



O cinema moçambicano, uma experiência transnacional (1960-1990)¹

Alex Santana França²

Maria de Fátima Maia Ribeiro³

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia, Salvador, BA

Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA

RESUMO

O objetivo deste estudo é mostrar que o processo migratório de cineastas de diferentes países para Moçambique foi acompanhado por envolvimento pessoal com as práticas culturais e com cinema, na época destacada (1970-1990), em construção e consolidação no país. Apoiado na história do cinema moçambicano, pretende-se apresentar exemplos que comprovem tal afirmação, assim como discutir as implicações que o fenômeno da transnacionalidade trouxe para o debate sobre a noção de nacionalidade aplicada ao cinema. Almeja-se ilustrar também que a experiência transnacional não só refletiu na constituição e consolidação do cinema local e na prática dos cineastas moçambicanos, quanto na vida e obra dos profissionais estrangeiros envolvidos nesse processo.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema moçambicano; migração e trânsitos de cineastas; projetos nacionais e transnacionalidade.

A trajetória do cinema moçambicano, principalmente no período entre 1960 e 1990, foi marcada pela cooperação de profissionais da área oriundos de diversos países, como aponta José Luis Cabaço ao longo do seu texto *Percurso do cinema moçambicano* (2005). Este fato também é mencionado nos trabalhos de Guido Convents e de Alessandra Meleiro. Autor do livro *Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual*, o historiador belga Guido Convents registrou, ao longo do texto, a presença de cineastas estrangeiros, principalmente nas décadas de 1970 e 1980, com o principal objetivo de capacitar e formar cineastas moçambicanos. Para Alessandra Meleiro, o “trânsito e troca de talentos e de tecnologias” (MELEIRO, 2014, p. 01) ocorridos nesse período permite caracterizar o cinema moçambicano como também transnacional. Pretende-se, então, discutir até que ponto a noção de transnacionalidade confronta-se com a de nacionalidade, no campo do cinema, e, principalmente, mostrar, através de informações da historiografia cinematográfica do país, que a experiência do cinema

¹ Trabalho apresentado no DT04 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 2 a 4 de julho de 2015.

² Doutorando do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, bolsista FAPESB, e-mail: alexsfranca@yahoo.com.br.

³ Orientadora do trabalho. Professora Associado do Instituto de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos (Pós-Afro), do CEAO, da Universidade Federal da Bahia, e-mail: fatimari@ufba.br.



moçambicano transnacional acabou repercutindo na vida e obra de muitos dos profissionais envolvidos, sejam estrangeiros ou nativos.

A discussão sobre nacionalidade e transnacionalidade no cinema em geral tem como suporte teórico os autores Zilá Bernd, Hugo Achúgar, Stuart Hall, Alessandra Meleiro, Cléber Eduardo, Fernando Mascarello e Mahomed Bamba. Zilá Bernd (2010, p. 16) lembra que, para J. Patterson, a noção de transnacionalidade extrapola fronteiras políticas e geográficas, isto é, vai “além das fronteiras nacionais para produzir novas formações identitárias”. Entre os principais fatores que culminam para esse fenômeno, Hugo Achugar (2006, p. 63) destaca as migrações de populações do Sul (América Latina, África e Ásia) para o Norte (Europa, América do Norte) que, conseqüentemente, tem produzido sociedades multiculturais, isto é, sociedades nas quais “diferentes comunidades culturais convivem e tentam construir uma vida em comum, ao mesmo tempo em que retêm algo de sua identidade original” (HALL, 2008, p. 52). Para Achugar, tal situação coloca em crise os conceitos de nação e de identidade nacional como algo homogêneo ou único. Zilá Bernd também ressalta que um contexto de migrações, exílios, diásporas e mestiçagens levam ao “questionamento sistemático de pertença única e estimula um debate identitário que precisa ser libertado de seu pacto exclusivo com a língua e com a nação” (BERND, 2010, p. 19). Portanto, para ela, ao recusar definições identitárias fechadas e circunscritas a um só quadro de referências e ao aceitar o heterogêneo (BERND, 2010, p. 16-17), a transnacionalidade fragiliza a tentativa de se construir identidades que têm como únicos parâmetros a pertença a um território e a uma língua.

Um exemplo disso é o que apresenta a pesquisadora brasileira Alessandra Meleiro no texto *Terceira metade: transnacionalização de talentos e tecnologias no cinema moçambicano*, no qual ela destaca que a experiência da transnacionalidade no cinema do país conseqüentemente culminou na dificuldade em definir a nacionalidade de alguns cineastas. A autora cita dois casos, o do cineasta Ruy Guerra, nascido em Moçambique e radicado no Brasil em 1958, que chega a ser apresentado, segundo ela, como “o mais brasileiro do cinema moçambicano” e do cineasta Licínio Azevedo, brasileiro nascido no Rio Grande do Sul e radicado em Moçambique em 1977, que costuma ser apresentado como “o mais moçambicano dos cineastas brasileiros” (MELEIRO, 2014, p. 01). Para resolver tal situação, Julia Kristeva (1994, p. 203) defende que o que vale nesse processo não é o que está apenas na certidão de



nascimento, mas também a manifestação de desejo por parte do indivíduo, de estar, pertencer e permanecer em qualquer lugar de sua vontade.

Como afirma o crítico brasileiro Cléber Eduardo (2008, p. 193), a experiência transnacional no cinema mundial começou a ocorrer já em suas primeiras décadas de existência (1900-1930) e tem variado de acordo com o contexto histórico. Para ele, a nacionalidade dos diretores, desde então, costumava vincular-se ao país de origem, quando eles ainda filmavam “em seu idioma e com a moeda nacional”, e só teria começado a mudar justamente a partir do momento em que estes cineastas passaram a transitar por outros países para realizarem seus filmes, que conseqüentemente ganham outras nacionalidades e outras línguas (EDUARDO, 2008, p. 193). Cléber Eduardo também menciona dois fatores responsáveis pelo fenômeno da transnacionalidade no cinema, nesse período, sobretudo na rota Europa-Estados Unidos: o fato de estúdios norte-americanos pretenderem tirar das empresas concorrentes de países da Europa seus principais talentos e explorar as habilidades desses realizadores estrangeiros “para ampliar o poder de fogo de artilharia de Hollywood”, a partir da década de 1920, e “a ascensão do nazismo e a Segunda Guerra”, nos anos 1930 e 1940.

No caso de Moçambique, os primeiros estrangeiros a investirem em produções de filmes no país foram os próprios portugueses, na década de 1950, visando atender sobretudo interesses políticos associados ao regime colonial português. Já a partir das décadas de 1960, com o início da luta armada no país, estendendo-se à década de 1970, o principal fator que estimulou a ida de cineastas estrangeiros a Moçambique foi a possibilidade de registrar as ações das guerrilhas no conflito com Portugal e divulgar, em imagens, os avanços e conquistas do território. O principal filme produzido nesse período, que tinha intenções anticolonialistas foi o documentário *Venceremos*, de 1965, do cineasta iugoslavo Dragutin Popovic, filmado clandestinamente nas frentes de batalha e que mostra os progressos da luta pela libertação no país.

Dos anos 1970 até o início da década de 1980, Moçambique transformou-se num espaço dentro do mapa mundial para a realização de um cinema experimental e revolucionário, justamente porque os cineastas se propuseram mostrar os lados da guerra de libertação que o regime colonial português queria ocultar: o sofrimento, as atrocidades, os absurdos do conflito e as verdadeiras razões da luta⁴. Muitos cineastas

⁴ Só para se ter uma ideia do quão fértil foi a experiência transnacional do cinema moçambicano nesse período, José Luis Cabaço (2005) menciona alguns filmes produzidos por cineastas estrangeiros: *Catembe*, do cineasta português José Faria de Almeida; *Km 72*, dos cineastas portugueses João Ferreira e Fernando Carneiro; *In our country the bullets begin to flower*, dirigido pelos suíços Lennart Malmer e Ingela Romare, em 1971; *A luta continua*, de 1971, e



ainda hoje continuam comprometidos com questões políticas e sociais, “apesar das mudanças ideológicas e políticas implantadas desde o final da década de 1980” (ARENAS, 2012, p. 80). Este “duplo compromisso com a memória do passado colonial e as utopias do presente” (MELEIRO, 2014, p. 02), inclusive, é nítido no trabalho de muitos cineastas africanos depois das independências de seus países. Entre as tendências que se tornaram evidentes no conjunto das cinematografias nacionais africanas, destaca-se a que Férid Boughedir definiu como “tendência política (ou sociopolítica)”, na qual o cineasta “analisa a realidade por intermédio de critérios sociais, econômicos e políticos” (BOUGHEDIR, 2007, p. 42). O principal objetivo dessa vertente é “a conscientização do público com relação às estruturas que o condicionam e o estímulo para exigir mudanças e melhorias no sistema social” (BOUGHEDIR, 2007, p. 42).

Em Moçambique, cineastas como Ruy Guerra e Licínio Azevedo dedicam-se desde o início de suas carreiras ao cinema político. Ruy Guerra, em seus filmes, mostrou-se sempre preocupado em “falar do presente pós-colonial e do futuro a partir de testemunhos extraídos do período da luta anticolonial de Moçambique” (MELEIRO, 2014, p. 02). Filmes como *Os fuzis*, de 1964, um dos filmes mais célebres do Cinema Novo brasileiro, ou *Mueda, memória e massacre*, de 1979, primeiro longa-metragem feito por meio do Instituto Nacional de Cinema, um demonstrativo significativo “do projeto de desenvolvimento da consciência nacional de Moçambique” e da “dinâmica de interação cultural simbólica” e do “casamento com o folclore, mito, memória e história”, servem para ilustrar o interesse de Guerra “na reconstrução da história e da memória coletiva através de meios de expressão cinematográfica popular” (LONG, 2000, p. 14-15, tradução nossa). A obra fílmica de Licínio Azevedo também aborda uma grande variedade de questões importantes para o entendimento da experiência pós-colonial e pós-guerra de Moçambique, como o retorno dos refugiados de guerra à sua terra natal em *A árvore dos antepassados*, de 1994, a ameaça das minas terrestres espalhadas pelo interior de Moçambique em *O acampamento da desminagem*, de 2005, as perdas ambientais causadas pela guerra civil em *A guerra da água*, de 1996, as

O povo organizado, de 1976, dirigidos pelo cineasta e escritor norte-americano Robert F. Van Lierop; *Ventigiorno com i guerriglieri del FRELIMO*, dirigido pelo cineasta italiano Franco Cigarini; *Deixem-me ao menos subir às palmeiras*, do cineasta português Joaquim Lopes Barbosa, em 1972; *25*, dirigido pelo cineasta brasileiro José Celso Martinez; *Do Rovuma ao Maputo*, dirigido pelo iugoslavo Dragutin Popovic, em 1975; *Maputo: Meridiano Novo*, pelo cineasta da República Centro-Africana Pedro Pimenta, em 1976; *Maputo, Novo Meridiano*, dirigido pelo cineasta cubano Santiago Álvarez, em 1976; *Estas são as Armas*, dirigido pelo brasileiro Murilo Salles, em 1978; *Nova Sinfonia*, também de Santiago Álvarez, em 1982; *Tratamento para os Traidores*, dirigido por Ike Bertelsen, em 1984; *O tempo dos Leopardos*, de Zdravko Velimorovic, em 1985; e *Fronteiras de Sangue*, do cineasta brasileiro Mario Borgneth, também de 1985.



consequências da epidemia de AIDS em *Night Stop*, de 2004, entre outros (ARENAS, 2012, p. 81).

De todos os países africanos de língua oficial portuguesa, Moçambique é o que possui a filmografia mais variada, com um conjunto de realizadores de características diversas que continuam, até hoje, a produzir filmes, apesar de não ter o mesmo apoio que recebiam antes do Estado, e que apresentou, desde o início, uma “infraestrutura de cinema nacional desvinculada do circuito cinematográfico comercial global e ao serviço da nação marxista que emergiu após o colonialismo português” (ARENAS, 2012, p. 75). Isso porque, após a independência do país, o presidente Samora Machel criou, em 1975, o Instituto Nacional de Cinema (INC), que se tornou um importante centro de produção de cinejornais, documentários e longas-metragens, chegando a produzir, no período entre 1976 e 1991, 13 longas-metragens, 119 curtas-metragens e 395 reportagens de atualidades (CABAÇO, 2005, p. 14). Nele foi também desenvolvido o projeto denominado *Kuxa Kanema* (expressão resultante da junção de duas palavras de línguas nacionais, uma do ronga, outra do macua, africanizando o vocábulo “cinema”, em um sintagma que significa o “nascimento do cinema”), que é considerado pelos críticos e historiadores dos cinemas africanos “a tentativa mais bem sucedida na criação de um cinema que atendia aos interesses do povo africano” (ARENAS, 2012, p. 77).

Para Fernando Mascarello, cinemas nacionais, como o de Moçambique, apareceram como ferramentas decisivas na luta “para preservar a diversidade cultural no mundo globalizado, definido pelo predomínio cinematográfico quase generalizado de Hollywood” (MASCARELLO, 2008, p. 45). Segundo ele, esse processo de “nacionalização das indústrias, pela vinculação da imagem fílmica à forte marca identitária das línguas nacionais” (MASCARELLO, 2008, p. 41) sedimenta-se a partir da década de 1940. Essa tendência amadurece ainda mais nos anos 1960, “ao associar nação, cinema e revolução, sobretudo no chamado Terceiro Cinema latino-americano e, a seguir, com o *third cinema* internacional que oferece desdobramento a esse terceiro-mundismo cinematográfico” (MASCARELLO, 2008, p. 41).

No caso de Moçambique, o cinema foi rápida e estrategicamente concebido pela FRELIMO, talvez como acontecido em outros países africanos em luta e em quase todas as revoluções socialistas, como um instrumento de descentralização da história oficial escrita e endossada pelos colonizadores e aliados, uma instância de legitimação do Estado marxista em construção e, igualmente, como um instrumento de criação e de consolidação de uma identidade moçambicana, propagando, em consequência, a ideia



imaginária de nação de um único povo, no suposto apagamento da diversidade étnica em favor da representação nacional. O governo também passou a priorizar a promoção do cinema, inclusive, nacionalizando ou controlando o circuito de importação e distribuição dos filmes e programas audiovisuais, para, posteriormente, organizarem o seu próprio mercado audiovisual assegurando, assim, um autofinanciamento das produções locais. Sua nova concepção de cinema visou um outro público alvo, não mais a burguesia colonial estrangeira; fazia-se cinema agora para o povo moçambicano, em sua maioria constituído por camponeses analfabetos.

Assim, os filmes produzidos pelo INC foram projetados em todo o país, através de salas permanentes (Moçambique chegou a ter 120 salas de exibição nesse período), ou através do Cinema Móvel, sistema composto por 35 carros oferecidos pela União Soviética, equipados para projeções itinerantes, principalmente para atender as áreas rurais mais remotas, para onde o material de projeção e as bobinas eram transportados. (CABAÇO, 2005, p. 16). Assim, além de investir na produção, o governo pós-independência investiu também na outra ponta do processo de comunicação que é o receptor, propiciando para esse público o primeiro contato com as imagens, num país com, na época, uma taxa de analfabetismo de mais de 90% e de grande diversidade linguística (CABAÇO, 2005, p. 15).

O INC também estimulou uma nova leva de cineastas, roteiristas, editores, produtores e técnicos estrangeiros a Moçambique, como Jean Rouch, Jean-Luc Godard, Santiago Alvaréz, Chico Carneiro, etc. Assim, para enfatizar o quanto foi significativa a “troca de talentos e de tecnologias” (Meleiro, 2014, p.1) no período de constituição do instituto, tanto para os cineastas moçambicanos quanto para os estrangeiros, destacam-se alguns casos. Em 1978, Jean Rouch organizou, em Moçambique, um atelier de cinema em Super 8⁵ na Universidade Eduardo Mondlane, para introduzir e disseminar essa que, na época, era considerada um nova tecnologia. Jean-Luc Godard, por sua vez, assinou um contrato de dois anos com o governo moçambicano para implementar a produção nacional em vídeo. Ele pretendia realizar uma série de filmes chamados *Naissance (de l'image) d'une Nation*⁶, e ao mesmo tempo fazer um estudo para a

⁵ Segundo Beal (1976, p. 14), formato de filme de 8 mm de largura, desenvolvido nos anos 1960, semelhante ao antigo padrão 8 mm, mas com perfurações menores, o que permitia um aumento na área de exposição da imagem e, portanto, resultando numa imagem com mais qualidade.

⁶ Como lembra Michel Marie (2005, p. 17), o título faz referência ao filme *The birth of a nation*, produção norte-americana dirigida por David Wark Griffith, em 1915, considerada, por muitos teóricos e estudiosos, uma das melhores obras fílmicas da história do cinema mundial.



criação da televisão moçambicana, mas o projeto fracassou antes do fim do contrato (CABAÇO, 2005, p. 16).

Godard também buscou experimentar em produções fílmicas realizadas no país a técnica do cinema direto⁷, que aparentemente dá mais liberdade de fala aos personagens, pois postula um mínimo de interferência do diretor. Segundo Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 81), o processo de gravação da imagem e do som no cinema direto se diferencia do cinema de ficção tradicional, já que as imagens são gravadas sem ensaios, segundo o princípio da improvisação máxima, e o som é “sempre aquele gravado simultaneamente à imagem, pois o diretor exclui, por princípio, toda pós-sincronização dos diálogos e dos ruídos” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 81). Licínio Azevedo foi um dos cineastas no país que segue algumas convenções dessa linguagem no seu estilo de direção, introduzindo uma distância não intrusiva entre a câmera e os sujeitos, com o desempenho aparentemente pouco ensaiado ou dramatizado por parte dos atores, o foco em pessoas comuns, uso de câmera portátil, a busca por locais característicos, o uso de sons naturais e a inclusão de elementos relacionados a práticas culturais, como pessoas tocando instrumentos musicais, rituais de dança, etc. (ARENAS, 2012, p. 81).

O cineasta Santiago Álvarez, assim como Jean Rouch, contribuiu na disseminação do documentário no país, além de também defender a importância do cinema revolucionário na construção da identidade de um povo. A maioria dos filmes produzidos em Moçambique, desde então, são do gênero documentário⁸. Ainda hoje o cinema moçambicano tem mantido um bom nível de produtividade de documentários que abordam uma grande variedade de questões importantes para o entendimento da experiência pós-colonial e pós-guerra de Moçambique. O documentário no país é tão importante que o cineasta Pedro Pimenta criou e organiza desde 2006 o Festival Dockanema, Festival de Documentário de Moçambique, realizado em Maputo anualmente. Vale mencionar que muitos cineastas brasileiros, como José Celso Martinez, Chico Carneiro, Murilo Salles e Licínio de Azevedo também atuaram no INC e trouxeram contribuições para o desenvolvimento do cinema no país.

⁷Para Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 81), a expressão apareceu no início da década de 1960 para substituir rapidamente a expressão cinema-verdade, considerada “ambígua demais e até mesmo confusa”.

⁸Para Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 86), chama-se documentário, uma “montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras dadas como reais e não-fictícias, que “não coloca apenas o problema do universo de referência, mas concerne também “às modalidades discursivas, já que pode utilizar as mais diversas técnicas, como filme de montagem, cinema direto, reportagem, atualidades, filme didático, e até o filme caseiro”.



Se, por um lado, a presença e atuação de cineastas estrangeiros em Moçambique foram significativas para a produção cinematográfica local, por outro, essa experiência transnacional também repercutiu na vida e obra dos profissionais estrangeiros. José Celso Martinez, com a realização dos filmes produzidos fora do Brasil e da atuação no INC em Moçambique, a partir dos anos de 1980, deu continuidade ao projeto de filmes com o Teatro Oficina, que “então se transformou em Uzyna Uzona, um núcleo de criação que envolvia expressões diversificadas como teatro, cinema e música” e utilizava politicamente tecnologias de imagem, como o *videotape*, grande novidade na época (SORANZ, 2014, p. 161). A experiência vivida em Moçambique também deixou profundas marcas nos trabalhos subsequentes de Jean-Luc Godard, apesar de tanto o contrato com o governo moçambicano quanto as experiências com a televisão terem falhado, como mencionado anteriormente. Ainda segundo Soranz (2014, p. 161), Daniele Fairfax afirma que Godard utilizou o material produzido em Moçambique mais tarde na montagem de uma sequência, com duração de pouco mais de dois minutos, no Episódio 2A (*Une histoire seule*) da série *Histoire(s) du cinéma*. Já no caso de Jean Rouch, após a experiência em Moçambique, ele continuou utilizando o suporte Super 8mm como método de trabalho para formação de cineastas, “que seria a base para suas célebres oficinas de cinema” (SORANZ, 2014, p. 161). Tais situações confirmam o que, segundo Zilá Bernd (2010, p. 19), Pierre Oullet define como “deslocamento de natureza ontológica e simbólica”. Para ele, o processo migratório envolve, “não apenas o deslocamento geocultural, isto é, de um território a outro, mas, sobretudo um deslocamento do sentido e do ser na experiência da alteridade”.

Após a bem sucedida experiência do INC, alguns acontecimentos posteriores a constituição do instituto em Moçambique, que repercutiram negativamente para a produção e distribuição de cinema no país, devem ser mencionados (segundo Cabaço, 2005). Primeiro, a abertura do país ao capitalismo/neoliberalismo entre os anos de 1986-1987, quando foram assinados acordos com o Banco Mundial e o Fundo Monetário Internacional (FMI), com o desgaste do regime socialista de partido único, instituído no país após a Independência. Em seguida, a guerra civil, conhecida como Guerra dos 16 anos, entre 1976 e 1992, que consistiu em um confronto armado que opôs o exército de Moçambique à Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO), organização liderada por dissidentes da FRELIMO, que teve apoio militar, logístico e financeiro do governo da Rodésia do Sul, atual Zimbábue (FRY, 2001, p. 15). Hoje a RENAMO é o segundo maior partido político do país. O conflito só foi resolvido em outubro de 1992, com o



Acordo Geral da Paz. A morte de Samora Machel, em 1986, e a privatização das salas de cinema pelo governo posterior, retirando o espaço de exibição dos filmes moçambicanos e os fundos para a produção cinematográfica local que até essa altura se obtinham a partir de uma percentagem sobre as receitas da exibição, representa um terceiro motivo; a chegada e a implementação do sistema de registro em vídeo (a película é abandonada devido aos custos e à dificuldade de todo o processo de filmagem e de pós-produção, mas também devido ao aparecimento da televisão que acaba por absorver muitos dos cineastas e técnicos de Moçambique); e, finalmente, o incêndio no edifício onde estava sediado o INC, em Maputo, em 1991, que destruiu equipamentos e filmes para distribuição, sobrando apenas os filmes que se encontravam arquivados em local distante do ocorrido, mas, que, na época, foram abandonados e entregues à degradação⁹ (CABAÇO, 2005, p. 18).

Ainda nos anos 1990, houve uma revalorização do vetor nacionalidade em cinemas de vários países, com filmes explicitamente situados em seus países de produção e evidenciando contextos e acontecimentos locais, principalmente na América Latina, como lembra Cléber Eduardo (2008, p. 204), mas que repercutiu de maneira incipiente em países africanos, como Moçambique, por conta das diversas mudanças ocorridas no país, descritas acima. Para Fernando Arenas (2012, p. 90), mesmo diante de “acontecimentos cataclísmicos (que) levaram à destruição da utopia de uma sociedade igualitária, sob a liderança de um governo de partido único nacionalista e marxista-leninista e que causou uma ruptura no paradigma socioeconômico e político hegemônico”, o cinema moçambicano conseguiu se adaptar a esses tempos de mudança, tanto que alguns cineastas, como Licínio Azevedo e Isabel Noronha, investindo em produtoras particulares e em associações, continuaram produzindo seus filmes. Diante desse novo contexto, em que o cinema moçambicano perdeu os incentivos do governo local para a produção, distribuição e exibição de seus filmes, vale mencionar outros fatores, nestes campos, responsáveis pelo fenômeno da transnacionalidade no cinema mundial, como as iniciativas de coprodução.

⁹ A devolução de alguns filmes moçambicanos ao acervo do antigo Instituto Nacional de Cinema, hoje INAC, deu-se por iniciativa do cineasta brasileiro Guido Araújo e ocorreu formalmente em cerimônia da Jornada Internacional de Cinema da Bahia, na cidade de Salvador, em 2004, em mais uma mostra de trocas transnacionais em torno do cinema moçambicano. Desde 2012, quando lançou um conjunto de filmes digitalizados do arquivo do atual Instituto Nacional do Audiovisual e Cinema (INAC), o governo alemão, junto ao governo moçambicano, através do Instituto Cultural Moçambique-Alemanha, também tem investido na conservação desse importante material histórico-cultural que mostra o percurso cinematográfico do país, com digitalização dos documentários que sobreviveram ao incêndio do antigo INC (DEUSTCHE WELLE, 2015, p.1).



Para Fernando Mascarello (2008, p. 26), essa estratégia da esfera da produção “envolvendo capitais, equipes e locações de diferentes países (particularmente nos Estados Unidos, no Extremo Oriente e na União Europeia), tanto do setor cinematográfico quanto do televisivo”, costuma interferir na indicação da nacionalidade de um filme. O aumento no número de coproduções realizadas principalmente na América Latina e na África, resultante da falta de políticas de investimento por parte dos governos locais, principalmente na virada dos anos 1980 para os 1990, inclusive, é uma das características marcantes de cinematografias contemporâneas (DENNISON, 2013, p. 61). Na maioria das vezes, as coproduções envolvem um parceiro europeu e isso tem levado diversos teóricos a investigar algumas tendências desse processo, como “a obrigação colocada por certos acordos de coprodução ou fontes de financiamento em escalar atores de certas nacionalidades em filmes, ou filmar em certos locais, ou escolher roteiros transnacionais (migração e travessia de fronteiras como em recurso preferido, nesse aspecto), ou até mesmo fazer filmes com públicos transnacionais em mente” (DENNISON, 2013, p. 61). Mahomed Bamba (2008, p. 224) ressalta, por sua vez, que essa classificação pode provir da natureza de financiamento do filme, isto é, o principal país produtor e investidor, da nacionalidade de seu diretor, mas também pelos contextos e situações locais expostas nesses filmes.

Para finalizar, nos terrenos de distribuição e exibição, Mascarello cita “a globalização das estratégias de lançamento hollywoodianas e a transnacionalização de parcelas consideráveis dos circuitos exibidores nacionais” e, no espaço da recepção, o surgimento de grupos sociais transnacionais (constituídos tanto por cineastas quanto espectadores), “cada qual com seus investimentos estéticos específicos, cimentados em torno de afinidades identitárias as mais diversas – sexuais, étnicas, raciais, etc.” (MASCARELLO, 2008, p. 26).

A natureza transnacional do cinema moçambicano, apresentada até então, e a influência que esse processo veio a ter na construção tanto da cinematografia local quanto da de outros países e carreiras de cineastas estrangeiros, foram os principais motivos para esta investigação e análise apuradas desse fenômeno no âmbito acadêmico do curso atual de Doutorado que responde pelo presente recorte. Pode-se resumir a princípio que o processo migratório de diferentes cineastas a Moçambique tendo predominantemente motivação política e ideológica, foi também acompanhado de implicações pessoais com as práticas culturais e com o cinema nacional, na época referida (1970-1980), em construção no país. Viu-se também que a transnacionalidade



no cinema pode gerar confusão na indicação da nacionalidade dos cineastas, portanto, esse não é o critério mais confiável para a classificação da nacionalidade de um filme. Por outro lado, levando-se em consideração os fatores mencionados por Fernando Mascarello responsáveis pelo fenômeno da transnacionalidade no cinema mundial, como a coprodução, a indicação da nacionalidade de um filme tem também encontrado dificuldades.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca**: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Tradução: Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: EDUFMG, 2006.

ARENAS, Fernando. Retratos de Moçambique pós-Guerra Civil: a filmografia de Licínio de Azevedo. In: BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (org.). **Filmes da África e da diáspora**: objetos de discursos. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 75-98.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.

AZEVEDO, Licinio. Depoimentos. In: ARAÚJO, Guido (org.). **Trocas culturais afro luso brasileiras**. Salvador: Contraste, 2005. p. 34-36.

BAMBA, Mahomed. O(s) cinema(s) africano(s): no singular e no plural. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas, SP: Papirus, 2008. p. 215-231.

BEAL, J. David. **Super 8 e outras bitolas em ação**. Tradução Aydono Arruda. 2 ed. São Paulo: Summus, 1976. p. 14.

BERND, Zila. Colocando em xeque o conceito de literatura nacional. In: CARRIZO, Silvina L.; NORONHA, Jovina (org.). **Relações literárias interamericanas**: território e cultura. São Paulo: EDUNESP, 2010. p. 13-21.

BOUGHEDIR, Ferid. O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema no mundo**: indústria, política e mercado: África. São Paulo: Escrituras, 2007. p. 37-56.

CABAÇO, José Luiz. Percurso do cinema moçambicano. In: ARAÚJO, Guido (org.). **Trocas culturais afro luso brasileiras**. Salvador: Contraste, 2005. p. 12-19.



CONVENTS, Guido. **Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual**: uma história político-cultural do Moçambique colonial até à República de Moçambique (1896-2010). Maputo: Edições Dockanema/Afrika Film Festival, 2011. 677 p.

DENNISON, Stephanie. Desmascarando o neoimperialismo ou reafirmando o neocolonialismo? A representação da América Latina em coproduções recentes. In: DENNISON, Stephanie (org.). **World cinema**: as novas cartografias do cinema nacional. Campinas, SP: Papyrus, 2013. p. 61-73.

DEUSTCHE WELLE. Alemanha apoia digitalização de filmes moçambicanos. Disponível em: <http://www.dw.de/alemanha-apoia-digitaliza%C3%A7%C3%A3o-de-filmes-mo%C3%A7ambicanos/a-16246780>. Acesso: 14 abr. 2015.

EDUARDO, Cléber. Diretores transnacionais latino-americanos (1985-2007). In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (org.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas, SP: Papyrus, 2008. p. 193-211.

FRY, Peter (org.). **Moçambique**: ensaios. Rio de Janeiro. EDUF RJ, 2001.

KRISTEVA, Julia. A universalidade não seria nossa própria estranheza? In: _____. **Estrangeiros para nós mesmos**. Tradução Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 177-202.

MARIE, Michel. O cinema político: as linguagens propostas pelos filmes da década de 1960 e por filmes contemporâneos. In: LIMA, Walter (org.). **Seminário Internacional de Cinema e Audiovisual**: palestras. Salvador: EDUFBA; VPC CinemaVídeo, 2005. p. 17-25.

MASCARELLO, Fernando. Reinventando o conceito de cinema nacional. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (org.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas, SP: Papyrus, 2011.

MELEIRO, Alessandra. Terceira metade: transnacionalização de talentos e tecnologias no cinema moçambicano. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/afroscreen/terceira-metade-transnacionalizacao-de-talentos-e-tecnologias-no-cinema-mocambicano>. Acesso em: 13 mai. 2014.

SORANZ, Gustavo. O Instituto Nacional de Cinema e outras experiências audiovisuais em Moçambique no seu período pós-colonial. **Contemporânea** – Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal da Bahia, v. 12, n. 1, jan.-abr. 2014, p. 147-164. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/8790/7537>
Acesso: 20 jan. 2015.

