UNESCO in 2005.

Marílio Wane

Mozambican cinema. The KK effect

The INC (Instituto Nacional de Cinema) lunged itself into cinematographic production. The euphoria of independence was still dancing on the streets as if the festival of the 25th June 1975 in the stadium of Machava – at this time Maputo was still Lourenço Marques – was a permanent choreography. The country already had a certain kind of film tradition, from production to projection. Towards the end of colonial times the movie *Deixem-me ao menos subir às palmeiras* (Let me at least climb on the palm), by Lopes Barbosa brought to the screen in an accusing manner the 'Mozambican person' as subject of a story of exploitation and resistance. More than 15 years later, based on a story by Luís Bernardo Honwana the movie served the same topics which had already played a role in the heavily censored work of Faria de Almeida's *Catembe*. The backcountry and compulsory labor (Chibalo) in Lopes Barbosa's work was the other side of the coin which was shown in *Catembe*, or the cement town and its black periphery.

With all that the movement of the cinema club – Cineclube of Lourenço Marques and of Beira, the second largest city in the country – had already edged their cinematographic traces into the far reaching and highly contradictory network of Mozambique.



The film reviews, which for a long time (since the 20s of the past century) had been established in 'O Brado Africano', the ample and manifold publication activity later in literary newspapers and on cultural pages in the press, in special publications, as especially in the newspaper 'Objectiva' of the cine-club of Lourenço Marques. In a long process of cultural af-

firmation other, Creole and black, assimilated according to the law, stratas of society were added to a liberal and 'white' elite, partly native: José Craveirinha, Abner Sansão Muthemba and many others. At the time of independence the country had almost 35 cinemas from the north to the south – more in the south, as has to be mentioned.

Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique) began production towards the end of the 1960s as the fight against Portuguese colonialism has been dated to the 25th September 1964. The DIP (Department for Information and Propaganda) founded its own centre of production for radio, cinema and press profiting from the know-how of those independent and dedicated cineastes which first brought to attention the fight for independence in Tanzania and the backcountry of Mozambique: Margaret Dickinson, Bob Van Lieroop, Popovic and others. Artur Troate, cameraman Daniel Maquinasse and José Soares were to work for this cinema under the sign of the nationalistic and revolutionary fight.

During the so called interim period between the signing of the agreement of Lusaka (07/09/1974) and independence on the 25th June 1975 the production of some reports and documentaries about the Frelimo was continued (*Nachingwea*, for example, with a text by Sérgio Vieira). There are some more or less solitary productions during the time and immediately after the official founding of the Serviço Nacional de Cinema (1976) and later the Instituto Nacional de Cinema (1977). Without TV, but with a functioning and nationalized system of distribution there was the need for a news journal for cinemas.

In consultation with the leaders of the INC and under the responsibility of Américo Soares they decided on a short survey among the population of Maputo. The cabinet for social communication of Juarez de Maia supported us with technical equipment. The undertaking was supported by the minister for information, Jorge Rebelo. They agreed on a small list of five



possible names. One of the suggestions was Kanela Cinema or Kanela Kanema (talk about cinema). There were other propositions, but the truth is that *Kuxa Kanema* – after the interviews and according to the results – was at the third place. They filmed on the market of Maputo for the survey. The appearance of a camera, a microphone and a boom were always a feast, as was later the case with the mobile cinema.



Kuxa Kanema, a combination of the more or less free translation from the Ronga/Shangan 'Kuxa' which means as much as 'bring forth', 'to bear' and the invented Kanema for cinema, which was said to be a locally variation for 'cinema' (from the north and Zimbabwean), later on became the first choice, for it united the idea which originally moved the INC, namely

to create a Mozambican cinema. And it forced itself on us, due to the sound and the happy combination of words and even its graphic execution proved to be expressive. It could be neither understood as an attack nor did it seem to be superimposed in the complex mixture of languages in the country, it did not prefer one of the numerous language families. Prepared by me the suggestion was finally accepted by the minister. The name was to gain the popularity we know as a synonym for cinema in Mozambique. This is the background of the KK, and the INC became the Mecca for diverse pilgrimages: it received Med Hondo, José Celso and Celso Lucas, organized shows, discussed Hailé Gerima, communicated with Godard, worked with Jean Rouch, got engaged in its own productions and discussions: José Cardoso from Beira, João



Costa, José Cabral, Luis Simão, Ídasse Tembe, José Caldeira, Maria de Lurdes Torcato. Licínio Azevedo documented the stories of the armed people in the context of a co-production with Tanzania, which in the end never got realized, under the title *Crossing the River*.

The first series by KK, which was shown in the halls from March 1978, tries for a compromise between the pure logic of a news magazine and the cinematographic impetus which drove us. It was the first cycle of the KK, about 9 issues which appeared more or less weekly with an average length of 20 minutes.

Following the strategy issued by the new minister of information José Luis Cabaço from the end of 1981, the beginning of 1982, KK is produced weekly. The format is that of a traditional cinematic newsreel in a weekly change and distribution in the whole country. Mobile cinema, as far as it could still be mobile under the conditions of the spreading so called 'civil' war became the performance venue. For it was a time of collective 'virtue', inherent necessities were not in the centre of attention of the cineastes of the INC – today INAC.

The production of the INC and thus of the KK petered out eventually and stopped finally after the fire in 1987. This is an obvious explanation for the end of an era and of the KK, but above all the rise of the TV as well as political changes in the country after the death of its first president Samora Machel (19/10/1986) led to a new orientation in general respectively to the abolishment of film politics in Mozambique.

However, Mozambican cinema cannot be reduced to KK. Some see KK even as an organ of propaganda of political power in a certain historical context, which would be very short-sighted. In these images there is more than a one-dimensional discourse. But even if everything is different today, the KK is after all a basis for later productions of documentary and movies. Mozambican cinema takes place in this context of processing reality.



Luís Carlos Patraquim



Übersetzungen

- Untertitel (portugiesisch–deutsch):
Michael Kegler
- Untertitel und Begleittexte (deutsch–englisch):
Susanne Fendler
- Untertitel (makonde–portugiesisch):
Centro de Línguas, FLCs, Universidade Eduardo Mondlane
- Begleittexte (portugiesisch–deutsch):
Ute Fendler

Untertitelung & Redaktion

- Martina Kleinert, Arcadia Filmproduktion, arcadia-film.de

Digitale Filmrestauration

- Thorolf Lipp, Arcadia Filmproduktion, arcadia-film.de

DVD-Authoring

- Thomas Kulik, Arcadia Filmproduktion, arcadia-film.de

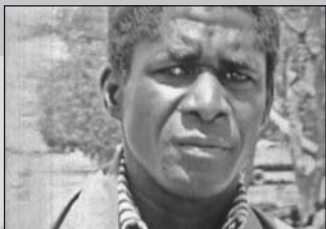
Gestaltung: Bettina Grünert, lichtgruen.de

Bilderwelten

Filme aus dem Archiv des INAC (Maputo, Mosambik)

Views of the World

Films from the Archive of INAC (Maputo, Mozambique)



Mueda – memória e massacre

Mueda – Erinnerung und Massaker

Mueda – Remembrance and Massacre

1979, Ruy Guerra, 77 Min.



Canta meu irmão – e ajuda-me a cantar

Sing, mein Bruder – und hilf mir zu singen

Sing, my brother – and help me to sing

1982, José Cardoso, 70 Min.



Kuxa Kanema: Episódios 001–012

Kuxa Kanema: Folge 001–012

Kuxa Kanema: Episode 001–012

04.–07.1981



www.arcadia-film.de

