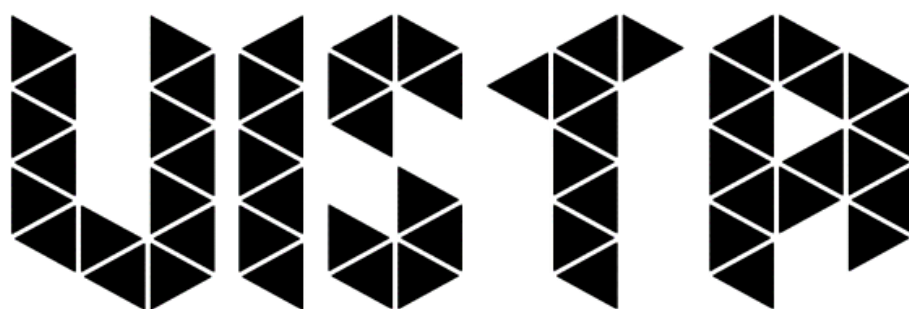




REVISTA
DE
**CULTURA
VISUAL**

e-ISSN 2184-1284

N.º 17 | 2026

As Formas de Autoinscrição nos Cinemas Africanos Contemporâneos: O Caso do Cinema em Moçambique

Forms of Self-Inscription in Contemporary African Cinema:
The Case of Mozambican Cinema

<https://doi.org/10.21814/vista.6997>

e026007

Michelle Sales



© Autores

AS FORMAS DE AUTOINSCRIÇÃO NOS CINEMAS AFRICANOS CONTEMPORÂNEOS: O CASO DO CINEMA EM MOÇAMBIQUE

Michelle Sales

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal/Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil/Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil

RESUMO

Esse artigo pretende discutir as formas através das quais o cinema moçambicano contemporâneo dá a ver imagens contra-hegemônicas acerca da “representação nacional” ou sobre a história recente de Moçambique nos filmes de Inadelso Cossa, Lara Sousa e Yara Costa. Buscaremos analisar, através da obra desses três realizadores, imagens que nos convoquem a repensar Moçambique em relação à sua memória, história e identidade. Ao expandir a noção do cinema moçambicano e considerar filmes realizados ainda durante a guerra colonial, pretende-se aprofundar a forma como o cinema moçambicano revisita, aprofunda e questiona o legado, a experiência e a estética advindos dos anos do Instituto Nacional de Cinema, cujo fim trágico, em 1991, põe fim ao *cinema revolucionário* ou *de libertação* (Andrade-Watkins, 1995), como também ao modelo estatal de produção de cinema moçambicano, que teve de ser reinventado a partir daí. Assim, interessa compreender de que modo o cinema moçambicano contemporâneo inscreve imagens do país a partir de um lugar de deslocamento, fragmentação e inacabamento onde a memória se torna campo de disputa e criação e a autoinscrição um gesto de soberania epistêmica. A análise articula uma leitura estética dos filmes contemporâneos moçambicanos *Memória em Três Actos* (2017), *Fin* (Fim; 2017) e *The Crossing* (A Passagem; 2014), buscando compreender como tais obras tensionam o legado do Instituto Nacional de Cinema e do projeto revolucionário da Frente de Libertação de Moçambique. Esse texto é livremente inspirado no ensaio “As Formas Africanas de Auto-Inscrição”, do filósofo Achille Mbembe (2001).

PALAVRAS-CHAVE

cinema moçambicano, autoinscrição, ruínas, tempo pós-soviético

FORMS OF SELF-INSCRIPTION IN CONTEMPORARY AFRICAN CINEMA: THE CASE OF MOZAMBIKAN CINEMA

ABSTRACT

This article examines how contemporary Mozambican cinema produces counter-hegemonic images of “national representation” and of Mozambique’s recent history in the films of Inadelso Cossa, Lara Sousa, and Yara Costa. It analyses, through the work of these three filmmakers, images that invite a reconsideration of Mozambique in relation to memory, history, and identity. By expanding the notion of Mozambican cinema and including films produced during the colonial war period, this study aims to deepen understanding of how Mozambican cinema revisits, elaborates, and interrogates the legacy, experience, and aesthetics emerging from the years of the Instituto Nacional de Cinema (National Film Institute). The institute’s dissolution in 1991 marked both the conclusion of *revolutionary* or *liberation cinema* (Andrade-Watkins, 1995) and the end of the State-led model of film production in Mozambique, which subsequently required reconfiguration. Accordingly, this study investigates how contemporary Mozambican cinema inscribes images of the country from positions of displacement, fragmentation, and incompleteness, where

memory becomes a contested and creative field, and self-inscription functions as a gesture of epistemic sovereignty. The analysis offers an aesthetic reading of contemporary Mozambican films *Memória em Três Actos* (Memory in Three Acts; 2017), *Fin* (The End; 2017), and *The Crossing* (2014), to understand how these works challenge the legacy of the National Film Institute and the revolutionary project of the Liberation Front of Mozambique. This analysis is inspired by the essay “As Formas Africanas de Auto-Inscrição” (African Forms of Self-Inscription) by philosopher Achille Mbembe (2001).

KEYWORDS

Mozambican cinema, self-inscription, ruins, post-Soviet period

INTRODUÇÃO

O cinema moçambicano, assim como as filmografias nacionais dos demais Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa, carrega o difícil legado do nascimento concomitante com a independência do país. Ao evocar a tradição cinematográfica, muitas são as analogias para esse duplo acontecimento em 1975 — Raquel Schefer (2011) recorre a uma paráfrase de Jean-Luc Godard para sintetizar essa coincidência: o surgimento político da nação teria se fundido com o aparecimento de sua própria imagem cinematográfica.

O *Norte Contra o Sul* ou *Nascimento de uma Nação* seria apenas o início do projeto de televisão pública em Moçambique, encabeçado por Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville e financiado pela Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo).

Em entrevista realizada por Sol de Carvalho e Maria Augusta (2022), Godard afirma que assinou um contrato de dois anos para desenvolver a produção em vídeo em Moçambique e colaborar na concepção da futura televisão nacional. Juntamente com a sua empresa, Sonimage, o realizador francês propôs a utilização do vídeo como suporte audiovisual, por ser mais acessível e económico. O realizador pretendia produzir uma série de cinco filmes intitulada *Naissance (de l'Image) d'une Nation* (Nascimento [da Imagem] de uma Nação) e, paralelamente, elaborar um estudo para a criação da televisão moçambicana. Godard, entre outros, considerava Moçambique um espaço privilegiado para experimentar uma nova forma de televisão, sobretudo porque cerca de 95% da população nunca tinha tido contato com imagens audiovisuais. Nos seus relatórios, defendia a ideia de construir “uma imagem”, “o povo” e “a imagem desse povo”. No entanto, as questões críticas e reflexivas levantadas pelo cineasta não correspondiam às prioridades políticas do período pós-independência. Por essa razão, o projeto acabou por ser rejeitado pelo governo moçambicano.

Em muitas versões consensuais, além de Godard, é sabido que Jean Rouch também esteve envolvido na construção do cinema moçambicano pós-independência, o que marca um intenso esforço transnacional nos anos 1970, que, entretanto, não veio apenas da Europa. Na entrevista realizada por Ana Cristina Pereira (2022), Gabriel Mondlane aponta a importância das relações horizontais Sul-Sul entre países como Tanzânia, Zimbabué, Cuba e Brasil, estabelecidas em Moçambique, no período pós-independência, através do cinema, contradizendo a hegemonia da presença europeia

na formação do cinema em Moçambique. Tendo como centralidade a experiência africana, a fala de Mondlane enfatiza com clareza o protagonismo do projeto *Kuxa Kanema* e do Instituto Nacional de Cinema (INC) para o desenvolvimento de um olhar próprio e descolonizado e a formação de uma cultura cinematográfica em Moçambique que desafiasse as convenções e as regras do cinema europeu. Também na visão de Nataniel Ngomane (2022), há um processo de transformação cultural antes da independência, exemplificado na importância dos cineclubes de Lourenço Marques e de obras como *Nós Matamos o Cão Tinhoso!* (Luís Bernardo Honwana, 1964), fatos que ressaltam um posicionamento anticolonial bem como uma significativa produção cultural antes da descolonização.

Por outro lado, Andrade-Watkins (1995) ressalta que tanto a passagem de Rouch quanto a de Godard foram problemáticas — a primeira pela abordagem excessivamente teórica, a segunda pelo distanciamento em relação à realidade local. Em contraposição a essas experiências, a autora destaca o papel central de Ruy Guerra, cuja atuação se traduzia em projetos concretos. Enquanto os cineastas europeus tentavam impor as suas visões no cinema moçambicano e para Moçambique, Guerra foi capaz de compreender o meio audiovisual moçambicano como alheio ao pensamento europeu e colocou ideias em prática por meio de iniciativas documentais, educativas e cinematográficas no âmbito do INC — instituição que, inspirada no modelo cubano do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, tornou-se o principal polo de um cinema politicamente engajado e economicamente inovador no continente africano.

Essa relação entre o cinema moçambicano e o processo de independência e descolonização acabou por se consolidar, nas mais diferentes versões e fontes, como uma verdade histórica. Bamba (2011) argumenta que o contexto de descolonização e de resistência ao imperialismo — marcado também pelo conflito com a Rodésia e com a África do Sul do *apartheid* — abriu caminho quase natural para um uso político do cinema e para novas formas de cooperação internacional.

Embora esse entendimento seja consensual, propõe-se aqui pensar a história do cinema moçambicano de forma transnacional e mais complexa. A hipótese central aqui proposta é a de que não é possível tratar os cinemas africanos do período pós-independência da mesma maneira que se tratam os cinemas nacionais, europeus ou latino-americanos, uma vez que o surgimento das nações africanas no século XX foi simultaneamente heterogêneo e continental e o próprio processo de descolonização não teria sido viável sem o apoio de forças internacionais — como a União Soviética, China e Cuba — nem sem a constituição de um bloco anticolonial pan-africanista. Assim, ampliar o recorte histórico é fundamental: ao incorporarmos imagens produzidas ainda durante a guerra colonial, na década de 1960, realizadas a pedido e com o acompanhamento da Frelimo, evidenciamos um cinema que precede a independência formal. Andrade-Watkins (1995) observa que cineastas e ativistas de países tão diversos quanto França, Suécia, Iugoslávia e Cuba — entre eles o advogado e cineasta afro-americano Robert Van Lierop — produziram filmes que narravam a luta contra o domínio português. Estes filmes foram amplamente exibidos no exterior, sendo responsáveis por gerar uma significativa onda de solidariedade internacional à causa da libertação.

Também durante a guerra colonial, houve algumas incursões fílmicas contra-hegemônicas de realizadores portugueses, que deram origem a importantes filmes em Moçambique, como, por exemplo, *Deixem-me ao Menos Subir às Palmeiras* (Joaquim Lopes Barbosa, 1972) e *Catembe* (Faria de Almeida, 1965). Estes filmes, de forma assimétrica, relacionam-se com o contexto cultural que dá origem ao *cinema de guerrilha* (Andrade-Watkins, 1995), feito em Moçambique durante os anos 1960, e com o viés anticolonial das décadas de 1950 e 1960, marcadas pelas lideranças político-intelectuais da África “lusófona” (Amílcar Cabral, Agostinho Neto e Eduardo Mondlane), cuja influência reverberou em todo o contexto ocidental¹.

Ainda hoje, grande parte da análise e das fontes de pesquisa sobre o cinema moçambicano estão canalizadas na busca por imagens sobre o período imediato pós-independência, momento no qual a influência da Frelimo foi incontornável e determinante, não apenas pela função social atribuída ao cinema — o de atuar na descolonização tal como uma frente de combate —, mas pelo valor cultural e pela importância dos filmes feitos (sobretudo) após 1975: o de “inventar” uma nação e consolidar a memória do povo moçambicano. Ainda que não assuma um valor irrefutável, de forma consensual, o cinema moçambicano é inseparável, portanto, de dois episódios centrais da história do país: a guerra de libertação (1964–1974) e a revolução (1975–1987), tendo recebido forte influência do projeto político-cultural da Frelimo (Schefer, 2017).

Raquel Schefer (2017) propõe uma periodização do cinema moçambicano organizada em três grandes fases: um momento anterior à independência, entre 1966 e 1974/1975; a chamada “estética de libertação”, vinculada ao INC entre 1975/1976 e 1984, fase subdividida em um período de instituição e outro de destituição da linguagem cinematográfica; e, por fim, o “realismo socialista”, situado entre 1984/1985 e 1987.

Optamos por não adotar a concepção de “pré-cinema” em relação ao cinema moçambicano feito antes da independência neste artigo e partir do pressuposto de que as experiências cinematográficas advindas da guerra da libertação em Moçambique fomentaram uma profunda prática do cinema, que germinou na criação do INC anos mais tarde. Nossa argumentação é a de que o pensamento revolucionário marxista, difundido através do apoio soviético durante a guerra colonial, e o socialismo, adotado no período pós-independência como modelo político, funcionam como uma espécie de um amálgama ideológico do cinema moçambicano, estabelecendo um *continuum* entre o cinema de guerrilha transnacional dos anos 1960 e o cinema estatal produzido pelo INC, a partir de 1976, por isso optamos por desconsiderar a noção de um pré-cinema, que supostamente teria existido antes da independência, de acordo com Schefer (2017).

Ainda assim, a cronologia proposta por Schefer (2017) revela-se extremamente produtiva ao evidenciar dois momentos fundamentais: o antes e o depois da criação do INC e, portanto, o antes/depois da experiência socialista. Essa divisão aponta para uma transformação que acompanha as dinâmicas culturais do fim do século XX, já que a abertura econômica e política de países como Moçambique gerou consequências

¹ Em “Cinemas em Português: Estratégias Para Entrar e Sair da Lusofonia” (Sales, 2017), é discutido de forma mais aprofundada os problemas de pensar a “lusofonia” e o porquê de usar sempre o termo entre aspas.

amplas no plano cultural e para além dele. Propomos, dessa forma, pensar o cinema moçambicano contemporâneo do século XXI como uma inscrição no que Susan Buck-Morss (2008) denomina “tempo pós-soviético” — uma temporalidade intermediária, na qual as insuficiências da modernidade já são reconhecidas, mas a dependência em relação a ela ainda é intensa demais para ser superada. Para avançar para a produção de filmes realizados no século XXI por realizadores moçambicanos é imprescindível, portanto, lidar com esses marcos históricos e seus desdobramentos estético e políticos, tanto no plano das escolhas formais quanto no contexto da produção, distribuição e exibição cinematográfica em Moçambique.

Para além desses dois marcos históricos, a colaboração internacional é um aspecto determinante que parece contrapor-se à relação simbiótica entre o cinema e o nascimento da nação. Antes mesmo da independência, essa cooperação foi decisiva. França (2014) observa que o primeiro filme do Moçambique independente foi uma obra do cineasta iugoslavo Dragutin Popovic, que registrou a viagem do Presidente da Frelimo Samora Machel, do norte ao sul do país. Soranz (2014) complementa esse quadro ao destacar que a Frelimo convocou cineastas de Cuba, da Europa e dos Estados Unidos para documentar a revolução. Entre os resultados desse esforço estão o documentário *Venceremos* (1965), do iugoslavo Dragutin Popovic, filmado clandestinamente nas frentes de batalha, e *A Luta Continua* (1971), do norte-americano Robert Van Lierop.

A partir daí, a experiência cinematográfica em Moçambique foi marcada pela dualidade entre o nacional e o transnacional e pelas escolhas estético-políticas da Frelimo, que culminaram na criação do INC, em 1975. A instituição tornou-se um importante polo de produção de cinejornais, documentários e longas-metragens, sendo seu projeto mais reconhecido o cinejornal *Kuxa Kanema* — expressão que significa “o nascimento do cinema” —, considerado por críticos e historiadores do cinema africano como a iniciativa mais bem-sucedida na criação de um cinema voltado aos interesses do povo africano (Arenas, 2012, como citado em França, 2014).

O papel central do INC é analisado em profundidade por Andrade-Watkins (1995). A autora destaca tanto a fase experimental da instituição, marcada pela presença de nomes como Ruy Guerra, Jean Rouch e Jean-Luc Godard, quanto sua fase posterior, voltada para a educação e a informação da população por meio do cinejornal *Kuxa Kanema*. Concebido em 1981, o projeto foi pensado para atender às necessidades informativas da população e constituiu o primeiro passo na formação técnica dos profissionais do instituto. Antes de seu declínio e encerramento definitivo em 1990, o *Kuxa Kanema* produziu 395 edições semanais, além de dezenas de documentários curtos e longos (Andrade-Watkins, 1995).

A importância do *Kuxa Kanema* perdura ainda hoje no imaginário do cinema moçambicano contemporâneo, seja pela centralidade do documentário enquanto gênero privilegiado, seja pelas escolhas temáticas dos filmes — embora uma investigação estética mais detalhada sobre o impacto do socialismo no cinema pós-independência ainda careça de revisão aprofundada.

O modelo estatal do cinema de libertação realizado em Moçambique no período pós-independência conseguiu superar as dificuldades pós-coloniais de infraestrutura

que o cinema africano de língua francesa — de enorme importância no contexto do cinema do continente — não logrou enfrentar da mesma forma. Andrade-Watkins (1995) argumenta que Moçambique apostou na fusão entre ideologia, forma, conteúdo e contexto, sendo pioneiro em um modelo de cinema de vocação marxista, que articulava engajamento político e produção cinematográfica. Mais do que isso, a nacionalização da indústria cinematográfica permitiu que as estruturas de produção, distribuição e exibição fossem criadas e sustentadas por um governo que enxergava no cinema uma força vital para o desenvolvimento e a educação pós-colonial.

O fim do INC em Moçambique, provocado tanto pela morte de Samora Machel, em 1986, e a consequente transição do socialismo para uma economia de mercado, como pelo incêndio que acometeu as suas instalações em 1991, fez com que o modelo estatal de produção de cinema fosse profundamente desarticulado e alterado, causando um vácuo nas políticas públicas voltadas ao cinema desde então. Esse vazio, embora não tenha sido completamente preenchido, foi ocupado por uma economia de mercado, que acabou por abrir espaço para incentivos obtidos de forma rarefeita e subjetiva para a cultura, via coproduções com entidades estrangeiras, embaixadas e organizações não governamentais. Além disso, após a morte de Samora Machel, o cinema perde prioridade política. O declínio do INC intensifica-se até o incêndio de 1991, que destrói grande parte das instalações, equipamentos e arquivos cinematográficos. Apesar de tudo, o cinema moçambicano não desaparece. Surgem novas produtoras e associações na década de 1990, como a Coopimagem, a Ébano Multimédia, a Promarte e a Associação Moçambicana de Cineastas, responsáveis por manter viva a produção audiovisual no país.

Ainda sobre o caráter *transnacional* do cinema em Moçambique, este texto interessa-se em questionar a narrativa hegemônica pós-independência sedimentada pela Frelimo e buscar imagens que desafiem as narrativas oficiais no período do pós-socialismo. Uma das hipóteses é a ideia de que, uma vez interrompido o modelo estatal de produção de cinema com o fim do INC, há uma transição também estética no cinema moçambicano que acompanha o surgimento de um outro ciclo de produção de cinema no século XXI. Já que a produção de cinema estava centralizada no INC e seus temas, narrativas e abordagens, esses administrados pelo governo da Frelimo, o fim desse ciclo de produção também trouxe transformações estéticas. Argumentamos que essa passagem diz respeito ao surgimento, no século XXI, de um cinema contemporâneo mais centrado em narrativas pessoais e fragmentadas, assim como desvinculadas do caráter “nacional” hegemônico.

Diante dessa transição, que representa o fim do INC, são levantadas aqui algumas questões: como lidar com o legado e o fim do INC e sua importância em Moçambique? De que forma o cinema contemporâneo realizado no século XXI revisita essa forma de fazer cinema e sua importância cultural para a história e memória de Moçambique? É possível afirmar que há imagens contra-hegemônicas em relação às narrativas oficiais produzidas pela Frelimo? A geração do cinema moçambicano contemporâneo interessa-se ainda pela discussão em torno da memória nacional, da identidade e do legado colonial? De que forma é questionada a narrativa oficial durante o período do pós-socialismo? Que consequências deste período reverberam no cinema contemporâneo moçambicano do século XXI?

Ao invés de tentar respostas para estas perguntas, ainda que sejam relevantes, é interessante pensar que o cinema moçambicano contemporâneo (e, de certa forma, todo o cinema pós-colonial/pós-soviético) emerge num contexto em que os antigos sujeitos representados — já tornados autores de suas próprias narrativas — debruçam-se agora, no século XXI, sobre as ruínas deste projeto. Ao lidar com utopia e catástrofe, elaboram outras narrativas de futuro. De volta ao pensamento de Buck-Morss (2008),

mais uma vez, para ser claro, pós-soviético não implica uma cultura global universal, mas sim uma condição histórica universal, que exige e deve exigir uma variedade infinita e uma interação democrática de respostas. É a condição, o momento histórico, que é compartilhado. Sugere-se aqui uma definição política da novidade elusiva da globalização, bem como a essência, a definição sucinta, de uma nova subjetividade coletiva: nós, o “nós” que não temos nada mais — nem menos — em comum do que compartilhar este tempo: essa é a condição universal a que me refiro. (p. 30)

SOBRE O USO DO TERMO “PÓS-INDEPENDÊNCIA” EM DETRIMENTO DO PÓS-COLONIAL

A escolha pelo termo “pós-independência” — em vez de “pós-colonial” — não é apenas semântica, mas metodológica. Como explica Felwine Sarr (2016/2019), a independência africana não encerra o processo colonial, mas inaugura um tempo de elaboração de futuros. O pós-independência moçambicano, nesse sentido, é o espaço de uma luta simbólica pela imagem: entre a persistência das estruturas coloniais e o desejo de imaginar novas formas de ser e existir. Portanto, para Sarr, afrotopia refere-se à autoinscrição no tempo histórico africano e na criação de um espaço utópico próprio, um lugar que ainda não existe, onde o triplo gesto de lembrar, afirmar-se no aqui e agora e imaginar um futuro que o colonialismo julgou impossível de construir.

Manthia Diawara (2000) propõe pensar o cinema africano como prática de *autoinscrição*, um gesto em que o cineasta narra a si mesmo e à sua comunidade, em diálogo com tradições orais e memórias coletivas. Ao adotar estratégias de subjetivação — a voz em primeira pessoa, o uso de arquivos familiares, a reencenação de lembranças —, o cinema contemporâneo moçambicano reconfigura o gesto revolucionário da década de 1970, deslocando-o da luta armada para a luta pela narrativa. A “autoinscrição” é também um conceito que Mbembe (2001) articula para descrever o modo como os africanos escrevem suas próprias condições de existência, resistindo à lógica colonial de representação. Essa reescrita, que parte das ruínas — do passado colonial, da utopia socialista — para construir, com os fragmentos, uma nova estética de vida. É nessa chave que o cinema de Lara Sousa, Inadelso Cossa e Yara Costa podem ser lidos: como um gesto de recomposição da memória.

Nesse sentido, autoinscrição define mais do que uma contravisualidade que se estabelece no cinema moçambicano, mas também uma prática ontológica que caracteriza a luta anticolonial. Com autoinscrição não referimos apenas um conjunto de

imagens, mas um modo de estar no mundo, uma subjetividade emergente, como aponta Mbembe (2001), ou um Homem e um mundo novo surgidos nas bordas da modernidade ocidental.

Dessa forma, optamos por usar o termo “pós-independência” em detrimento do “pós-colonial” por dois motivos: o primeiro reside no fato de que o termo “pós-independência” engendra um momento exato e imediatamente posterior à colonização, referindo-se, portanto, ao tempo no qual Moçambique passa a existir não só nos termos jurídicos, oficiais, mas o tempo no qual a preocupação com a unidade nacional, e com os projetos de futuro das subjetividades emergentes, passa a exigir um enorme esforço cultural, onde o cinema exerce uma importância central. No contexto da África “lusófona” (e talvez no restante da África também) ainda mantêm-se relações de poder advindas do período colonial e que são atualizadas em formas institucionais de perpetuação de hegemonia cultural ou domínio linguístico. Entretanto, o uso do termo “pós-independência” não ignora a importância da discussão sobre o tempo/espço pós-colonial, pois como argumenta Stuart Hall (2003), o pós-colonial:

é precisamente essa “dupla inscrição” — que rompe com as demarcações claras que separam o dentro/fora do sistema colonial, sobre as quais as histórias do imperialismo floresceram por tanto tempo — que o conceito “pós-colonial” traz à tona. Consequentemente, o termo “pós-colonial” não se restringe a descrever uma sociedade ou época. Ele relê a “colonização” como parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural - e produz uma reescrita descentrada, diaspórica ou “global” das grandes narrativas imperiais do passado, centradas na nação. Seu valor teórico, portanto, recai precisamente sobre sua recusa de uma perspectiva do “aqui” e “lá”, de um “então” e “agora”, de um “em casa” e “no estrangeiro”. (p. 109)

O outro motivo diz respeito ao fato de que, tendo esgarçado o termo “pós-colonial” em outros textos, é um ponto de partida, nesta análise, a premissa de que aquilo que importa em relação ao tempo/espço pós-colonial é afirmá-lo como momento de disputa de narrativas e um tempo em que Europa e África estão profundamente implicadas, como argumenta Hall na citação acima, esgarçando os limites “nacionais”.

O PÓS-SOCIALISMO E A FRATURA DAS IMAGENS DA NAÇÃO

Uma das hipóteses de análise para o cinema moçambicano contemporâneo é a de que não só o cinema já fazia parte do contexto de vida do público urbano — ainda que minoritário —, como antes e após a independência esse cinema foi impregnado de influências estrangeiras, não apenas europeias, advindas do legado colonial, mas também (e, talvez, sobretudo) do leste socialista. De forma provisória, e que faz necessária uma análise mais detalhada, essas influências antecipam uma condição transnacional para o cinema em Moçambique à revelia do projeto político-cultural da Frelimo, além de marcar

a importância do cinema realizado no país para todo o contexto das antigas colônias portuguesas em África como uma experiência bem-sucedida de cinema revolucionário.

Andrade-Watkins (1995) aponta que, na década que antecedeu as independências — 1974 para a Guiné-Bissau e 1975 para as demais colônias —, a produção cinematográfica foi impulsionada por duas forças convergentes: de um lado, um sentimento interno de unidade e colaboração entre as colônias, recentemente despertado; de outro, o apoio externo da comunidade internacional aos esforços revolucionários das organizações de libertação, entre elas a Frelimo em Moçambique, o Movimento Popular de Libertação de Angola em Angola e o Partido Africano Pela Independência da Guiné e Cabo Verde na Guiné e Cabo Verde.

O que virá a seguir, na década de 1990, marca o colapso do socialismo em Moçambique e a reestruturação neoliberal do país. O desmantelamento do INC, a privatização dos meios de comunicação e o enfraquecimento das políticas culturais transformaram profundamente o campo audiovisual. Esse momento, que Andrade-Watkins (1995) denomina de “pós-socialista”, abre um espaço ambíguo: por um lado, o cinema deixa de ser o porta-voz da revolução; por outro, surge uma geração que revisita criticamente os vestígios da utopia socialista.

Esta geração cinéfila pós-socialista ficou conhecida através dos filmes de Sol de Carvalho e Licínio de Azevedo, entre outros. Seus filmes antecipam questões que veremos aprofundar nos filmes contemporâneos do século XXI: a habilidade em trazer à tona memórias e espectros inacabados do passado em forma de ruínas e mortos que assombram o presente.

É nesse contexto que emergem os trabalhos de Inadelso Cossa, Lara Sousa e Yara Costa — uma geração que desloca o olhar da epopeia coletiva revolucionária para a experiência íntima, traumática e fragmentada do período pós-soviético. Em se tratando dos filmes dos realizadores mencionados, a hipótese aqui sugerida é a de que há uma transformação narrativa no cinema moçambicano das macronarrativas do cinema estatal — relacionadas à tal “invenção” do cinema nacional nos anos 1970 — para uma micropolítica da memória, consequência também da ausência de políticas públicas e de uma dispersão simbólica e identitária provocada pelo fim do socialismo. Essa transformação já é sentida na virada dos anos 1990 para o século XXI, com os filmes de Sol de Carvalho e Licínio Azevedo; entretanto, o que se quer aprofundar neste texto é o fato de que as micronarrativas apontadas nos filmes de Cossa, Sousa e Costa são cada vez mais pessoais, íntimas e, por isso, desagregadas, não correspondendo mais à ideia de cinema “nacional” que a geração anterior ainda tentou consolidar.

Retomando o pensamento de Susan Buck-Morss (2008), o cinema moçambicano contemporâneo, ao lidar com as ruínas do socialismo e com os fracassos do cinema revolucionário, parece dialogar com a reflexão da autora sobre esse tempo pós-soviético. Para a autora, por mais que a nostalgia pelos grandes gestos do heroísmo coletivo se faça presente, o ideal revolucionário está irremediavelmente associado a uma história de violência, terror e cultura guerreira, que marginalizava mulheres, crianças e, em sentido mais amplo, toda forma de vida — o que torna seu desaparecimento não apenas inevitável, mas necessário.

Filmes como *Memória em Três Actos* (Inadelso Cossa, 2017), *Fin* (Fim; Lara Sousa, 2017) e *The Crossing* (A Passagem; Yara Costa, 2014) articulam o pessoal e o político, o trauma e a história; são práticas fílmicas que desistem de “representar Moçambique” e tensionam o próprio conceito de representação ao investir em narrativas fragmentadas e pessoais. Inspiradas por uma ética da escuta e pela recuperação de vozes silenciadas, essas obras atuam como autoetnografias audiovisuais, deslocando o olhar da nação para o indivíduo.

Stuart Hall (2003) lembra que o pós-colonial é, sobretudo, um momento de disputa de narrativas e de rearticulação de identidades. No caso moçambicano, o pós-socialismo aprofunda essa disputa ao colocar em questão o lugar da memória individual e o papel do Estado na fabricação do esquecimento.

O que pouco se discute sobre a corrente hegemônica dos estudos acerca do cinema moçambicano e a ligação do cinema com o Estado/Frelimo e a construção de Moçambique é que as narrativas oficiais pós-independência obscurecem uma parcela significativa de vozes e narrativas orais que questionam a versão oficial da Frelimo e das formas com as quais a “memória nacional” foi convocada ou edificada.

Em *Memória em Três Actos*, Inadelso Cossa constrói a sua narrativa a partir de um gesto duplo: recorre a material de arquivo, ao mesmo tempo que empresta a sua própria voz ao filme, assumindo explicitamente a obrigação moral de investigar um tempo que não viveu. Há aqui uma tensão produtiva entre a distância geracional e a proximidade identitária — ele não esteve presente nos acontecimentos, mas carrega-os como herança.

A espinha dorsal narrativa apoia-se em três figuras cujos testemunhos sobre a colonização portuguesa vão sendo tecidos ao longo do filme. Para os organizar, Cossa recorre a uma estrutura que evoca a arquitetura de um livro de memórias: um prólogo, que abre; três atos, que desenvolvem; e um epílogo, que fecha — mas deixa em aberto. Cada ato obedece a uma lógica interna semelhante: uma apresentação do interlocutor e do seu percurso, o registro das suas experiências, e uma reorientação final que, mais do que concluir, sugere continuidade — como se o próprio documentário reconhecesse que a memória não se esgota num único gesto de escuta.

O prólogo começa com uma imagem que é ao mesmo tempo histórica e simbólica: a bandeira portuguesa a ser arriada na cerimónia de independência, a 25 de junho de 1975. A partir daí, a montagem trabalha por contrastes — crianças a marchar, multidões a celebrar um futuro prometido e, em contraponto, a ostentação dos colonos portugueses de classe alta. A independência aparece, assim, como um sonho carregado de tensão: a utopia do novo país existia lado a lado com as marcas profundas deixadas pela repressão da Polícia Internacional e de Defesa do Estado, que o realizador identifica como origem de um vazio institucional e educacional que Moçambique herdou.

Os três atos — “O Fantasma Colonial”, “Memórias da Violência” e “Entre as Ruínas da Memória” — funcionam em camadas que se sobrepõem mais do que se sucedem. A atmosfera de rememoração é constante, e os momentos de partilha dos três personagens vão-se entrecruzando, criando uma textura de memória coletiva feita de vozes individuais.

O que distingue o posicionamento de Cossa de um documentarismo convencional é que ele não observa de fora. Ao narrar-se a si mesmo como moçambicano que investiga a resistência do seu país à opressão colonial, o realizador torna o próprio ato de fazer o

filme parte do seu tema, num gesto de *autoinscrição*. A sua familiaridade com estes assuntos não é apenas biográfica — é epistêmica: ele não estuda a memória moçambicana de fora, ele *pertence* a ela, e o filme é simultaneamente um ato de investigação e de reconhecimento dessa pertença.

Cossa se desloca das narrativas convencionais do heroísmo nacional para mergulhar nas camadas íntimas e invisíveis da memória. O “ato” aqui não é apenas parte de uma estrutura narrativa, mas também um gesto de rememoração, pois cada ato convoca uma dimensão distinta da experiência: o corpo, a paisagem e o trauma.

O filme articula testemunhos, imagens de arquivo e espaços em ruínas como fragmentos de um país que tenta se reconhecer em meio à sua própria desintegração simbólica. É possível dizer que a estética de Cossa dialoga com o cinema revolucionário moçambicano (como nas obras do INC dos anos 1970)? Pretendemos argumentar essa hipótese futuramente; o que nos interessa marcar neste trabalho é como o cinema moçambicano contemporâneo tem transformado as narrativas “nacionais” ao assumir uma perspectiva pessoal, ensaística e subjetiva. Nesse sentido, *Memória em Três Actos* pode representar uma virada decolonial no cinema moçambicano: ao invés de reafirmar um projeto nacional homogêneo, o filme expõe as fissuras e contradições desse projeto. Cossa trabalha com o som como memória — vozes que ecoam, ruídos que persistem, silêncios que pesam — e com o tempo como matéria viva, não cronológica, mas sensorial e afetiva. O filme propõe, assim, um cinema da escuta e de restituição — um cinema que interroga a história não pelo que mostra, mas pelo que permanece invisível.

Se, em *Memória em Três Actos*, Inadelso Cossa elabora uma estrutura tripartida, como uma espécie de ritual de passagem da memória coletiva à memória íntima, em que o diretor busca recompor as imagens e os sons de uma nação em crise identitária; Lara Sousa, em *Fin*, convoca a perda e o esquecimento, construídos a partir da relação da diretora com seu pai, Camilo de Sousa, também realizador de cinema e membro da Frelimo.

Camilo de Sousa é um dos nomes centrais da cinematografia moçambicana formada pela geração do INC, sendo sua obra central para compreender a formação do cinema moçambicano pós-independência e o projeto político-cultural da Frelimo após 1975. Seu trabalho atravessa diferentes momentos históricos do país: o entusiasmo revolucionário da independência, a guerra civil, a crise do projeto socialista e a transformação do audiovisual moçambicano nas décadas seguintes.

Retomar a obra inacabada do pai através de um filme biográfico incompleto revela a forma como a geração de cineastas moçambicanos tenta lidar com as discontinuidades históricas vividas em Moçambique: o fim do colonialismo e suas consequências; o fim do socialismo e suas consequências. Em sua curta-metragem *Fin*, Lara Sousa parte em busca também de reconstruir parte dessa memória, mas optando pelo cinema-ensaio. *Fin* é uma espécie de carta, mas não dirigida simplesmente ao pai e ao seu cinema revolucionário, mas também a si mesma e ao próprio gesto de filmar.

O filme-ensaio de Sousa é marcado por uma estética do íntimo e do inacabado. Trabalha visualmente varadas e horizontes marítimos, interiores vazios, paisagens entre Cuba e Moçambique, além de imagens de arquivo ligadas ao pai da realizadora. O gesto de filmar, em *Fin*, é também um gesto de tentativa de reconciliação entre o passado e o presente, para além de um gesto de *autoinscrição* — um cinema que olha para dentro,

mas que expõe, de modo incisivo, a fragilidade das narrativas oficiais sobre o pós-guerra e as utopias fracassadas.

Um aspecto importante na formação e consolidação da geração do cinema moçambicano que estamos aqui a analisar, através da obra de Inadelso Cossa, Lara Sousa e Yara Costa, é a criação e a importância do Festival Dockanema. Não por acaso as três obras escolhidas aqui para abordar a questão da autoinscrição no cinema moçambicano são obras documentais.

O Dockanema teve um papel fundamental na formação estética, intelectual e política de Lara Sousa e no desenvolvimento do cinema documental contemporâneo em Moçambique. Criado em Maputo em 2006, o festival surgiu num momento de fragilidade estrutural do audiovisual moçambicano, marcado pelas consequências da guerra civil, pelo desaparecimento do INC e pela escassez de espaços de formação e circulação cinematográfica. Nesse contexto, o Dockanema tornou-se muito mais do que um simples festival: funcionou como um espaço de encontro, reflexão crítica e construção de redes internacionais para uma nova geração de cineastas africanos.

A participação de Lara Sousa como programadora do festival foi decisiva para a consolidação do seu olhar cinematográfico. O contato contínuo com cinematografias africanas, latino-americanas e experimentais permitiu-lhe desenvolver uma sensibilidade voltada para o cinema ensaístico, autobiográfico e híbrido. Em nossa análise, essa experiência contribuiu para que a cineasta se afastasse tanto dos modelos televisivos quanto das formas tradicionais do documentário etnográfico, frequentemente associadas à representação exotizante da África nos mídias ocidentais.

Para além disso, o festival também teve importância central no processo de descolonização estética do cinema moçambicano. Ao apresentar obras africanas como espaços de pensamento crítico, experimentação formal e elaboração subjetiva da memória, o Dockanema ajudou a deslocar o cinema africano de uma posição periférica ou meramente antropológica. Essa perspectiva tornou-se essencial na obra de Lara Sousa, cujos filmes recusam imagens folclorizadas da África e privilegiam temas como memória, deslocamento, intimidade, arquivo e pós-colonialismo. Em filmes de Lara Sousa como *Fin* e *Kalunga* (2019), percebe-se claramente a influência desse ambiente intelectual e artístico, marcado pela circulação de debates sobre autorrepresentação africana, políticas do arquivo e diáspora afro-atlântica.

Em sua vez, Yara Costa é uma jornalista e cineasta moçambicana cuja trajetória entre Moçambique, Angola, África do Sul, Brasil, Estados Unidos e Cuba influenciou profundamente sua visão artística e política. Após atuar como repórter no Brasil, passou a dedicar-se ao cinema movida pelo desejo de dar visibilidade a narrativas frequentemente ausentes dos circuitos midiáticos internacionais e de confrontar as representações estereotipadas que ainda marcam a imagem do continente africano nos mídias ocidentais.

O seu percurso transnacional contribuiu para a construção de um olhar cinematográfico atravessado pela experiência do deslocamento, da circulação e do encontro entre culturas. Os seus filmes refletem precisamente essa condição de trânsito: são obras que exploram limites geográficos, identitários e simbólicos, fazendo das fronteiras — físicas, históricas e afetivas — um elemento central da sua linguagem cinematográfica.

Com relação ao filme *The Crossing*, Yara Costa propõe um cinema da travessia e da diáspora, expandindo o olhar moçambicano para além do oceano Índico e para além dos

trânsitos históricos e contemporâneos entre Moçambique, Índia e o mundo árabe. O filme acompanha uma trajetória que se inicia na Ilha de Moçambique, ponto de partida de embarcações escravistas rumo ao Haiti, onde um descendente africano mantém viva uma identidade cultural que, paradoxalmente, se perdeu entre muitos dos que permaneceram em África. *The Crossing* nasce da reflexão sobre a relação historicamente tensa entre Haiti e República Dominicana: enquanto um dos países reconhece e valoriza profundamente a sua herança africana, o outro tende a rejeitar ou silenciar essa dimensão da sua identidade histórica e cultural.

A diretora constrói uma narrativa híbrida, entre o documentário e o ensaio poético, em que o mar se torna metáfora da circulação de pessoas, ideias e memórias coloniais. Ao contrário do olhar introspectivo de Sousa ou arqueológico de Cossa, Yara Costa adota uma perspectiva transnacional e feminista, que reposiciona Moçambique dentro de uma geografia global da memória. Sua estética flutua entre o real e o onírico, propondo uma leitura sensorial e fluida das conexões históricas que moldaram o país.

Sobretudo *Memória em Três Actos* e *Fin* são filmes que lidam diretamente com as ruínas do tempo e com a possibilidade de fazer significar o que está invisível entre os restos dessa memória. É importante perceber que tanto Mbembe (2001) quanto Buck-Morss (2008) pensam a partir das ruínas — Mbembe, das ruínas coloniais e pós-coloniais da África; Buck-Morss, das ruínas do socialismo e da modernidade. Ambos concebem a imagem como espaço de recomposição crítica e afetiva do mundo, e é neste sentido que apontamos a hipótese de que a *ruína* funciona para o cinema moçambicano contemporâneo como uma recomposição simbólica e uma paisagem capaz de pensar o passado/presente/futuro.

Esses filmes configuram um cinema da autoinscrição, em que o gesto de filmar é também um gesto de pensar — pensar o país, o corpo, o tempo, o próprio ato de ver e de existir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O interesse central desse artigo foi revisitar a historiografia do cinema moçambicano para perceber de que forma a autoinscrição pode ser compreendida como um gesto estético, seja pelas escolhas autobiográficas ou contravisuais dos realizadores aqui mencionados, mas também como uma reconfiguração do espaço narrativo do cinema contemporâneo em Moçambique, pensando a autoinscrição como um complexo esforço de soberania epistêmica (Sarr, 2016/2019).

O cinema moçambicano contemporâneo reabre o debate sobre o papel das imagens na formação da memória nacional. Ao deslocar-se do cinema de guerrilha ou da responsabilidade de pensar o “nacional”, o cinema moçambicano, como grande parte dos cinemas africanos do século XXI, desloca-se para a autorrepresentação crítica, e questiona memórias, identidades e imagens “nacionais”. A experiência dos cinemas africanos contemporâneos parece revelar um carácter essencialmente transnacional, reflexo também de um processo heterogêneo, caótico e disforme da descolonização e do período socialista. Sugerimos também que as obras aqui analisadas produzem imagens contra-hegemônicas que são capazes de desafiar narrativas únicas e propõem um diálogo com as multiplicidades da experiência moçambicana.

Uma breve comparação entre *Memória em Três Actos* (Inadelso Cossa), *Fin* (Lara Sousa) e *The Crossing* (Yara Costa) permite-nos compreender como o cinema moçambicano contemporâneo do século XXI se constitui como um espaço de autoinscrição e reinvenção da “memória nacional”, deslocando-se do projeto coletivo e revolucionário dos anos 1970 para formas mais íntimas, subjetivas e fragmentárias de narrar o país.

Dessa forma, se o cinema revolucionário moçambicano do pós-independência estava orientado pela construção de uma imagem coletiva da nação, o cinema contemporâneo produzido em Moçambique desloca-se progressivamente para uma estética da fragmentação, da memória interrompida e da subjetividade pós-colonial. Durante os primeiros anos após 1975, o cinema vinculado ao INC e aos projetos da Frelimo procurava consolidar uma ideia de unidade nacional, representando o povo como sujeito homogêneo da revolução. A câmera participava da pedagogia política do novo Estado, filmava o trabalho coletivo, a alfabetização, a mobilização popular e a construção do chamado “Homem novo”. Nesse contexto, a imagem cinematográfica funcionava como instrumento de integração territorial e simbólica de um país recém-saído do colonialismo português.

Entretanto, as décadas seguintes produziram profundas fraturas nesse imaginário revolucionário. A guerra civil, a crise econômica, o colapso de experiências socialistas no contexto internacional e a progressiva inserção de Moçambique em dinâmicas neoliberais alteraram radicalmente a relação entre cinema, memória e política. É precisamente nesse cenário que emerge uma nova geração de cineastas moçambicanos, para os quais a ideia de “nação” já não aparece como totalidade estável, mas como espaço marcado por ruínas, silêncios e deslocamentos históricos.

A referência ao “tempo pós-soviético”, evocada por Susan Buck-Morss (2008), é particularmente relevante para compreender essa transformação. A autora analisa como o colapso dos grandes projetos utópicos do século XX produziu um cenário global de destroços ideológicos e temporalidades suspensas. No caso moçambicano, a dissolução do horizonte socialista não significou apenas uma mudança econômica ou geopolítica, mas também uma crise profunda da imaginação histórica. As promessas revolucionárias de emancipação coletiva passaram a coexistir com experiências de desencanto, precariedade e perda. O cinema contemporâneo moçambicano nasce justamente da necessidade de elaborar essas ruínas.

Por isso, em vez das narrativas lineares e teleológicas do cinema revolucionário, muitos realizadores contemporâneos adotam estruturas fragmentárias, ensaísticas e híbridas. Em filmes de Lara Sousa, por exemplo, a memória aparece como algo lacunar, incompleto e afetivamente instável. O arquivo deixa de funcionar como prova transparente da história nacional e passa a surgir como vestígio espectral de um passado que não pode mais ser plenamente recuperado. O cinema torna-se então um espaço de escuta dos silêncios deixados pela independência, pela guerra e pelas promessas não cumpridas da modernidade revolucionária.

Essa mudança implica também uma transformação da própria ideia de sujeito político. Se o cinema revolucionário privilegiava o coletivo como figura central da história, o cinema contemporâneo volta-se frequentemente para experiências íntimas, familiares e diaspóricas. A política desloca-se da monumentalidade da revolução para os afetos, os traumas e as memórias individuais. O espaço doméstico, o corpo, a ausência e a relação

entre gerações tornam-se lugares privilegiados para pensar as consequências históricas do colonialismo e do pós-socialismo.

Além disso, a fragmentação formal presente nesse cinema não deve ser entendida como simples recurso estético, mas como expressão de uma condição histórica específica. A impossibilidade de construir narrativas totalizantes reflete precisamente a experiência de sociedades atravessadas por rupturas coloniais, guerras, deslocamentos migratórios e transformações econômicas abruptas. O cinema contemporâneo moçambicano reconhece que a nação já não pode ser representada como unidade coerente; ela aparece agora como campo de tensões, memórias conflitantes e temporalidades sobrepostas.

Nesse sentido, pode-se afirmar que o cinema contemporâneo em Moçambique realiza uma passagem importante: da utopia revolucionária da unidade nacional para uma política da memória fragmentária. Trata-se de um cinema que já não procura afirmar certezas históricas, mas habitar criticamente os restos, as ambiguidades e as ruínas deixadas pelo fim dos grandes projetos emancipatórios do século XX.

Dentre as questões por responder, restam algumas: o cinema pode acabar por assumir uma forma de “Afrotopia” (Sarr, 2016/2019), que imagina o futuro a partir do inacabamento? De que formas os cinemas moçambicanos contemporâneos não apenas questionam o passado, mas reposicionam o olhar africano no presente globalizado? Embora as respostas mereçam um estudo aprofundado, podemos especular que, talvez, o gesto do cinema moçambicano contemporâneo consista precisamente em transformar as ruínas do passado em matéria de imaginação futura — uma “Afrotopia” construída a partir da escuta e da recomposição.

REFERÊNCIAS

- Andrade-Watkins, C. (1995). Portuguese African Cinema: Historical and Contemporary Perspectives: 1969 to 1993. *Research in African Literatures*, 26(3), 134–150.
- Bamba, M. (2011). O parti-pris ideológico e estético de dois brasileiros na formação de um cinema pós-colonial em Moçambique (anos 70–80). *Interin*, 12(2), 1–11.
- Buck-Morss, S. (2008). Theorizing today: The post-Soviet condition. *New Left Review*, 11, 23–31.
- Carvalho, Sol de, & Augusta, M. (2022). Jean-Luc Godard: Entrevista por Sol de Carvalho e Maria Augusta, na Rádio Moçambique, em 1980. In A. C. Pereira & R. Cabecinhas (Eds.), *Abrir os gomos do tempo: Conversas sobre cinema em Moçambique* (pp. 291–302). Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade/UMinho Editora. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.15>
- Diawara, M. (2000). *In search of Africa*. Harvard University Press.
- França, A. S. (2014). O cinema moçambicano pós-colonial: Outros olhares, outros discursos. *Crioula*, (13), 1–10. <https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2013.64228>
- Hall, S. (2003). *Da diáspora: Identidades e mediações culturais* (A. Resende, A. Escosteguy, C. Álvares, F. Rudiger, & S. Amaral, Trans.). UFMG. (Trabalho original publicado em 2003)
- Mbembe, A. (2001). As formas africanas de auto-inscrição. *Estudos Afro-Asiáticos*, 23(1), 171–209. <https://doi.org/10.1590/S0101-546X2001000100007>

- Ngomane, N. (2022). Prefácio: Percursos da cinematografia moçambicana nas vozes dos seus fazedores. In A. C. Pereira & R. Cabecinhas (Eds.), *Abrir os gomos do tempo: Conversas sobre cinema em Moçambique* (pp. 11–20). Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade/UMinho Editora. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.1>
- Pereira, A. C. (2022). Então começámos a viver cinema. Aí a minha vida começa: Conversa com Gabriel Mondlane. In A. C. Pereira & R. Cabecinhas (Eds.), *Abrir os gomos do tempo: Conversas sobre cinema em Moçambique* (pp. 89–102). Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade/UMinho Editora. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.6>
- Sales, M. (2017). Cinemas em português: Estratégias para entrar e sair da lusofonia. *Rebeca*, 6(2), 1–12. <https://doi.org/10.22475/rebeca.v6n2.469>
- Sarr, F. (2019). *Afrotopia* (S. Nascimento, Trad.). N-1 Edições. (Trabalho original publicado em 2016)
- Schefer, R. (2011, 2 de julho). O nascimento de uma imagem: *Mueda, Memória e Massacre*, de Ruy Guerra (1979). *Buala*. <https://www.buala.org/pt/afroscreen/o-nascimento-de-uma-imagem-mueda-memoria-e-massacre-de-ruy-guerra-1979>
- Schefer, R. (2017). Cinema revolucionário moçambicano: O visível, o invisível e o translúcido. *A Quarta Parede*, (36), 1–16.
- Soranz, G. (2014). O Instituto Nacional de Cinema e outras experiências audiovisuais em Moçambique no seu período pós-colonial. *Contemporânea: Comunicação e Cultura*, 12(1), 146–164.

NOTA BIOGRÁFICA

Michelle Sales é professora associada na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas e do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho. É curadora independente da 16.^a edição do KUGOMA, Fórum de Cinema em Moçambique.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1589-4003>

Email: sales.michelle@gmail.com

Morada: Universidade Federal do Rio de Janeiro — Av. Pedro Calmon, 500 - Cidade Universitária da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro - RJ, 21941-901, Brazil

Submetido: 14/11/2025 | Revista: 10/02/2026 | Aceite: 27/05/2026



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.