

O *parti-pris* ideológico e estético de dois brasileiros na formação de um cinema pós-colonial em Moçambique (anos 70-80)

Mahomed Bamba

Resumo

Neste artigo pretendo voltar minha atenção para as experiências de engajamento ideológico de dois brasileiros, Licínio Azevedo e José Celso Correa Martinez, nos esforços para a afirmação de um cinema nacional pós-colonial em Moçambique nos anos 70. Tal releitura será feita à luz de alguns construtos teóricos que completaram e reforçaram as diversas tomadas de posição terceiromundistas e cujas máximas expressões, no campo cinematográfico, foram a estética, a teoria e a prática do “CinémAction” e do cinema militante nas décadas de 60-70. O objetivo deste artigo não é, portanto, fazer um balanço exaustivo das intervenções estrangeiras no cinema moçambicano, nem julgá-las. Pelo contrário, preferi partir de uma revisão dos diversos discursos de “memória” (entrevistas, diários, livros, reflexões) sobre essa experiência anticolonialista peculiar, a fim de extrair deles dados para re-examinar alguns casos de êxito e de contradição na aplicação das teses do cinema militante e do “cinema-ação” no contexto africano.

Palavra chave: Cinema-ação; Cinema moçambicano; Cinema pós-colonial

Abstract

In this article I intend coming back my attention toward the experiences of ideological enrollment of two Brazilians, Licínio Azevedo and Jose Celso Correa Martinez, in the efforts for the affirmation of a national cinema after-colonial in Mozambique in years 70. Such re-reading will be made to the light of some third world theoretical constructors that had completed and strengthened the diverse ones taken of position, and whose maximum expressions, in the cinematographic field, had been the aesthetic one, the theory and the practical one of the “CinémAction” and the militant cinema in the decades of 60-70. The objective of this article is not, therefore, to make an exhausting rocking of the foreign interventions in the Mozambican cinema, nor to judge them. Otherwise, I preferred to begin from a revision of the diverse speeches of “memory” (interviews, diary, books, and reflections) on this peculiar anticolonialist experience, in order to extract of them information to reexamine some cases of success and contradiction in the application of the theses of the militant cinema and the “cinema-action” in the African context.

Keywords: Cinema-action, Mozambican cinema, Pos-colonial cinema.

Introdução

O século XIX foi a era de todas as utopias, conseqüentemente, foi também o tempo de todas as desilusões (muitas delas, aliás, decorrentes da cegueira ideológica do humanismo esquerdista). O cinema, enquanto “máquina para fazer sonhar” e campo de batalha das representações e das ideias, não foi imune a essas vicissitudes do século passado. As preocupações terceiromundistas, que começaram a despontar na história do cinema a partir das décadas de 60 e 70, encontram, por exemplo, eco na teoria e se transformaram em ações de todos os tipos na praxe social. Naquela

altura da história, o cinema serviu como meio de luta contra o colonialismo e de “projeção” da nação no terceiro mundo em luta contra a colonização. Os esforços para a constituição de um cinema nacional contaram também com a implicação direta de alguns cineastas estrangeiros (na maioria dos casos cineastas ocidentais). Foi a partir dali que foi se desenhando o novo tipo de cinema politicamente engajado. O engajamento sartriano, como sabemos, pressupõe um posicionamento do escritor, mas também dos artistas e intelectuais, com relação a diversos tipos de causas e problemas contemporâneos. Trata-se de uma tomada de posição que transcende as fronteiras. Esta disposição natural pelas “boas causas” deságua numa espécie de engajamento universal (e vice versa). Se há um humanismo nisso, é porque o escritor e o artista em geral sentem-se em primeiro lugar engajados no mundo circundante de que eles fazem parte e, conseqüentemente, sentem-se responsáveis pela “liberdade humana”. Além de ser uma forma de luta ideológica, a arte engajada pode ser também concebida como um meio de alcançar o conhecimento e a liberdade. Em que medida o gesto de filmar repete e reencena parte destes pressupostos do engajamento sartriano? Alguns cineastas buscam registrar e transformar a realidade sócio-cultural em que evolui. Estes desejos embutidos no ato de filmar podem se completar por uma vontade de agir também sobre a percepção e a consciência do espectador. É nesta postura ética que se encontram a definição e os paradoxos da arte política e das “estéticas pedagógicas” que regem e determinam as ações e a reflexão sobre a dimensão política da arte em geral. Por mais bem-intencionadas que sejam, diz Jacques Rancière, as experiências artísticas “instrumentalizam” sempre o espectador ao pretenderem ensinar-lhe a ver melhor as imagens e as representações (ou salvá-lo da alienação e do excesso de imagens). É esta lógica que opera também nos chamados “filmes militantes”. Guy Gauthier, por exemplo, não só faz do cinema militante uma espécie de subgênero do cinema político, mas também o define como uma “prática espontânea, às vezes, desordenada, que, no início, é inspirada por uma revolta contra tudo aquilo que está errado no mundoⁱⁱⁱ”. Mesmo se o cinema militante atua prioritariamente no campo político, seus temas e causas transborda este campo para concerne a um leque de questões sócio-culturais. Sendo assim, a situação de injustiça cria uma “coceira de intervenção permanenteⁱⁱⁱⁱ” que resulta numa ação concreta ou na realização de filmes ditos “militantes”.

Foi nos anos 60 e 70, período histórico em que vigorou a ideologia do cinema de intervenção, que diversas experiências estéticas se multiplicaram na Europa e na

América no sentido de conciliar teoria e ação. Na França surge o termo de “CinémAction” para designar aquilo que Guy Hennebelle, um dos seus idealizadores, define sucessivamente como um estado de espírito, um programa, uma identidade e “um movimento informal composto de cineastas, críticos, animadores e professores que se situam na dinâmica e no espírito do cinema de intervenção (antigamente chamado de “militante”) para promover, diferentemente da cinefilia, um cinema em contato direto com a vida e a ação^{iv}.” No plano das ideias, o movimento “CinémAction^v” se reconhece na concepção de Bela Balazs sobre o cinema^{vi} e, por outro lado, reivindica sua filiação com o manifesto argentino “Para um terceiro cinema” de Solano e Getino. Na perspectiva do cinema de intervenção, a ação deve ser o prolongamento natural das formalizações teóricas das funções sociais do cinema. Esta o cinema-ação deve se desenvolver nos lugares do mundo em que a intervenção no campo da praxis social se torna primordial. De acordo com Hennebelle, o cinema de intervenção consiste simultaneamente numa concepção e numa metodologia que permitem evitar o engodo do “cinefilismo”. Sendo assim, o que se procura valorizar são “a informação, a análise, a teoria e a ação no estilo claro e transparente^{vii}”. O cinema militante ou de intervenção postula e atribui uma missão pedagógica ao cinema. A ação passa pela organização de projeções-debates junto com plateias selecionadas, com o objetivo de atualizar e prolongar o efeito “anti-imperialista” de alguns filmes.

Boa parte destas ideias do cinema-ação encontrou no Terceiro Mundo um campo de aplicação^{viii}. A maioria dos países, na sua luta de independência, suscitou todos os tipos de simpatia participativa. O apoio aos movimentos de emancipação se intensificou com o fim da segunda guerra mundial. Primeiro no plano puramente ideológico quando os comunistas não hesitaram em romper com a lógica colonialista ambiente em toda Europa dos séculos XIX e XX. No plano literário e artístico o apoio ao afã nacionalista das colônias era bem mais nítido nos escritos de vários autores. O cinema pós-colonial francês, tal como concebido por Caroline Eades^{ix}, revela, ao meu modo, parte do compromisso dos cineastas da época com a luta anticolonialista. Diferentemente dos filmes produzidos e financiados pelo Império colonial francês (cinema colonial), o cinema pós-colonial francês, de acordo com a autora, é formado por apenas um corpus de 50 filmes que têm em comum o fato de conter na sua trama narrativa um questionamento da expansão imperialista. São filmes que produzem um contradiscurso ideológico. O “discurso oposicionista” de

algumas obras sobre a presença colonial da França na Argélia ou na Indochina se desmarcava do discurso histórico oficial na medida em que punham em cena as derivas e o “fim iminente e confirmado da colonização”. Através desse cinema pós-colonial, muitos cineastas afirmavam seu engajamento a favor da descolonização e professavam pela narrativa ficcional sua fé no sacro-santo princípio da autodeterminação dos povos. Foi em nome deste mesmo princípio do cinema social e ideologicamente engajado que, entre os anos 60 e 70, muitos cineastas estrangeiros se espalharam pelo mundo afora (América Latina, Caribe e África..) para realizar filmes anti-colonialistas em países em que as utopias cinematográficas nacionais começavam a brotar. Em alguns casos, criou-se uma espécie de conjunção e comunhão entre utopias individuais e nacionalistas. Em outras situações, as dificuldades de toda sorte revelaram rapidamente os limites do cinema de intervenção.

Quando os desejo de cinema e de “nação” se fundem

O cinema moçambicano surge naquele contexto de descolonização e de guerra contra os seus vizinhos (a ex-Rodésia e a África do Sul sob apartheid). Esse contexto histórico de luta contra todas as formas de imperialismo e de injustiça abriu um caminho quase natural para uma utilização política do cinema, bem como preparou o terreno para uma nova forma de cooperação com o resto do mundo. A guerra de independência havia levado a um rompimento de qualquer relação com a ex-potência colonial, só restava às autoridades políticas da nova nação luxófona da África uma cooperação com outros países, às vezes, com base numa afinidade ideológica. Assim os primeiros apoios técnicos e logísticos vieram da cooperação com Cuba e a Ex-União soviética. O cinejornal Kuxa Kanemax não só representava a concretização de um cinema popular no sentido de “capturar a imagem do povo numa tela e restituí-la ao povo”, simbolizava também a vontade política de transformar o cinema numa arma de luta ideológica e numa mecânica para a criação simbólica da nova nação moçambicana. Enquanto o Instituto Nacional de Cinema (INC), criado em 1975 no mesmo ano da independência, encarregava-se da produção e realização dos filmes de atualidade, unidades móveis percorriam o interior do país para levar até o povo as imagens da nova nação socialista. Sendo assim, o Kuxa Kanema (o “nascimento do cinema”, na língua local) representa, na história de

Moçambique, um ponto de junção que sempre existiu entre a maquinaria do cinema e as mistificações criadoras da nação. Se há um período na história da África em que a questão da imbricação da “nação e cinema” se mostrou crucial, foi, portanto, naqueles anos 70, nas ex-colônias portuguesas. O cinema para a FRELIMO naquela altura serve tanto para as propostas nacionalistas quanto para a resolução de problemas cotidianos da população (educação e campanhas de sensibilização nas áreas da educação, saúde, higiene..). Fascinados e atraídos por essa efervescência política e cultural, alguns cineastas estrangeiros^{xii}, entre eles dois brasileiros, vão se juntar aos esforços dos moçambicanos de lançar as bases de um cinema pós-colonialista. Cada um deles teve um percurso diferente^{xiii}. Aqui nos interessaremos pelas experiências de dois brasileiros que representam, para mim, os dois lados da moeda do engajamento anticolonialistas dos cineastas estrangeiros.

Licínio Azevedo: o mais moçambicano de todos os cineastas brasileiros

Se Ruy guerra costuma ser apresentado como o mais brasileiro do cinema moçambicano (e o mais moçambicano do cinema brasileiro), Licínio Azevedo é incontestavelmente o mais moçambicano e africano dos cineastas brasileiros. A aventura africana de Licínio começa e se limita ao Moçambique quando ele vai realizar um filme de ação, *Crossing the River*, uma co-produção com a Tanzânia. As motivações da ida deste jornalista gaúcho a Maputo transbordam o estrito quadro da investigação jornalística e se transforma numa prática do cinema militante. O projeto fílmico consistia em recolher testemunhos para construir um documentário sobre a guerra contra a colonização portuguesa (O filme ficou inacabado). O compromisso deste brasileiro com Moçambique se tornou tão literário quanto cinematográfico. Quando os trabalhos de campo de Licínio não se traduziam em filmes (ficção ou documentário), eles tomavam a forma de livros. Suas obras fílmicas e romancesas exploram até hoje a temática das duas guerras (guerra de descolonização e guerra civil) que marcaram a história recente de Moçambique. Os seus documentários mais atuais abordam, no estilo do cinema direto, o tema da guerra civil pelo viés dos estragos e as conseqüências que causou. Os dois filmes mais expressivos neste sentido são os documentários *Hóspedes da noite* (2007) e *A árvore de nossos antepassados* (1994). Filmados com um realismo cru e típico dos documentários sociais, estas duas obras põem em cena a palavra e as ações das pessoas comuns. Ao

longo dessas falas, o julgamento da guerra civil fratricida que se livraram a Frelimo e a Renamo aparece em filigrana até ser o fio condutor de toda a trama narrativa. Em “Hóspedes da Noite” são os passos e as vozes de dois ex-empregados do antigo Grand Hotel, símbolo do luxo no tempo colonial, que o espectador e a câmera acompanham nas suas perambulações nos aposentos agora ocupados por uma população sem abrigo. A estes comentários se acrescentam os depoimentos dos novos donos do lugar. Num desses quartos um jovem menciona a guerra civil como sendo uma das razões que o obrigaram a migrar do campo para a cidade. O filme *A árvore dos nossos antepassados* é protagonizado por uma família de refugiados que a câmera do cineasta acompanha na sua volta do exílio forçado de Tanzânia para sua aldeia do outro lado da fronteira em Moçambique. Ao longo da caminhada desta família e suas confissões à câmera, o tema da causa do exílio, isto é, a guerra civil que devastou e deixou Moçambique numa situação exangue durante quase 20 anos, é rapidamente suplantado pelo tema do retorno, do apelo da ancestralidade e da terra natal. Estas questões reaparecem no documentário *Mãos de barro* (2003) que retrata a vida de uma ceramista e ex-combatente da guerra de independência, Reinata Sadimba e seu retorno ao planalto de Mueda, terra de célebres escultores de ébano.

Todos os filmes de Lecínio são construídos como filmes sociais e privilegiam o ponto de vista da população sobre sua realidade (a luta de sobrevivência protagonizada pelas mulheres cisterneiras no documentário *A guerra da Água* (1995)), e das vítimas da guerra civil e o contingente de deslocados e refugiados que ela criou. Sendo assim, são obras que representam uma nítida inflexão na filmografia de Licínio Azevedo e uma distância com a estética do cinema nacionalista. Predomina nos seus trabalhos uma preocupação estética com um tipo de cinema mais engajado socialmente do que ideologicamente. Um cinema que escruta o destino do pequeno povo e que explora as relações que se tecem entre a história, a memória, a tradição africana, os problemas cotidianos das populações do campo e das cidades. Esta mudança pode significar uma forma de desencantamento pós-colonial do cineasta e o fim das grandes utopias nacionalistas que acompanharam os primeiros anos da independência moçambicana. Mas indica, por outro lado, um certo pragmatismo e lucidez na forma como Lecínio passou a administrar sua carreiraxiv a partir dos anos 90 em Moçambique.

Esta mudança de postura, aliás observável em quase todos os cineastas que participaram dos primeiros esforços de criação do cinema moçambicano, denota o

fim de uma era marcada pelas utopias do engajamento ideológico. Com o incêndio que destruiu em 1987 aquilo que tinha sobrado do INC, é como se toda a memória da década prodigiosa do cinema moçambicano tivesse se volatilizado junto. Para Luís Carlos Patraquim, a principal explicação a este desencantamento dos cineastas está na própria situação pós-independência mal administrada politicamente em Moçambique e em outras partes da África. Situação pós-colonial em que o cinema se tornou o primo pobre das políticas culturais. Assim “a emergência da televisão nos anos 80 e as vicissitudes da política, da economia e da guerra fizeram morrer aquele sonho da criação e da continuidade de uma cinematografia nacional^{xv}”. No novo quadro que se desenha a partir do final dos anos 80, da desilusão dos cineastas moçambicanos origina-se uma nova fase de experimentação de novos modelos de produção cinematográfica, entre os quais o vídeo. É como se a história se repetisse às avessas. Depois da experiência militante do Super 8 da equipe de Jean Rouch, é a vez das “ONG, das agências internacionais e os interesses privados definirem as exigências de produção, longe das temáticas do INC e dos Kuxa Kanemaxvi.”

Os limites do cinema-ação e do engajamento militante em terra estrangeira

Depois de terem realizado filmes de urgência como Licínio Azevedo, alguns desses cineastas passaram do calor do engajamento militante à reflexão teórica e estética *a posteriori*. Voltaram a falar lucidamente sobre aquilo que a aventura moçambicana havia representado para eles. Esse exame de consciência tomou, às vezes, a forma de uma autocrítica e de uma reavaliação crítica do engajamento político e ideológico. Foi o caso de José Celso Correa Martinez. Este grande nome do teatro brasileiro (mais do que do cinema) também teve uma passagem pelo cinema moçambicano. Foi uma experiência esporádica, curta, porém intensa e conturbada. Ele e sua equipe chegaram a Moçambique com a ideia de criar um circuito cinematográfico revolucionário. Esse projeto se inscrevia na mais pura tradição do cinema de ação ou cinema de intervenção. Aqui no Brasil, o dramaturgo iconoclasta já havia formalizado essa forma de intervenção política pela arte através do projeto “teatro de oficina”, criado no final dos anos 50. O conceito de “cinemação” era uma espécie de desdobramento da força subversiva do teatro no campo cinematográfico. Depois do Brasil, Moçambique se prestava como terra de experimentação dessa estética política.

Muito se escreveu sobre essa experiência de José Celso na África. Mas o maior testemunho está no livro-memória em que o próprio dramaturgo paulista detalha as tribulações e peripécias que marcaram o seu engajamento no cinema incipiente de Moçambique naqueles anos 70. Como a maioria dos artistas que protagonizaram a revolução de Maio 68 através do mundo, Zé Celso concebia as artes do teatro e do cinema como meios de desmistificação. Sendo assim, o poder transformador do “teatro oficina” não só podia ser transferido para o campo cinematográfico, bem como os filmes e o palco eram concebidos como espaços de experimentações complementares. Nas suas peças polêmicas como nos seus filmes, Celso Martinez se posiciona como um artista engajado no sentido sartriano. A defesa da liberdade não tem fronteira nem nacionalidade. Todas as causas daquele momento conturbado da história da África e de Portugal permeiam suas obras^{xvii}. Na sua empreitada pós-colonial e terceiro-mundista, ele realiza, com o aval e a carta branca da Frelimo, “25”, um filme-homenagem, em forma de ode à revolução moçambicana:

Nós estivemos em Moçambique filmando o “25” e desde o início tivemos um apoio muito grande do Ministério da Informação que entrou na produção com uma Bolex, um gravador cassete e filme Kodak. Depois do filme pronto (ele finalizado em Portugal) nós retornamos a Moçambique e no dia 25, um ano de independência, de noite nós passamos a primeira sessão para o pessoal do Instituto de Cinema e depois o filme foi mostrado para a população, foi mostrado para os dirigentes, que gostaram muito do filme e nos convidaram para participar do instituto, da organização do instituto^{xviii}.

A proposta e o objetivo da intervenção de José Celso e de sua equipe em Moçambique era centrar seus esforços na questão da distribuição dos filmes produzidos localmente. Mesmo sendo bem-recebidos pelas autoridades políticas, os problemas dos idealizadores de Cinemação começaram surgir das divergências de ponto de vista com os demais administradores de plantão das estruturas do cinema moçambicano. José Celso atribui essas desavenças a fatores de ordem ideológica. Nas suas confissões compiladas no livro Cinemação (1980), ele classifica os responsáveis do cinema moçambicano em duas categorias. De um lado havia os próprios moçambicanos que já faziam cinema no tempo da guerra de libertação e que já eram aguerridos nas técnicas do vídeo. Mas depois da independência, explica Zé Celso, “este pessoal todo foi para a zona de luta do Rodésia”, país vizinho de Moçambique que também acabava de desencadear a sua luta de libertação. Por outro, havia na capital Maputo um grupo de cineastas que “foram convidados para organizar o

cinema, as pessoas que eram ligadas ao cinema já na época colonial”. No meio desses dois grupos havia a equipe do próprio Celso Martinez, disposta a contribuir, do seu jeito, para o nascimento do cinema moçambicano. Para isso, eles procuraram basear o seu programa em “várias resoluções da própria Frelimo que durante a época da guerra estabeleceu, mais ou menos, um programa do que seria o cinema em Moçambique^{xix}”. Mas como o grupo da capital tinha “uma compreensão muito ocidental, intelectualizada de cinema, dentro do mercado de cinema mais sofisticado...”, ele era menos disposto a concordar com as concepções de um cinema, embora engajado política e socialmente, feito no improviso e no limite do amadorismo. As dificuldades do grupo de Zé Celso de se fazer um lugar nessa disputa nas contribuições trazidas à emergência do cinema moçambicano demonstra o quanto pode ser difícil conciliar o engajamento e o idealismo de cineastas estrangeiros com a realidade local.

Conclusão

Os compromissos dos cineastas brasileiros e estrangeiros com o cinema moçambicano constituem um episódio notável na história dos cinemas africanos a partir de onde se as imbricações da história oficial com as memórias coletivas e individuais. Trata-se também de um caso que ilustra aquilo que Marc Ferro chama de “dupla função da história”: a função “terapêutica” e a função “militante”^{xxx}. As diversas versões se cruzam para revelar-nos inúmeros aspectos da história cultural e política de Moçambique naqueles anos 70. Tal revisão histórica é feita tanto pelos protagonistas estrangeiros quanto pelos próprios moçambicanos (cf documentário *Kuxa Kanema*). Por outro lado, não há dúvida que o balanço dessas participações brasileiras foi positivo para o cinema moçambicano. Dessas contribuições estéticas e políticas estrangeiras, às vezes antagônicas, surgiu uma tradição do documentário em Moçambique que acabou fazendo desse país uma referência em termos de produção (embora modesta) de filmes documentários e vitrine deste gênero em toda a África e no mundo graças ao seu festival Dockanema. Por fim, vale ressaltar que a participação de dois cineastas brasileiros no cinema moçambicano naquela altura da história se revela rica de ensinamentos para o contexto contemporâneo em que relações multilaterais se tecem entre Brasil e Moçambique (e demais países africanos de língua portuguesa). No campo da cooperação cultural e audiovisual que marca a

reaproximação do Brasil da África observa-se um respeito mútuo das sensibilidades e dos anseios de cada povo. A prova disso é a liberdade deixada aos moçambicanos, angolanos etc. na implementação de seus respectivos projetos de DocTV^{xxi}, mesmo a iniciativa e a expertise sendo do Brasil.

Referências

- AMENGAL, Barthélémy. *Clefs pour le cinéma*. Paris : Seghers, 1971
- EADES, Caroline. *Le cinéma post-colonial français*. Paris : ed. Cerf-Corlet. 2006
- FERRO, Marc. *A manipulação da história no ensino e nos meios de comunicação*. São Paulo : IBRASA, p.12
-*Cinema e História*. RJ : Paz e Terra, 1992
- FRODON, Jean-Michel. *La projection nationale. Cinéma et Nation*. Paris : Éditions Odile Jacob. 1998
- HENNEBELLE, Guy. *CinémAction*. Revista trimestrial N° 8, 1978
- LOUDART, Jean-Pierre & TERRES, Dominique. *Une expérience de Super 8 au Mozambique* entrevista In CAHIERS DU CINEMA N°296, 1979. P. 54-59
- LEQUERET, Elisabeth. *Le cinéma Africain. Un continent à la recherche de son propre regard*. Paris : Cahiers du Cinéma-Scérén-CNDP. 2003
- MARTINEZ, José Celso Correa (et alii): *Cinemação*. São Paulo: Cine Olho Revista de Cinema. 1980
- PATRAQUIM, Luís Carlos. “Cinéma Mozambicain: il était une fois les images ». In *Africultures*, N°26, 2000.
- RAMONET, Ignacio. *Propagandas silenciosas*. Petrópolis, RJ : Vozes, 2002
- RANCIÈRE, JACQUES. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique, 2008
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: ed. Papirus, 2003, p. 320

- ⁱ A “pedagogia duvidosa da mediação representativa” e a “pedagogia da imediatidade ética”. Entre estas duas posturas, cria-se uma polaridade de que a definição da Arte continua refém. In *Le spectateur émancipé*, 2008, p.62
- ⁱⁱ Cf “Militantisme et cinéma: de la pratique à la théorie” in *Ciném.Action*, n°110, 2004, p.20
- ⁱⁱⁱ Ibid, p.20. Razão pela qual Barthélémy Armengual também distingue duas categorias de cinema político: um “cinema de revolta” e um “cinema cívico” que busca “mobilizar as consciências sobre os problemas imediatos da realidade política e social”. Cf. AMENGUAL, *Clefs pour Le cinéma*, Paris, 1971
- ^{iv} in revista *CinémAction* N°8, 1979, p. 6
- ^v Tem também uma revista trimestrial com o mesmo nome que continua sendo publicada até os dias de hoje e aborda os cinemas do mundo em toda a sua diversidade temática e estilística, mesmo se é verdade que o tom se tornou menos político e ideológico do que no passado.
- ^{vi} O cinema, de acordo com Bela Balazs é como um mundo imaginário que se sobrepõe ao mundo real e o transforma, modificando a percepção que temos de nosso universo.”
- ^{vii} In *CinémAction*. N°8, 1979. p. 6
- ^{viii} Prática que culminou naquilo que foi chamado mais tarde de “teoria do terceiro-mundo” e cujo ponto máximo de conceituação foi o “tercer cine” de Solanas e Getino.
- ^{ix} “Le cinéma post-colonial français”, Paris: ed. Cerf-corlet. 2006
- ^x *Kuxa Kanema* ou « nascimento do cinema » é considerado por muitos historiadores do cinema africano como uma das primeiras ações culturais concretas do governo moçambicano um ano depois da independência. O filme documentário que a cineasta Margarida Cardoso realizou em 2004 pode ser lido como um testemunho sobre essa aventura cinematográfica, mas também como um filme-memória sobre aquele período de todas as utopias e um esforço de resgate de uma parte da própria história da construção da nação moçambicana.
- ^{xi} Carros doados pela cooperação soviética.
- ^{xii} Cf Sobre a participação de Jean Rouch e de sua equipe, cf OUDART, Jean-Pierre & TERRES, Dominique. *Une expérience de Super 8 au Mozambique* entrevista In *CAHIERS DU CINÉMA* N°296, 1979. P. 54-59
- ^{xiii} Godard, como relatam alguns testemunhas daquele período, tinha em mente, ao chegar a Maputo, a realização de um documentário com o título profético: “Images pour la renaissance d’une nation”, numa nítida alusão ao épico de Griffith sobre a guerra de secessão americana. Para mais detalhes sobre a participação fugaz de Godard na aventura cinematográfica moçambicana, conferir o artigo de Luís Carlos Patraquim, escritor moçambicano que, na época, era animador de um cine-club. In *Africultures*. “Cinéma Mozambicain: il était une fois les images”. In *Africultures*, n°26, março de 2000, « cinéma mozambicain : il était une fois les images ».
- ^{xiv} Além de se tornar realizador independente, Lecínio decidiu criar sua própria produtora, a Ebano Multimédia.
- ^{xv} PATRAQUIM, Luís Carlos. “Cinéma Mozambicain: il était une fois les images ». In *Africultures*, N°26
- ^{xvi} Ibid
- ^{xvii} Ele realizou um filme documentário, “O Parto”, sobre a revolução dos Cravos que pôs um fim a ditadura de Salazar em Portugal.
- ^{xviii} José Celso Martinez Correa (et alii): “Cinemação”. São Paulo: Cine Olho Revista de Cinema. 1980
- ^{xix} In “Cinemação” (1980), p. 10.
- ^{xx} FERRO, 1999, p.12
- ^{xxi} Cf o Programa DOCTV CPLP que reúne os oito países que integram a comunidade dos países de Língua Portuguesa. Um dos objetivos do programa é o estímulo ao intercâmbio cultural e econômico entre os povos lusófonos e a implementação de políticas públicas de fomento à produção e teledifusão do documentário

Mahomed Bamba é doutor em Cinema e Estética do audiovisual pela ECA-USP. É professor adjunto na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia e pesquisador no programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas (PósCom-Facom-UFBA). Tem participação em livros coletivos sobre os cinemas africanos e publicou artigos sobre a temática da recepção cinematográfica e audiovisual. É membro do Conselho Deliberativo da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual).
Email: mahobam@hotmail.com