

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS  
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO  
NÍVEL DOUTORADO**

**FULGÊNCIO FRANCISCO MUCHISSE**

***A MOÇAMBICIDADE AUDIOVISUAL: ENTRE OS VESTÍGIOS DO KUXA-  
KANEMA E OS CONSTRUTOS TELEVISIVOS DAS EMISSORAS TVM, MIRAMAR  
E STV DE MOÇAMBIQUE***

**São Leopoldo**

**2021**

FULGÊNCIO FRANCISCO MUCHISSE

**A *MOÇAMBICIDADE* AUDIOVISUAL: ENTRE OS VESTÍGIOS DO *KUXA-KANEMA* E OS CONSTRUTOS TELEVISIVOS DAS EMISSORAS TVM, MIRAMAR E STV DE MOÇAMBIQUE**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Dauth Fischer

São Leopoldo

2021

M942m Muchisse, Fulgêncio Francisco.

A Moçambicidade audiovisual: entre os vestígios do Kuxa-Kanema e os construtos televisivos das emissoras TVM, Miramar e STV de Moçambique. / Fulgêncio Francisco Muchisse – 2021.

187 f.: il.; 30 cm.

Tese (doutorado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, 2021.

“Orientador: Prof. Dr. Gustavo Dauth Fischer”

1. Kuxa-Kanema. 2. Moçambique. 3. Moçambicidade -  
- Audiovisual. 4. Televisão -- Memória. I. Título.

CDU 659.3

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Silvana Dornelles Studzinski – CRB 10/2524)

**FULGÊNCIO FRANCISCO MUCHISSE**

**A MOÇAMBICIDADE AUDIOVISUAL: ENTRE OS VESTÍGIOS DO KUXA-KANEMA E  
OS CONSTRUTOS TELEVISIVOS DAS EMISSORAS TVM, MIRAMAR E STV DE  
MOÇAMBIQUE**

Tese apresentada como requisito parcial para  
obtenção do título de Doutor, pelo Programa  
de Pós-Graduação em Ciências da  
Comunicação da Universidade do Vale do Rio  
dos Sinos - UNISINOS.

**APROVADO EM 24 DE MARÇO DE 2021.**

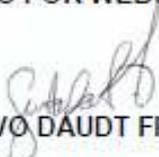
**BANCA EXAMINADORA**

**PROF. DR. CLÁUDIO ILÍDIO JONE - ESCOLA SUPERIOR DE JORNALISMO  
(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**

**PROF. DR. JOÃO MIGUEL - UNIVERSIDADE EDUARDO MONDLANE (UEM)  
(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**

**PROFA. DRA. CYBELI ALMEIDA MORAES - UNISINOS  
(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**

**PROFA. DRA. MAGDA ROSI RUSCHEL - UNISINOS  
(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**

  
**PROF. DR. GUSTAVO DAUDT FISCHER - UNISINOS**

*Estado deve fazer o que é útil. O indivíduo deve fazer o que é belo.*

Oscar Wilde

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho em especial a minha querida filha Maisha Wanga Fulane que apesar minha ausência física ao longo dos anos do doutorado e nunca ter passado um aniversário com ela, tem demonstrado muito amor e carinho.

A minha mãe Inês Senete Muchisse e ao casal dos meus tios Sofia Senete Muchisse e Abdul Raufó, por sempre acreditarem em mim e por terem abdicado de muitas coisas das suas vidas em prol da minha educação.

A minha avó Iselina Mabalane Nhavotso (*in memoriam*), por sua preocupação, carinho, amor e incentivo desde os meus primeiros passos. A conquista não é só minha, mas nossa. Tudo que consegui só foi possível graças ao amor, apoio e dedicação que vocês sempre tiveram por mim. O meu muito obrigado por terem me ensinado agir com respeito, dignidade e amor ao próximo, porque só assim foram ultrapassados os obstáculos.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pela dádiva da vida a razão das minhas vitórias. Me mostrou durante todo o processo a aprender e crescer, abençoado todos os dias da minha vida, por iluminar meu caminho e me dar forças para seguir sempre em frente até a grande conquista.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES/PEC-PG) pelo apoio dado na realização deste trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (PPGCC), da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS pela disponibilização da vaga e o acolhimento no curso de Doutorado em Ciências da Comunicação.

Agradeço aos colegas e amigos em que o PPGCC me presenteou. Pela simpatia, colaboração e ajuda ao longo do curso: Julherme Pires, Julieth Paula, Carlos Viegas, Eduardo Harry Luersen, Leila Lima de Sousa, Eloy Santos Vieira, Bruna Lapa Guia, Hélio Sassen Paz, Augusto Ramos Bozzetti, Tássia Becker Alexandre, Bantu Mendonça Katchipwi Sayla, Deicy Yvets Morales Medina, Lorena Risse. As suas contribuições foram muito importantes na realização deste trabalho. O Eduardo Harry Luersen é uma luz, uma referência, uma paciência e um tutor para a realização do trabalho e a Leila Lima de Sousa, a Deicy Yvets Morales e o Julherme Pires, um apoio e suporte emocional constante no meu dia a dia do Doutorado no Brasil.

Ao meu orientador Dr. Gustavo Fischer, pelas sugestões sempre propositivas, e que sempre se portou como só o fazem os mestres. Acreditando no meu trabalho, deu-me a liberdade necessária dividindo comigo as expectativas, conduziu-me a maiores reflexões e desta forma enriqueceu-o. Minha especial admiração e gratidão.

Ao professor Dr. Alberto Efendy Maldonado Gómez de La Torre e a professora Dra. Jiani Adriana Bonin, que para além do apoio acadêmico, sempre me acolheram em seus lares fazendo com que eu me sentisse um membro de suas famílias. A todos os professores do PPGCC que participaram desta jornada, porque sem eles não haveria enriquecedoras ideias. Meus sinceros agradecimentos.

Sou grato as professoras Dra. Suzana Kilpp e Dra. Sonia Montañó por me ajudarem na aplicação de muitos conceitos e estruturação desta pesquisa, e pelo apoio e incentivo nos momentos importantes e decisivos ao longo deste doutorado.

A minha gratidão é também dirigida a todo o elenco da secretaria do PPG em Ciências da Comunicação da Unisinos, cujo trabalho atencioso e cuidadoso desde o momento de

candidatura, ainda em Moçambique, até ao momento final do curso, contribuiu e tornou muito dinâmica toda a minha formação.

A turma que frequentou a linha de pesquisa 1 Mídias e Processos Audiovisuais e aos de colegas e professores do Grupo de Pesquisa TCAV pelo bom ambiente de crescimento e construção acadêmica que me proporcionaram ao longo dos anos do doutorado.

À direção da Escola de Jornalismo de Moçambique, pelo apoio que sempre me proporcionou. Ao diretor da escola Américo Xavier, José Mário Banze, e ao antigo diretor pedagógico Feliciano Micave com os quais tenho aprendido muito ao longo dos anos, primeiro como aluno e, hoje, como colega de trabalho. A eles cabe o meu reconhecimento de coerência e dedicação.

À TVM, STV-Soico, INAC por terem proporcionado os materiais audiovisuais para a realização do trabalho.

Aos colegas da Associação Amigos do Basquetebol (ABs) com os quais no momento de isolamento social motivados pela pandemia COVID-19 partilhei ideias e vivi momentos de carinho e amizade embora de forma virtual, mas me permitiram poder me sentir próximo da família e da terra natal. Vai um especial obrigado para Pedro Nhatitima e ao Pascoal Isaias (Zolas) pelas dicas e fornecimento de materiais importantes para a pesquisa. “*Kanimambo AB’s*”.

Vai o meu muito obrigado ao Senhor Jeremias Langa – STV e ao Gilberto Mendes por juntos terem colaborado e me ajudado a ter acesso aos materiais da STV.

Aos meus amigos Elmer Matos, Manuel Zunguze, Malaquias Tsambe, Paulo Mavaieie, Hamilton Zimba, Milton Moçambique, Tomé Mutombo, Nónia Fernando Guila, em especial ao Júlio Velho, Elsa Vaz Muchanga (Nikita) e a Rayssa Neves todos eles fundamentais nos momentos mais difíceis e mais felizes da pesquisa. Endereço também o meu obrigado a Constância da Vânia Julião Cumbe.

Agradeço as minhas queridas tias Celeste Senete Muchisse (irmã mais velha da minha mãe), Elizabeth Serafim Muchisse, Adelaide Nhavotso e Paciência Lourdes Muiane pelo amor e carinho.

Ao meu falecido e querido amigo Helder José Alfredo Gujamo que, como exemplo de luta política, sucesso profissional me influenciou e apoiou em momentos cruciais antes de eu ter consciência de minha vocação.

Em especial, agradeço a amiga Rosane Sasset por todo o aprendizado que me proporcionou durante a formação, pelo incentivo ao projeto de qualificação até a tese, pelos pareceres e revisão do texto final.

O meu muito obrigada a família Muguio pelo apoio e atenção que sempre me deram. A minha namorada Dulce Nobre Muguio pela compreensão nos momentos mais difíceis e por muito bem mesmo sozinha estes anos todos cuidar da nossa princesa Maisha.

Agradeço a minha família (a Muchisse e a Fulane). A todos meus 13 irmãos paternos. As minhas duas irmãs maternas Nilza Inês Napita, Ivete Sónia Napita. Aos primos Meque Natalia Muchisse, Euclidio Leonardo Cossa, Joaquina Francisco Muchisse, Sabiro Ismael Assane, Aly Ismael Assane e Emetiaz Ismael Assane e Jorge Ernesto Cuamba pelo amor, carinho e incentivo que sempre me deram.

Ao tio Arlindo Sambo que soube incentivar meu potencial, demonstrando uma credibilidade em meu trabalho que eu mesmo não me concedia, e contribuindo para minha autoconfiança e amadurecimento na vida. Aos meus queridos pais João Culuane e João Malate pelos incentivos, conselhos e exemplo em minha vida.

Enfim, foram muitas as pessoas que estiveram ao meu lado durante essa caminhada. Talvez eu não consiga expressar toda a minha gratidão por meio de palavras. A Deus que me curvo perante a sua criação.

## RESUMO

A presente tese trata de como ocorreu a construção da *Moçambicidade* Audiovisual a partir das atividades desenvolvidas pelo cinejornal *Kuxa-Kanema* e, posteriormente, por meio dos canais de televisão do país, destacando-se a TVM, STV e TV Miramar, no período de 1976 ao primeiro semestre de 2020. A comunicação audiovisual/tecnocultural é vista como importante na construção e promoção de dinâmicas que visam a emponderar a sociedade em busca de uma identidade própria, neste caso a *Moçambicidade* Audiovisual. Diante disso, governo moçambicano liderado pelo partido FRELIMO, vendo a importância da mídia audiovisual, criou primeiro o cinejornal *Kuxa-Kanema* e, a seguir, a TVM. Anos depois, com a implementação da democracia no país, foi promulgada a Lei Nº 18/91 – Lei de Imprensa, que permitia liberdade de comunicação e a criação de meios de comunicação privados, a exemplo da TV Miramar e da STV. Destacamos os dois canais porque a par da TVM são os que têm maior cobertura nacional. Sendo a construção da *Moçambicidade* Audiovisual um processo identitário do “*Homem Novo*”, uma necessidade da nova nação independente, ancorou-se nas mídias tecnoculturais acima mencionados, a partir de um processo de transição do desenvolvimento dos diversos meios e, com foco nos audiovisuais, a fim de buscar imagens de memórias e lembranças do *Kuxa-Kanema*, perpassando pelos gêneros e programas televisivos dos três canais, que também contribuíram para essa construção. O uso da mídia tecnocultural televisiva suscitou respostas às seguintes questões: Como a *Moçambicidade* Audiovisual se constrói a partir dos canais de televisão TVM, STV e Miramar? Como a memória audiovisual da *Moçambicidade* Audiovisual é atualizada pela televisão moçambicana? Buscar respostas para essas questões foi o principal objetivo desta tese, tomando as teorias inerentes à Tecnocultura, Televisão/Televisualidades, Imagem, Imaginário e Memória. O universo da pesquisa constituiu-se de análises dos gêneros/programas e das respectivas grades de programação dos canais TVM, STV e TV Miramar e, da observação das imagens como memória/lembrança do *Kuxa-Kanema*. Tais elementos foram usados como estratégias construtoras e mobilizadoras à *Moçambicidade* Audiovisual. Para responder às questões e atingir os objetivos da pesquisa, que se enquadra na área das Ciências da Comunicação, recorreu-se ao uso aglutinado de metodologias sendo elas, o método arqueológico da mídia, método da intuição, a cartografia, o rastro e, o método das molduras/dessecações bem como o das constelações. Alguns resultados desta pesquisa revelam que os canais de televisão não são tão abrangentes na construção da *Moçambicidade* Audiovisual e, são de certa forma, influenciados pelo sistema político.

**Palavras-chave:** *Moçambicidade* Audiovisual. Televisão. Memória. *Kuxa-Kanema*.

Moçambique.

## ABSTRACT

The present thesis deals with how the construction of Audiovisual *Mozambicity* occurred from the activities developed by the film journal *Kuxa-Kanema* and, later, through the television channels of the country, highlighting TVM, STV and TV Miramar, in the period from 1976 to the first semester of 2020. The audiovisual/technocultural communication is seen as important in the construction and promotion of dynamics that aim to empower society in quest of its own identity, in this case Audiovisual *Mozambicity*. In face of this, the Mozambican government led by the FRELIMO party, seeing the importance of audiovisual media, created first the film journal *Kuxa-Kanema* and then TVM. Years later, with the implementation of democracy in the country, Law No. 18/91 - Press Law - was approved, which allowed freedom of communication and the creation of private media, the example of TV Miramar and STV. We highlight the two channels because along with TVM they have the largest national coverage. Being the construction of Audiovisual *Mozambicity* an identity process of the "New Man", a necessity of the new independent nation, it was anchored in the technocultural media mentioned above, from a transition process of the development of various media and, with focus on audiovisual media, in order to seek images of memories and remembrances of *Kuxa-Kanema*, going through the genres and television programs of the three channels, which also contributed to this construction. The use of technocultural television media brought up answers to the following questions: How is Audiovisual *Mozambicity* constructed from TVM, STV and Miramar television channels? How is the audiovisual memory of Audiovisual *Mozambicity* updated by Mozambican television? Seeking answers to these questions was the main objective of this thesis, taking the inherent theories of Technoculture, Television/Televisualities, Image, Imaginary and Memory. The universe of the research consisted of analyses of genres/programmes and the respective programming schedules of the channels TVM, STV and TV Miramar and the observation of images as memory/remembrance of the *Kuxa-Kanema*. These elements were used as strategies to construct and mobilise Audiovisual *Mozambicity*. To answer the questions and achieve the objectives of the research, which falls within the area of Communication Sciences, we resorted to the agglutinated use of methodologies, which are the archaeological method of the media, the method of intuition, cartography, the trail and the method of frames/desiccations and constellations. Some results of this research reveal that television channels are not so comprehensive in the construction of Audiovisual *Mozambicity* and are, in a way, influenced by the political system.

**Keywords:** Audiovisual *Mozambicity*. Television. Memory. *Kuxa-Kanema*. Mozambique.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mapa com a distribuição das Províncias de Moçambique e respectivas capitais ...	59
Figura 2 – Boletim oficial .....	64
Figura 3 - Semanário <i>Quelimanense</i> .....	66
Figura 4 - Jornal <i>O Vigilante</i> .....	67
Figura 5 - Jornal o Clamor Africano .....	68
Figura 6 – Boletim informativo <i>O districto d’Inhambane e A Alvorada</i> .....	69
Figura 7 – Primeiros Jornais impressos de Moçambique .....	70
Figura 8 – <i>O Brado Africano</i> .....	71
Figura 9 – O Africano .....	72
Figura 10 – Logotipo da Rádio Clube de Moçambique (tempo colonial) .....	73
Figura 11 – Logotipo da Radio Moçambique criada em 1975 .....	73
Figura 12– Imagens do filme <i>A Luta Contínua</i> , 1975 .....	77
Figura 13 – Imagens do filme “25” .....	78
Figura 14 – Imagens do filme <i>Estas são as armas</i> .....	79
Figura 15 – Imagens do filme <i>Mueda, Memória e Massacre</i> (1979) .....	80
Figura 16 – Imagens do filme <i>Tempo dos Leopardos</i> .....	82
Figura 17 – Imagens do <i>Kuxa-Kanema</i> .....	85
Figura 18 – Imagem da publicitação da própria TVM (1981/2020) .....	90
Figura 19 – Imagens da publicidade inaugural do centro da cidade da Beira e Nampula .....	91
Figura 20 – Mapa de Cobertura da TVM .....	93
Figura 21 – Mapa de Cobertura da STV .....	97
Figura 22 – Logo da STV– Soico. Programa coproduzido pela STV/TV Globo .....	98
Figura 23 – Dissecção das imagens da Memória e Lembrança .....	108
Figura 24 – Imagem do Cinejornal <i>Kuxa-Kanema</i> .....	110
Figura 25 – Mulheres moçambicanas em atividades no campo .....	110
Figura 26 – Imagens referentes as logomarcas .....	114
Figura 27 – Constelações históricas das imagens audiovisuais .....	115
Figura 28 – Imagem sobre participação no trabalho .....	116
Figura 29 – Imagem sobre arte .....	116
Figura 30 – Imagem sobre cerimoniais governamentais .....	117
Figura 31 – Imagem sobre parque industrial .....	117
Figura 32 – Programação da TVM 2007 .....	129

Figura 33 – Programação da STV 2016 .....	130
Figura 34 – Moçambicano falando de dinâmicas políticas e sociais no <i>KK</i> .....	141
Figura 35 – Imagens de memória lembrança audiovisual informativa do <i>Kuxa-Kanema</i> - membro do partido FRELIMO .....	148
Figura 36 – Imagens informativas da TVE-TVM- Ministro da saúde .....	148
Figura 37 – Imagens informativas da TV Miramar – Presidente da República .....	149
Figura 38 – imagens informativas da STV – Vice-presidente da Assembleia da República .	149
Figura 39 – Imagens de memória audiovisual de entretenimento do <i>Kuxa-Kanema</i> .....	150
Figura 40 – Imagens de entretenimento dos programas Volta a Moçambique e Alta Tensão. .....	150
Figura 41 – Imagens de entretenimento do programa Atrações .....	151
Figura 42 – Imagens de entretenimento dos programas Big Box e Vidas em Directo .....	152
Figura 43 – Imagens audiovisuais de entrevista e debate.....	153
Figura 44 – Imagem audiovisual de debate da TV Miramar .....	154
Figura 45 – Imagem da memória lembrança infanto juvenil no <i>Kuxa-Kanema</i> .....	155
Figura 46 – Imagem do programa Passos de Criança do ano de 2004.....	156
Figura 47 – Imagens da rubrica desportiva no <i>Kuxa-Kanema</i> .....	157
Figura 48 – Imagens do programa esportivo .....	157
Figura 49 – Imagens representativas de documentário Sobre a Coreia do Norte.....	158
Figura 50 – Imagens representativas de documentário Sobre a Coreia do Norte.....	159
Figura 51 – Imagens de documentário da STV .....	159
Figura 52 –Televisão Experimental de Moçambique - TVE.....	161
Figura 53 – Imagens de Nós por Exemplo e Magazine da Paz .....	162
Figura 54 – Dois momentos de “Ver Moçambique .....	163
Figura 55 – Presidente Samora Moises Machel em visita à Coreia do Norte, 1980. ....	165
Figura 56 – Presidente Filipe Nyusi, em visita a Rwanda, 2018.....	165
Figura 57 – Dança tradicional – <i>Makwahela</i> .....	166
Figura 58 – Dança tradicional – <i>Mapiko</i> . ....	166
Figura 59 – Festival nacional dos jogos escolares Maputo .....	167
Figura 60 – Festival nacional dos jogos escolares, Tete 2013.....	167

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1– Gêneros e Programação da TVM .....	133
Quadro 2 – Programas da Televisão de Moçambique (TVM) .....	133
Quadro 3 – Gêneros e Programas da TV Miramar .....	134
Quadro 4 – Grade de programação TV Miramar – 06 de junho 2019 – quinta-feira .....	135
Quadro 5 – Gêneros e Programação da STV .....	136
Quadro 6 – Grade da STV do dia 03 de junho de 2019/ 2ª feira .....	136
Quadro 7 – Gêneros de Programação da TV moçambicana .....	137
Quadro 8 – Lista das novelas brasileiras exibidas na TVM .....	143
Quadro 9 – Lista das novelas brasileiras exibidas na STV .....	144
Quadro 10 – Lista das novelas brasileiras exibidas na TV Miramar .....	145

## LISTA DE SIGLAS

CSCS	Conselho Superior de Comunicação Social
CTC	Centro de Televisão Central
CTP	Centro de Televisão Provincial
FACIM	Feira Internacional de Maputo
FRELIMO	Frente de Libertação de Moçambique
ICS	Instituto de Comunicação Social
INAC	Instituto Nacional Audiovisual e de Cinema
INC	Instituto Nacional de Cinema
INE	Instituto Nacional de Estatística
IURD	Igreja Universal do Reino de Deus
KK	<i>Kuxa Kanema</i>
MANU	<i>Mozambique African National Union</i>
MDM	Movimento Democrático de Moçambique
OUA	Organização da Unidade Africana
PARPA	Plano de Ação da Redução da Pobreza Absoluta
RENAMO	Resistência Nacional Moçambicana
RM	Rádio Moçambique
RTK	Rádio Televisão Klint
RTP	Rádio e Televisão Portuguesa
SBT	Sistema Brasileiro de Televisão
STV	Soico Televisão
TCAv	Audiovisualidades e Tecnocultura: Comunicação, Memória e Design
TVE	Televisão Experimental de Moçambique
TVM. EP	Televisão de Moçambique. Empresa Pública
UDENAMO	União Nacional Democrática de Moçambique
UNAMO	União Nacional de Moçambique Independente

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>15</b>
<b>2 TELEVISÃO, IMAGEM, IMAGINÁRIO E MEMÓRIA.....</b>	<b>21</b>
2.1 A PERSPECTIVA DA MEMÓRIA PARA PENSAR AS IMAGENS.....	24
2.1.1 Conceito de imagem.....	27
2.1.2 Imagem Dialética/Imagem Crítica .....	30
2.2 MUNDOS TELEVISIVOS/TELEVISUALIDADES .....	32
2.2.1 Teleaudiovisualidades.....	38
2.2.2 Tecnocultura – mobilidade e articulações .....	40
2.2.3 Televisão como forma tecnocultural .....	45
2.2.4 Processos audiovisuais e seu histórico .....	47
2.3 AS ETHICIDADES E A <i>MOÇAMBICIDADE</i> AUDIOVISUAL.....	49
2.3.1 As relações sociais e o imaginário construindo a <i>Moçambicidade</i> Audiovisual .....	50
2.3.2 Identidade de produções audiovisuais .....	52
<b>3 MOÇAMBIQUE: ASPECTOS HISTÓRICOS, POLÍTICOS, DEMOGRÁFICOS E CULTURAIS.....</b>	<b>56</b>
3.1 IMPRENSA/TECNOCULTURA MOÇAMBICANA: HISTÓRIA E EVOLUÇÃO.....	62
3.1.1 A Radiodifusão em Moçambique .....	72
3.2 AUDIOVISUAL CINEMATOGRAFICO EM MOÇAMBIQUE .....	74
3.2.1 África, o colonialismo e o cinema .....	75
3.2.2 Cinema Colonial.....	75
3.2.3 Cinema sobre a Luta Armada de Libertação Nacional .....	76
3.2.4 Cinema sobre Moçambique Independente .....	80
3.3 CINEJORNAL <i>KUXA-KANEMA</i> EM MOÇAMBIQUE.....	83
3.4 PRINCÍPIOS DE FUNCIONAMENTO DA TELEVISÃO EM MOÇAMBIQUE .....	86
3.4.1 Os canais de televisão de Moçambique .....	87
3.4.2 Televisão de Moçambique – TVM.....	88
3.4.3 Televisão RTK.....	94
3.4.4 Televisão Miramar .....	95
3.4.5 STV – Soico Televisão .....	96
<b>4 ANGULAÇÕES METODOLÓGICAS DESENVOLVIDAS.....</b>	<b>99</b>
4.1 MÉTODO DA INTUIÇÃO .....	100
4.2 MÉTODO CARTOGRAFICO .....	101

4.3 MOLDURAS E DISSECAÇÕES.....	104
4.4 O RASTRO COMO PROCESSO DE PESQUISA.....	109
4.5 CONSTELAÇÃO DAS IMAGENS TELEVISIVAS E DO <i>KUXA-KANEMA</i> .....	112
4.6 ARQUEOLOGIA DAS IMAGENS.....	118
<b>5 ANÁLISE DO <i>CORPUS</i> DA PESQUISA.....</b>	<b>121</b>
5.1 OS GÊNEROS E PROGRAMAS TELEVISIVOS.....	122
<b>5.1.1 Programas Televisivos .....</b>	<b>124</b>
5.2 GÊNEROS E PROGRAMAS DA TELEVISÃO ABERTA DE MOÇAMBIQUE – CASOS DA TVM, STV E TV MIRAMAR.....	126
<b>5.2.1 Programação da TVM.....</b>	<b>132</b>
<b>5.2.2 Programação da TV Miramar .....</b>	<b>134</b>
<b>5.2.3 Programação da STV .....</b>	<b>135</b>
5.3 GÊNEROS E PROGRAMAS CONSTRUTORES DA <i>MOÇAMBICIDADE</i> AUDIOVISUAL.....	138
<b>5.3.1 O gênero da telenovela – a novela brasileira na construção da <i>Moçambicidade</i> Audiovisual.....</b>	<b>139</b>
<b>5.3.2 Gênero/programas de Informação .....</b>	<b>147</b>
<b>5.3.3 Gênero/programas de entretenimento .....</b>	<b>150</b>
<b>5.3.4 Gênero/programas de debates e entrevistas .....</b>	<b>152</b>
<b>5.3.5 Gêneros/programas infanto-juvenil .....</b>	<b>154</b>
<b>5.3.6 Gêneros/programas de esporte .....</b>	<b>156</b>
<b>5.3.7 Gêneros/programas de Documentários .....</b>	<b>158</b>
5.4 A <i>MOÇAMBICIDADE</i> AUDIOVISUAL VISTA NA TVM.....	160
5.5 A INTERVENÇÃO DO GOVERNO NA CONSTRUÇÃO DA <i>MOÇAMBICIDADE</i> AUDIOVISUAL.....	168
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>171</b>
<b>7 REFERÊNCIAS.....</b>	<b>179</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A comunicação audiovisual tem se apresentado, ao longo dos anos, como referência moderna e contemporânea que se estabelece na construção das identidades e cidadanias a partir da vinculação das imagens que suportam representações sociais e culturais ancoradas a uma realidade existente que se articula na perspectiva de materializar determinadas ideias.

Em Moçambique, a comunicação audiovisual desempenhou um papel fundamental na construção e consolidação identitária de uma nação que alcançou a sua independência aos 25 de junho de 1975, processo que teve um primeiro forte impacto proporcionado pelo cinejornal denominado *Kuxa-Kanema*<sup>1</sup>, uma das formas de audiovisualização do governo moçambicano da FRELIMO<sup>2</sup>, em 1976.

Ao tomar a comunicação audiovisual como um acionamento ético, estético e político que, este trabalho é uma proposta de análise, visando propor a ideia de uma “*Moçambicidade Audiovisual*”, ancorada e objetivada em elementos da tecnocultura audiovisual, vistos a partir dos três canais televisivos moçambicanos – Televisão de Moçambique (TVM), TV Miramar e Soico Televisão (STV) – apontados como os de maior cobertura nacional (com destaque para o período a partir dos anos 2010, principalmente).

Há que se considerar que a viabilização desta pesquisa tem, como uma espécie de ponto de partida, os primeiros processos de produção tecnocultural/audiovisual desenvolvidos para o público de um Moçambique independente que teve o cinejornal *Kuxa-Kanema*, mencionado anteriormente, pode-se dizer, como o primeiro embrião dessa motivação. O *Kuxa-Kanema* (KK) é um movimento que tem a ver com o nascimento da nação e surge em um momento em que não havia televisão, mas sim um jornal cinematográfico que apresenta as atualidades do país que está se constituindo independente.

O *Kuxa-Kanema* se tornou sinônimo de Cinema em Moçambique, entretanto percebe-se fortes, indícios de telejornalismo, visto que sua estrutura é de um cinejornal, como abordaremos no capítulo 4. Dessa espécie de matriz, ou fenômeno originário do *Kuxa-*

---

<sup>1</sup> *Kuxa-Kanema* surge da junção das línguas moçambicanas, um termo do *Ronga/Changana* ‘*Kuxa*’ significa nascer, surgir; ‘*Kanema*’ que se considera proveniente da região centro de Moçambique (*Zambeziã*) e região nortenha (*Makua*) que é uma forma de dizer Imagem (UKADIKE, 1994). O *Kuxa-Kanema* pode ser considerado um movimento que tem a ver com o nascimento da nação e surge em um momento em que não havia televisão, mas sim um jornal cinematográfico de atualidades.

<sup>2</sup> FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) – movimento nacionalista que conduziu a luta de libertação nacional. Após a independência, ela conheceu um processo de transformação política, tendo-se estabelecido como partido político a partir do III Congresso em 1977. Desde a independência nacional tem sido a força política no poder, quer no sistema de partido único, quer após a introdução do sistema multipartidário (a partir de 1992).

*Kanema*, produzimos um salto no tempo para alcançar elementos – mais adiante tratados como ethnicidades nos termos de Kilpp (2002a) – de emissoras de televisão de Moçambique que discutem a construção televisiva da identidade moçambicana.

O reconhecimento da importância do audiovisual pelo Governo da FRELIMO instituiu em Moçambique uma construção da nação a partir das imagens, primeiro com o *Kuxa-Kanema*, uma série de documentários (cinejornais) que serviam sobretudo para reforçar o poder e o regime e unir a nova nação e, posteriormente, a criação da Televisão Pública, a 03 de fevereiro de 1981.

Esse é o cenário, no qual esta pesquisa está inserida, que permite identificar características alusivas à construção do imaginário, dos conhecimentos culturais e sociais, sobre os quais foi sendo delineada a realidade histórica de Moçambique, do passado e do presente, e que se incorpora e consolida por meio da produção do audiovisual.

O acesso aos materiais históricos/arquivos audiovisuais (vídeos, filmes, documentos impressos) das emissoras e registros do próprio *Kuxa-Kanema*, alinhado a orientações teórico-metodológicas vindas da perspectiva da tecnocultura audiovisual articulada e inspirada na arqueologia da mídia (no sentido de escavar materiais de diversas ordens – vídeos, imagens, documentos – do audiovisual moçambicano), foram movimentos que permitiram uma aproximação com o passado escavado e recordado, compreendido a partir de Walter Benjamin (1985, 1987 e 2006) e outros autores referidos mais adiante.

Reforçamos que a nossa pretensão de refletir sobre a ideia de uma *Moçambicidade* Audiovisual aqui vista de forma televisiva e, se traduz em um primeiro momento pelo *KK* (1976/82), no segundo momento pela TV pública (TVM) no período de (1981) até os tempos que nos correm (atualidade) e agregadas pela chegada e consolidação das televisões privadas (STV e TV Miramar), por serem as que tem maior cobertura nacional.

Para uma melhor compreensão da pesquisa apresentamos alguns conceitos que nos permitem debruçar sobre: memória, lembrança, imagem, o audiovisual e o televisivo do ponto de vista da fundamentação teórica, e elementos da arqueologia da mídia na perspectiva metodológica a partir de autores como: Didi-Huberman (2005 e 2015); Jacques Aumont (1993 e 1995); Arlindo Machado (2001 e 2019); Walter Benjamin; Marshall McLuhan (1964, 1967, 1969, 1972 e 2014); Suzana Kilpp (2000, 2002, 2003, 2005, 2010, 2011, etc.); Henri Bergson (1999 e 2006) dentre outros.

É também importante assinalar a trajetória do doutorando que é moçambicano e interessado pelo campo da Comunicação desde a formação universitária de graduação, passando pelo mestrado realizado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – quando

investigou “*As Representações Sociais sobre a Cidadania nas Narrativas Publicitárias da Autoridade Tributária de Moçambique*”. Mesmo considerando o percurso, o ingresso no debate teórico-metodológico da linha de pesquisa Mídias e Processos Audiovisuais do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da UNISINOS foi um desafio diário, na medida em que muitos dos autores e conceitos eram desconhecidos, mas acreditamos que tenha sido possível a sua apropriação e tensionamento, considerando a finalidade desta pesquisa em especial.

É nesta perspectiva que as reflexões de Aumont (1993, p. 78) foram as primeiras que nos elucidaram sobre o uso e importância das imagens. Segundo o autor, “[...] a produção das imagens jamais é gratuita, e, desde sempre, as imagens foram fabricadas para determinados usos individuais ou coletivos [...]”, e prossegue “é claro que em todas as sociedades, a maioria das imagens são produzidas para certos fins (de propaganda, de informação, religiosos, ideológicos em geral)”. Nesse sentido, Flusser (1985, p. 7), afirma que “Imagens são mediações entre homem e mundo”. Assim, Moçambique não é uma sociedade de exceção, uma vez que, se encontra inserida nesse contexto de produção de imagens.

Ainda sobre a temática, Bergson (1999, p. 1/2), destaca que “[...] por imagem entendemos certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa – uma existência situada a meio caminho entre a ‘coisa’ e a ‘representação’”. Esta é uma noção fundamental que colabora fortemente para não adotarmos a ideia de imagem enquanto uma representação “pura” de algo concreto e sim entendermos as imagens audiovisuais moçambicanas como construtos de um país. Diante disso, pode-se entender que essas imagens veiculadas em um cinejornalismo *Kuxa-Kanema*, e, posteriormente, na Tv pública e privada, têm construído a *Moçambicidade* Audiovisual ao longo dos tempos. É olhando para o fundo dessa realidade que nos debruçamos sobre a lembrança como apoio para a percepção, vendo a multiplicidade e continuidade do tempo a partir da memória.

A memória constitui a parcela de consciência individual, singular, na percepção das imagens que nos cercam. Estudos realizados por Bergson (1999, p. 31), apontam que “por mais breve que se suponha uma percepção, com efeito, ela ocupa sempre certa duração e, exige, conseqüentemente, um esforço da memória, que prolonga, uns nos outros, uma pluralidade de momentos.” O autor (p. 31) diz ainda, que a “memória integra as experiências passadas quanto sintetizadas a multiplicidade de momentos singulares e ordenados da percepção”.

É justamente olhando para a relação intrínseca entre a imagem, a memória e a lembrança (uma memória por imaginar e por agir) que foram escavadas materialidades do audiovisual moçambicano. Um olhar atual sobre *Moçambicidade* Audiovisual a partir das imagens/lembranças buscadas primeiro no *Kuxa-Kanema*, após na televisão pública (TVM) e, finalmente, na televisão privada (STV e TV Miramar) de Moçambique. Entendendo a ‘Televisão’ a partir de um olhar das imagens que se atualizam e os seus respectivos rastros. Por um lado, há um tipo de memória relacionada à ação e à repetição que tem início em 1976 e perdura até a atualidade.

Salienta-se que esta inquietação que nasceu nos anos de 2003/4, numa primeira fase, em conversas com um amigo (Luís Mucave) no início da graduação em História na Universidade Eduardo Mondlane (em Moçambique), mas só veio a amadurecer alguns anos após, em 2017/18, em diálogos com o orientador do doutorado (Prof. Dr. Gustavo Fischer), estudos e discussões com colegas do grupo de pesquisa Audiovisualidades e Tecnocultura: Comunicação, Memória e Design (TCAV) na Unisinos. Há que se destacar, também, a grande contribuição que as Professoras Doutoras Suzana Kilpp e Sonia Montañó, ambas do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Unisinos, deram para o fortalecimento da ideia de se realizar uma pesquisa que contemplasse o tema aqui proposto. Soma-se a isso, o reduzido número de estudos acerca da temática, fortalecendo o interesse e a necessidade de melhor compreender o pensamento audiovisual/televisivo de Moçambique.

As conversas fizeram com que emergissem algumas reflexões que impulsionaram alguns questionamentos: a partir da memória, conhecimento e informação audiovisual/televisiva como se constitui a construção da *Moçambicidade* Audiovisual? Quais são os saberes que se trazem da história de Moçambique para relacionar a memória com o contexto audiovisual/televisivo atual?

É partindo destes questionamentos que se viu a necessidade de trazer a observação inspirada em Michael Goddard (2017, p. 20) de que “a insistência na importância de se engajar em processos reais de mudança e em promover uma história do presente [...]”, neste caso, não se trata apenas de uma história do presente, mas sim de explorar o atual social, político, humano, cultural de Moçambique a partir da *Moçambicidade* Audiovisual vista nos três canais de maior audiência no país. Sendo assim, as perguntas-problema da nossa pesquisa são: *Como a Moçambicidade Audiovisual se constrói a partir dos canais de televisão TVM, STV e Miramar? Como a memória audiovisual da Moçambicidade é atualizada pela televisão moçambicana?*

Mediante as reflexões trazidas, buscamos especificidades que nos permitiram examinar e ampliar alguns postulados a partir do diálogo com os autores mencionados no texto. Dessa forma, encaminhamos nossos objetivos de pesquisa a seguir. Sem que ignoremos o *Kuxa-Kanema* como uma espécie de marco inicial do processo audiovisual produzido em Moçambique, por moçambicanos para moçambicanos, o nosso objetivo geral é: analisar os sentidos identitários produzidos a partir dos canais de televisão TVM, STV e TV Miramar nos anos de 1976 ao primeiro semestre de 2020, considerando a visão mídia-arqueológica e as abordagens epistemológicas, conceituais e técnicas orientadas ao processo da comunicação audiovisual.

Por sua vez os objetivos específicos têm a seguinte configuração: 1) investigar como o audiovisual cine jornalístico (*Kuxa-Kanema* numa primeira fase) e o televisivo tem construído a *Moçambicidade* Audiovisual por meio de imagens e suas representações; 2) fazer uma revisão crítica que demonstre as diferentes fases e momentos do audiovisual moçambicano; 3) identificar a abrangência, em termos espaciais, que o áudio visual tem em Moçambique; 4) problematizar quais foram as contribuições das atividades de audiovisual, desde as mais antigas até as mais recentes, e como interferiram na construção da *Moçambicidade* Audiovisual; 5) escavar a documentação permanente de acervos arquivísticos audiovisuais/televisivos públicos e privados (analógica; originalmente digital; e convertida para o digital); 6) entender a *Moçambicidade* Audiovisual que se constrói por meio dos canais de televisão.

Esta tese está dividida da seguinte forma: o capítulo 1, aqui denominado de introdução, traz as informações gerais acerca da problematização e objetivos a serem investigados.

O capítulo 2, “Televisão, Imagem, Imaginário e Memória” busca situar as reflexões em torno destes três temas em sintonia com o âmbito das audiovisualidades, ainda que expresse apenas uma tentativa. Nesta perspectiva, Bergson (1999, 2006), Kilpp (2000, 2002, 2003,), Machado (1999), Flusser (1985, 2008), Didi-Huberman (2005 e 2015), Dubois (2004), Aumont (1993, 1995), Sartre (1996) e Durand (2004) são convocados, em diferentes intensidades e de tal maneira que se articulam em uma dinâmica construtora da *Moçambicidade* Audiovisual vista a partir da mídia “TV” ao mencionar a ideia de mundos televisivos, com inspiração que parte da concepção de ambiência em McLuhan (2014) e Montañó (2007) e avança para a reflexão de Kilpp sobre as Teleaudiovisualidades, entre outros conceitos da autora.

No capítulo 3, avançamos com a relação inerente aos “Aspectos Históricos, Políticos, Demográficos e Culturais de Moçambique”, visto que estes nos permitem contextualizar as diversas dinâmicas da Evolução e História da Imprensa/Tecnocultura do país. Sustentamos esta conexão com base em Capela (1996), Ilídio Rocha (2000), Matusse (1994), Lima (1974). Dentro desta contextualização, podemos apresentar o processo de comunicação ligado à mídia, o cinejornal *Kuxa Kanema* em Moçambique e os princípios de funcionamento da televisão em Moçambique explorando abordagens de Jane (2006), (vieira, 2015) e Miguel (2008), dentre outros.

O quarto capítulo apresenta as “Angulações Teórico-Methodológicas Pretendidas”, estas que nos permitiram fazer uma referência analítica da problematização visto que buscamos métodos da intuição de Bergson, abordado por Deleuze (1999), consideramos também a perspectiva metodológica da cartografia na ótica de Kastrup (2007), Martín-Barbero (2004) e Rosário (2016), esta, nos permitiu rastrear, mapear, identificar os limites das imagens. Recorremos também à perspectiva da arqueologia da mídia vista por Foucault (2008) e Parikka (2017), visto que nos permitiu fazer a descrição dinâmica das linguagens e saberes imaginários, construtores de derivações históricas. É também distinguida a metodologia das molduras e dissecação sustentada por Kilpp (2010), em que permite fazer uma análise das imagens, visto que, tais imagens comportam memórias e dinâmicas culturais dentro de um imaginário da sociedade, neste caso, a moçambicana. É abordado o rastro como processo de pesquisa das imagens sustentado a partir de Walter Benjamin e, por fim, o método das constelações, este permitiu-nos dar um périplo em torno das imagens televisivas e do *Kuxa Kanema* no contexto da comunicação e da tecnocultura de Moçambique ao longo dos anos.

No quinto e último capítulo, no *corpus* de pesquisa desta investigação, analisamos os gêneros e programas televisivos das três emissoras de televisão, com maior cobertura nacional. Sendo que destacamos a memória como lembrança, também recorremos à utilização de matéria do cinejornal *Kuxa-Kanema* como forma de dar maior sustância a nossa pesquisa sobre a *Moçambicidade* Audiovisual. O fechamento da tese aponta algumas considerações e indicativos para as futuras dinâmicas de investigação.

## 2 TELEVISÃO, IMAGEM, IMAGINÁRIO E MEMÓRIA

A fim de se falar em televisão, imagem e memória, em Moçambique, há que se considerar a trajetória que o audiovisual percorreu ao longo dos últimos anos no país, principalmente, a partir da independência moçambicana ocorrida no ano de 1975.

Diante disso, a investigação versará sobre a *Moçambicidade* Audiovisual veiculada a partir do audiovisual dentro do contexto nacional de Moçambique. Este audiovisual, numa primeira fase, era transmitido por meio de um cinejornal *Kuxa-Kanema* – pode-se dizer que o *Kuxa-Kanema* representa a televisão antes da existência, propriamente dita, da televisão em Moçambique – e continuam a passar na televisão pública e privada moçambicana (TVM, STV e TV Miramar). Considerando esse cenário, há que se fazer algumas considerações acerca do que se entende, ou da percepção que se tem, sobre televisão.

Segundo Machado (2001, p.10), “[...] ao longo dos seus mais de cinquenta anos de história, a televisão deu mostras de ser um sistema expressivo suficientemente amplo e denso para formar trabalhos complexos e também abriu espaços para intervenção de mentalidades pouco convencionais [...]” e tantos outros que ajudaram a construir uma ética e uma estética da televisão. O autor destaca, ainda, que:

Esquemáticamente, pode-se abordar a televisão (da mesma forma do que qualquer outro meio) de duas formas distintas. Pode-se tomá-la como um fenômeno de massa, de grande impacto na vida social moderna, e submetê-la a uma análise de tipo sociológico, para verificar a extensão de sua influência. Neste caso, a discussão sobre a qualidade da programação tem pouca aplicabilidade. O que vale é a amplitude das experiências e a magnitude de suas repercussões. (MACHADO, 2001, pp.10-11)

Também, de acordo com o mesmo autor, a televisão pode ser abordada sob um outro viés, em que ela é vista como,

[...] dispositivo audiovisual através do qual uma civilização pode exprimir a seus contemporâneos os seus próprios anseios e dúvidas, as suas crenças e descrenças, as suas inquietações, as suas descobertas e os voos de sua imaginação. Aqui, a questão da qualidade da intervenção passa a ser fundamental” (MACHADO, 2001, p.11).

Essa é uma situação que procuraremos entender dentro do contexto moçambicano, visto que nossa proposta deseja problematizar a televisão como fundamental na construção da

*Moçambicidade* Audiovisual. Corroborando com isso, Machado (2001, p. 12), afirma que “[...] existem muitas teorias sobre o que pode ser televisão. Algumas delas imaginam a televisão intrinsecamente ligada à vida cotidiana, outras à vida popular, outras ao espaço público, outras ainda a mecanismos de mediação entre emissores e receptores”. Na opinião do pesquisador,

[...] a televisão é e será aquilo que nós fizermos dela. Nem ela, nem qualquer outro meio, estão predestinados a ser qualquer coisa fixa. Ao decidir o que vamos ver ou fazer na televisão, [...] ou rejeitar determinadas políticas de comunicação, estamos, na verdade, contribuindo para a construção de um conceito e uma prática de televisão. (MACHADO, 2001, p. 12)

Em seu texto o autor faz menção de que a televisão pode ser entendida como um meio popularesco “de massa”, destaca também que se costuma dizer que a televisão é o meio hegemônico por excelência da segunda metade do século XX. De fato, teorias inteiras sobre o modo de funcionamento das sociedades contemporâneas têm sido construídas com base na inserção desse meio nos sistemas políticos ou econômicos e na moldura que produz nas formações sociais ou nos modos de subjetivação. (MACHADO, 2001).

Por mais que pareçam avançar os estudos sobre esse meio, permanece ainda muito amplamente disseminada a ideia antiga de que a televisão é um “serviço”, sistema de difusão, fluxo de programação, ou, numa acepção mais “integrada”, produção de mercado. Segundo essa concepção, o que importa não é o que acontece de fato na tela, mas o sistema político, econômico e tecnológico no qual se forjam as regras de produção e as condições de recepção (MACHADO, 2001). No entanto, é possível considerar os elementos de contexto articulados ao que se dá na “telinha” se convocarmos o olhar de Kilpp (2003b) sobre o televisivo. Diz a autora:

[...] a televisão participa da instituição imaginária de sociedades e culturas, sendo que ela o faz principalmente instaurando mundos televisivos, nos quais têm visibilidade pessoas, objetos, durações, fatos e acontecimentos que são as virtualidades aqui chamadas de ethicidades televisivas. (KILPP, 2003b, p. 2).

A pesquisadora propõe, inicialmente, que a televisão seja vista como um composto de molduras sobrepostas (emissora, canal, gênero, programa, programação e panorama televisivo), que a configuram como um híbrido. Destacando que as mercadorias culturais, as produzidas e as não produzidas pela mídia, circulam pelos meios de comunicação (KILPP, 2003b).

Considerando o fato de Kilpp (2003b) fazer menção à produção dos programas televisivos que contribuem para que certos imaginários ganhem visibilidade, e que os sentidos são gestados no ambiente da indústria da cultura e na relação que se estabelece entre os sujeitos do processo de produção e do consumo, esta visão se torna útil no processo de percepção e produção audiovisual moçambicana ao longo dos tempos.

Estudos realizados por Kilpp<sup>3</sup> mostram que a pesquisadora vê a televisão como parte do campo das mídias ou da comunicação, um campo cuja autonomização ocorreu como fenômeno da modernidade, e que se diz estar situado (ou, quem sabe, sitiado) na fronteira dos campos sociais, instaurando um espaço público novo. Nesse sentido, há que olharmos o novo espaço público e sua relação direta com novos imaginários sociais e de sociedade, uma vez que os imaginários moçambicanos que se apresentaram, primeiramente, pelo *Kuxa-Kanema* e, atualmente, pela televisão, viabilizaram compreender a forma de construção de uma *Moçambicidade* Audiovisual, que também poderia ser entendida como uma identidade televisiva moçambicana.

Olhando para campos mediados pela televisão, os imaginários televisivos que, na ótica de Kilpp (2003b), não são absolutos e nem são o mesmo imaginário social ou de sociedade, ainda que haja importantes atravessamentos de parte a parte, analisaremos a dinâmica entre mídia e aspectos factuais, a partir de várias interseções ligadas ao desenvolvimento dos meios de comunicação, bem como o impacto por eles causado, em Moçambique, no que tange aos relacionamentos sociais.

Salienta-se, também, que a televisão tem uma relação com o dia-dia da sociedade, por isso, há que se buscar compreendê-la, considerando as interações sociais e interpretações acerca do que ela mostra.

Estas relações, permitem-nos perceber que a televisão, como mídia, se por um lado tem a função de informação e entretenimento, também pode criar uma dinâmica social quando consegue estabelecer uma interação entre o passado e o presente. Para isso, a memória, com base nas imagens audiovisuais, será convocada enquanto conceito para que possamos problematizar determinados aspectos que configuram a construção da *Moçambicidade* Audiovisual de Moçambique.

---

<sup>3</sup> Ver mais sobre as pesquisas da autora em [suzanakilpp.com.br](http://suzanakilpp.com.br)

## 2.1 A PERSPECTIVA DA MEMÓRIA PARA PENSAR AS IMAGENS

A memória pode ser entendida como um meio que se debruça sobre questões que exploram a duração, as percepções e as lembranças.

Sendo a memória construtora de consciência, há que entendermos o princípio da duração, em que Bergson (2006, p. 47) afirma que a memória não pode ser vista como um instante que substitui outro instante, pois “a duração é o progresso contínuo do passado, e que incha à medida que avança”. Assim, se o passado cresce de forma infinita, a duração desse passado também se conserva de forma indefinida. Diante disso, e ainda considerando os estudos de Bergson (2006, p. 47) “[...] a memória não é uma faculdade de classificar recordações numa gaveta ou de inscrevê-las num registo”, uma vez que, o passado se conserva por si mesmo, e que o cérebro reúne e divulga apenas o que interessa para esclarecer o presente.

A lembrança, por sua vez, é vista como parte de um processo, que até certo ponto, procura evocar períodos da história, isto é, saímos do presente e vamos para o passado, entramos nele, porque só assim é possível de compreendê-lo. (BERGSON, 1999). A fim de elucidar este processo de lembrança e para que não seja confundido com outro, Bergson (1999) destaca que,

*Imaginar não é lembrar-se. Certamente uma lembrança, à medida que se atualiza, tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples não me reportará ao passado a menos que seja efetivamente no passado que eu vá buscá-la, seguindo assim o progresso contínuo que a trouxe da obscuridade à luz (BERGSON, 1999, p.158)*

Importa aqui referenciar que, existe uma dificuldade de se perceber a lembrança dissociada da percepção. Para tal, Bergson (2006, p. 50) destaca que isso é possível à medida que “[...] não temos o que fazer com a lembrança das coisas enquanto temos as próprias coisas. A consciência descarta essa lembrança como inútil e a reflexão teórica a considera inexistente. Assim nasce a ilusão de que a lembrança sucede à percepção.”

Continuando, o autor nos diz:

[...] essa ilusão tem outra fonte, ainda mais profunda. Provém de que uma lembrança reavivada, consciente, causa em nós a impressão de ser a própria percepção ressuscitada sob uma forma mais modesta, e nada mais que essa percepção. Entre a percepção e a lembrança haveria uma diferença de

intensidade ou grau, mas não de natureza. A percepção sendo definida como estado forte e a lembrança como estado fraco, a lembrança de uma percepção só podendo então ser essa percepção enfraquecida, parece-nos que a memória, para registrar uma percepção no inconsciente, tenha tido de exonerar que a percepção se abrandasse em lembrança. E por isso que chamamos que a lembrança de uma percepção não poderia se criar com essa percepção nem se desenvolver ao mesmo tempo que ela. (BERGSON 2006, p. 50).

Sendo assim, ainda na ótica de Bergson (2006, p. 51), “a lembrança de uma sensação é a coisa capaz de *sugerir* essa sensação, ou seja, de fazê-la renascer, fraca primeiro, mais forte em seguida, cada vez mais forte à medida que a atenção se fixa mais nela.” Porém, há que se entender que a lembrança e a percepção caminham juntas e juntas se desenvolvem.

Debruçamo-nos sobre lembrança e percepção para que tomemos consciência do nosso processo de memória. Segundo Bergson (2006, p. 55), “[...] tudo acontece como se nossas lembranças se repetissem um número indefinido de vezes nessas mil e uma reduções possíveis de nossa vida passada.” Dessa forma, a sistematização da dinâmica da memória partindo de Deleuze (1999, p. 39) é de que [...] a duração é memória, consciência, liberdade. Ela é consciência e liberdade, porque é memória em primeiro lugar. Ora, essa identidade da memória com a própria duração é sempre apresentada por Bergson de duas maneiras: “conservação e acumulação do passado no presente. (DELEUZE, 1999, p. 39).

A memória se cobre por duas capas, sendo elas a lembrança e a percepção, mas também é feita de multiplicidade de momentos. Assim, Deleuze (1999, p. 39) nos diz que “há, portanto, duas memórias, ou dois aspectos da memória, indissolivelmente ligados, a memória-lembrança e a memória-contração.” Segundo o autor, estamos perante uma dualidade na duração, pois enquanto uma é orientada e ampliada em direção ao passado, a outra contraída, contraindo-se em direção ao futuro.

No entanto, sendo a memória uma dualidade, Deleuze (1999) realça que,

[...] o passado jamais se constituiria se ele não coexistisse com o presente do qual ele é o passado. O passado e o presente não designam dois momentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem: um, que é o presente e que não para de passar; o outro, que é o passado e que não para de ser, mas pelo qual todos os presentes passam. É nesse sentido que há um passado puro, uma espécie de “passado em geral”: o passado não segue o presente, mas, ao contrário, é suposto por este como a condição pura sem a qual este não passaria. (DELEUZE, 1999, p. 45).

Nesse sentido, olhando para os aspectos inerentes da atualização: a contração-translação e a orientação-rotação que se tem o seguinte argumento partindo de Deleuze (1999):

A memória integral responde à invocação de um estado presente por meio de dois movimentos simultâneos: um de *translação*, pelo qual ela se põe inteira diante da experiência e, assim, *se contrai* mais ou menos, sem dividir-se, em vista da ação; o outro, de *rotação* sobre si mesma, pelo qual ela *se orienta* em direção à situação do momento para apresentar-lhe a face mais útil. (DELEUZE, 1999, p. 49).

De acordo com Didi-Huberman (2005), *Ausgraben e Erinnern* – a língua explícita este fato:

[...] a memória não é um instrumento que serviria ao reconhecimento do passado, mas que é antes o meio deste. Ela é o meio do vivido, assim como o solo é o meio no qual as cidades antigas jazem sepultadas. Aquele que busca aproximar-se de seu próprio passado sepultado deve se comportar como um homem que faz escavações. Antes de tudo, que ele não se assuste de voltar sempre ao mesmo e único teor de coisa - que o espalhe como se espalha a terra, que o revire como se revira a terra. Pois os teores de coisa são simples estratos que só revelam o propósito mesmo da escavação ao preço da pesquisa mais minuciosa. Imagens que se levantam, separadas de todos os laços antigos, como joias nas câmeras despojadas de nossa inteligência tardia, como torsos na galeria do colecionador. Durante as escavações, certamente é útil proceder segundo planos; mas a pá prudente e tateante também é indispensável no solo escuro. E se engana completamente quem se contenta com o inventário de suas descobertas sem ser capaz de indicar, no solo atual, o lugar e a posição onde está conservado o antigo. Pois as verdadeiras lembranças não devem tanto explicar o passado quanto descrever precisamente o lugar onde o pesquisador tomou posse dele. (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 175).

Diante disso, a relação intrínseca entre a imagem, memória, lembrança e duração desenvolvida a partir de um olhar atual de Moçambique, considerando as imagens lembranças revisitadas no processo audiovisual/televisivo moçambicano, permitirá entender a construção da *Moçambicidade* Audiovisual pelo fato de que, a cada novo olhar há uma coalescência de passado e presente que está sendo vista, pois o contexto tanto passa por transformações como torna determinados aspectos *durantes*. Em outras palavras, o que há no audiovisual televisivo moçambicano que nos permite pensar em uma identidade de nação construída televisualmente e que carrega imagens-lembrança de outros construtos audiovisuais de Moçambique, como o *Kuxa-Kanema* ou de construtos televisivos de outros países, como as telenovelas brasileiras.

### 2.1.1 Conceito de imagem

Entender as imagens é procurar olhar para o que elas constroem, inventam (para além da representação “do real”), buscar os seus respetivos espaços, tempos e a sua origem e, há que se considerar que elas dão destaque ao órgão de visão. Nesse sentido, Aumont (1993, p. 78), diz que

[...] a produção das imagens jamais é gratuita, e, desde sempre, as imagens foram fabricadas para determinados usos individuais ou coletivos [...] é claro que em todas as sociedades, a maioria das imagens foi produzida para certos fins (de propaganda, de informação, religiosos, ideológicos em geral). [...] A vinculação das imagens no geral é de domínio simbólico, o que faz com que ela esteja em situação de mediação entre o espectador e a realidade.

Por isso, Aumont (1993), considerando os estudos realizados por Raudolf Arnheim (1969), faz menção aos valores das imagens em sua relação com o real, destacando um valor da representação em que a própria imagem é a que reproduz coisas concretas. O autor, referindo-se a Arnheim, destaca que as funções das imagens são as mesmas que no curso de história, porque elas visam a estabelecer uma relação com o mundo.

Assim sendo, é importante perceber o tipo de imagem a ser tratada. Recorrendo a Bergson (1999, p. 2), fazemos questão de retomar a formulação que mencionamos anteriormente: “[...] por imagem entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa – uma existência situada a meio caminho entre a ‘coisa’ e a ‘representação’”.

Segundo Dubois (2004, p. 57),

A imagem pode também ser vista a partir da sua dimensão mimética que corresponde a um problema de ordem estética. Todo dispositivo tecnológico pode, com seus próprios meios, jogar com a dialética entre semelhança e dessemelhança, analogia e desfiguração, forma e informe. A bem da verdade, é exatamente este jogo diferencial e modulável que é condição da verdadeira invenção em matéria de imagem: a invenção essencial é sempre estética, nunca técnica. (DUBOIS, 2004, p. 57).

Por sua vez Benjamin (2006, p. 505), citado por Costa (2009, p.87), apresenta a imagem dialética dizendo que,

[o] índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa legibilidade constitui um

determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir [...]. Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética, não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura (BENJAMIN, 2006, p. 505)

E, de acordo com Costa (2009, p. 88),

[...] a imagem dialética pode ser compreendida como um ponto de confluência de teorias da história, do conhecimento e da imagem bem como, um poderoso instrumento de recorte da produção e cognição imagética moderna tendo a vivência na metrópole moderna e a produção artística como elementos privilegiados de investigação.

Dessa forma, Costa (2009, pp. 88-89) realça que a “imagem dialética é como um campo reflexivo no qual a imagem possui uma amplitude cognitiva, histórica e de pensamento, sendo tratada como um ‘espaço de imagens’”.

Ainda discorrendo sobre a imagem dialética, Costa (2009, p. 89) nos traz a noção da sincronicidade das imagens com o tempo vivido que se manifesta, mas para isso, é necessário, “descobri-las, coletá-las na memória material, pessoal e coletiva, identificando as relações que façam emergir seu caráter dialético em consonância com uma época”. Essa é uma abordagem que pretendemos explorar a partir de um olhar sobre imagens que nos proporcionem a reflexão acerca de nosso objeto de investigação.

Ainda acerca das imagens, Flusser (1985, p.7) afirma que

Imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo. As imagens são, portanto, resultado do esforço de abstração. A sua origem pode ser vista a partir da capacidade de abstração específica que pode ser chamada de imaginação. A imaginação tem dois aspectos sendo eles, o que permite abstrair duas dimensões dos fenômenos, de outro permite reconstituir as duas dimensões abstraídas na imagem. Em outros termos a imaginação é a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens. (FLUSSER, 1985, p. 7).

O mesmo autor destaca que:

O caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens. Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Não que as imagens *eternalizem* eventos, elas substituem eventos por cenas. É tal poder mágico, inerente à estruturação plana da imagem, domina a dialética interna da imagem, própria a toda mediação, e nela se manifesta de forma incomparável. (FLUSSER, 1985, p. 7).

Ainda nesta dinâmica, há que entender a sua ótica ao nos dizer que as “imagens são mediações entre homem e mundo. O homem “existe”, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente.” (FLUSSER, 1985, p. 7). As imagens podem ser consideradas como representantes do mundo, podendo ser mapas desse mundo, permitindo que o homem se sirva e viva em função de tais imagens.

Desta forma, é importante que se entenda que as imagens são inerentes ao visual em que Aumont (1993), com base nas ações de Arnheim traz uma abordagem sobre o *pensamento visual*, dizendo que:

Ao lado do pensamento verbalizado, formado e manifestado pela mediação deste artefato humano que se chama linguagem, há espaço, segundo ele, para um modo de pensamento mais imediato, que não passa ou, pelo menos, não passa inteiramente pela linguagem, mas que se organiza, ao contrário, diretamente a partir dos perceptos dos nossos órgãos dos sentidos: o pensamento sensorial. Entre esses atos de pensamento, é privilegiado o pensamento visual: de todos os nossos sentidos, a visão é a mais intelectual, o mais próximo do pensamento [...], e talvez o único cujo funcionamento esteja de fato próximo ao do pensamento. (AUMONT, 1993, p. 94).

Aumont (1993) procura nos mostrar, a partir dos estudos de Arnheim, que estamos perante uma relação mediadora das imagens entre o real e o receptor, porém, para que isso seja possível, existem valores que se revertem a fim de se estabelecer uma relação com o mundo. Esses valores, podem ser vistos como: o modo simbólico – as imagens serviam de símbolos com a capacidade de refletir e dar acesso sobre valores sociais; o modo epistêmico – neste caso, as imagens comportam informações que se debruçam sobre o mundo procurando transmitir conhecimento e; o modo estético – em que as imagens oferecem sentimentos que geralmente tendem a agradar o receptor.

Nesse sentido, segundo os estudos realizados por Aumont (1993, p. 134) “a imagem é universal, mas sempre particularizada”, sustentando ainda o fato de que

[...] a imagem é sempre modelada por estruturas profundas, ligadas ao exercício de uma linguagem, assim como à evolução a uma organização simbólica (a uma cultura, a uma sociedade); mas a imagem é também um meio de comunicação e de representação do mundo, que tem seu lugar em todas as sociedades humanas. (AUMONT, 1993, p. 134).

Diante disso, é importante ressaltar que a compreensão do papel das imagens no audiovisual é significativo, visto que elas são produzidas para expressarem valores, comportamentos, saberes sociais, culturais e comunitários e que, no caso desta pesquisa, as organizamos a partir das pistas que escavamos das emissoras televisivas moçambicanas. Para avançarmos nessa discussão, é importante considerar que, na medida em que as imagens fazem coalescer passado e presente, podem criar mapas de mundos, é preciso entendê-las enquanto críticas, dialéticas, tensas.

### 2.1.2 Imagem Dialética/Imagem Crítica

Tomamos como ponto de partida o pressuposto de que as imagens são essencialmente tradutoras da nossa realidade e representam a realidade do homem contribuindo para a compreensão do mundo. É com esta dinâmica que Didi-Huberman (2005) acredita num esclarecimento a partir do que Benjamin procurou dizer, ao escrever que,

[...] somente as imagens dialéticas são imagens autênticas, e porque, nesse sentido, uma imagem autêntica deveria se apresentar como *imagem crítica*: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos –, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para "transcrevê-lo", mas para constituí-lo. (DIDI-HUBERMAN, 2005, pp. 171-172).

Encontramos uma relação ideológica nas imagens em que, segundo Didi-Huberman (2005, p. 173),

há de fato uma estrutura em obra nas imagens dialéticas, mas ela não produz formas bem formadas, estáveis ou regulares: produz formas em formação, transformações, portanto efeitos de perpétuas *deformações*". Porém, podemos dizer que se observa um nível de sentido que produz ambiguidade, e que "a ambiguidade é a imagem visível da dialética".

Assim sendo, é pertinente que se tenha consciência sobre a imagem dialética, visto que o processo da sua origem nos diz, “não há, portanto, imagem dialética sem um trabalho crítico da memória, confrontada a tudo o que resta como ao indício de tudo o que foi perdido”. (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 174). Para o pesquisador, Walter Benjamin “[...] compreendia a memória não como a posse do rememorado – um *ter*, uma coleção de coisas passadas –, mas como uma aproximação sempre dialética da relação das coisas passadas a seu *lugar*, ou seja, como a aproximação mesma de seu *ter-lugar*”. (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 175).

Deste modo, a *imagem dialética* corresponderia à imagem de memória positivamente produzida a partir dessa situação anacrônica, seria como que sua figura de *presente reminiscente*. Porém,

[...] compreendemos que a imagem dialética como concreção nova, interpenetração “crítica” do passado e do presente, sintoma da memória - é exatamente aquilo que produz a história. De uma só vez, portanto, *ela se torna a origem*: "A imagem dialética é aquela forma do objeto histórico que satisfaz às exigências de Goethe relativas ao objeto de uma análise: revelar uma síntese autêntica. (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 177).

Podemos aferir as imagens dialéticas com história, com consciência, conhecimento e cultura de modo a termos sua intenção implícita e explícita, visto que, as imagens por si só procuram ser estabelecedoras do conhecimento.

É partindo do conhecimento que passamos a considerar de modo rápido que “a imagem dialética, com sua essencial função crítica se tornaria então o ponto, o bem comum do artista e do historiador”. (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 178). Sendo que, a imagem dialética se torna – imagem de memória e de crítica ao mesmo tempo, imagem de uma novidade radical que reinventa o originário – transforma e inquieta duravelmente os campos discursivos circundantes; enquanto tal, essa forma participa da “sublime violência do verdadeiro”, isto é, traz consigo efeitos teóricos agudos, efeitos de *conhecimento*”. (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 178).

Para se falar sobre a imagem dialética há que entender que a dialética sempre procura construir uma problemática participativa de múltiplas classes. Portanto, “seja como for, Benjamin nos deu a compreender a noção de imagem dialética como forma e transformação, de um lado, como conhecimento e crítica do conhecimento, de outro”. (DIDI-HUBERMAN 2005, p. 179). É a dialética que nos mostra justamente o motor dialético da criação como conhecimento e o conhecimento como criação, isto é, ela produz uma leitura crítica.

A imagem é um estado de suspensão a ser localizado sobre as impressões sujeitas ao homem, embora não lineares, mas por uma complexidade entre o que aconteceu e o atual. Em suma, tendo em conta Benjamin, podemos realçar ou destacar que as imagens dialéticas são de certa forma o ponto de convergência bem como o descompasso temporal das imagens em tensão com a historicidade em que emergem. Nesse sentido, uma grade de programação de determinada emissora Moçambicana não traz apenas a historicidade dos acontecimentos de um país (política, clima, esportes, ...), mas a própria historicidade da televisão *broadcast* quando replica práticas de grades televisivas outras (notícias à noite, programação infantil pela manhã, ...). É nessa tensão entre fatos e sua televisualização que se instituem os mundos televisivos.

## 2.2 MUNDOS TELEVISIVOS/TELEVISUALIDADES

Os mundos televisivos nos remetem à tese de Marshall McLuhan – “O Meio é a Mensagem” – em que sustenta o meio como sendo componente importante na comunicação. Por sua vez Pombo (1994, s/p), com base em McLuhan, apresenta-nos uma dupla operação: “a primeira procura estudar a evolução dos meios comunicativos usados pelos homens ao longo da sua História e, a segunda, busca identificar as características específicas de cada um desses diferentes meios de comunicação”.

As duas operações constituem os seus principais pontos de partida para aprofundar-se sobre o desenvolvimento midiático que, na sua ótica influenciam as transformações da cultura humana. Pombo (1994, p. 3), citando McLuhan, faz menção ao oral ou acústica, destacando ser endógena de uma sociedade analfabeta e que, constitui o principal meio de comunicação “falada e ouvida”. Por sua vez, a sociedade alfabetizada, privilegiada pela escrita e leitura traduzida, valorizada nos dias que correm, e também pela cultura eletrônica, configurando desta forma as atitudes do ser humano.

Esta realidade nos leva à abordagem de McLuhan (2014), a qual tem como destaque a cultura das galáxias relatando que a era eletrônica dos meios, pode ser vista como sendo a nova índole da interdependência humana, concretamente a partir dos meios de comunicação eletrônicos audiovisuais, visto que, tem uma capacidade ampla de envolver aos que os acompanham.

Há que retomarmos a tese de McLuhan (2014, p. 11) em que diz,

“O meio é a mensagem” significa, em termos da era eletrônica, que já se criou um ambiente totalmente novo. O conteúdo deste novo ambiente é o velho ambiente mecanizado da era industrial. O novo ambiente reprocessa o velho tão radicalmente quanto a TV está reprocessando o cinema.

Neste processo em que procuramos estilhaçar a cultura dos meios, Pombo (1994) volta a nos remeter a McLuhan destacando a sua preocupação em relação ao alcance das mídias com menor incidência das mensagens e conteúdo, salientando que a sua ação comunicativa norteadora da comunicação audiovisual, hoje, é influenciada pelas tecnologias.

Nesse aspecto, McLuhan (2014, p. 22) nos apresenta uma dinâmica em que,

[...] a mensagem de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas humanas. Um movimento que amplia o processo de percepção da mídia como veículo com finalidade de objetivar e configura o conhecimento, visto que, o autor considera os “meios de comunicação como sendo extensão do homem. (McLUHAN, 2014, p. 22).

Assim, os meios são vistos como extensão do homem e, ainda vale salientar, que sua abordagem não leva em conta apenas os conteúdos, mas sim o próprio meio e a matriz cultural em que ele atua. (McLUHAN, 2014).

Destacamos que o nosso objetivo é compreender acerca da mensagem televisiva, sua transição, configuração, como fazedora e criadora da opinião das pessoas que é publicada, bem como o seu alcance na esfera pública, dando seus significados às mensagens. Nesse sentido, ressaltamos os estudos McLuhan (2014, p.42) em que afirmam que “[...] o significado de uma mensagem é a mudança que ela produz na imagem”. Ainda, na concepção do pesquisador McLuhan, pode-se dizer que estamos perante o efeito do que pelo significado. Uma característica básica do nosso tempo, visto que envolve a situação total e não apenas a um plano de movimento da informação.

Em termos de meios, procedimentos e valores há que trazer à televisão, um dos meios presente nos nossos lares e procurar nos mostrar, com base nas histórias, a dinâmica da sociedade devido ao seu alcance ao mundo e as suas diferentes classes sociais. Perante esta dinâmica televisiva Castells (1999, p. 415) olha para a televisão, após a Segunda Grande Guerra, como a criação da nova galáxia da comunicação, conceito cunhado por McLuhan. Por sua vez, Castells destaca a dinâmica que a eletrônica trouxe para os meios da comunicação, tendo com a televisão a sua principal cara. Esta dinâmica fez com que os outros meios, como

o rádio, se adaptassem a temas do cotidiano de modo a se manter flexível e adentrar nos distintos segmentos da sociedade.

Nesse sentido, procuramos olhar a nova televisão como um movimento social, gerador de alguns avanços. Tais avanços despertam alguns tensionamentos nos estudos de Castells (1999) que considera ser a televisão como sendo um marco do fim da Galáxia de Gutenberg, isto é, o sistema de comunicação deixou de ser apenas tipográfico e passou a ser também audiovisual.

Voltando a McLuhan (2014) que faz a menção de o meio ser a mensagem, e que de certa forma o “conteúdo” de qualquer meio faz com que fiquemos cegos em relação a sua natureza e, no entanto, percebemos a sua afirmação de o meio corresponder a mensagem. É compreender que a luz elétrica pode ser vista como meio de comunicação à medida que é utilizada para o registo de algum produto, e isso torna possível que se note o conteúdo, o que na ótica do pesquisador é um outro meio. Podemos observar que McLuhan sustenta que:

[...] A mensagem da luz elétrica é como a mensagem da energia elétrica na indústria: totalmente radical, difusa e descentralizada. Embora desligadas de seus usos, tanto a luz como a energia elétrica eliminam os fatores de tempo e espaço da associação humana como o fazem o rádio, o telégrafo, o telefone e a televisão, criando participação em profundidade. (McLUHAN, 2014, p. 23).

Com base nesse princípio, há que olharmos para as consequências psicológicas e sociais, as quais, de acordo com McLuhan (2014, p. 22) “ampliam ou aceleram os processos já existentes”. Porém,

[...] a mensagem de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas humanas. A estrada de ferro não introduziu movimento, transporte, roda ou caminhos na sociedade humana, mas acelerou e ampliou a escala das funções humanas anteriores, criando tipos de cidades, de trabalho e de lazer totalmente novos. (McLUHAN, 2014, p. 22).

Assim, McLuhan (2014 p. 25) se pronuncia a respeito do estudo em que os “meios levam em conta não apenas o “conteúdo”, mas a próprio meio e a matriz cultural em que um meio ou veículo específico atua.” É olhando para o espaço em que o meio atua que nos ocorre que a “aldeia global”, vista por McLuhan, pode ser algo possível de ver como sendo a velocidade da comunicação impulsionada pela eletricidade em que a televisão faz parte

“envolvendo todo mundo com todo mundo de uma maneira profunda”. (McLUHAN, 2014, p. 109).

McLuhan nos diz, também, que “o meio é a mensagem”, um envolvimento que pode ser visto no âmago da televisão, visto que ela cria condições para se dispor de múltiplas percepções bem como envolve a todos que conseguem estar com ela. O pesquisador afirma que “[...] a TV pode ilustrar a interrelação dos processos e o crescimento das formas de todos os tipos como nenhum outro meio pode”. (McLUHAN, 2014, p. 373).

Estamos perante uma complexidade que se imprime por meio das tecnologias de informação, mas dentro de um determinado espaço visual em que as imagens da TV se explicam. Assim, sabendo que a nossa época é altamente visual, Castells (1999) destaca que,

[...] a mídia é a expressão de nossa cultura, e nossa cultura funciona principalmente por intermédio dos materiais propiciados pela mídia. Nesse sentido fundamental, o sistema de mídia de massa completou a maioria das características sugeridas por McLuhan no início dos anos 60: era a Galáxia de McLuhan. Entretanto, o fato de a audiência não ser objeto passivo, mas sujeito interativo, abriu o caminho para sua diferenciação e subsequente transformação da mídia que, de comunicação de massa, passou à segmentação, adequação ao público e individualização, a partir do momento em que a tecnologia, empresas e instituições permitiram essas iniciativas. (CASTELLS, 1999, p. 422).

Nesse sentido, procuramos distinguir a relação dos mundos da TV, a sua participação, a sua extensão visual, destacando que McLuhan a vê como uma extensão dos sentidos do tato e de visão. O sentido de visão manifesta-se em muitos momentos, enquanto o tátil se percebe de imediato. Em suma, segundo McLuhan (2014, p. 376), “[...] a TV, acima de tudo, é uma extensão do sentido do tato.”

Mediante a dinâmica conceitual trazida por McLuhan, há que ver o advento e o desenvolvimento tecnológico dos novos meios de comunicação (como a TV e o telefone, por exemplo) e acreditarmos que o mundo se interliga, dando espaço a uma intensa troca cultural entre os diversos povos, aproximando-os como se estivessem numa grande aldeia inteiramente conectada a “aldeia global”.

Sendo a televisão participante de instituições imaginárias, sob a ótica de Kilpp (2003b) inclui-se que as emissoras, os canais, os gêneros, os programas, a programação e os panoramas televisivos são enunciados pela tevê como ethicidades televisivas, constituindo-se, além disso, como importantes molduras de outras ethicidades. Aqui, há que se sublinhar um aspecto importante: a ideia de ethicidades proposta pela autora está fortemente presente (ou pretendemos que esteja), em nosso trabalho de investigação quando se trata da

*Moçambicidade* Audiovisual, cujo conceito será mais explorado nas seções seguintes, neste mesmo capítulo.

Kilpp (2003b, p. 2), conforme já destacamos anteriormente, propõe-nos que, “[...] a televisão seja vista como um composto de molduras sobrepostas (emissora, canal, gênero, programa, programação e panorama televisivo), que a configuram como um híbrido”. A pesquisadora destaca, também, que “[...] a TV é um ser ou uma tendência, uma virtualidade que se atualiza em certas televisões, ou em certas práticas – mais ou menos prevalentes, mais ou menos agendadas, que podem ser diferentes no tempo e no espaço – que lhe conferem historicidade e peculiaridades territoriais.” (KILPP, 2003b, p. 2).

Na mesma esteira, Kilpp (2003b, p. 5-6) nos diz que

[...] a televisão é parte do campo das mídias ou da comunicação, um campo cuja autonomização ocorreu como fenômeno da modernidade, e que se diz estar situado na fronteira dos campos sociais, instaurando aí um novo espaço público. Esse novo espaço público teria relação direta com novos imaginários de sociedade e com novos imaginários sociais. (KILPP, 2003b, p. 5-6).

Assim sendo, trazemos uma outra abordagem de Kilpp (2003c) que nos fala da televisão ligada às identidades que podemos considerar como sendo flexíveis e dinâmicas dentro do contexto em que são estudadas em que autora as olha como “subjetividades televisivas”: as durações, as personas, os objetos, os fatos e os acontecimentos que a televisão considera como tais e que são, na verdade, construções televisivas. Este processo, nos remete a Montañó (2007, p. 54), ao nos dizer que “a TV é ela também uma virtualidade, uma duração, uma multiplicidade virtual, que se atualiza de diversas formas e tem uma dimensão irreduzível e passível sempre de novas atualizações”.

Machado<sup>4</sup> (1990, p. 8 apud MONTAÑO, 2007, p. 55), cita como exemplo o fato de a TV adentrar tão profundamente na vida política das nações, “que nada mais lhe pode ser ‘exterior’, pois tudo o que acontece de alguma forma pressupõe a sua mediação, acontece, portanto, para a tevê. Aquilo que não passa pela mídia eletrônica torna-se estranho ao conhecimento e à sensibilidade do homem contemporâneo.”

Já estudos realizados por Bucci (2004) dão conta de que a televisão não tem como preocupação visualizar ou buscar para as proximidades, há que dizer que “[...] a televisão é um lugar em si. Do mesmo modo, ela não supera os abismos de tempo entre os continentes

---

<sup>4</sup> MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

com suas transmissões na velocidade da luz: ela encerra um outro tempo.” (BUCCI, 2004, p. 31).

Montaño (2007, p. 55), a partir de estudos feitos por Arlindo Machado destacados na sua obra ‘**A televisão levada a sério**’ (2000), “afirma que a televisão permanece o mais desconhecido dos sistemas de expressão de nosso tempo”. A autora faz também menção a Wolton (1996), dizendo que destaca “que existe, na televisão de massa, uma grandeza e uma estética insuficientemente percebidas, cuja complexidade é comparada por Barbero e Rey (2001) com a forma das metrópoles modernas”. (MONTAÑO, 2007, p. 55)

Olhando para os discursos e a complexidade da televisão, há reparar para a abordagem da Montaño (2007) sustentada com base em Santaella (1990) em que crê no potencial de percepção da TV e o considera tão amplo a ponto de que para enxergá-lo é necessário compreender o modo como essa linguagem se articula e transforma os mecanismos de apreensão e reação perante a realidade.

Montaño (2007, p. 57), parafraseando Derrida (1998), realça que

[..] afirma que uma das dificuldades em compreender a TV está na natureza das imagens televisivas. Elas dão a impressão de invasão do olhar, apresentando-se como globais e indissociáveis, mas na realidade não o são”. Elas podem ser recortadas, fragmento de segundo, por fragmento de segundo. Para chegar aos significados e apreender o alfabeto das imagens, devemos aprender a discernir, compor, colar, montar. Mais ainda, o autor, aponta a TV como um olhar que percebe imagens abrindo um novo tipo de fenômeno, construindo um mundo próprio.

Ainda no que tange a mundos televisivos, Montaño (2007) recorre a Kilpp numa cartografia da televisão no seio da indústria cultural, tendo como destaque quatro situações. Primeiro inscrevendo a televisão dentro da indústria como produtora de mercadorias culturais (novelas, séries, programas, *spots*, jornalismo, formatos de programas). Produção que podemos encontrar desde o *Kuxa-Kanema* até os canais de Televisão selecionados tendo em vista à identificação da *Moçambicidade* Audiovisual.

A segunda situação refere-se à Televisão que pode ser vista como uma vitrine das mercadorias produzidas. Já a terceira situação inscreve a televisão como uma indústria *sui generis* (de espécie única), uma espécie de usina de reciclagem de “restos” culturais, os quais seriam coletados na cultura mesma ou nos confins dos campos sociais (que podem ser pensados também como restos) e transformados pela tevê em produtos culturais televisivos. (MONTAÑO, 2007).

E, finalmente, a quarta situação, inscreve a televisão na indústria da cultura como produtora de mercadorias *sui generis*: molduras, moldurações e *ethicidades* (neste caso *Moçambicidade* Audiovisual) televisivas. Dessa forma, não importaria o lugar de produção das mercadorias, pois a TV enuncia para elas, pelos modos como as molduras, sentidos *éticos* originais. A TV tornar-se-ia, assim, o lugar da dissolução dos sentidos sólidos da modernidade. (MONTAÑO, 2007).

Perante esses posicionamentos, o que diríamos sobre mundos televisivos? Segundo Montaña (2007, p. 64) mundos televisivos são, no seu ver, mundos lúcidos. Uma afirmação em que a pesquisadora sustenta, com base em Kilpp (2005), diz:

Ao instaurar mundos televisivos, a tevê imagina uma sociedade que, a sua vez imagina a televisão e o faz principalmente, recordando, montando e moldurando, fragmentos e restos culturais, ressignificando-os em quadros de experiência tipicamente televisiva que são essas molduras sobrepostas, nas quais essas *ethicidades* adquirem existência propriamente televisiva (KILPP, 2005 apud MONTAÑO, 2007, p. 64).

Diante disso, o conceito (*etnicidade/Moçambicidade* Audiovisual), assim construído a partir da ideia dos mundos televisivos, nos parece produtivo para pensar os sentidos na tevê moçambicana ao longo dos anos. Ainda assim, dentro de nosso esforço de apropriação de conceitos em torno da dimensão da imagem, da memória e do meio televisão, é importante apontar mais algumas especificidades do televisivo.

### **2.2.1 Teleaudiovisualidades**

A televisão adquiriu uma certa importância no cotidiano social. Tornou-se onnipresente no cerne da sociedade (urbana, suburbana e uma parte da rural), mas há que realçar que assistir à televisão nem sempre foi fácil para os moçambicanos, embora hoje tenha uma presença notável no convívio diário do cidadão comum. Levando em consideração o período (a idade de um país independente) em que Moçambique se tem construído como nação e um momento em que vivemos e vivenciamos os processos da construção do jovem país, é possível verificar essa situação.

Diante disso, e atentando para importância, no que diz respeito à dinâmica e sua influência no processo de construção e empoderamento das sociedades, é que nos ancoramos

em Kilpp (2002a), no que tange à participação da televisão em nível das instituições imaginárias sociais e culturais, dando-lhes visibilidade.

Sendo assim, há que se fazer uma arqueologia e cartografia da comunicação no que tange à televisão moçambicana trazendo como destaque os diversos panoramas e contextos audiovisuais numa relação com a *Moçambicidade* Audiovisual (identidade, cultura e cidadania) moçambicana.

A *Moçambicidade* Audiovisual/televisiva ancorada em processos audiovisuais em que Kilpp (2002a, fl. 25) objetiva como “eticidades, sendo que:

[...] designam subjetividades virtuais (as durações, *personas*, objetos, fatos e acontecimentos que a televisão dá a ver como tais, mas que são, na verdade, construções televisivas), cujos sentidos identitários (éticos e estéticos) são agenciados num mix de molduras e moldurações de imagens, no qual, nas metrópoles comunicacionais, a televisão tem um papel importante. (KILPP, 2002a, fl. 25).

Ainda segundo Kilpp (2002a), tem-se que a moldurarão remete aos procedimentos de ordem técnica e estética que realizam certas montagens no interior das molduras e o emolduramento passa a referir o agenciamento dos sentidos estes que por sua vez agregam uma representação identitária das características da televisão moçambicana.

Para melhor entender a construção da *Moçambicidade* Audiovisual/televisiva, ao longo dos tempos, é importante entender a importância da memória, visto que segundo Bergson, visto por Kilpp (2002a, fl. 37), não existe percepção sem memória, sendo que percepção e lembrança se interpenetram sempre, trocando entre si algo de suas substâncias, graças a um fenômeno de endosse. Também de acordo com Kilpp (2002a, fl. 32), para o autor, “a nossa experiência – a nossa representação – é a mistura dessas duas linhas: a linha que leva a lembrança à percepção e a que leva a percepção à lembrança.”

Esse devir televisivo da *Moçambicidade* Audiovisual e de seus sentidos identitários que emergem na televisão, nos canais televisivos moçambicanos serão garimpados e cartografados de modo a se perceber como eles se atualizam e circulam no contexto da televisão de Moçambique como um processo audiovisual construtor das eticidades moçambicanas na base de uma multiplicidade histórica e cultural nativa e naturalizada.

Assim, na ótica de Kilpp (2002a, fls. 43-44), “a televisão dá visibilidade a certas pessoas, objetos e acontecimentos, reais ou imaginados, pelos quais ganham visibilidade também certos imaginários”. Ainda nesta esteira, a pesquisadora refere-se a esses imaginários chamando-os de

[...] televisíveis para acentuar que dar visibilidade implica efetuar mediações. Penso ser possível compreender os imaginários no âmbito da comunicação e contextualizá-los no interior de uma sociedade que a imagina (a televisão) e que é por ela (a televisão) imaginada. Isto é, posso pensar numa complexa relação de imaginários, com muitas linhas de fuga e algumas capturas de parte a parte, como uma teia que é tecida por aranhas nem sempre visíveis. Tendo a achar que a televisão está a engendrar novas formas de percepção, e por isso pode-se dizer que instaura mundos. Da mesma forma que Benjamin (1986) afirmava que a técnica do cinema era um sintoma das transformações profundas nas estruturas perceptivas, e que ele era uma forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com que se confrontava o homem de então, penso que a tevê corresponde e participa perigosamente da fundação do mundo fluido, complexo e perigoso da atualidade. Então, e pelo que disse, - os imaginários televisíveis são aqueles imaginários instituídos que percebemos (cuja percepção é atravessada pela moldura corpo do espectador, um corpo singularmente inserido na sociedade e na cultura, com um repertório singular de imagens e molduras) nas imagens televisivas, que são engendrados pela televisão e minimamente compreendidos, porque são de muitas formas, mais ou menos, compartilhados social e culturalmente. (KILPP, 2002a, fls. 43-44).

Um fenômeno em que a autora o observa inserido no contexto da realidade brasileira, numa realidade da brasilidade televisiva partindo da memória e da televisão aberta, no Brasil, e a enunciação de ethicidades televisivas. Paralelamente à esta realidade, torna-se vital que a construção da *Moçambicidade* Audiovisual se articule dentro desta comunicação ligada à realidade brasileira, mas no caso de Moçambique é vital que se tragam elementos do tempo e espaço, cultura e história, porque, só assim se pode repensar acerca das simbologias e percepções desenvolvidas na esfera pública moçambicana a partir do meio televisivo.

### **2.2.2 Tecnocultura – mobilidade e articulações**

As tecnologias de informação têm tido um percurso que se faz representar pela dinâmica da cultura, concretamente a digital, dentro de um processo e de uma trajetória social e histórica da comunicação evolutiva.

A presente seção faz menção à construção e ao desenvolvimento da cultura digital, sua adaptação e flexibilidade no que diz respeito à predisposição no conhecimento da tecnocultura. Dessa forma, pode-se ampliar a percepção da comunicação e da tecnologia no contexto das relações humanas.

A tecnocultura, como conceito, permite um certo entendimento e análise das dinâmicas e mobilidades da sociedade a partir de um contexto do tempo do nosso dia a dia,

isto é, a interação das tecnologias. Nesse âmbito, é possível olhar para a tecnocultura como sendo uma mobilidade de tecnologias que se produzem no espaço sociocultural.

Segundo Gomes e Gomes (2016),

Cultura é palavra fácil nos textos que versam sobre os “novos meios de comunicação” que, via de regra, visam a um entendimento da comunicação midiática que transcende suas dimensões técnicas e a coloca como vetor cultural da sociedade contemporânea. Ganha relevância neste contexto a noção de uma cultura contemporânea midiaticizada ou ainda da emergência de uma tecnocultura que, de qualquer forma, abrigaria, senão toda, ao menos fragmentos da diversidade cultural global em seus sentidos mais amplos. Uma concepção de cultura, dentro desta abordagem, põe em questão o ideal moderno de um contínuo desenvolvimento humano rumo a um objetivo transcendente. A seta unilateral do progresso cai em suspensão. (GOMES e GOMES, 2016, p. 754).

É olhando a cultura no interior dos dispositivos midiáticos, as técnicas, estéticas e as temporalidades/atualizações que Gomes e Gomes (2016) destacam a construção das audiovisualidades a que se refere Kilpp (2011) e que a partir dos estudos realizados por essa pesquisadora é que se pode acreditar que possa valer também para a cultura entendida aqui como tecnocultura. Até então, ainda não se entende o que quer dizer tecnocultura. Há que procurar trazer uma definição a partir de alguns autores que têm mostrado o uso do termo tecnocultura nas várias áreas das Ciências Sociais Humanas Aplicadas.

Ainda na construção racional e conceitual do termo tecnocultura, Fischer (2015, p. 64) nos diz que “[...] pensar tecnoculturalmente envolve considerar o surgimento e desenvolvimento dos meios de comunicação e representação como resultantes de processos de mútuo contágio entre tecnologia e cultura, ou ainda, trazer a dimensão da técnica enquanto um construto cultural.”

De acordo com Gomes e Gomes (2016) citando Lister et al. (2009, p. 429), tecnocultura é definida como “fenômenos culturais em que tecnologias ou forças tecnológicas são um aspecto significante”. Os mesmos pesquisadores – Gomes e Gomes (2016) –, mas agora citando Genosko (2013), dizem que,

[...] a cunhagem do termo tecnocultura remete à década de 1960 e sua instituição inicial fez referência à influência mútua entre tecnologia e cultura com oco em seus pontos de contato, estabelecidos pelos meios. Seu inventor teria sido o neologista estadunidense Henry G. Burger que, em uma carta enviada ao editor da revista *Technology and Culture*, sugeriu a necessidade de se criar uma área de estudos. “Eu proponho que a disciplina seja chamada de ‘tecnocultura’”. (GOMES; GOMES, 2016, pp.754-755).

Nos dias que correm, é notório o aparecimento de uma nova cultura que de certo modo se representa pela complexidade e técnicas da multimídia que se prontifica a divulgar seus pensamentos em debates sobre temas dos mais variados. Perante esta cultura, é destacada a função da mente humana. Nesse sentido, convém registrar o que nos apresenta Brockman, vista por Ferreira (2004) que a partir dela (a cultura) faz menção ao culturalista Herbert Marshall McLuhan, uma figura incontornável das Ciências da Comunicação, e ao compositor e poeta John Cage, para dizer que

McLuhan havia observado que, inventando a tecnologia elétrica, externalizáramos nosso sistema nervoso central; ou seja, nossa mente. Cage foi ainda mais além, dizendo que agora tínhamos que supor que “existe apenas uma mente, a que todos nós compartilhamos”. Cage observava que tínhamos que ir muito além das mentalidades privadas e pessoais e entender como as coisas tinham mudado radicalmente. Nossa mente havia se socializado. “Não podemos mudar nossa mente sem mudar o mundo”, disse ele. A mente, como uma extensão criada pelo mundo, tornara-se nosso meio, que ele caracterizava como o “consciente coletivo”, no qual poderíamos penetrar criando uma “rede global de utilidades.” (BROCKMAN, 1997, apud FERREIRA, 2004, p. 125).

Desta forma, Ferreira (2004) entende a tecnocultura, como a ligação entre o mundo da técnica e o mundo da cultura, e que a sua dinâmica é também abordada por culturalistas como Gilles Deleuze e Félix Guattari, em que eles buscam um termo da botânica – rizoma – para referir-se a um conceito em uso na textualidade eletrônica, a fim de afirmar que a tecnocultura é uma conexão que busca integrar as tecnologias e a cultura.

Diante disso, a tecnocultura estabelece conexões entre cultura e tecnologia com uma proposta de análise fundamentada em articulações entre as mudanças sociais e as mudanças culturais, postuladas pelo materialismo cultural de Raymond Williams<sup>5</sup> (2005, apud. GOMES, 2014, p. 3), o qual destaca que as “mudanças nas convenções artísticas nunca são casuais ou fruto de meras escolhas técnicas, mas estão relacionadas com mudanças na estrutura de sentimento de uma dada sociedade e dão expressão a um novo modo de sentir”.

Há que dizer, também, que o conceito de tecnocultura pode ser visto em uma perspectiva cultural engajada e definida num contexto das tecnologias, isto é, uma relação entre a cultura e tecnologia. A conceitualização, na ótica de Gomes, procura dar um espaço hegemônico do uso da tecnocultura para tratar do que é percebido como resultado da

---

<sup>5</sup> WILLIAMS, Raymond. **Culture and Materialism**. London/New York: Verso, 2005.

associação entre ciência e técnica na modernidade. Sendo assim, Gomes (2014) diz que a tecnocultura

[...] surge como um outro modo de falar de modernidade, mas enfatizando os aspectos relacionados à “revolução tecnológica”. Esse modo hegemônico se desdobra no que se refere ao tempo em que reconhecem o fenômeno: para alguns autores, trata-se da Modernidade, e consideram-se os problemas relacionados à racionalidade técnica; para outros, trata-se da pós-modernidade, ou do período que se localiza de meados do Século XX em diante, que tem como suas características a globalização, a reestruturação do capitalismo e as novas tecnologias de informação e comunicação, o computador e a internet. (GOMES, 2014, pp. 3-4).

Com base nessas considerações, há que trazeremos o dinamismo e possibilidades aglutinadoras que permitem entender a conceitualização da tecnocultura por meio de observações e perspectivas múltiplas. Na construção conceitual, é notória a conjugação entre a cultura, a tecnologia e a vida social, conforme nos apresenta Lemos (2008) quando se refere aos estudos realizados por afiançar que

[...] a tecnocultura aparece por oposição a cibercultura, que é associada explicitamente com a pós-modernidade. Embora a cibercultura tenha a tecnocultura como pano de fundo e esteja em sintonia com os parâmetros da racionalidade moderna ela potencializa um certo vitalismo social. (LEMOS, 2008, p. 61).

A construção do termo, tendo como referência o social, possibilita que, conforme afirma Gomes (2014, p. 5), “encontre a tecnocultura na pós-modernidade especialmente, nas tecnologias de comunicação e informação, nos processos de mudança cultural, as obras, realizadas nos marcos dos estudos culturais, deslocam a ênfase do determinismo tecnológico para as apropriações na cultura, para o poder de agenciamento humano. Em suma “não são as novas tecnologias, enquanto tais, que desafiam velhas configurações sociais e criam novas, mas são as pessoas que se envolvem com e usam estas tecnologias”. (LYSLOFF; GAY JR., 2003, p. 9 apud GOMES, 2014, p. 5).

A tecnocultura tem uma amplitude que se articula culturalmente e tecnologicamente se sustentando com uma dinâmica cotidiana. É considerando esta amplitude tecnocultural que ponderamos a abordagem trazida por Vannini et al, (2009, p. 6), os quais sustentam que a “primeira estratégia para entender a complexidade da tecnocultura consiste em abordá-la como resultado emergente de relações interdependentes entre humanos, técnicas e o ambiente natural”. Os autores supracitados, fazem menção à natureza racional da tecnocultura dizendo

que “a visão ecológica da tecnocultura enfatiza a comunicação como relacionalidade, isto é, como a energia vital que mantém juntos diversos organismos simbólicos e materiais. Tecnocultura significa a arquitetura relacional do passado, presente e futuro”. (VANNINI et al, 2009, p. 8).

Nesse sentido, a tecnocultura busca sua importância à medida que esculpe o mundo com o qual interagimos e no qual nos adaptamos. Na atualidade, a tecnocultura é fundamental para a compreensão dos processos da dinâmica cultural e histórica. Segundo Vannini et al, (2009, p. 9) “[...] a tecnocultura não é apenas a união de grupos sociais em harmonia, mas também a colisão de interesses estratégicos.”

Diante disso, há que se considerar a visão de Santaella (2011, p. 01) ao afirmar que “a história, a economia, a política, a cultura, a percepção, a memória, a identidade e a experiência estão todas elas hoje mediadas pelas tecnologias digitais”. Sendo que tais tecnologias, movimentam-se em nosso presente não só como um modo de participação, mas também operacionalizam a dinâmica do processo produtivo socio-tecnológico da sociedade.

No mundo moderno, a comunicação multimídia (revolução digital, em ampla aceleração desde a década de 1990) vem se revelando um promissor canal de interação à serviço da política, da educação, e da cultura. (BRITO, 2010).

Nesse sentido, a contínua popularização do uso de novas mídias nos países considerados em vias de desenvolvimento – (o caso de Moçambique) – e os efeitos socioeconômicos, políticos, culturais e, sobretudo, ideológicos acarretados sobre os indivíduos, com destaque para os novos modos de interações sociais que constituem a chamada sociedade midiática, revela-se um promissor campo de estudo. Dessa forma, é possível perceber a inserção dos meios de comunicação no centro da esfera pública através das tecnologias de informação e comunicação e que, segundo afirma Sodré (2002) visto por Brito (2010) estamos perante a ‘tecnocultura’. De acordo com Sodré (2002, p. 27, apud BRITO, 2010, p. 4) “[...] a ‘tecnocultura’ implica uma transformação das formas tradicionais de socialização, além de uma nova tecnologia perceptiva e mental [...].”

Brito (2010) destaca ainda que a sociedade na atualidade é regida pela eletrônica, uma perspectiva trazida por Marshall McLuhan no início do século XX, que em seus estudos sobre aldeia global, apresenta-nos a temática. Dessa forma, Brito (2010) traz uma abordagem com base em McLuhan, segundo a qual, o emprego das novas tecnologias nas sociedades a partir do advento de meios eletrônicos como a TV, o rádio, o telefone e o computador representam um marco divisório no que diz respeito ao processo de interação dos indivíduos com o mundo a sua volta.

Estamos aqui perante uma realidade em que os meios não podem ser vistos como passivos, mas sim como aqueles que ampliam ou aceleram os processos sociais de interação humana. Desta feita, McLuhan, visto por Brito (2010, p. 7), defende que “[...] o conteúdo de qualquer meio ou veículo é sempre outro meio ou veículo”, algo que podemos objetivar como sendo um processo multimidiático que, visa dar mais proximidade aos seres humanos.

### **2.2.3 Televisão como forma tecnocultural**

Considerando o contexto atual, não há como ignorar a importância da televisão na construção e dinamização do desenvolvimento contemporâneo da sociedade, visto que o audiovisual tem levado a um aumento maior e influente da comunicação por imagens em movimento.

No entanto, a comunicação, trazida por via de imagens tendo como base tecnologias de comunicação e informação no contexto da sociedade, contribui para uma mudança do meio. Essa situação faz com que Paschoal (2011) veja a tríade formada pelos conceitos da Cultura, Território e Audiovisual como articuladora do conhecimento e, dessa forma, o audiovisual não é apenas um meio ou uma ferramenta, mas que o consideremos um dispositivo tecnológico que se insere como instância no diálogo entre cultura e território e que tem incidência no desenvolvimento social. Assim, a cultura e o audiovisual, contemporaneamente, devem caminhar juntos.

Perante esta dinâmica que aglutina a cultura e o audiovisual é imperioso que não nos esqueçamos das questões de linguagem sonora bem como a verbal, visto que elas compõem qualquer que seja o audiovisual. Dessa forma, Abreu e Monteiro (2010, p. 13) nos dizem que “[...] os aspectos da linguagem sonora são identificáveis na linguagem visual e as características de ambas aparecem na linguagem verbal”. Com a aglutinação dessas linguagens nos é trazido o seguinte pensar sobre a realidade em nos encontramos:

No caso da linguagem visual, do ponto de vista tecnológico, a indexação maquínica de imagens está baseada em operações de extração e análise de atributos próprios das formas visuais. No contexto das tecnologias da informação podem ser fotos digitais, imagens digitalizadas, imagens gráficas criadas diretamente em programa de edição de imagens (tais como caricaturas, desenhos gráficos, logomarcas etc.), fotos digitais de satélites, imagens médicas digitalizadas, imagens de assinaturas digitais e biomédicas. (ABREU; MONTEIRO, 2010, p. 19).

Diante disso, salienta-se que Moçambique não é alheio a este cenário visto que, faz/fez o uso da palavra e das duas linguagens neste caso a partir das imagens (comunicação audiovisual televisiva) na construção do conhecimento e da identidade por meio do audiovisual, e que aqui tratamos de *Moçambicidade* Audiovisual.

Destaca-se que a nossa abordagem versa sobre o audiovisual moçambicano composto por materiais até certo ponto produzidos por técnicas cinematográficas, de vídeos e televisivas. Assim, há que entendermos o que nos apresenta Sabino et al (2016) que, a partir dos estudos realizados por Santaella, destacam o caráter verbal dos audiovisuais do cinema, vídeo e televisão, e que a sua discursividade sustenta o argumento daquilo que aparece em forma de som e imagem.

Dessa forma, a cultura audiovisual/televisiva se torna importante à medida que nos permite perceber um construto de sociedade. Há que também salientar a imparcialidade trazida pelo televisivo sendo que, ela é suficientemente forte por construir e acrescentar novos valores sociais e humanos com base em recursos imagéticos usados pela televisão.

Assim sendo, formula-se a ideia de buscarmos a *Moçambicidade* Audiovisual/televisiva que podemos considerar como sendo um fenômeno de representação social e contemporâneo, da identidade e do conhecimento coletivo dos moçambicanos ao longo da história e de uma nação independente.

Uma aproximação das imagens pode ser vista a partir de um processo efêmero e sensível das imagens em que o receptor, ao longo dos tempos, tem se esbarado com inúmeros signos por ele reconhecidos e que são ligados às imagens do passado e do presente acentuadas com o desenvolvimento da televisão. (SANTAELLA, 2014).

A reflexão sobre o audiovisual/televisão, um dos meios de comunicação de massa mais democratizado e ampliador de horizontes atualmente pela sua presença nos lares, é favorecido pelo seu suporte técnico de transmissão por via imagens repetindo as palavras. Paternostro (1987, p.61) no diz que “Quando se fala de televisão, recorre-se quase sempre a um velho provérbio chinês: *uma boa imagem vale mais do que mil palavras*. [...] a imagem é mais forte do que a palavra, a imagem diz o que a palavra não traduz”. Segundo a pesquisadora, a imagem viva em movimento, carrega uma grande dose de emoções e que a televisão compete com o rádio e jornal a partir e por causa das imagens, visto que, o seu fascínio, bem como que prende a atenção das pessoas está nelas. Em suma, para Paternostro (1987, p. 62) “A imagem em movimento bem como a informação visual constituem a arma poderosa e infalível da TV, constituindo desta forma dois sentidos do ser humano a audição e a visão”.

Lobo, Sommer e Cavalieri (1990) destacam a importância da imagem em movimento como fonte de informação. Realidade esta que nos leva a articular a televisão com as diversas formas culturais, visto que a informação se encontra no contexto da cultura. Dessa forma, Santaella (2001, p.388, apud SABINO et al. 2016, p. 71) afirma que “a televisão é, sem dúvida, aquela que leva a multiplicidade ao limite de suas possibilidades”, por sua vez Sabino, David-Silva e Pádua (2016) apontam como motivo a antropofagia, pois absorve quaisquer linguagens, seja a do rádio, teatro, dentre outras. Assim, as linguagens absorvidas são transformadas sem ter que alterar a natureza da sua linguagem televisiva.

Quanto à multiplicidade de linguagens televisiva, Sabino et al (2016, p. 71) destacam a necessidade de uma reflexão mais apurada sobre as tantas significações a que diariamente somos expostos por um meio de comunicação que se faz onipresente em nossas vidas. Todavia, há que admitirmos que estamos perante uma complexidade de mecanismos de conteúdos audiovisuais.

#### **2.2.4 Processos audiovisuais e seu histórico**

O processo audiovisual bem como o seu histórico na construção de sentidos da *Moçambicidade* Audiovisual via televisão moçambicana<sup>6</sup> é de extrema importância, visto que é com base nele que buscamos os artefatos culturais/sociais da história do país, a partir de sua independência política, e que estes nos trazem certos efeitos da verdade e do efeito de real.

Para esta discussão há que nos atermos à função da mídia na produção da “cultura da memória”, pois de acordo com Huyssen (2000, p. 18) temos também um olhar voltado para os *passados presentes* mesmo que as nossas inquietações sejam os futuros presentes. E mais, ele nos lembra de forma crítica que os meios de comunicação são responsáveis em fazer com que a memória fique cada vez mais disponível para a sociedade no seu cotidiano. Por sua vez Silverstone (2002), destaca a importância da mídia no diz respeito em ela funcionar como memória fazendo com que se tenha menos trabalho de recordações conjuntas.

Tal realidade faz com que Fentress e Wickham (1992, p. 64) assumam que “a nossa sociedade continua sendo oral e que o processo de reflexão da memória social obedece a uma certa padronização”. Sendo assim, há que considerar que as imagens audiovisuais são fundamentais para a construção e formação do nosso ser.

---

<sup>6</sup> A abordagem trazida faz menção à programação e à produção dos canais de Televisão de Moçambique, (TVM, STV, TV Miramar).

Ainda se destaca a importância da escrita no registo e conservação das informações, isto é, a existência da memória de papel que nos permite conservar/anotar (escrever) todos os momentos em que passamos por eles no contexto da sociedade, reduzindo a necessidade do esforço de procurar recordar. Ainda assim, ela (memória) não inibiu a fala, muito menos da narração, visto que as sociedades atuais continuam privilegiando-a. (LE GOFF, 1996). A presente abordagem faz com que se perceba que, na contemporaneidade, a mídia desempenha a função narradora. (SILVERSTONE, 2002).

Tendo como pressuposto a articulação e disseminação do audiovisual moçambicano, a sua história e memória, é importante que se repare nas experiências transmitidas a partir das imagens partilhadas, visto que elas são importantes na construção e constituição da sociedade em um contexto de valores e efeitos de verdade. Nesse sentido, Patrick Charaudeau (2007, p. 49) faz uma distinção entre ‘valor de verdade’ e ‘efeito de verdade’ ao afirmar que

[...] o valor de verdade não é de ordem empírica. Ele se realiza através de uma construção explicativa elaborada com a ajuda de uma instrumentação científica que se quer exterior ao homem (mesmo que seja ele quem a tenha construído), objetivante e objetivada, que pode definir-se com o um conjunto de técnicas de saber dizer, de saber comentar o mundo. A utilização dessa instrumentação permite construir um “ser verdadeiro” que se prende a um saber erudito produzido por textos fundadores. (CHARAUDEAU, 2007, p. 49).

Objetivando, assim como ancorando este processo, o autor complementa nos dizendo que

[...] o efeito de verdade está mais para o lado do “acreditar ser verdadeiro” do que para o do “ser verdadeiro”. Surge da subjetividade do sujeito em sua relação com o mundo, criando uma adesão ao que pode ser julgado verdadeiro pelo fato de que é compartilhável com outras pessoas, e se inscreve nas normas de reconhecimento do mundo. Diferentemente do valor de verdade, que se baseia na evidência o efeito de verdade baseia-se na convicção, e participa de um movimento que se prende a um saber de opinião, a qual só pode ser apreendida empiricamente, através dos textos portadores de julgamentos. O efeito de verdade não existe, pois, fora de um dispositivo enunciativo de influência psicossocial, no qual cada um dos parceiros da troca verbal tenta fazer com que o outro dê sua adesão a seu universo de pensamento e de verdade. O que está em causa aqui não é tanto a busca de uma verdade em si, mas a busca de “credibilidade”, isto é, aquilo que determina o “direito à palavra” dos seres que comunicam, e as condições de validade da palavra emitida. (CHARAUDEAU, 2007, p. 49).

É partindo desses valores que a reconstituição da produção e programação audiovisual/televisiva se realça no processo da compreensão construção da *Moçambicidade*

Audiovisual. Há que se ter em conta as capacidades e competências dos telespectadores na leitura e entendimento dos produtos audiovisuais.

### 2.3 AS ETHICIDADES E A *MOÇAMBICIDADE* AUDIOVISUAL

O estudo das identidades e suas representações no âmbito cultural é necessário, principalmente por consequência da globalização, sobretudo, no âmbito social, econômico e político. Nesse ínterim, a mídia atua como um transporte que propaga as informações. As identidades modernas não podem ser definidas como únicas, mas como pertencimento a certas posições históricas, raciais, étnicas, linguísticas e é nesse meio que se gera a tensão entre identidades globais e locais.

Segundo Kilpp (2003c, p. 1), “o tema das identidades na sociedade globalizada tem sido uma questão fulcral e controvertida nas últimas décadas, tanto nos estudos de televisão quanto nas Ciências Sociais como um todo”. A pesquisadora diz ainda que, “na televisão, as ‘identidades’ têm uma opacidade e uma fluidez que não apenas transcendem a noção tradicional”. (KILPP, 2003c, p. 2).

É com base na noção do tradicional abordado nas imagens que fluem no centro das sociedades africanas, por estas serem de cultura oral e visual, que trataremos Moçambique que à semelhança da maioria dos países africanos é produto de europeus. Mesmo com as independências conquistadas, as suas identidades são um *mix* de diversas origens e que, hoje, a televisão participa da sua construção. As suas fronteiras geográficas de vários países foram traçadas à mesa de negociações, nas chancelarias da Europa ou em batalhas entre europeus. A questão da Identidade Nacional assume aqui um papel de relevante importância, posto que muitos países têm graves problemas de coesão nacional, decorrentes da diversidade do seu povo, culturas, religiões e línguas nacionais, sendo Moçambique um exemplo paradigmático desta situação. Por isso, procuramos encontrar um sentido identitário conceitual da *Moçambicidade* Audiovisual ancorando a Televisão na perspectiva das ethnicidades.

Será que faz sentido procurar entender o que é ter o sentido da *Moçambicidade* Audiovisual/Televisiva? Visto a existência da Nação moçambicana não é apenas geográfica e jurídica. Há que realçar valores da identidade e de consenso nacional. Mas como é possível haver consenso tendo em conta que o país, em termos étnicos, linguísticos, culturais, sociais econômicos e históricos é diversificado?

A significação central sobre a identidade deve ser vista num nível nacional plural e não particular, sendo que o passado colonial transportava um sentido de identidade percebido a partir de pura coação do colonizador. No entanto, a ideia de nacionalidade, cultura, identidade baseada numa construção audiovisual, faz com que procuremos olhar a conceitualização da *Moçambicidade* Audiovisual de forma antropológica e literária sem se fechar numa caixa de fósforo.

A pergunta que não quer calar a respeito da complexa construção da *Moçambicidade* Audiovisual ancorada em estratégias de produção televisiva é: quais os elementos que comportam ou permitem conceitualizar o que é a *Moçambicidade* Audiovisual internalizada no centro das populações tendo em conta a complexidade destas? Partindo do senso comum, há que destacar que a *Moçambicidade* Audiovisual é plural e híbrida, remetendo-nos a um espírito nacional e cívico buscada pelo mundo dentre vários eventos culturais, esportivos, econômicos, políticos e muitos outros veiculados em espaços midiáticos e cotidianos moçambicanos, apresentando-se e consolidando-se por meio da produção de sentidos e significados audiovisuais televisivos na esfera pública e privada.

A *Moçambicidade* Audiovisual é uma construção que corresponde aos interesses do contemporâneo. A *Moçambicidade* Audiovisual relaciona-se aos sentidos identitários, éticos, culturais, políticos, burocráticos, democráticos, religiosos e pertencimentos que se encontram ancorados na cidadania e construídos com base no imaginário das imagens audiovisuais (construções televisivas – imagem em movimento). Mencionar que a *Moçambicidade* Audiovisual se forma no decorrer de um longo processo histórico, virtual, cultural, isto é, tecnocultural e subjetivo, no qual vão sendo integradas outras culturas, vivências, saberes de outros povos nacionais e estrangeiros com o quais se compartilham histórias em comum ou não, buscando esforços que possam fazer de Moçambique uma nação desenvolvida e consolidada a partir do que é cartografado e investigado nas imagens e materiais televisivos. Para sua percepção, nesta tese, o empreendimento é feito em torno das memórias e lembranças buscada no *Kuxa-Kanema* e nos canais TVM, STV e TV Miramar.

### **2.3.1 As relações sociais e o imaginário construindo a *Moçambicidade* Audiovisual**

A construção da *Moçambicidade* Audiovisual de certa forma é compreendida a partir do imaginário cultural de uma determinada sociedade e, neste caso ancorada na dinâmica histórica e recente do audiovisual nos levando a limites que nos fazem buscar inúmeras

características e períodos dentro da identidade visual. Sendo assim, trouxemos aqui compressão da construção conceitual do imaginário cultural e visual, que nos permitiu interagir com os conjuntos de imagens visuais e hábitos culturais que elas trazem dentro do contexto da realidade moçambicana.

A realidade social, cultural e histórica abordada é a de Moçambique, uma nação tradicionalmente oral, com dinâmicas construídas e desenvolvidas numa criação imaginária em determinados momentos emergente em função da comunicação audiovisual.

No que diz respeito ao imaginário, há que recorrer a Sartre (1996) ao nos trazer a crença como sendo importante dentro da consciência imaginante, e que, segundo ele, (p. 120) “[...] essa crença visa o objeto da imagem. Toda consciência imaginante tem uma qualidade posicional em relação a seu objeto. Com efeito, uma consciência imaginante é consciência de um *objeto como imagem*, e não consciência de *uma imagem*”. Sartre alerta para o aparecimento de uma segunda, isto é, a consciência reflexiva ligada a existência da imagem, daquilo que se vê.

Ainda nesta esteira, há que entender a compreensão da consciência imaginante, a sua função simbólica que nos remete a saberes que se ancoram a diversos combinações e julgamentos sociais. Dessa forma, há que olhar a consciência imaginante como sendo representante de um certo pensamento, que se constitui em colocar o seu objeto. Sendo ele novo, irá apresentar-se como sendo uma determinação sobre o objeto. (SARTRE, 1996).

Segundo Sartre (1996, p. 150) “[...] se, no modo imaginante, pensamos em objetos individuais, serão esses mesmos objetos que irão aparecer à nossa consciência. Estes irão aparecer como são, isto é, como realidades espaciais com determinações de forma, de cor, etc.”. No entanto, Sartre (1996, p. 50/51) destaca que “Há uma forma imaginante do julgamento que é a adição ao objeto de qualidades novas, acompanhada pelo sentimento de arriscar-se, de engajar-se o de assumir responsabilidades.”

Portanto, considerando a postura colocada sobre a representação do imaginante objetivada nas nossas emoções e no pensamento, há que procurar erguer o imaginário. Porém, Sartre nos faz perceber primeiro que o ato de imaginação, como sendo um ato mágico. “É um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto no qual pensamos, a coisa que desejamos, de modo a que dela possamos tomar posse.” (SARTRE, 1996, p. 165).

A necessidade de tomarmos posse do conceito imaginário, torna-se um desafio implicado nesse processo dinâmico e ativo, mas que é rodeado de obstáculos. Pegando a ótica de Durand (2004, p. 13) em que destaca “o fato, aliado ao argumento racional, surge como

outro obstáculo para um imaginário cada vez mais confundido com o delírio, o fantasma do sonho e o irracional”.

Diante disso, Durand chama atenção que,

[...] Todo pensamento humano é uma *re*-apresentação, isto é, passa por articulações simbólicas. Ao contrário do que afirmou um psiquiatra que esteve durante algum tempo na moda, no homem não há uma solução de continuidade entre o “imaginário” e o “simbólico”. Por consequência, o imaginário constitui o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana. (DURAND, 2004, p. 42).

Essa dinâmica do imaginário, no que tange aos seus papéis sociais e culturais, tem uma reflexão muito diversificada em outros campos da sociedade, especialmente o cultural. Dessa forma, o que interessa para este trabalho é perceber este imaginário revelado pelo audiovisual ao mesmo tempo construindo uma identidade em um ambiente neste caso, o moçambicano a partir da Proclamação da Independência nacional, aos 25 de junho de 1975, sobre o paradigma identitário “*A Construção do Homem Novo*”.

Porém, o paradigmático imaginário e identitário para a consolidação da independente nacional, faz parte de um sistema sociocultural e segundo Durand (2004, p. 104),

Um sistema sociocultural imaginário destaca-se sempre de um conjunto mais vasto e contém os conjuntos mais restritos. E assim ao infinito. Um imaginário social, mitológico, religioso, ético e artístico sempre tem um pai, mãe e filhos... Por exemplo, o imaginário do barroco dos séculos XVI e XVII se insere na cristandade latina e na sua ruptura reformadora que, por sua vez, se insere no mito gibelino do império do Ocidente etc., mas este barroco insere suas derivações venezianas, alemãs, ibéricas, americanas.

Por outro lado, há que olhar para a ressignificação do imaginário que ocorre ao longo dos anos no contexto sociocultural e que desta forma, Durand (2004, p. 115) destaca que “A mudança profunda do imaginário de uma época foi, muitas vezes, equiparada a uma simples mudança de gerações.” Desta forma, há que realçar a temporalidade do imaginário na sua expressão com a dimensão identitária que circula no contexto comunicacional audiovisual.

### **2.3.2 Identidade de produções audiovisuais**

O termo identidade nos remete a uma dinâmica sociocultural em que os povos se inserem. A dinâmica é regida pelo compartilhamento em determinados grupos sociais, de

crenças, histórias, tradições, raça, língua se reconhecendo neles e se diferenciando dos outros. O que permite a transmissão e distinção da sua imagem para os demais grupos.

A temática da construção da identidade nos remete a Kellner (2001, p. 295) que destaca que “[...] segundo o folclore antropológico e sociológico, nas sociedades tradicionais a identidade era fixa, sólida e estável.” Acrescenta ainda que “[...] o indivíduo nascia e morria como membro do mesmo clã, de um sistema fixo de parentesco, de uma mesma tribo ou grupo, com a trajetória de vida fixado de antemão.”

Assim, a articulação da construção da identidade nos remete a sociedades pré-modernas em que não havia discussão e reflexão sobre a identidade, visto que não havia crise de identidade nem modificação radical dela. (KELLNER, 2001).

Sendo que antes o autor abordou a pré-modernidade falando da identidade, Kellner (2001, p. 295) nos remete a modernidade dizendo que “[...] a identidade se torna mais móvel, múltipla, pessoal, reflexiva e sujeita a mudanças e inovações, sem que com isso ela perca o seu relacionamento social”. Desta forma, isso faz com que, a identidade na modernidade seja relativamente fixa, tendo origem em um conjunto circunscrito de papéis e normas, mas há que destacar que os seus limites estejam em expansão contínua. (KELLNER, 2001).

A construção da identidade na modernidade torna possível uma reflexão social, que nos permite criar e recriar a identidade dependendo das dinâmicas que a vida apresenta ao longo do tempo e, é também possível identificar o aparecimento de novas identidades ligadas a nós sendo assim, “[...] na modernidade o outro é um constituinte da nossa identidade”. (KELLNER, 2001, 295).

Sendo que é do nosso interesse trazer a construção da identidade moçambicana (abordada num contexto da *Moçambicidade* Audiovisual) após a independência nacional, a 25 de junho 1975, uma independência conquistada do colonizador português que impunha aos nativos uma identidade colonial. Importa destacar que, o governo da FRELIMO como novo administrador e timoneiro da nação moçambicana inaugurou, uma nova fase da identidade (modificação) conhecida com o seguinte *slogan* “Construção do Homem Novo”.

Esta modificação é possível compreender a partir de Berman<sup>7</sup> visto por Kellner (2001, 296) ao nos dizer que “[...] a modernidade também implica um processo de inovação, de constante renovação e novidade. Segundo algumas formulações, modernidade significa a destruição das formas passadas de vida, valor e identidade, com a produção constante de

---

<sup>7</sup> BERMAN, Marshall. **All That is Solid Melts Into Air**. New York: Simon & Schuster. 1982

formas novas”. É olhando para esta afirmação que as pretensões da FRELIMO ganham relevância na nossa discussão no que concerne a construção da identidade.

Neste sentido, a identidade moderna pode ser vista em comparação com a tradicional, para que possamos compreender a “Construção do Homem Novo” pretendido na nova nação, visto que a identidade, em tempos modernos, é individualista e, tradicionalmente, é ligada a tribo, isto é, ao coletivo. (KELLNER, 2001).

Na sociedade pós-moderna a mídia passou a ser vista como sendo aquela que dita o ritmo, fazendo com que muitas teorias desta época deem privilégio à cultura da mídia como sendo o lugar em explosão controlada da identidade e da fragmentação do sujeito, embora haja poucos estudos dos efeitos da mídia. (KELLNER, 2001). 299

Para Kellner (2001, p. 299) “[...] a perspectiva pós-moderna, à medida que o ritmo, as dimensões e a complexidade das sociedades modernas aumentam, a identidade vai se tornando cada vez mais instável e frágil.” Assim sendo, parafraseando Kellner a pós-modernidade realça uma discussão em relação a identidade, dizendo que ela é um mito ou ilusão, tudo isso porque reside uma cultura do individualismo, consumista e dominada pela mídia.

É importante enfatizar Kellner (2001, p. 307) ao dizer que

[...] a cultura da mídia põe à disposição imagens e figuras com as quais possa identificar-se, imitando-as. Portanto, ela exerce importantes efeitos socializantes e culturais por meio de seus modelos de papéis, sexo e por meio de várias “posições de sujeitos” que valorizam certas formas de comportamento e modo de ser enquanto desvalorizam e denigrem outros tipos.

Diante do exposto, ratificamos a importância de voltarmos a atenção para as estratégias audiovisuais primeiro o *Kuxa-Kanema* e depois a Televisão, adotadas pelo Governo da FRELIMO/Moçambique no enfrentamento de seus intentos de construção de uma identidade do homem novo com outros valores sociais, diferentes da ordem colonial, a fim de prevalecer a integração de conhecimento e enriquecimento mútuo.

O horizonte social trazido primeiro pelo *Kuxa-Kanema* e depois pela Televisão Pública – TVM e a seguir pela STV e TV Miramar é a ênfase do estilo visual que procura definir uma nova cultura de identidade a partir das imagens, suas histórias, discursos que influenciam o momento do país desta forma, criando uma imagem que se torna um modelo de socialização e vivência, visto que os telespectadores são convidados a se identificar no novo estilo.

É importante ressaltar que o processo audiovisual (*Kuxa-Kanema*/TVM, STV e TV Miramar) constitui uma forma de implantação no país de uma identidade. Para tal, há conjugação com o imaginário se torna interessante, visto que se idealizaram inovações com a presença de figuras nativas e o uso de uma linguagem informal, rompendo com a forma do colonizador. Essa medida, pode ser vista dentro do processo da construção de uma identidade estável e firme.

A preocupação do governo moçambicano em relação ao imaginário identitário nos remete a visão de Kellner (2001, p. 311) ao referir “[...] que a identidade é um jogo que se joga, que é possível trocá-la facilmente”. Estamos perante uma identidade pós-moderna. Sendo assim, o governo estava preocupado em construir uma identidade com princípios tradicionais. A que é capaz de definir quem realmente somos, politicamente, profissionalmente e familiarmente. (KELLNER, 2001)

No entanto, Kellner (2001, p. 312) alerta para uma identidade na “[...] sociedade contemporânea que é cada vez mais mediada pela mídia que, com suas imagens, fornece moldes e ideias para a moldagem da identidade pessoal”. Uma realidade problemática no novo contexto moçambicano, visto que a mídia é usada, mas com pretensões de construção de um outro modelo de identidade.

Por sua vez Hall (2006, p. 7) aborda a discussão da identidade no contexto das teorias sociais dizendo que,

[...] as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.

No entanto, Hall (2006) faz uma construção conceitual da identidade a partir de uma exposição de três momentos, sendo eles: sujeito do Iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno.

O sujeito do Iluminismo é o que estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação. O sujeito sociológico se refletia numa crescente complexidade do mundo moderno destacando a não autossuficiência do sujeito e que as suas relações eram formadas com outras pessoas importantes para ele no que diz respeito a mediação dos

sentidos e valores simbólicos. Já a identidade pós-moderna ela se forma e se transforma de forma contínua tendo em conta a representação dos sistemas culturais existentes. (HALL, 2006).

Desta forma, o autor realça que:

[...] a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”. (HALL, 2006, p. 38).

Sendo a identidade um processo em construção frequente dentro da sociedade, ela procura aglutinar no seu interior representações linguísticas e culturais, visto que estas ajudam a expressar os pensamentos sociais de uma determinada sociedade ou nação. Segundo (HALL, 2006, p. 49) “[...] a nação é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – um sistema de *representação cultural*”. Sendo desta forma, que numa compreensão a Hall (2006) destacamos que as diferenças regionais e étnicas se subordinam ao ‘teto político’ do Estado-nação, que se tornou, assim, uma fonte poderosa de significados para as identidades culturais modernas. Uma realidade é a de que o seu entendimento é visto a partir do conceito em construção de “*Moçambicidade* Audiovisual/televisiva” iniciado pelo *Kuxa-Kanema*, transitando para TVM, depois para STV e TV Miramar que contextualizaremos a seguir.

Mas, para uma melhor compreensão primeiro, apresentamos algumas considerações sobre aspectos históricos, políticos, demográficos e culturais de Moçambique e, a seguir é que apresentamos a dinâmica dos aspetos históricos, políticos, demográficos e culturais de modo a contextualizarmos a evolução e história da imprensa e da tecnocultura moçambicanas.

### **3 MOÇAMBIQUE: ASPECTOS HISTÓRICOS, POLÍTICOS, DEMOGRÁFICOS E CULTURAIS**

A República de Moçambique é um país localizado na costa oriental da África Austral, tendo como capital política e econômica a Cidade de Maputo. É limitado a Norte pela Tanzânia, Noroeste pelo Malawi e Zâmbia, Oeste pelo Zimbábue, Leste pelo Canal de Moçambique e Oceano Índico, a Sul e Sudoeste pela África do Sul e Suazilândia.

No Canal de Moçambique tem fronteiras marítimas com as Comores, Madagascar, a coletividade departamental francesa de Mayotte e as ilhas Juan de Nova, Bassas da Índia e Ilha Europa pertencentes às Ilhas Esparsas das Terras Austrais e Antárticas Francesas. Moçambique é uma antiga colônia e província ultramarina de Portugal, obteve a sua independência a 25 de junho de 1975.

O clima do país é úmido e tropical, influenciado pelo regime de monções do Índico e pela corrente quente do Canal de Moçambique, com estações secas de junho a setembro. As temperaturas médias em Maputo variam entre os 13-24 °C, em julho, a 22-31 °C, em fevereiro. A estação das chuvas ocorre entre outubro e abril. A precipitação média nas montanhas ultrapassa os 2000 mm. A umidade relativa é elevada situando-se entre 70 a 80%, embora os valores diários cheguem a oscilar entre 10 e 90%. As temperaturas médias variam entre 20°C no Sul e 26°C no Norte, sendo os valores mais elevados durante a época das chuvas<sup>8</sup>.

Em termos demográficos, a população de Moçambique de acordo com resultados estimados de 2019 está em 30 milhões de habitantes<sup>9</sup>. Segundo o Instituto Nacional de Estatística (INE) 75,2% da população está ligada à atividade agrícola, pecuária, caça, pesca e silvicultura.

No que diz respeito à política, Moçambique é uma república presidencialista, cujo governo é nomeado pelo Presidente da República. O parlamento é composto por 250 membros, denominado Assembleia da República, tendo como uma de suas funções, verificar as ações do governo. As eleições legislativas e presidenciais são realizadas a cada cinco anos.

A FRELIMO, hoje partido político, é o movimento que lutou pela libertação do país desde o início da década de sessenta. Ela foi fundada em 1962 por meio da fusão de três (3) movimentos constituídos no exílio, nomeadamente: a UDENAMO (União Nacional Democrática de Moçambique), MANU (*Mozambique African National Union*) e a UNAMO (União Nacional de Moçambique Independente).

O movimento era dirigido pelo Dr. Eduardo Chivambo Mondlane e iniciou com a luta de libertação nacional a 25 de setembro de 1964 no posto administrativo de Chai na província de Cabo Delgado. O primeiro presidente da FRELIMO, Dr. Eduardo Mondlane acabaria por

---

<sup>8</sup> Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Demografia\\_de\\_Mo%C3%A7ambique](https://pt.wikipedia.org/wiki/Demografia_de_Mo%C3%A7ambique). Acesso em 11 de jun. de 2020.

<sup>9</sup> Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Demografia\\_de\\_Mo%C3%A7ambique](https://pt.wikipedia.org/wiki/Demografia_de_Mo%C3%A7ambique). Acesso em 11 de jun. de 2020.

morrer assassinado a 3 de fevereiro de 1969. Foi sucedido por Samora Moisés Machel<sup>10</sup> que proclamou a independência do País a 25 de junho de 1975. Machel morreu num acidente aéreo em *M'buzini*, na vizinha África do Sul, e sucedido por Joaquim Alberto Chissano<sup>11</sup>, que por sua vez foi substituído por Armando Emílio Guebuza (terceiro presidente de Moçambique) sucedido pelo atual Presidente Filipe Jacinto Nyusi, desde 2015, reeleito em 2019, iniciando o seu mandato a 15 de janeiro de 2020. É de referir que todos os quatro (04) presidentes que Moçambique teve são do Partido FRELIMO.

Após a independência, passou a controlar exclusivamente o poder, aliada aos países do então “bloco socialista”, e introduzindo um sistema político de partido único. O regime provocou a hostilidade dos estados vizinhos segregacionistas existentes na época, África do Sul e Rodésia do Sul (atual Zimbábue), que apoiaram elementos brancos recolonizadores e guerrilhas internas. Esta situação viria a transformar-se numa guerra civil que durou 16 anos, de 1976 até 1992.

Joaquim Alberto Chissano era o presidente do país, na época, e negociou o fim da guerra civil, introduziu um sistema multipartidário que integrou o principal movimento rebelde, a Resistência Nacional Moçambicana – RENAMO. Neste novo sistema, a FRELIMO permanece no poder até os dias atuais, tendo vencido todas as eleições realizadas a partir do ano de 1994 até 2019.

Há que salienta o multipartidarismo permitiu a criação de outros partidos, que por sua vez têm participado no processo eleitoral. Mas, há que se destacar o Movimento Democrático de Moçambique (MDM), constituído em 2010, e que se tornou a terceira força política do país com assentos na Assembleia da República, constituindo uma bancada parlamentar.

Também, há que ser mencionado que a divisão territorial de Moçambique, mesmo com a independência alcançada em 1975, teve uma certa continuidade até certo ponto. Sendo que Moçambique deixou de ser uma província ultramarina e passou a ser um país. “Os distritos coloniais passaram a se chamar províncias; os Conselhos e Circunscrições passaram a designar-se por Distritos e os Postos passaram a designar-se Localidades”<sup>12</sup>.

Moçambique está dividido em 11 províncias. As províncias estão divididas em 154 distritos, os distritos, por sua vez, subdividem-se em 419 postos administrativos e estes em 1052 localidades, que é o nível mais baixo da administração local do Estado. Em

---

<sup>10</sup> Samora Moises Machel foi o primeiro presidente de Moçambique independente e ocupou este cargo até a sua morte em 1986.

<sup>11</sup> Joaquim Alberto Chissano segundo Presidente de Moçambique, permaneceu no poder de 1986 até 2004.

<sup>12</sup> Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Subdivis%C3%B5es\\_de\\_Mo%C3%A7ambique](https://pt.wikipedia.org/wiki/Subdivis%C3%B5es_de_Mo%C3%A7ambique). Acesso em 11 jun. 2020.

Moçambique foram criados, até ao momento, 53 municípios, 10 dos quais em Abril de 2008 e mais 10 em Maio de 2013<sup>13</sup>.

As províncias moçambicanas e suas respectivas capitais: 1) Niassa (Lichinga); 2) Cabo Delgado (Pemba); 3) Nampula (Nampula); 4) Zambézia (Quelimane); 5) Tete (Tete); 6) Manica (Chimoio); 7) Sofala (Beira); 8) Inhambane (Inhambane); 9) Gaza (Xai-Xai); 10) Maputo (Matola); 11) Cidade de Maputo (Maputo).

Figura 1 – Mapa com a distribuição das Províncias de Moçambique e respectivas capitais



Fonte: <http://distritoangoche.blogspot.com/2010/06/1.html>, 2010.

Culturalmente, Moçambique é um país reconhecido pelos seus artistas plásticos, dentre os quais escultores etnia *Makonde*, os pintores em tecido usando a técnica *Batik*. Em termos musicais a diversidade é rica, mas, a *Timbila Chope* foi considerada patrimônio mundial.

Linguisticamente, de acordo com o artigo 10 da Constituição da República, “Na República de Moçambique, a língua portuguesa é a língua oficial”. O artigo 9 da Constituição diz ainda: “O Estado valoriza as línguas nacionais como patrimônio cultural e educacional e promove o seu desenvolvimento e utilização crescente como línguas veiculares da nossa identidade”. No país, foram identificadas diversas línguas nacionais, todas da grande

<sup>13</sup> Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Subdivis%C3%B5es\\_de\\_Mo%C3%A7ambique](https://pt.wikipedia.org/wiki/Subdivis%C3%B5es_de_Mo%C3%A7ambique). Acesso em 11 jun. 2020.

família de língua *Bantu*, sendo as principais do Sul para o Norte do país: *CiTsonga*, *CiChope*, *CiTonga*, *CiSena*, *CiNyungwe*, e *CiChuabo*, *EKoti*, *ELomwe*, *CiNyanja*, *CiYao*, *CiMaconde* e *Kimwani*.

A presença dos primeiros portugueses em Moçambique (foi entre as atuais cidades de Inharrime e Inhambane) data de finais do século XV, ano de 1498 com a chegada de Vasco da Gama (CABAÇO, 2007). A ocupação efetiva pelos portugueses foi concluída em 1918, com o fim das campanhas militares, e foi nesta primeira metade do século XX que começam a ser tomadas medidas de relevo para o desenvolvimento de bases sociais que garantissem a difusão do Português em todo o país.

A ocupação portuguesa em Moçambique, iniciada no início do século XVI, só em 1885 com a partilha de África pelas potências europeias durante a Conferência de Berlim se transformou numa ocupação militar, isto é, submissão total dos estados africanos.

Assim sendo, Gonçalves (2000, p. 2) diz que,

A ocupação sistemática de Moçambique pelos portugueses está concluída em 1918, data que assinala o fim das campanhas militares, e é nesta primeira metade do século XX que começam a ser tomadas medidas de relevo para o desenvolvimento de bases sociais que podem garantir a difusão do Português em todo o país. Assim, em 1930, através do “*Acto Colonial*”<sup>14</sup>, é criada a legislação que regula a relação de Portugal com as suas colónias, e é também neste ano que é criado o ensino indígena, através do qual a potência colonial procura assegurar que as populações locais tenham acesso à instrução formal em português. Vale a pena assinalar que é ainda nesta primeira metade do século XX que surgem os primeiros jornais literários em língua portuguesa - nomeadamente *O Africano* e *O Brado Africano* - que assinalam a existência de uma elite moçambicana local produtora de um discurso culto em português. É a partir deste período que se desenvolvem os centros urbanos no sul do país, e que se inicia a colonização massiva do território: em 1950 chegam a Moçambique 50.000 colonos, e há notícia de que em 1960 chegaram mais 90.000. Estes podem ser considerados fatores que favoreceram a difusão da língua portuguesa neste país. (GONÇALVES, 2000, p. 2).

É importante salientar que mesmo com a consolidação do sistema colonial no território de Moçambique, a língua portuguesa era mais uma língua urbana. As populações nativas falantes eram poucas e a utilizavam como segunda língua.

---

<sup>14</sup> Ato Colonial é o primeiro documento constitucional do Estado Novo, promulgado a 8 de julho de 1930, pelo decreto nº 18570, numa altura em que António de Oliveira Salazar assumia as funções de ministro Interino das Colónias. É um documento composto por 47 artigos. Foi uma lei constitucional que definiu as formas de relacionamento entre a metrópole e as colónias portuguesas.

Moçambique independente herdou uma estrutura econômica colonial caracterizada por uma assimetria entre Norte e Sul do país, campo/cidade. O Sul era mais desenvolvido que o Norte, a cidade em relação ao campo. A ausência de uma integração econômica, a opressão extrema da mão de obra constituía as características mais dominantes dessas assimetrias.

O endividamento externo obrigou o país a uma mudança radical para uma estratégia de desenvolvimento do mercado filiando-se às instituições de Bretton Woods (FMI – Fundo Monetário Internacional e BM – Banco Mundial) e a consequente adoção de um Programa de Ajustamento Estrutural, a partir de 1987.

O Estado, através da execução da sua política orçamental, regula e dinamiza as áreas socioeconômicas mais importantes e cria ambiente de negócios favoráveis ao desenvolvimento da iniciativa privada. As reformas jurídicas, no âmbito da legislação financeira, fiscal, laboral, comercial e da terra, levadas a cabo pelo Governo, contribuem significativamente para fortalecer o ambiente assim como a atração do investimento privado nacional e externo.

O potencial econômico do país para a atração de investimentos na agroindústria, agricultura, turismo, pesca e mineração é enorme. Projetos como o da Mozal, Barragem de Cahora Bassa, Corredores Ferro-Portuários e Complexos Turísticos ao longo de todo o país têm contribuído significativamente para colocar Moçambique na rota dos grandes investimentos regionais e internacionais. Apesar do notável crescimento econômico que o país vem registrando, muitos moçambicanos continuam vivendo abaixo da linha da pobreza. O combate à pobreza absoluta constitui uma das grandes prioridades do Governo moçambicano. Para o efeito foi traçado um Plano de Ação da Redução da Pobreza Absoluta – PARPA<sup>15</sup>.

Em relação à pobreza, em matéria publicada em 2020, o jornal O País de Moçambique<sup>16</sup>, destacou que apesar de um crescimento econômico substancial entre 1996 e 2014, há o paradoxo de continuar a registrar índices de pobreza extremamente elevados, atualmente 60% vive abaixo da linha da pobreza”. Nixon e Walters (2017, s/p), fazem menção ao crescimento econômico do país, no entanto, “a pobreza ainda é uma realidade motivada pelos índices de desigualdades no que tange ao acesso de serviços básicos, especialmente em saúde e educação, e os obstáculos ao emprego sustentável estão na raiz desta disparidade econômica”.

---

<sup>15</sup> Disponível em: <http://www.portaldogoverno.gov.mz>. Acesso em 10 jan. 2020.

<sup>16</sup> Disponível em: <http://opais.sapo.mz/indice-de-pobreza-disparou-em-mocambique>. acesso em 18 jan. 2020.

Assim, apresentamos, em linhas resumidas, a República de Moçambique e seus aspectos sociolinguísticos-culturais, políticos e econômicos. Entretanto, os objetivos da nossa pesquisa estão voltados para a comunicação e suas dinâmicas (históricas e contemporâneas), por isso, a seguir, temos como ponto de partida a história da imprensa moçambicana.

### 3.1 IMPRENSA/TECNOCULTURA MOÇAMBICANA: HISTÓRIA E EVOLUÇÃO

Para falar da dinâmica tecnocultural em Moçambique é importante que se traga primeiro os processos históricos da evolução da imprensa e do jornalismo que foi a primeira forma de comunicação social no território moçambicano, isso no período colonial, até o aparecimento de múltiplos meios.

Entretanto, há que primeiro entender que a tecnocultura está inserida num processo de evolução das tecnologias de informação, conjugadas com as culturas digitais no cerne da sociedade. Sendo ela entendida no contexto da comunicação a partir da dinâmica e mobilidade social, ao longo dos tempos, com base no processo de interação tecnológica e sociocultural.

Sendo a imprensa um processo de comunicação que comporta tecnologia, sociedade, e cultura, ela faz parte da dinâmica tecnocultural. Neste caso, o nosso ponto de abordagem tecnocultural, é a evolução da imprensa moçambicana.

O estudo da imprensa em Moçambique é visto pelos pesquisadores numa ótica de diferentes períodos sendo eles: Capela (1996) destaca dois períodos, os dois antes da independência ‘a fundação à censura prévia 1926-1954’. Por sua vez Ilídio Rocha (2000) vê oito períodos de 1854 e 1974; Matusse (1994) faz menção à quatro momentos, o protonacionalista; o nacionalista; o nacional e por fim o contemporâneo; e Massingue (2000) destaca as fases em havia um regimento das regras pela Metrópole, a imprensa de combate, o momento pós independência e o pós-1990.

A imprensa obedeceu a diversos momentos de desenvolvimento tendo iniciado, segundo a cronologia de Rocha<sup>17</sup> (2000), em 1854. Em que em primeiro lugar destaca um contexto histórico (1854-1887). É no processo do desenvolvimento da imprensa em que

---

<sup>17</sup> Documentalista e investigador bibliográfico, Ilídio Rocha. fixou-se em Moçambique no ano de 1948, tendo trabalhado no Instituto de Investigação Científica (1962-1970), ao mesmo tempo que se dedicava à rádio e ao jornalismo. Foi diretor do Centro Nacional de Documentação e Informação de Moçambique, bem como dos organismos que o precederam (1970-1979).

Lima (1974, p. 139) faz menção que “a organização administrativa do Ultramar, decretada em 7 de dezembro de 1836, mandou que cada Governo Provincial imprimisse um boletim para a publicação de decretos, portarias e ordens ministeriais, bem como tudo que fosse de interesse público”.

Referir que “a ordem em Moçambique demorou a ser cumprida pois só em princípios de 1854 é que se estabeleceu a Imprensa neste Estado. O primeiro Boletim Oficial apareceu com a data de 13 de maio.” (LIMA, 1974, p. 139).

O ano de 1854 corresponde ao momento que pode ser considerado introdutor da tipografia em Moçambique ficando instalada na capital da Colônia, Ilha de Moçambique<sup>18</sup>, capital esta transferida em 1898, para Lourenço Marques<sup>19</sup>. Foi também aprovado o primeiro Regulamento do Serviço Postal de Moçambique. Segundo Rocha (2000), “[...] Moçambique foi das últimas colônias a receber a inovação, pois a tipografia só ali foi introduzida em 1854, quase trezentos anos depois de ter chegado a Goa”.

Segundo Rocha (2000), “O *Boletim Oficial* constitui o primeiro número da folha oficial de Moçambique e de um jornal ali impresso, publicado em 1854, com o título de ‘*Boletim do Governo da Província de Moçambique*’ e continha quatro páginas de formato pequeno, como forma de cumprir com o itinerário sugerido pelo decreto régio de 1836. É de realçar ainda que, na ótica do autor, foi o órgão mais importante de informação da nação moçambicana e único jornal naquele tempo.

---

<sup>18</sup> Ilha de Moçambique foi a primeira capital de Moçambique colonial até 1898 e, está localizada na província de Nampula, Norte de Moçambique.

<sup>19</sup> Lourenço Marques capital de Moçambique no tempo colonial desde 1898, com a independência em 1975 passou a ser Maputo.

Figura 2 – Boletim oficial

ANNO-1855.  NUMERO 2.

Este Boletim sairá com a maior regularidade possível, e assigna-se para elle na Secretaria do Governo Geral e na sua Typographia. Assignatura por 12 numeroz..... 800  
Por 24 dias..... 1500  
Por folha avulsa..... 90

# BOLETIM

## DO GOVERNO DA PROVINCIA DE MOÇAMBIQUE.

---

SABADO 13 DE JANEIRO.

---

**PARTE OFFICIAL.**

**GOVERNO GERAL.**

**PORTARIAS.**

N.º 144. — O Governador Geral da Provincia de Moçambique, determina o seguinte:

**A**TENDENDO ao que me representou Placido Joze Maria Rodrigues, pedindo ser nomeado para continuar no logar, que exerce de Porteiro da Contadoria Geral; e hein assim a informação do respectivo Chefe: Hei por conveniente nomear o dito Placido Joze Maria Rodrigues, no referido logar de Porteiro da Contadoria Geral. Esta lhe valerá pelo tempo d'um anno, dentro do qual prazo solicitará a Confirmação Regia. Pagará de Direitos de Mercê 9\$600 r., que lhe serão descontados na Conformidade do Decreto de 31 de Dezembro de 1836, e Portaria de 4 d'Outubro de 1840; e de Sello 1\$000 r., como dispõe a Carta de Lei de 10 de Julho de 1843. As Auctoridades a quem o conhecimento d'esta pertencer, assim o tenham entendido e cumpram. Palacio do Governo Geral da Provincia de Moçambique, 2 de Novembro de 1854. — Vasco Guezes de Carvalho e Almeida.

N.º 145. — O Governador Geral da Provincia de Moçambique, determina o seguinte:

**A**TENDENDO ao merecimento, e mais circumstancias que concorrem na pessoa de João Augusto Pereira Leforte, Thesourreiro Almoxtarifado da Delegação da Junta da Fazenda, no Districto d'Inhambane, e hein assim as boas informações, que tenho de varios Governadores com quem elle tem servido no dito Districto: Hei por conveniente nome-lo Coronel de Melcias, e Commandante das Terras Firmes, com o qual posto gozará de todas as honras, franquias, e privilegios, que directamente lhe pertencerem. Esta lhe valerá pelo tempo d'um anno, dentro do qual prazo solicitará a Confirmação Regia. Deverá pagar de Sello 10\$000 r. como dispõe a Carta de Lei de 10 de Julho de 1843. As Auctoridades a quem o conhecimento d'esta pertencer, assim o tenham entendido e cumpram. Palacio do Governo Geral da Provincia de Moçambique, 2 de Novembro de 1854. — Vasco Guezes de Carvalho e Almeida.

*Continuação da Memoria Estatistica.*

Esta bahia recolhe em si as agoas de 4 grandes rios, que nascendo pelo sertao dentro vem alli acabar; por cada um dos quaes entra a maré 10, e 12 legoas, alem do que a bahia alcança.

São estes 4 rios o de Belingane, ou da Boapaz; o do Espirito Santo, ou d'Alagoa, ou de Lourenço Marques (cujo nome se estendeo a toda a bahia pela razão acima referida); o de Fumo, ou d'Inhabora; e o de Manhiça, ou Zavara. Tem esta bahia 2 pontas, a do reino de Inhaca, da banda do Sul, e a outra da banda do Norte onde está o reino de Manhiça de que logo fallaremos. D'uma ponta á outra haverá de distancia obra de 6 legoas; e de fundo 14 braças. No centro da bahia jaz uma terra tornada d'agoa que terá 3 legoas em redondo, a que os nossos pozeram nome da Ilha dos passaros, pelos muitos que alli ha tamanhos como ganços, e tão gordos, que de suas enxundias se faz azeite de que usão para as bitaculas dos navios.

Da banda do Sul, cortando ao Sud-oste corre o rio Belingane que aparta o reino do mesmo nome, do outro do Inhaca. Da banda do Norte, tirando direito a elle vai o rio de Manhiça, de que o reino toma o nome; o qual rio é

Fonte: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ien.35556018639872&view=1up&seq=1>

Olhando a dinâmica construída por Ilídio Rocha sobre a imprensa Moçambique, há que dizer que o seu desenvolvimento não parou no *Boletim Oficial*, que era um meio ligado ao Governo Português. Em abril de 1868, surgiu o *Progresso* subtintulado *hebdomadária, religioso, instrutivo, comercial e agrícola*. Foi o primeiro jornal não oficial e era impresso na Imprensa Nacional, única tipografia existente na Colônia. (ROCHA, 2000).

Segundo o autor (2000), “até 1887, publicaram-se em Moçambique, além do *Boletim do Governo* e de *O Progresso*, aproximadamente onze jornais noticiosos, uma revista literária

(Revista Africana<sup>20</sup>) e um boletim científico, mas que todos estes meios não eram de iniciativa oficial. A seguir ao Progresso foram criados mais dois jornais sendo eles: *A Imprensa*, um semanário político, literário e noticioso, tendo sido publicado de 1870 a 1873. O segundo era chamado de *A Verdade*, e foi publicado em 1871. (ROCHA, 2000).

Em 1872, apareceu o bi semanário *Noticiário de Moçambique*, contribuindo para a consolidação e solidificação da imprensa não oficial tendo durado até 1873. E em abril deste ano foi criado o semanário o *Jornal de Moçambique* tendo durado até 1875. Em 1876, lançou-se o semanário *África Oriental*. Há que destacar que foi o primeiro jornal não oficial impresso na sua própria tipografia e sua longevidade estendeu-se até 1887, algo que o fez destacar-se dos anteriores. (ROCHA, 2000). O autor destaca que em 1880 existiu o, *A Verdade*, que durou de abril a maio do mesmo ano. Ainda em agosto de 1880 surgiu, *O Gato* que existiu até 1882 e, *O Correio de Moçambique*, 1881.

Ainda sobre a esteira de Ilídio Rocha nasceu na Ilha de Moçambique (capita da colônia) o que foi considerado o primeiro jornal sensacionalista chamado *Imperial*, em 1885. Rocha destaca ainda que, em 1886 foi editado o jornal *A Civilização Africana* e que teve pouca duração tal como, o chamado *Moçambique* que o autor faz menção de ter sido publicado o primeiro número em dezembro de 1888 e o último janeiro de 1889.

Sendo que na época a capital colonial estava sediada na Ilha de Moçambique, Ilídio Rocha que a imprensa ali sediada era muito ligada ao governo e que, a primeira imprensa que discordava do governo surgiu em Quelimane<sup>21</sup> sendo que, os jornais acusavam os militares de monopólio do governo e atropelo da lei e do direito. *O Africano*, criado em 1877, durando até 1881, foi o primeiro jornal, e que, trazia os seguintes títulos *Instrução, Religião, Moralidade*. (ROCHA, 2000).

No período de 1881 a 1883, foi publicado, em Quelimane, um semanário chamado *O Quelimanense* que tratava de assuntos de interesse da Zambézia, além de fazer críticas ao Ministro da Marinha e Ultramar e os seus colaboradores mais próximos. Ainda em Quelimane, apareceu *O Vigilante*, publicado em 1882/1883.

---

<sup>20</sup> Foram publicados seis números, três em 1881, dois em 1885 e um em 1887. (ROCHA, 2000).

<sup>21</sup> É capital da província da Zambézia, em Moçambique. Era um importante centro comercial Suaíle quando os portugueses ali chegaram em 1498, mais especificamente Vasco da Gama na sua primeira viagem à Índia, mas a presença portuguesa permanente só foi registada a partir de 1544. Foi elevada a vila e sede de concelho em 1763 e a cidade a 21 de agosto de 1942.

Figura 3 - Semanário *Quelimanense*

**O QUELIMANENSE**  
PUBLICAÇÃO SEMANAL  
ORGÃO DEDICADO AOS INTERESSES DA ZAMBEZIA

PROPRIETARIO E ADMINISTRADOR—MARIANNO HENRIQUES DE NAZARETTI

	ASSIGNATURAS	Quelimane	PREÇOS
<b>I.º AKKO</b>	Anno .....	26 de Março	A vulto .....
	Semestre .....	de 1881	Anuncios, por linha .....
	Trimestre .....		Correspondencias, idem .....
	3:600		:090
	2:000		:020
	1:200		:050

**QUELIMANE**

Pugnar pelo desenvolvimento do seu paiz é o primeiro dever de todo o cidadão. Concorrer com o seu humilde obolo para a santa obra do progresso é o seu fim.

Arvorar uma bandeira em que se achem gravadas as palavras INSTRUÇÃO, LIBERDADE E MORALIDADE é o thema, que o espirito humano gravou em letras de ouro no frontal de todas as obras do progresso.

Onde ha ignorancia, ha escravidão e barbarie; onde ha luz, ha liberdade e caminha-se; foi a instrucção que acordou a consciencia do povo e accendeu as revoluções do direito, proclamando, o verbo da justiça.

A historia do passado levantai, se vos apraz, o veu que esombra, e de todas as miserias que la se vos deparam, indica uma só que não esteja estreitamente vinculada à ignorancia dos nossos avós.

Sem instrucção a liberdade é arvore que esmorecerá à minima de brava, e como esta é a primeira condicão da prosperidade e vida d'un povo, esse nunca poderá exhibir um titulo de emancipação, que lhe ministre energia e forças effiezes para a conquista da liberdade: a instrucção é para a liberdade o mais solido e precioso cimento, e a liberdade é a ultima palavra da sciencia da civilisação.

A moralidade sem instrucção é uma chimera.

Nós, os fillos de Africa, orgulhosos por sermos Portuguezes, por pertencermos a essa pleiade de valentes, que foram os primeiros a devassar os mares, e a mostrar à Europa extatica as maravilhas d'outros continentes, e que foram tambem os primeiros a prégar o principio da egualdade humana, gravado em nossa natureza, e apostolado ha dois mil annos pelo fundador do Christianismo; nós, os fillos de Africa, lançando mão d'um astro maravilhoso, que erradia fôcos de luz por todo o universo, e que deixou immortalizado o nome de Gutenberg — queremos só, menos mostrar à mãe patria que temos coração e que n'elle se acha gravada com letras de bronze a palavra GRATIDÃO.

E se, o tratamos as questões à sua altura, livres das paixões mequinhas e dos interesses vis, é um serviço prestado à patria e à causa do progresso e da civilisação, esse havemos de prestal-o.

E depois o nosso programma, INSTRUÇÃO, LIBERDADE E MORALIDADE.

Indulgencia para quem se sabe dizer a verdade em frases tão singelas, é proprio de corações generosos.

Vai pois correr mundo o novo jornal e se o não recomendar o primor e rendilhado do estylo, ao menos o fim é nobre e justo.

**MALLA**

Chegou d'esta vez o paquete com dois dias de atraso, e não sendo ja esperado, pois que sendo este o peor mez no canal e tendo feito bastante mar, todos julgamos que tivesse seguido para o sul, por não poder entrar no nosso porto, o que felizmente não succedeu.

Dizemos felizmente, porque depois de tanto tempo vemos finalmente inaugurar um Governo de moralidade e justiça, se não vejamos:

Foi approvada a eleição da camara, ficando desmorteados os antigos proceres d'este districto; que direitos tinham a elle, se não vejamos:

Foi approvada a eleição da camara, ficando desmorteados os antigos proceres d'este districto; que direitos tinham a elle, se não vejamos:

Foi approvada a eleição da camara, ficando desmorteados os antigos proceres d'este districto; que direitos tinham a elle, se não vejamos:

Se sendo, nada fazer; que obras vemos nós principiaes ou planeadas? Que melhoramentos materiaes, que projectos se se for uma opposição assintosa e systematica a todos os melhoramentos a que se propoz fazer Sua Exa. o Governador d'este districto; aonde a illuminação d'esta villa? Aonde o seu saneamento? Aonde a limpeza dos mcurros e das ruas? O que fizesse? Nada e so nada!

Temos posse a nove camara que é composta de distinctos cavalheiros e que tem o maximo desejo de trabalhar, mostrando assim quanto estão gratos à communa que por duas vezes a maioria dos habitantes d'esta villa depositou n'elles. Para se ajuzar o quanto é de ridiculo um dos chefes da opposição, basta dizer-se, que jurou que os novos camaristas nunca se haviari de sentar na camara, naturalmente d'esta vez em esta noticia se sabendo na Metropole vem a cair o Ministerio! Pois cousa notavel! A camara tomou posse no dia 21 do corrente pelas 12 horas do dia.

Foi tambem approvada a construcção do Muro-Cies.

Esta obra sobre cuja necessidade ha pouco tempo toda a população se manifestou, abrindo-se uma subscrição que chegou à importante somma de 2:300:000 réis e cuja necessidade é instante, a não ser, que se queira mudar o leito do rio para a villa, era vivamente approvada por todos os habitantes d'esta villa. Perdão, todos não, excepto um e seu moleque, sendo certo porem que representa a opinião publica. . . das madeiras que tem armazenadas, as quaes como não tivessem extracção, visto o chefe da secção de obras publicas ter tido o desaforo de não fazer o Muro de madeira, se queixaram a seu dono.

Eis a explicação possivel a dar às palavras OPINIÃO PUBLICA citadas pelo nosso collega O AFRICANO.

Foi mandado recoller á capital o capitão José Ribeiro, que commandava caçadores 2. Não queremos aggravar a sorte d'este official, e por isso ficamos à espera d'algun procurador officioso que o defendda, e só diremos, que foi um acto de grande moralidade. Foi substituido pelo digno capitão Brazza.

Damos os nossos parabens a todos os habitantes de Quelimane, por Sua Exa. o Governador Geral ter approvado a representação, que os habitantes de Quelimane fizeram ao mesmo snr. afim de se não commetter o acto de vandalismo projectado pelos mandões d'aqui, destruindo o antigo templo para fazer-se outro moderno; lucubrções d'algebica e grande interesse pela causa publica.

Fonte: [https://oficinadesociologia.blogspot.com/2011/09/para-historia-da-imprensa-escrita-em\\_21.html](https://oficinadesociologia.blogspot.com/2011/09/para-historia-da-imprensa-escrita-em_21.html)

Figura 4 - Jornal *O Vigilante*

Fonte: [https://oficinadesociologia.blogspot.com/2011/09/para-historia-da-imprensa-escrita-em\\_21.html](https://oficinadesociologia.blogspot.com/2011/09/para-historia-da-imprensa-escrita-em_21.html)

Ilídio Rocha (2000) destaca que, de 1886 a 1894, três semanários foram publicados: o *Correio da Zambézia*, (1886-1887), a *Gazeta do Sul* (1889-1891) e o *Clamor Africano* (1892-1894). Rocha destaca também a publicação de um número do jornal *A Luta* em 1893, quando o *Clamor Africano* esteve suspenso. E, de 1893 a 1895, ainda em Quelimane, tem-se o jornal *Eco da Zambézia*.

Figura 5 - Jornal o Clamor Africano



Fonte: [https://ofcinadesociologia.blogspot.com/2011/09/para-historia-da-imprensa-escrita-em\\_21.html](https://ofcinadesociologia.blogspot.com/2011/09/para-historia-da-imprensa-escrita-em_21.html)

Com a transferência da capital colonial, em 1898, da Ilha de Moçambique (litoral da região) para Lourenço Marques (litoral do Sul), o destaque da imprensa também passou para nova Capital, visto que, a estrutura administrativa toda passou para a nova cidade. Mas, há que referenciar que “O primeiro jornal que se publicou em Lourenço Marques foi o ‘*Distrito de Lourenço Marques*’ tendo saído a 15 de dezembro de 1888.” (LIMA, 1974, p. 141).

A cidade de Lourenço Marques demonstrava um crescimento comercial motivado e influenciado pela grande potência da região a África do Sul, contribui para a sua consolidação

como capital política/econômica. Assim sendo, em 1903 e 1904 nascia o primeiro jornal diário de Moçambique o *The Delagoa Gazette of Shipping and Commercial Intelligence*. E voltou em 1908 como *Delagoa Bay Gazette* sendo mensal até 1911. (FONSECA e GARCIA, 2014, p. 118). Por volta de 1914, em Inhambane, foram criados dois jornais: o boletim informativo quinzenal “*O districto d’Inhambane*”, fundado por Joaquim Augusto de Gouveia Pinto, e o “*A Alvorada*”, semanário republicano e democrático, fundado por José Flores.

Figura 6 – Boletim informativo *O districto d’Inhambane* e *A Alvorada*



Fonte: <https://www.dw.com/pt-002/mo%C3%A7ambique-as-m%C3%A1s-lembran%C3%A7as-herdadas-do-colonialismo/g-43934284>

Segundo Lima (1974, p. 142), “[...] em de janeiro de 1905 nasceu o ‘*The Lourenço Marques Guardian*’”. Semanário bilingue em inglês e português que durou até 1951. No entanto, surgiram também nas três décadas subsequentes jornais como ‘*Mignon*’, o ‘*Diário de Notícias*’, o ‘*O Progresso*’, ‘*Progresso de Lourenço Marques*’, o ‘*Emancipador*’, o ‘*Brado Africano*’, dos irmãos João e José Albasini, o ‘*Oriente*’, e outros tantos. (LIMA, 1974, p. 143). O autor destaca ainda que, “a modernização da imprensa de Moçambique inicia-se pelo entusiasmo do capitão Manuel Simões Vaz ao fundar o “*Notícias*”, em 18 de abril de 1926.”

Figura 7 – Primeiros Jornais impressos de Moçambique



Fonte: [https://oficinadesociologia.blogspot.com/2011/09/para-historia-da-imprensa-escrita-em\\_21.html](https://oficinadesociologia.blogspot.com/2011/09/para-historia-da-imprensa-escrita-em_21.html)

Falar do desenvolvimento da imprensa em Moçambique, a partir do Século XX, traz em destaque a importância dos irmãos João e José Albasini, nomes incontornáveis na história da mídia moçambicana. Os irmãos Albasini são naturais de Moçambique e fundadores do jornal *O Africano* em 1908 que se manteve em circulação até 1918, posteriormente fundaram *O Brado Africano* em 1918/19 ficando até 1974. Assumindo uma postura não governamental, o jornal *O Africano* foi o primeiro a utilizar, além do português, uma língua local o “Ronga”.

Figura 8 – *O Brado Africano*

Fonte: [https://oficinadesociologia.blogspot.com/2011/09/para-historia-da-imprensa-escrita-em\\_21.html](https://oficinadesociologia.blogspot.com/2011/09/para-historia-da-imprensa-escrita-em_21.html)

Figura 9 – O Africano

Anno de 1908 Lourenço Marques, 25 de dezembro 05 Numero UNICO

# O AFRICANO

NUMERO DE PROPAGANDA A FAVOR DA INSTRUCCAO  
A papela dha timhaka edhi bulabulaka hi ndondho  
DO «GREMIO AFRICANO» DE LOURENÇO MARQUES  
Dhi yentsiywi hi GREMIO AFRIKANO dha ka Mpumali  
CAIXA POSTAL N. 62

## Anno novo -- Era nova

Torna-se necessaria uma explicação clara para que o terror não invada as criaturas racionalmente sãs asustando-as, e muito principalmente para que as almas belliosas (arragadas quasi sempre de auctoritarismo) os homens do poder não se agarre a nera idéa das represalias e despotismos que remedio muito recommendado cá pelas bruxas d'África. — mmancial feucando onde nadram as nullidades...

Não é preciso ir aos velhos archivos da historia buscar o *Casius Consultus* dos Romanos; este papel, este jornalsinho, não em irritar vaidades e muito menos demorar o existente! Pretende, (se nos permitirem o termo), sómente, com muita urbanidade, — e algum rescoço do basco, — lembrar, a negra gente deste vasto territorio africano, que somos chegados ao fim do anno a graça de 1908 e que precisamos de seguir outro rumo.

N'esto fim de anno em que se afundam fortunas lidas até aqui como solidas; em que a propriedade desceu (lá buzo) — que nunca se agredos ao Banco, o empenho bellioso de executar e arrematar por *deus de mel casado*, e que constitua a riqueza (um triste disbo); este fim do anno que mais parece o fim de um mundo, — que lição trivial é desmedida ambição de muitos que, sem escrúpulos, e calcando aos pés a consciencia, extorquiram testemnos a pretos embaixados de tanta vilania, empoimaram sem subtils e engenho, arcos paravoses, bocados de terrones, uma negra improductiva de terra, escurraçando para lá, muito para lá, o negro vil que emporealhava a nossa civilização!

Como Deus escreve direito por linhas tortas!

Vamos, porém as que importa, e deixemos esta triste historia da duração ephemera dos bens humanos:

Um grupo humilde — da tristes humilidade dos *homens de cor* — pretende, ancéis, quer fundar, n'esta cidade, uma escola de instrução primaria ministrando tambem, coosora a possessa, alguns conhecimentos uteis aos alumnos. Para este fim appella, esse grupo, para o coração dos que querem a instrução empalhada pelo continente. Para esse fim como manifesto, se publico este numero unico.

Nada de sustos...  
Esse grupo fundou um **Gremio Africano** composto, unicamente, de elementos africanos, — podendo fazer parte d'essa agremiação, como socios protectores, todos os homens d'outros paizes que desejem concorrer para fim tão moralizador como é a Escola.

Por que se fundou esta Sociedade?  
O motivo é longo de explicar, mas vamos tentar resumil-o:

Ha muitos centos d'annos já, que accetamos em jugo dos que julgavamos civilisadores; e, milindres áparte, não temos sacudido esse jugo senão quando a boa razão a isso aconselha. Temos reagido contra os abusos nada mais. — E' verdade que um pouco violentamente, mas escudados sempre pela razão.

O Mundo inteiro é testemnuha de que só muito cheios de razão temos ousado dizer á onda corrupta: **BASTA!**

Em troca d'esta submissão, que causa pasmo ao estrangeiro, que temos nós? Nada!

Nem estradas, nem fontes, nem officinas, nem escolas!

Temos — para que a raça mais depressa pereça, se desfaga no esquecimento do tumulto — o vinho branco para pretos e liberdade plena, plenissima, incontestavel, de tomarmos bebodeiras abominaveis irmãs da demencia, com essa infamissima mixórdia que todos os paizes despejam n'esta desgraçada terra esquecida de Deus!

Ora nós queremos chamar o preto ao bom caminho; tiral-o da bebodeira; fazel-lhe comprehender que nem só do zurrupá vivo o homem.

Para todo este vasto programma não basta a eloquencia verborosa de meia dúzia de homens bem intencionados: é precisa uma escola onde se ensine ás creanças, — os homens d'amanhã, — a verdade e o horror ao vicio.

Mas, para persuadir — interessar o espirito rebelde do preto — obocado pela idéa das religiões e convencel-o de que a humanidade não está para rezas e que o proprio Deus já muito envergonhado da fama que lhe lhe criaram cá em baixo os homens, decidiu recolher-se á privada, que dolorosa tragedia, que de paciencia a despendei...

O preto não duvida da excellencia da nossa escola, ponto é que a gente o convence.

E' agora, aqui neste ponto que convidamos os *civilisadores* a reverem-se na sua obra... Os subditos de S.M. o Rei de Portugal não falam o portuguez! — E dura este dominio ha 400 annos!...

Grças ás muitas missões espalhadas por este territorio já muito preto sabe lêr, mas sabe lêr o que? *Landim!!!*

Somos portanto, obrigados a escrever em landim para termos comprehendidos.

E aqui está o outro mal que pretendemos combater:

Os dialectos cafres.

Pode parecer uma parvoice — e talvez seja — mas comprehendemos muito bem que não é *landim* que nós precisamos de saber — queremos falar e escrever portuguez, o melhor que poder ser.

Somos portuguezes.

A idea d'esta escola, pode dizer-se que é um protesto á orientação seguida ultimamente pelos nossos paes da patria.

Todo o seu empenho d'elles, com o sr. Bispo de Siens á frente, é que os missionarios e missionados só fallem *landim*.

O que pretendem? Ignoramos-lo. *Coisa* boa não é, por certo.

Para oppôr uma forte barreira á talles pretendemos pois, fundar uma escola para ensino do portuguez e, juramos: — dentro da nossa escola não se fallará noutra lingua.

Assim nós que não somos pioneiros da civilização daremos um choque em ordem á essa criminoza deliberação dos homens do poder.

Contamos — lealdade acima de tudo — com este programma, desviar a corrente dos adeptos das missões, o que não é difficil, por que a verdade está commoço, por que nós vamos educar e não continuar a emburcecer com o *landim* as pobres creanças que fazem direito nos nossos cidadãos. E' este o nosso fim.

Com infinita magoa somos forçados a descer ao campo raso, chato e prosoico da pecunia. No fundo todos os grandes ideais humanos bebidos em longos sorvos tomam um amargo aborrecido, saheira a fei — pois para *ludá* é preciso, sempre, o *metaal vil* dos portais.

O ideal é sonhar, mas o util e proveitoso demanda trabalho e dispendio de dinheiro. Assim nós, que vogavamos sonhando, no doce rio da chimera acordamos com um gosto amargo na bocca ao pensarmos que para todos esses commettimentos não temos uma *quinzeias*.

Mando torto, muito torto!

Emfim, bem ou mal está lançada a idéa. Realisa-a é o nosso fim — para levarmos a bom porto e salvamento o nosso sonho precisamos da coadjuvação de todos. A quota é insignificante: 500 reis mensaes.

Se encalharmos n'este tempestoso mar do ogitismo, ao menos que nos seja levado.

Fonte: [https://oficinadesociologia.blogspot.com/2011/09/para-historia-da-imprensa-escrita-em\\_21.html](https://oficinadesociologia.blogspot.com/2011/09/para-historia-da-imprensa-escrita-em_21.html)

### 3.1.1 A Radiodifusão em Moçambique

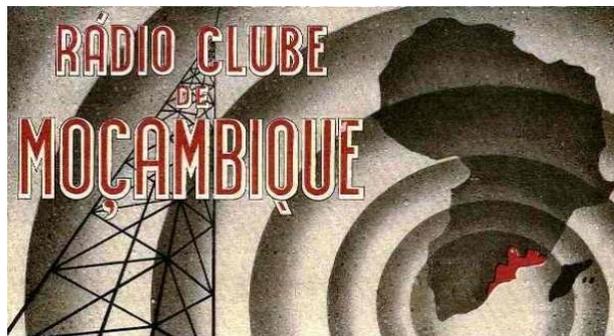
Sendo a radiodifusão um sistema tecnológico, veículo de emissão e transmissão sonora bem como de imagens que podem contribuir para educação, construção cultural e identitária, recreação, informando o público em geral. É importante referenciar que é constituída por rádio (sonora) e televisão (imagens), ou seja, é um sistema que propicia a propagação da comunicação a partir de uso ondas eletromagnéticas.

O surgimento do sistema de radiodifusão no território moçambicano foi nos anos 1930, tendo como precursor o Grêmio dos Radiófilos e, os estatutos foram aprovados, em 1932, pelo então governador-geral da Província de Moçambique, José Cabral. A sua primeira sede funcionou no prédio “*Jaassan*”, onde hoje se encontra instalado o Centro Cultural Brasil-Moçambique. Iniciou as funções de transmissão em 1933.

Jane (2006, p. 29) destaca que o serviço de radiodifusão foi por iniciativa de quatro jovens portugueses que viviam na então Lourenço Marques chamados Aniano Mendes Serra, Augusto das Neves Gonçalves, Alberto José de Moraes e Firmino Lopes.

Em 1937, o Grêmio dos Radiófilos passou a chamar-se “Rádio Clube de Moçambique”. E, segundo Jane (2006, p. 30), em 1948 passou para novas instalações ‘o Palácio da Rádio’, e contando com o centro emissor da Matola e, até final de 1955, já contava com 14 estações emissoras que transmitiam em português, inglês, *africânder*, *xironga* e *xichangana* (são duas línguas nativas faladas no Sul de Moçambique, nas províncias de Maputo e Gaza).

Figura 10 – Logotipo da Rádio Clube de Moçambique (tempo colonial)



Fonte: <https://www.rm.co.mz/rm.co.mz/>

Figura 11 – Logotipo da Radio Moçambique criada em 1975



Fonte: <https://www.rm.co.mz/rm.co.mz/>

O processo da expansão do sistema de radiodifusão tem o ano de 1970 como sendo de grande marco, visto que foi nesse período que se deu a cobertura em quase todo Moçambique, sendo que a exceção ficou por conta da província de Gaza.

Em 25 de Junho de 1975, Moçambique ascende à independência e, no dia 2 de outubro do mesmo ano, foi criada a Rádio Moçambique (RM) fruto de nacionalização, passando a ser responsável por toda produção e emissão radiofônica do país. É de se salientar que, apesar de a Constituição da República Popular de Moçambique garantir o gozo e a liberdade de opinião dos cidadãos, nunca foi notório visto que, a Constituição aprovada em 1975 nada dizia em relação à liberdade de expressão ou de imprensa. (JANE, 2006). A Rádio Moçambique usa como *Slogan* RM – Hoje e Sempre Projetando Moçambique. A sigla RM é também traduzida como sendo “Do Rovuma ao Maputo”.<sup>22</sup>

Há que se salientar que, nos primeiros anos da independência até 1991, no país não existia lei que regulamentava a comunicação social e a imprensa. Para realizar esse papel, o governo da FRELIMO criou o Ministério da Informação como braço do governo para controlar todo o sistema de informação e comunicação do país. Uma situação que veio a se alterar com a Constituição Multipartidária de 1990, que no artigo 74, consagra a liberdade de imprensa e o direito à informação. Artigo reforçado com a Lei de Imprensa (Lei n.º. 18/91, de 10 de agosto) que permitiu a busca da liberalização e o pluralismo de expressão nos meios de comunicação de massa e o surgimento de meios de comunicação (jornais, estações de rádio e estações de televisão) independentes do Estado.

### 3. 2 AUDIOVISUAL CINEMATOGRAFICO EM MOÇAMBIQUE

O panorama histórico do audiovisual em Moçambique na sua primeira fase é estreitamente ligado ao cinema, visto que no tempo colonial não existiam canais de televisão em Moçambique. Sendo assim, há que destacarmos três períodos: a) Cinema colonial; b) Cinema sobre a Luta Armada de Libertação Nacional; c) Cinema sobre o Moçambique independente.

---

<sup>22</sup> “Do Rovuma ao Maputo” é uma expressão que faz referência aos rios limítrofes ao Norte e ao Sul, e simboliza a unidade nacional. Reporta à famosa marcha liderada por Samora Machel, em 24 de maio de 1975, em Mueda, na província de Cabo Delgado.

### **3.2.1 África, o colonialismo e o cinema**

Na generalidade, o colonialismo concedeu ao cinema um papel indireto no processo de dominação cultural dos povos africanos. O grau de inserção do cinema no centro das largas massas populares africanas foi bastante reduzido. As salas de cinema destinavam-se principalmente à burguesia colonial e aos colonos e, mais tarde, também à burguesia interna nascente. O cinema era ostensivamente utilizado para fomentar e perpetuar o mito racista da supremacia branca entre colonos. Mesmo assim, os efeitos alienantes do cinema como instrumento de dominação e de despersonalização cultural e de difusão da ideologia das classes exploradas fizeram-se sentir com relativa intensidade nas massas urbanas e, em particular, contribuíram fortemente para a formação ideológica e cultural de burguesias nacionais identificadas com falsos valores da burguesia colonial e do capitalismo. (REBELO, 1979).

A utilização do cinema como instrumento de dominação cultural intensificou-se no nosso continente a partir dos últimos anos da década de 1950 e, em especial, dos primeiros anos da década seguinte. Significativamente isto coincide com a fase histórica em que a maioria dos países africanos conquista a independência. É no contexto da dominação neocolonial que o cinema assume uma função de máxima importância no conjunto da máquina imperialista de propaganda ideológica e de despersonalização cultural. É neste mesmo contexto que se vê uma reprodução integral da superestrutura política, ideológica e cultural característica dos países capitalistas. Juntamente com a Televisão, o cinema é o meio de comunicação de massas mais poderoso que se pode usar para servir certos objetivos. (REBELO, 1979). Ainda na esteira do pesquisador, entende-se que a partir de 1961 momento da organização dos grandes monopólios do cinema no continente africano com a criação de redes distribuidoras unificadas, a propaganda da superioridade da cultura ocidental passou a ser feita de forma mais envolvente e perigosa.

### **3.2.2 Cinema Colonial**

No período colonial, algumas filmagens foram feitas em Moçambique por equipas vindas de Portugal e outras por portugueses radicados na colônia. Das produções feitas, as que mais sobressaíram são os documentários e os jornais cinematográficos de atualidades, mas foram também produzidos alguns filmes de ficção.

O filme mais antigo sobre Moçambique de que se tem referência, data de 1941 e foi realizado por António Lopes Ribeiro, recebeu o título de *Aspectos de Moçambique*. A seguir foi *Lourenço Marques* (1951), de Armando Miranda; *Chaimite* (1953), de Jorge Brum do Canto; *Chikwembo! – Sortilégio Africano* (1953), de Carlos Marques; *Viagem Presidencial a Moçambique* (1954), de Perdigão Queiroga; *Lourenço Marques* (1958), também de Perdigão Queiroga; *Catembe* (1964) e *Moçambique* (1965), ambos de Manuel Guilherme Faria de Almeida<sup>23</sup>.

O primeiro jornal de atualidades cinematográficas a surgir em Moçambique foi, por volta de 1960, “*Atualidades de Moçambique*”, produzido por Melo Pereira. A produção das “*Atualidades*” era financiada pelo governo colonial e, posteriormente, apareceram mais dois jornais de atualidades: *Visor Moçambicano* produzido por Courinha Ramos e *Imagens de Moçambique* de Eurico Ferreira.<sup>24</sup>

Os jornais de atualidades retratavam as cerimônias do colonizador, trazendo discursos patrióticos alguns lidos por moçambicanos, quando das visitas dos Governadores-Gerais; das visitas dos membros do governo vindos de Portugal; das atividades da OPVDC (Organização Provincial de Defesa Civil – constituía uma organização do tipo milícia, subordinada diretamente ao governador geral ou governador da província ultramarina); do Movimento Nacional Feminino; de inaugurações e cerimônias religiosas. Quanto a filmes de ficção produzidos em Moçambique, o primeiro foi *Limpopo* (1970), de Jorge de Sousa, *O Zé do Burro* (1971), de Eurico Ferreira. Além desses filmes de ficção, foi realizada ainda uma reportagem de longa metragem intitulada *Misse Moçambique* (1972), por Courinho Ramos e Eurico Ferreira, um filme que retratou um concurso de beleza realizado naquele ano em Moçambique. A maioria desses filmes supramencionados exaltava o colonialismo.

### **3.2.3 Cinema sobre a Luta Armada de Libertação Nacional**

Sobre a luta armada foram vários filmes realizados por cineastas estrangeiros que por meio deles permitiam que o mundo conhecesse as legítimas aspirações do Povo Moçambicano, a sua independência e o desenvolvimento da Luta Armada de Libertação Nacional desencadeada pela FRELIMO contra o domínio colonial.

---

<sup>23</sup> Instituto Nacional de Cinema (INC). Setor de Documentação e Informação Cinematográfica. Caderno Retrospectiva do Cinema Moçambicano, junho de 1982.

<sup>24</sup> Ibid

Neste período, surgiram os filmes *Venceremos*, do cineasta iugoslavo Dragustin Popovitch, *A Luta Continua* (1975), do cineasta americano Robert Van Liorop, *Dez dias com os Guerrilheiros de Moçambique*, do italiano Franco Cigarini, *A Luta Continua*, realizado pela Televisão da República Democrática Alemã, *Viva a FRELIMO* (1975), documentário realizado pela televisão holandesa, *O Povo Moçambicano Avança*, realizado por cineastas chineses numa produção do Instituto Nacional de Cinema, em 1982.

O Filme “*A Luta Continua*” (1975) explica a luta militar da Frente de Libertação de Moçambique contra os portugueses. Produzido e narrado pelo ativista americano Robert Van Liorop, detalha a relação da libertação com as demandas regionais e continentais mais amplas de autodeterminação contra o domínio das minorias. Observa os papéis cúmplices de governos e empresas estrangeiras no apoio a Portugal contra os nacionalistas africanos. As filmagens das linhas de frente da luta ajudam a contextualizar a ideologia socialista africana da FRELIMO, especificamente o papel das forças armadas na construção da nova nação, o compromisso com a educação, as demandas por igualdade de sexo, a introdução de assistência médica no campo e papel da cultura na criação de uma identidade nacional única.

Figura 12– Imagens do filme *A Luta Contínua*, 1975



Fonte: Filme “*A Luta Continua*” – recorde das imagens feito pelo autor, 2019.

Há que também considerar o filme “25”, Longa-metragem (1977), realizado pelos cineastas brasileiros Celso Lucas e José Celso Correa, com o apoio do Ministério da Informação da República Popular de Moçambique. São filmes feitos que procuram retratar acontecimentos do período da luta armada, isto é, documentos importantes sobre o tempo da Luta de Libertação.

O filme “25” é a recolha de documentos sobre a história de Moçambique, incluindo alguns feitos pelas autoridades portuguesas sobre a Luta de Libertação. O filme culmina com a festa da independência. Em suma, ele procura ser a história de Moçambique e da sua cultura até à independência. Foi apresentado no Festival de Cannes de 1977 – Quinzena dos Realizadores.

Figura 13 – Imagens do filme “25”



Fonte: Filme “25” – recorte realizado pelo autor a partir das imagens do filme, 2019.

Encontramos também o filme “*Estas são as armas*” (1976) – realizado por Murilo Salles, argumento de Luís Bernardo Honwana. O filme retrata a história de Moçambique e do seu povo combatente, da sua luta iniciada em setembro de 1964, até a conquista da independência nacional em 25 de junho de 1975.

Figura 14 – Imagens do filme *Estas são as armas*



Fonte: Filme “Estas são as armas” – recorte realizado pelo autor a partir das imagens do filme, 2019.

Há que destacar o filme “*Mueda, Memória e Massacre*” (1979) foi realizado por Rui Guerra. O filme retrata sobre a vila de Mueda, capital do mesmo distrito situada na província de Cabo Delgado, um dos lugares importantes na história da resistência do povo moçambicano contra o colonialismo português. Conta a história do massacre de mais de 600 pessoas moçambicanas pelos colonos portugueses em 1960, durante uma manifestação pacífica pela independência. Foi a primeira longa-metragem cinematográfica da jovem nação moçambicana, adaptada a partir de uma peça teatral.

Figura 15 – Imagens do filme *Mueda, Memória e Massacre* (1979)



Fonte: Filme “*Mueda, Memória e Massacre*” recorte realizado pelo autor a partir das imagens do filme, 2019.

### 3.2.4 Cinema sobre Moçambique Independente

É um período em que se destacam os filmes produzidos pelo Serviço Nacional de Cinema, criado pela Portaria n.º 119/75, de 22 de novembro, e pelo Instituto Nacional de Cinema, criado pela Portaria 57/76, de 4 de março, que extinguiu o primeiro serviço. Foi a partir desse momento que em parceria com outros países foi possível a coprodução do cinema.

Ao Serviço Nacional de Cinema, sucedido pelo Instituto Nacional de Cinema, órgãos do Ministério da Informação, foi incumbida, entre outras funções, a responsabilidade da produção cinematográfica nacional, sendo de referir aqui a criação do departamento de produção de Cinema para Crianças (CICRI)<sup>25</sup>, dada a atenção e carinho dispensados pelo partido FRELIMO e pelo Governo a esse setor da população.

Um dos primeiros filmes resultado da coprodução com outros países é filme “*O Povo Organizado*” (1975), tendo com realizador Robert Van Lierop. Há que destacar também neste ano foram realizados os documentários *Chipera* e quatro Jornais Cinematográficos

<sup>25</sup> Instituto Nacional de Cinema 1982

prossequindo depois com altos e baixos até que em 1981 se entrou numa fase de produção regular.

Sendo relativamente extensa a lista dos filmes até hoje produzidos, no país após a independência, não é fácil publicá-la visto que, se corre o risco de algumas lacunas, uma vez que só recentemente se iniciou a compilação com vista à elaboração dum catálogo que vai poder assegurar o conhecimento de toda produção cinematográfica moçambicana. No entanto, é possível destacar alguns filmes resultantes da coprodução com outros países, tais como:

a) “*Música, Moçambique*”, 1981 realizado por José Fonseca e Costa (Moçambique-Portugal); o filme debruça-se sobre a cultura destacando o canto e dança;

b) “*Pamberi Ne Zimbabwe*”, realizado por João Costa e Carlos Henriques (Moçambique-Angola);

c) “*Nova Sinfonia*”, realizado por Santiago Alvarez (Moçambique-Cuba);

d) “*Moçambique em Progresso sob a Direção do Presidente Samora Moises Machel*” realizado por uma equipa coreana (Moçambique-Coreia);

e) “*O Tempo dos Leopardos* (em Servo-Croata: *Vreme Leoparda*)” (1985). Até 1985, este é o maior filme de ficção por se destacar na história cinematográfica moçambicana e considerado o primeiro filme nacional produzido, resultado da coprodução entre Iugoslávia e Moçambique. Realizado e escrito por Zdravko Velimirović, Branimir Šćepanović, (iugoslavos) Luís Carlos (moçambicano) e Licínio Azevedo (moçambicano-brasileiro). Conta a história de um moçambicano e um colonialista português que eram muito amigos quando crianças. Eles se encontraram em lados opostos no momento da luta da independência de Moçambique. (SOUSA, 2018, p. 73).

Figura 16 – Imagens do filme *Tempo dos Leopardos*



Fonte: Filme “*Tempo dos Leopardos*”, recorte realizado pelo autor a partir das imagens do filme, 2019.

Nesta retrospectiva há que se destacar os documentários e jornais cinematográficos de atualidades:

- 1) **Documentários** - “Venceremos”; “Dez dias com os Guerrilheiros de Moçambique Livre”; “Reunião do Comité de Libertação da OUA”; “*Mapai* (1975) Realizado por Fernando Silva e apresentado no Festival Internacional de Cinema de Leipzig”; “Massacre de *Chimoio*”; “III Congresso (1977)”; “Vozes Livres”; “Obrigado Zimbabwe”; “O Futuro Somos Nós”; “*Nachingwea* (1975)” é uma reportagem de um campo de treino da FRELIMO; dentre outros.
- 2) **Jornais cinematográficos** - “*Kuxa-Kanema*” n.º. 3-11-13-14-23-29-36-52-56 (2ª Série).

A respeito deste último, o *Kuxa-Kanema*, é que queremos destacar especialmente, visto que, o encaramos como a televisão antes da televisão propriamente dita em Moçambique sendo assim, será a partir dele que desenvolvermos as nossas memórias, as escavações que permitiram, a construção da *Moçambicidade* Audiovisual.

### 3.3 CINEJORNAL *KUXA-KANEMA* EM MOÇAMBIQUE

Com a independência alcançada em 1975, uma das primeiras medidas tomadas pelo governo da FRELIMO, foi a criação do Serviço Nacional de Cinema (SNC), conhecido durante o período de 1976 a 1991 como Instituto Nacional de Cinema (INC). O instituto possuía como principais objetivos a unificação do país e a transmissão dos valores socialistas do partido FRELIMO, modelo inspirado nos exemplos de Cuba e União Soviética com o cinema (VIEIRA, 2015). Entretanto, mais do que transmitir informações à população, havia o interesse em desenvolver meios pelos quais os próprios moçambicanos tivessem voz no processo de libertação de Moçambique.

O INC adoptou o cinejornal para fazer chegar as informações ao povo moçambicano – 10,17 milhões habitantes, em 1975, ano da independência, e 12 milhões de habitantes, em 1980, ano do primeiro censo populacional de Moçambique independente. Destaca-se que, em 1975 a taxa de analfabetismo era de quase 95% (VIEIRA, 2015). O projeto *Kuxa-Kanema* surge na medida que se vê a importância da comunicação audiovisual no processo de luta contra o subdesenvolvimento e a criação da nação, isto é, união de Moçambique “do Rovuma ao Maputo” e “do Zumbo ao Índico”. A concretização do *Kuxa-Kanema* foi possível com base no cinema móvel, semanalmente, e, diariamente, nas salas de cinema espalhadas em todo Moçambique.

O cinema (cinejornalismo) era a estratégia de comunicação adotada pelo governo da FRELIMO para a dinamização da sociedade do país recém independente, por isso a nomeação de José Luís Cabaço, em 1980, para Ministro de Informação, trouxe mudanças. Visto que em 1981 se reuniu por vários momentos com os trabalhadores e colaboradores do INC apresentando o discurso “*Imagem: uma arma que aliena ou liberta*”, trazendo estratégias de comunicação e de educação, isto é, alfabetização com base na imagem, que com base no audiovisual se contribuiria para mostrar uma perspectiva de desenvolvimento de Moçambique e do seu povo na globalidade. (VIEIRA, 2015).

A pesquisadora destaca, ainda, que José Luís Cabaço tinha no cinema um ‘explosivo político’ constatando que

[...] a imagem comunica, mas comunica aquilo que conhecemos. Por exemplo, o camponês que não sabe o que são micróbios e não tem essa noção no seu património cultural, só verá nessas imagens a sua beleza ou a sua fealdade. (...) Antes de se dar um livro numa aldeia comunal é preciso

ensinar as pessoas a ler, senão as pessoas vão pegar no livro ao contrário e tirar dele o que a sua imaginação quer e não o que ele diz. Com o cinema é a mesma coisa. Essa tarefa pertence ao INC. (VIEIRA, 2015, p. 73).

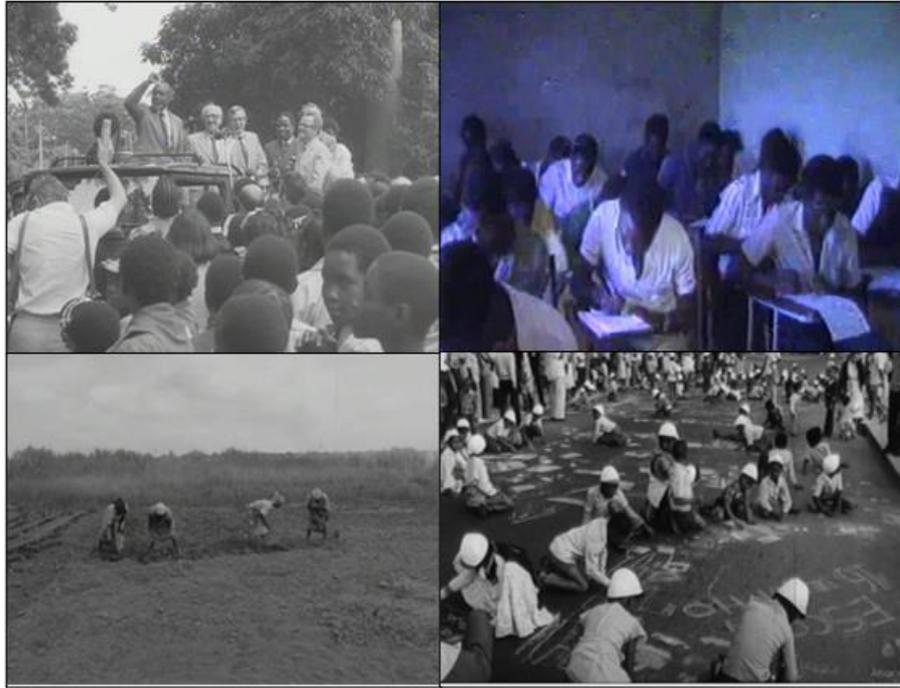
Perante esta realidade, a autora destaca que na ótica do Ministro, “[...] a informação é formação deveriam ser dadas à população em quantidades de conhecimentos fundamentais para a sua compreensão sobre a revolução” (VIEIRA, 2015, p.73). Uma percepção que nos leva a entender que a comunicação por via das imagens, deveria ser o reflexo da realidade dos moçambicanos e não um cinema estranho. “[...] O cinema não deve partir de uma categoria simbólica que não é a do povo, mas da Europa, da América, da União Soviética ou da R.D.A (...)”. (VIEIRA, 2015, p. 73).

Sabe-se que o *Kuxa-Kanema* teve início e a sua primeira fase 1976 até 1978 de forma irregular e, com uma média de 30 minutos, depois da reunião com o Ministro, a partir de 1981 passou a ser semanal, com 10 minutos de duração. Eram produzidas cópias de 35 mm para o grande centro urbano do país (cidade de Maputo) e passavam nas salas de cinema e, 16 mm para as províncias e aldeias comunais onde tais cópias chegavam via cinema móvel.

Neste momento, a sua produção era com base em uma linguagem simples, de modo a facilitar a compreensão das informações pelas populações. O espólio do *Kuxa-Kanema* é de 397 séries produzidas no período de 1976/77 (*Kuxa-Kanema* experimental) até aproximadamente 1986. (SEABRA, 2018, p. 19).

Há que se destacar que, com a conquista da independência moçambicana e a consagração da república, o cinema, isto é, a transmissão audiovisual teve um papel muito importante no processo de desconstrução dos ideais colonialistas de modo a construir um “*homem novo*” sustentado por princípios marxistas/socialistas.

O recurso acerca do uso das imagens em movimento é um reconhecimento da sua importância no que tange ao seu poder de informar e comunicar. Sendo assim, a FRELIMO fez o seu uso no processo da formação de uma identidade nacional dos povos. Para tal, houve uma agregação de certas características ligadas à cultura, à língua/idioma da unidade nacional (Português), às glórias conquistadas, que foram importantes para a propagação da mensagem em relação à unidade dos moçambicanos e na construção de um imaginário nascente. A concretização destes ideais foi possível com a criação do INC (produtor do *Kuxa-Kanema* e outros audiovisuais), órgão público importante na construção do imaginário da unidade nacional. Como pode-se ver nas imagens da Figura 17 em que os moçambicanos participam na atividade agrícola, educação, comícios políticos e atividade da comunicação/reportagem.

Figura 17 – Imagens do *Kuxa-Kanema*

Fonte: Cinejornal “*Kuxa-Kanema*”, recorte realizado pelo autor, 2019.

O *Kuxa-Kanema* é um documentário, um jornal de atualidades apresentado ao público moçambicano. que teve sua primeira fase de 1976 a 1978, apresentado de forma irregular, e, em sua segunda fase, que se deu com a nomeação do Ministro da Informação, em 1981, passou a ser semanal.

Acreditasse que o *Kuxa-Kanema* começou a ter os seus problemas de transmissão a partir de 1984 motivado pelos conflitos ideológicos entre o partido FRELIMO e o INC motivados, de certa forma, pela Guerra Civil que durou 16 anos, pela morte do Presidente Samora Machel, pelo incêndio do INC, principal responsável pela produção do *Kuxa-Kanema*, em 1991, e conseqüente abandono pelo governo.

A intensificação da guerra fez com que as informações fossem repetitivas sustentando uma componente propagandística do governo da FRELIMO não cumprindo mais com o princípio de levar a imagem do povo para o povo. O cinejornal passou a apresentar um imaginário que era sustentado por imagens violentas de guerra, fome, treinamentos armados e os combates entre as tropas do governo e os rebeldes da RENAMO. A guerra fez com que ficasse difícil a transmissão fora do ambiente urbano, isto é, nas aldeias comunais visto que o seu acesso se tornou impossível devido a intensificação dos ataques armados.

Há que também se destacar o desenvolvimento da televisão no território nacional, como fator que pode ter contribuído para que o governo abandonasse o INC após o incêndio, porque o sistema de televisão tinha um maior alcance de cobertura.

### 3.4 PRINCÍPIOS DE FUNCIONAMENTO DA TELEVISÃO EM MOÇAMBIQUE

Sendo que o trabalho tem como preocupação abordar questões ligadas ao audiovisual em particular a construção da *Moçambicidade* Audiovisual a partir do audiovisual televisivo, ao longo dos anos, é importante que façamos uma breve abordagem sobre a criação, o desenvolvimento e a cobertura da televisão em Moçambique.

Os meios de comunicação social/mídia moçambicanos são regidos pela Lei 18/91, de 10 de agosto de 1991, conhecida como a Lei da Imprensa que define os princípios que regem a atividade da imprensa e estabelece os direitos e deveres dos seus profissionais. Tendo em conta suas especificidades, o funcionamento da radiodifusão é regido por princípios definidos posteriormente, por meio do decreto 9/93, de 22 de junho, que regulamenta os setores cooperativo, misto e privado, e o decreto 19/94, de 16 de junho, o qual orienta as operadoras públicas. Esse quadro legal é completado pelo Decreto Presidencial 4/95, de 16 de outubro, que cria o Gabinete de Informação, e o Diploma Ministerial 86/98, de 15 de julho, o qual aprova o estatuto orgânico do Conselho Superior de Comunicação Social (CSCS), órgão por meio do qual o Estado pretende garantir a independência das instituições de comunicação, a liberdade de imprensa e o direito à informação, bem como o exercício dos direitos de antena e de resposta. (MIGUEL, 2008, p .111).

No parágrafo 6, do artigo 11 do anteprojeto da Lei de Imprensa, consta que o Estado é que garante a isenção dos meios de comunicação social do setor público, bem como a independência dos jornalistas perante o governo, a administração pública e os demais poderes políticos. Segundo Miguel, (2008, p. 113) “porém, sabe-se que, desde 1991, quando foi publicada a primeira versão, isso não é observado no setor público de comunicação social. Essa situação também é vivenciada por outros países da Região Austral da África.”

Perante esta situação, Miguel, (2008, p. 113) nos diz que “[...] não vislumbra nenhum sinal que levaria as operadoras públicas a desvincularem-se do governo”. Situação motivada pelo fato de “a presidência de administração depender da escolha do Executivo, esses órgãos continuarão servindo de meios de propaganda da elite que governa o país”.

### 3.4.1 Os canais de televisão de Moçambique

Em Moçambique atualmente (2020) existem 14 canais de Televisão em sinal aberto para o Público. Fazem parte do cenário as seguintes operadoras:

1. TVM – 1981<sup>26</sup> (Empresa Pública) - Cobertura Nacional (TVM – Internacional)
2. RTP África – 1997- Cobertura nas Cidade de Maputo, Beira, Nampula e Quelimane.
3. TV Miramar (Record Moçambique) 1998 - Cobertura nacional
4. STV (Grupo SOICO) 2002 - Cobertura nacional
5. KTV - 2006
6. TV Maná Moçambique - 2006
7. TIM - 2006
8. Eco TV- 2013
9. Gungu TV - 2012
10. Omega Tv -
11. CTV -
12. Top TV -
13. Tv Sucesso - 2015- Cobertura Nacional
14. Media Mais TV -

O maior número das emissoras de televisão cobre apenas a cidade de Maputo sendo assim, a capital do país é o epicentro da informação, comunicação e cultura. Visto que, o maior número de canais de televisão, de radiodifusão dentre outros meios se concentram nela. Desta forma, permitindo que as grandes atividades culturais ocorram com maior frequência e dinâmica na cidade de Maputo.

Existem em Moçambique cinco (5) distribuidoras de TV por satélite. Sendo elas:

- A *ZAP* que se encontra no mercado moçambicano desde o primeiro semestre de 2011 e disponibiliza mais de 100 canais. É o resultado de um consórcio entre a empresa de telecomunicação portuguesa NOS e a Sociedade de Investimentos e Participação, S.A (SOCIP).

---

<sup>26</sup> O ano colocado após o nome da emissora refere-se à data de sua fundação. Destaca-se que em relação a algumas emissoras não foi possível identificar o ano em que ocorreu a fundação por não haver registros públicos e por não ter tido acesso aos documentos privados das referidas emissoras.

- A *Digital Satellite Television (DStv)* é um serviço de televisão satélite da *MultiChoice* que opera na África Subsaariana com sede na África do Sul.
- A *GOtv* é um portal da televisão africana ligado à *MultiChoice DStv*. É a empresa que oferece o maior leque de canais produzidos em África, para África.
- A *StarTimes* é uma empresa de mídia multinacional chinesa com forte presença na África. Fornece também tecnologias de televisão digital para países e indústrias de transmissão de televisão que estão mudando de televisão analógica para digital. A empresa *StarTimes* é uma das principais operadoras de TV digital em toda a África subsaariana<sup>27</sup>.
- A *TVCABO*, marca pioneira na distribuição de dados e conteúdos por cabo no continente africano, é detida em Moçambique pela Moçambique Telecom e pelo Grupo *Visabeira*, reconhecidos especialistas na área das comunicações. Iniciou a construção da sua rede em Moçambique em 1996, sendo neste momento detentora de uma moderna infraestrutura de rede. A sua expansão tem sido contínua, não só nas zonas de Maputo e Matola, onde continua a expandir-se à medida que as cidades crescem e que as infraestruturas são criadas, mas igualmente noutras cidades de província (Beira, Nampula, Pemba e Tete), com uma rede totalmente construída em fibra óptica. É uma empresa sólida que está vocacionada para a prestação de serviços no sector das Tecnologias de Informação e Comunicação. Tendo iniciado a sua operação comercial em 1999, é atualmente o único operador triple play de *NET+TV+VOZ* do país, apostando nas mais avançadas tecnologias e infraestruturas inovadoras em fibra óptica para a distribuição dos seus serviços para os vários segmentos em que atua - residencial, empresarial e *corporate*<sup>28</sup>.

### 3.4.2 Televisão de Moçambique – TVM

A criação da televisão em Moçambique é também a criação da televisão pública que hoje é a TVM. A televisão foi criada dentro de um processo de gestão centralizada do Estado e de guerra civil, com a denominação de Televisão Experimental de Moçambique (TVE). As primeiras imagens em movimento produzidas em Moçambique aconteceram em 1979, durante

---

<sup>27</sup> Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/StarTimes>. Acesso em 28 jan. 2020.

<sup>28</sup> Disponível em: <https://www.tvcabo.mz/residencial/empresa/sobre-nos>. Acesso em 28 jan. 2020.

a Feira Internacional de Maputo (FACIM)<sup>29</sup>. Tratou-se de uma experiência que permitia aos residentes de Maputo assistir, pela primeira vez, a emissões de televisão produzidas e emitidas em Moçambique, por meio de uma centena de televisores colocados em diferentes bairros. (NHACUMBA, 2011).

Após um interregno de 14 meses, a 3 de fevereiro de 1981, teve início um projeto de formação e a então chamada Televisão Experimental de Moçambique (TVE) passava a transmitir apenas aos domingos, os trabalhos produzidos durante os cinco dias de formação, essencialmente notícias e reportagens.

Progressivamente, o número de dias de emissão foi aumentando, até passarem a ser diárias, durante cinco horas, em 1991 visto que, numa primeira fase eram alguns dias semanais (quartas-feiras e finais de semana). É neste contexto (1991) que a TVE passa a designar-se TVM e que sucede a Televisão de Moçambique – Empresa Pública (EP), criada pelo Decreto 19/94 de 16 de junho, que, no momento da sua criação, contava já com 148 trabalhadores. A Rádio Moçambique se tornou também uma Empresa Pública a partir do mesmo Decreto.

Com a finalidade de levar a emissão a todo o país, a TVM abriu uma delegação na Beira, em abril de 1992, e outra em Nampula, em setembro de 1994. Seguiram-se, embora distantes no tempo, Quelimane e Pemba.

O ano de 1998 marca um importante salto qualitativo na atividade da TVM. A partir de 25 de setembro entrou em atividade o novo Centro de Televisão Central (CTC) que permitiu uma significativa melhoria das condições de trabalho e qualidade das emissões com a passagem do sistema analógico para o digital.

A partir de 25 de junho de 1999 a TVM passou a transmitir para todo o país, via satélite, podendo as suas emissões serem captadas em qualquer ponto de Moçambique, em quase toda a África e em parte da Europa. O sinal da TVM, além de ser retransmitido nos centros emissores da TVM, é retransmitido por meio dos pequenos centros emissores do ICS (Instituto de Comunicação Social) assim como por entidades privadas que captam o sinal no satélite e retransmitem-no através de pequenos sistemas de retransmissão (*DSTv Multichoice, TV Cabo, ZAP, StarTimes, GOtv Moçambique e ZAP*). Em nível nacional a rede de emissão da Televisão de Moçambique EP, encontra-se implantada ao longo de todas as províncias.

---

<sup>29</sup> FACIM – Feira Internacional de Maputo é organizada pelo Ministério da Indústria e Comércio de Moçambique, todos os anos no mês de agosto com duração de uma semana. A feira é um espaço onde se junta produtores, vendedores, investidores, importadores, exportadores, compradores de diversas áreas (Agropecuária, Comercial e Indústria) de Moçambique e Internacional.

Quanto a sua distribuição, a TVM possui delegações em todas as capitais provinciais. No cumprimento do seu objetivo, o de “levar a televisão a todo o país”, a TVM já instalou Centros Emissores em 16 cidades e vilas, cuja potência varia entre 5 a 1000 W. Estes Centros recebem o sinal do satélite e fazem a retransmissão da emissão. Presentemente, Pemba, Niassa, Beira, Nampula, Quelimane, Inhambane e Gaza transmitem noticiários locais com a duração de 15 minutos diários. Esta experiência será progressivamente ampliada aos restantes Centros de Televisão<sup>30</sup>.

A seguir apresentaremos algumas imagens que mostram os diversos momentos, a evolução e transição histórica da TVM. As imagens destacam o símbolo da TVE (Televisão Experimental), imagens de programas informativos em anos e momentos diferentes, imagens que mostram a idade da TVM e imagens que destacam a inauguração das delegações provinciais, isto é, destaque do crescimento da transmissão nacional da televisão.

Figura 18 – Imagem da publicitação da própria TVM (1981/2020)



Fonte: TVM – recorte do autor, 2020.

30

Disponível em: [https://www.tvm.co.mz/index.php?option=com\\_k2&view=item&layout=item&id=67&Itemid=381](https://www.tvm.co.mz/index.php?option=com_k2&view=item&layout=item&id=67&Itemid=381)  
Acesso em 22 abr.2019.

em:

Figura 19 – Imagens da publicidade inaugural do centro da cidade da Beira e Nampula



Fonte: TVM – recorte do autor, 2020.

A inauguração das delegações nas duas cidades foi feita por duas figuras do governo da época. Na Cidade da Beira (1992), pelo Presidente República de Moçambique (Joaquim Alberto Chissano) e na cidade de Nampula (15 de setembro de 1994), pelo então Governador da província da Nampula (Alfredo Cepeda Gamito).

Atualmente, Moçambique conta com os seguintes Centros de Televisão

- a) CTC – Centro de Televisão Central, Maputo
- b) CTP – Centro de Televisão Provincial da Matola – Maputo
- c) CTP – Centro de Televisão Provincial de Xai-Xai – Gaza
- d) CTP – Centro de Televisão Provincial de Inhambane – Inhambane
- e) CTP – Centro de Televisão Provincial de Chimoio – Manica
- f) CTP – Centro de Televisão Provincial da Beira, Sofala
- g) CTP – Centro de Televisão Provincial de Tete – Tete
- h) CTP – Centro de Televisão Provincial de Nampula, Nampula
- i) CTP – Centro de Televisão Provincial de Quelimane, Zambézia
- j) CTP – Centro de Televisão de Pemba, Cabo Delgado
- k) CTP – Centro de Televisão Provincial de Lichinga, Niassa

Em termos de programação, a TVM foi crescendo no que se concerne a dar primazia aos programas nacionais. Em 1999, os programas nacionais ocupavam cerca de 47%, enquanto os estrangeiros ocupavam 53%. Esta situação foi sendo progressivamente invertida e em 2004, os programas nacionais ocupavam 62% do tempo total de emissão, cabendo os restantes 38% a programas estrangeiros. (NHACUMBA, 2011). Atualmente, a programação (2019) no que diz respeito aos programas nacionais ocupam 90,18% e, os estrangeiros ocupam 9,82%<sup>31</sup>.

Ainda acerca da história da televisão em Moçambique, Nhacumba (2011, p. 49) diz que, “[...] a Televisão de Moçambique nasce num período em que o país estava mergulhado numa guerra civil”. Sendo que o governo da FRELIMO tinha um projeto de construção do homem novo, isto é, modernização da sociedade a partir das imagens levadas ao povo, um processo em que a criação da televisão foi vista como sendo importante para a sua dinâmica. No entanto, como o desenvolvimento e a intensificação da guerra civil no país, a televisão foi também usada como instrumento importante do governo no processo de propaganda, embora não deixando de ser um meio de promoção da unidade nacional. (NHACUMBA, 2011).

É olhando para da criação da TVM, que Nhacumba (2011) nos diz que, quando a Televisão de Moçambique passou a ser designada Empresa Pública, com vista a prestar serviço público de televisão, ela, passou a assumir um papel preponderante na sociedade moçambicana, como órgão de comunicação social, onde se enunciava tendo como objetivos principais: informar, educar, formação da sociedade e entretê-la. Para tal, a TVM. EP é a com maior cobertura nacional de sinal aberto (90%). Há que realçar que, a TVM criou dois outros canais sendo eles, TVM 2 (sinal aberto) e, TVM Internacional (sinal fechado).

---

<sup>31</sup> Informação fornecida pelo João Chivale (Diretor de Desporto) da TVM, no dia 24/04/2019 via WhatsApp, pelas 03:22 (AM) do Brasil.

Figura 20 – Mapa de Cobertura da TVM



Fonte: Site da TVM<sup>32</sup>, 2019.

Sabe-se que um dos principais papéis da TVM é a promoção da unidade nacional, assim, em 2003, iniciou nas províncias a difusão por meio das línguas mais faladas de cada uma das regiões, mas apenas para telespectadores locais e com um raio muito limitado. Mas no mesmo ano, concretamente no segundo semestre, o canal público Televisão de Moçambique (TVM) passou a emitir noticiários em cadeia nacional nas línguas moçambicanas, como forma de ampliar o acesso à informação aos telespectadores que não falam português. Ela determinou que a difusão das notícias seria feita em 15 línguas locais para todo o país, de segunda a sexta-feira entre às 17h e às 18h locais (entre às 15h e às 16h em Lisboa)<sup>33</sup>.

Para cada dia, são transmitidas notícias em três línguas, para perfazerem 15 línguas nos cinco dias de emissão nesses idiomas. A emissão nas línguas moçambicanas amplia o

<sup>32</sup> Disponível em: <https://www.tvm.co.mz>. Acessado aos 22/04/2019.

<sup>33</sup> Disponível em: <https://observador.pt/2018/10/29/televisao-de-mocambique-passa-a-transmitir-noticias-nas-linguas-mocambicanas-para-todo-o-pais/>. Acessado aos 23/04/2019.

espaço de participação democrática e cidadã dos moçambicanos<sup>34</sup>, visto que, a República de Moçambique instituiu na sua Constituição da República que o português é língua oficial do território, mas assinala no texto constitucional que deve promover a valorização das línguas moçambicanas.

Para uma melhor compreensão das transmissões da TVM, há que entender que a sua programação ao longo dos 39 anos de existência foi tendo uma evolução, visto que, de emissões apenas aos domingos em 1981, foi se ampliando e que hoje funciona 24 horas ininterruptas de emissão. A programação também registrou um crescimento em termos de quantidade e qualidade da produção nacional. Segundo João Chivale<sup>35</sup> (2019) “a programação de programas nacionais é de 90, 18% e estrangeiros 9.82%”.

A sua grade programação é composta por gêneros informativos/notícias, programas infantis, desenhos animados, telescola, programas de entretenimento e culturais, telenovelas, séries, filmes, desporto, comerciais/publicidade e variedades. A televisão pública apresenta uma predominância de programas de gêneros informativos uma dinâmica, que pode ser observada ao longo da tese.

Considerando que a televisão pública, TVM, foi a primeira a ser criada no território moçambicano, o desenvolvimento da liberdade de expressão permitiu o aparecimento de outras emissoras de televisão no país. Entretanto, a que se beneficiou pela criação da Lei de Imprensa (Lei nº 18/91 – Lei de Imprensa) foi a RTK que tinha sede em Maputo e transmissão de sinal restrito para as cidades de Maputo e Matola.

### **3.4.3 Televisão RTK**

Foi a primeira operadora privada que se estabeleceu em Moçambique, em 1993, foi a Rádio e Televisão Klint (RTK), pertencia ao engenheiro Carlos Klint, outrora militante do partido FRELIMO. Parafraseando Miguel (2011) a RTK, sendo que era a primeira estação privada de televisão no país, tinha tudo para fazer frente à TVM. Ela contava com uma programação baseada, em grande parte, em filmes e videoclipes pirateados, excetuando apenas alguns programas infantis e telejornal, que eram produzidos pela emissora. Com o tempo, a RTK enfrentou problemas financeiros que a levaram ao ponto de alugar parte do seu tempo de antena à Igreja Universal do Reino de Deus. Com recursos humanos sem formação

---

<sup>34</sup> Disponível em: <https://observador.pt/2018/10/29/televisao-de-mocambique-passa-a-transmitir-noticias-nas-linguas-mocambicanas-para-todo-o-pais/>. Acessado aos 23/04/2019

<sup>35</sup> João Chivale - Diretor do desporto da Televisão de Moçambique (TVM) 2019/2020.

específica e posteriormente mal remunerados, a primeira TV privada em Moçambique foi, paulatinamente, conhecendo um acentuado declínio. Em 2002 morreu o engenheiro Carlos Klint, o que posteriormente contribuiu para o fim da emissora. (MIGUEL, 2011).

#### **3.4.4 Televisão Miramar**

A Televisão Miramar, criada desde 1998, é um canal de programação generalista com cobertura em todo o Moçambique via satélite em sinal aberto e através de canais a cabo. Ela tem uma programação diária de 24h. A sua programação generalista, para todos os perfis de telespectadores. É membro do Grupo brasileiro Record de Televisão.

A TV Miramar, emissora de televisão moçambicana instalada em Maputo, capital do país. É um canal de TV moçambicano de sinal aberto, com cobertura nacional. E, preconiza como sua missão ser proporcionadora do entretenimento e informação, contribuindo para valorização e preservação da família, oferecendo jornalismo atuante e programas diversificados com qualidade, seriedade e sensatez por meio da televisão aberta, viabilizados por profissionais qualificados e comprometidos com o resultado da empresa e por anunciantes interessados a alinhamento com negócio<sup>36</sup>

A TV Miramar é um canal completo, que transmite um pouco da cultura, dos costumes e do jeito de fazer televisão no Brasil. Nossa programação reproduz as atrações exibidas em rede nacional pela TV Record brasileira e programas locais produzidos pela TV Miramar. Além de poder assistir os mesmos programas que são sucesso no Brasil, a audiência da TV Miramar também acompanha programas exclusivos, direcionados para quem mora em Moçambique. (MIGUEL, 2011).

Numa primeira fase os programas da Record chegavam gravados e eram transmitidos com uma semana de atraso. Na fase atual os programas são captados via satélite, mas não diretamente lançados ao ar, devido a questões comerciais e de diferenças de fusos horários. Assim, o que é passado num dia pela Record é visto no dia seguinte pelos espectadores da TV Miramar. Os programas semanais passam na semana seguinte. A Miramar, bem como a sua parceira Record, apresentam assuntos paradoxais nas suas grades, ao intercalar programas religiosos com outros, dissonantes com os discursos que os pastores proferem. Miguel (2011) “[...] destaca que religião e entretenimento dominam a programação da emissora. E quanto ao

---

<sup>36</sup> Disponível em: <http://miramar.co.mz/a-empresa/>. Acessado a 20/04/2019.

fato de a programação da TV Record ter um espaço diário da IURD, o presidente da Record Internacional diz tratar-se somente de um negócio.”

As programações da Televisão Miramar têm como maior foco aos assuntos religiosos da IURD, visto que os seus crentes de certa forma participam com contribuições monetárias que ajudam a manutenção e o crescimentos do canal. Segundo Miguel (2011, p. 127),

Na verdade, existe uma relação entre a emissora e a Universal, que se estabelece da seguinte maneira: a Miramar proclama, através da vasta programação religiosa veiculada, a resolução dos problemas que afligem a maioria dos moçambicanos, o que, de certa forma, é compatível com a atual situação do país, na qual muitas pessoas, nas periferias das cidades e nas zonas rurais, vivem desesperançadas, diante de um governo pouco operante, fenómeno aliado ao fato de as igrejas tradicionais terem perdido boa parte dos seus fiéis. Por sua vez, os milhares de crentes que enchem os templos, não só nos finais de semana, mas também durante a semana, aumentam, através de suas ofertas, o capital da emissora, em troca de expectativas de melhoria de condições de sobrevivência, tal como pregam os pastores, na sua maioria, brasileiros. (MIGUEL, 2011, p. 127).

O autor (2011) destaca que a Miramar arrecada mais nos cultos do que propriamente através da publicidade, como se espera de uma emissora comercial numa sociedade capitalista, que, a princípio, deveria almejar a otimização de recursos. E numa pergunta por ele feito ao Presidente do Conselho de Administração da Miramar e que na altura tinha estatuto de diretor geral, teve como resposta que

[...] não é da publicidade que a Miramar sobrevive, pois as pequenas empresas não têm a prática de anunciar os seus produtos na TV, talvez como forma de evitar pressões tributárias, visto que, na medida em que anunciam, poderiam ser tachadas de grandes e, conseqüentemente, teriam que contribuir mais. (MIGUEL, 2011, p. 127).

### **3.4.5 STV – Soico Televisão**

A SOICO Televisão mais conhecida por STV, é uma estação de televisão privada moçambicana com origem na Cidade de Maputo. Ela surgiu em outubro de 2002 e, tem uma transmissão de 24 horas, cobrindo as capitais províncias de: Maputo Cidade, Maputo Província, Gaza (Xai-Xai), Inhambane, Sofala (Beira), Manica (Chimoio), Tete, Zambézia (Quelimane), Nampula, Cabo Delgado (Pemba) e Niassa (Lichinga).

O canal transmite blocos noticiosos, debates de carácter político, económico e social, programas educativos e, transmite telenovelas brasileira (horário nobre) as das outras origens

em horários dispersos. Desde 11 fevereiro de 2010, o grupo de mídia português *Ongoing Media*, que também está envolvido em projetos de TV no Brasil e em Angola, é um parceiro de Soico Media Group.

Desde a sua criação, tem transmitido eventos nacionais e internacionais de grande prestígio como é o caso da Euro Copa 2004 e, atualmente a partir do mês de junho de 2020 a transmite a Liga Inglesa de Futebol (Premier League). No plano social tem participado ativamente em causas relacionadas com o HIV-SIDA e outras campanhas promovidas por organizações governamentais e não-governamentais. A atribuição de um certificado de mérito conferido pelo PSI Jeito, é um dos exemplos do reconhecimento da sociedade moçambicana do esforço desenvolvido pela estação de televisão em causas sociais.<sup>37</sup>

Figura 21 – Mapa de Cobertura da STV



Fonte: <http://stv.sapo.mz/index.php/a-empresa>.

Quando da sua criação, a emissora funcionou em parceria com a da Rede Globo, e que, havia estabelecido parceria com o canal Futura, das Organizações Globo. Sendo que, e segundo Miguel (2011) “[...] o presidente das Organizações Globo, José Roberto Marinho, visitou as instalações do grupo SOICO. No âmbito da parceria entre as duas instituições, a atriz e apresentadora Regina Cazé produziu uma série de programas sobre Moçambique apresentados na Tv Globo e na STV”. Um dos programas apresentado foi o “Um Pé de Quê Baobá”, em que as imagens aqui trazidas a apresentadora fazia menção de uma grande árvore (o embondeiro/baobá) histórica e cultural para muitos povos africanos em que, Moçambique faz parte.

<sup>37</sup> Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Soico\\_Televis%C3%A3o](https://pt.wikipedia.org/wiki/Soico_Televis%C3%A3o) Acessado a 20/04/2019.

A STV, tem parcerias com algumas emissoras brasileiras a título de exemplo SBT (Sistema Brasileiro de Televisão) e Tv Globo no que tange ao fornecimento de novelas produzidas por estas duas redes.

Figura 22 – Logo da STV– Soico. Programa coproduzido pela STV/TV Globo



Fonte: Vídeo disponibilizado pela STV – recorte do autor, 2019.

O grupo SOICO (STV), tem trabalhado com técnicos brasileiros e portugueses que geralmente têm tido melhores salários em relação aos moçambicanos, repórteres, técnicos e apresentadores de programas. Parafraseando Miguel (2011) é uma situação que faz com a maioria dos trabalhadores moçambicanos deixe a empresa quando recebe outras propostas, principalmente da TVM, empresa com melhores condições de trabalho no setor televisivo moçambicano. Tendo como base Miguel (2011) é possível perceber que a STV, continua sendo uma instituição que na maioria das vezes, recruta profissionais que estão entrando no mundo do trabalho e com poucas exigências em termos de remuneração.

#### 4 ANGULAÇÕES METODOLÓGICAS DESENVOLVIDAS

Neste capítulo, os estudos são dedicados a escavação e análise do audiovisual moçambicano televisivo, cotejando este com o resgate das imagens-lembrança do *Kuxa-Kanema*.

É lembrando a história que Marc Bloch, (1952) destaca o objeto da história são os homens ao longo do tempo, não o passado, nem o tempo, isoladamente, (algo que se pode dizer sobre arquivo audiovisual/cinema). Visto que a pesquisa que se pretende desenvolver tem também um cunho histórico, será feita uma busca das informações/documentos que possam ampliar os acervos dos arquivos. Ao se abordar a documentação relativa a um acontecimento, é importante que se evite reduzi-la à meras ilustrações de discursos preestabelecidos historicamente, sendo assim, é necessário que se faça uma observação cautelosa e profunda da documentação. Desta forma, será possível executar o questionamento que permite dar o ponto de surgimento, isto é, desenvolvimento historiográfico e arqueológico defendido (FOUCAULT, 1971). O recorte por se fazer nos arquivos irá permitir reconstituir os acontecimentos históricos.

A arqueologia então é entendida como a busca a partir dos cacos daquilo que foi. Desta feita, Foucault (1971) nos faz perceber que estamos perante um procedimento executado no presente a partir de vestígios do passado. Desta forma, há que destacar o método arqueológico como um dos processos condutores da nossa pesquisa – ainda que reconheçamos nossa apropriação como introdutória, inicial e talvez muito mais “prática” do que autorreflexiva sobre o processo - visto que, com base nele podemos procurar vestígios escavando as memórias que retornam como lembrança.

Benjamin (1987, p. 239), destaca que a escavação em busca do passado, das lembranças soterradas, é um trabalho difícil de ser realizado, pois para que não se perca nada, deve ser minucioso. Tendo as imagens como nosso objeto, o autor as considera preciosas representando memórias, vestígios e lembranças.

O conceito de arqueologia crítica da história da arte formulado por Didi-Huberman (2015) será importante para poder entender as diferentes dimensões da visão audiovisual. Como também é importante entender que é um ato de escavar e perscrutar arquivos.

É importante acrescentar que o método da intuição, uma abordagem a ser feita a partir de Bergson (1999) e Deleuze (1999). É um processo que tem a ver com continuidade das

coisas (duração) e coloca a memória no centro das reflexões para construirmos nosso problema de pesquisa.

#### 4.1 MÉTODO DA INTUIÇÃO

A intuição como método deve ser vista dentro da filosofia de Bergson erguida com base em quatro noções sendo elas duração, memória, impulso vital e, a própria intuição. Sendo que a intuição caminha com a duração como método há que recorrermos a Deleuze (1999, p. 23) em que num primeiro momento se indaga procurando saber se a intuição se torna em método, ou o método se reconcilia com o imediato?

Segundo Deleuze (1999, pp. 23-24), “a intuição não é a própria duração. A intuição é sobretudo o movimento, pelo qual saímos de nossa própria duração, o movimento pelo qual nos servimos de nossa duração para afirmar e reconhecer imediatamente a existência de outras durações acima ou abaixo de nós.”

Porém, a percepção que nos é trazida o autor nos diz que:

Sem a intuição como método, a duração permaneceria como simples experiência psicológica. Inversamente, sem a coincidência com a duração, a intuição não seria capaz de realizar o programa correspondente às regras precedentes: a determinação diferenças de natureza dos verdadeiros problemas (DELEUZE, 1999, pp. 23-24).

Percorrendo ainda no processo percepção de elevar a intuição como método, Deleuze destaca três regras, sendo elas relacionadas com “[...] um método essencialmente *problematizante* (crítica de falsos problemas e invenção de verdadeiros), *diferenciante* (cortes e intersecções) e *temporalizante* (pensar em termos de duração).” (DELEUZE, 1999, p. 26). Esta relação não faz ainda com que a intuição dê à duração uma visão de ela ser conhecimento.

Esse percurso faz com que olhemos a duração como um devir, mas é uma transformação em que a duração é vista como memória e que é considerada consciência e liberdade isto porque, toda memória é livre e consciente a princípio. Segundo Deleuze (1999, p. 39) a identidade da memória com a duração é apresentada por Bergson como: “conservação e acumulação do passado no presente”. Ainda nesta esteira, o autor destaca a existência de duas “memórias, ou dois aspectos da memória, indissolivelmente ligados, a memória-

lembrança e a memória contração.” Uma dualidade em que na ótica de Deleuze se orienta em duas direções, uma orientada e dilatada em direção ao passado, a outra contraída, contraindo-se em direção ao futuro. Com efeito, sendo o conhecimento algo que se distingue por meio da racionalidade, pode-se recorrer a intuição de forma a colmatar a exiguidade da racionalidade. (BERGSON, 1964).

Tratando ainda da intuição como método, Damasceno (2016, p. 59), com base em Bergson, sustenta que a intuição se define, como um método para se pensar na duração, memória e impulso vital, qualidade e mudança, contração e distensão. Para isso, devemos seguir os princípios aqui apresentados: experimentar a materialidade audiovisual; reencontrar nele a temporalidade do espírito; agir sobre ela com a consciência imediata; alargar a consciência para nos instalar nas diferenças de natureza (na multiplicidade virtual e nas linhas de diferenciação); apreendê-lo precisamente em sua continuidade indivisível.

Trata-se de um método que não objetiva a generalização ou a universalidade, e sim que busca conhecer precisamente um determinado fenômeno, que “abarca apenas uma parte da realidade; mas dessa parte poderá um dia tocar o fundo”. (DAMASCENO, 2016).

Nossa problematização, apresentada na introdução deste trabalho, inspira-se nesta perspectiva para pensar, nos termos de Bergson e organizados por Deleuze, a porção virtual (*Moçambicidade* Audiovisual) e atuais (materialidades das emissoras TVM, STV e Miramar)

## 4.2 MÉTODO CARTOGRÁFICO

O trabalho, na sua concepção do *corpus*, tem como ponto de investigação imagens ligadas ao audiovisual/televisivo visto a partir da independência de Moçambique em que, numa primeira fase, inaugura-se com o *Kuxa-Kanema* e na nossa proposta se desdobrará nas três emissoras que analisamos (TVM, TV Miramar e STV).

Foram realizadas análises tendo como fonte primária as imagens do *Kuxa-Kanema* e, a partir delas, podemos constatar o que é que persiste, transitando para a TVM, TV Miramar e STV, isto é, quais são os elementos da memória. Para que a pesquisa fosse realizável, recorreremos a um processo cartográfico que nos permitiu perceber o universo midiático do receptor e o contexto histórico-cultural.

A análise cartográfica é ao mesmo tempo uma derivação e uma associação de perspectivas metodológicas que incorporam nela uma múltipla capacidade de permitir a

verificação de contextos que se podem produzir num conjunto flexível de estratégias de análises e críticas. Mediante esta dinâmica há que olharmos a observação de Kastrup (2007, p. 18) ao nos trazer “quatro variedades em que o cartógrafo dá atenção ao rastreio, toque, pouso e reconhecimento atento.”

Partindo da visão do autor, de que rastreio é considerado um gesto de varredura do campo, mas que para tal há que ter uma determinada habilidade de modo a se alcançar metas e que geralmente mal se conhece o alvo em campo. Kastrup (2007, p. 18), sustenta ainda que “Para o cartógrafo o importante é a localização de pistas, de signos de processualidade. Rastrear é também acompanhar mudanças de posição, de velocidade, de aceleração, de ritmo. Assim sendo, com base no rastreio, se tornou possível procurar no nosso objeto (que é a mídia audiovisual televisiva), elementos que nos mostram modificações.

Quanto ao toque, há que entender o raciocínio de Kastrup (2007) que se refere ao toque como um sentido ligado ao acionamento do processo de seleção, mas que pode levar tempo para acontecer e, com diferentes graus de intensidade. Entretanto, é importante na pesquisa pelas suas múltiplas entradas de não seguirem um único caminho para alcance dos objetivos. O autor salienta que “[...] através da atenção ao toque, a cartografia procura assegurar o rigor do método sem abrir mão da imprevisibilidade do processo de produção do conhecimento, que constitui uma exigência positiva do processo de investigação *ad hoc*” Kastrup (2007, p. 19). É partindo do toque que trouxemos as informações que nos permitiram localizar elementos importantes na abordagem do problema, destacando e que na nossa pesquisa as informações são relacionadas com a diversidade imagética.

Quanto ao gesto de pouso, Kastrup (2007, p. 19), “[...] indica que a percepção, seja ela visual, auditiva ou outra, realiza uma parada e o campo se fecha, numa espécie de zoom. Um novo território se forma, o campo de observação se reconfigura”. Partindo dessa dinâmica, foi possível problematizar a virtualidade do nosso objeto (imagens audiovisuais televisivas), que por sua vez tem se atualizado ao longo dos tempos, a partir de vários contextos dentro do território moçambicano.

A pesquisadora Kastrup (2007) também evidencia o gesto do reconhecimento atento ou variedade atencional, que por sua vez nos permite acompanhar o processo produzindo conhecimento no percurso da pesquisa, envolvendo atenção e criação do território de observação. Segundo a autora,

[...] o fenômeno do reconhecimento é entendido como uma espécie de ponto de interseção entre a percepção e a memória. O presente vira passado, o

conhecimento, reconhecimento. No caso do reconhecimento atento, a conexão sensório-motora é inibida. Memória e percepção passam então a trabalhar em conjunto, numa referência de mão dupla, sem a interferência dos compromissos da ação. Para Bergson a memória não conserva a percepção, mas a duplica. (KASTRUP, 2007, p. 20).

Quando do “reconhecimento atento”, a memória dirige à percepção imagens que se assemelham a ela. Se estas não a recobrem totalmente, novo apelo é lançado a regiões mais afastadas da memória e a operação pode prosseguir indefinidamente ao “reconhecimento atento” da memória e da percepção das imagens audiovisuais televisivas vistas a partir da TVM, TV Miramar e STV que se assemelham, de certa maneira, às do cinejornal *Kuxa-Kanema*, assim procuraremos entender as questões ligadas à configuração e aos seus sentidos.

Em relação à cartografia, sabe-se que se apresenta como criadora e contempladora de multiplicidades que atendem às necessidades do objeto em estudo social das representações do espaço. Nesse sentido, há que ser vista como método funcional no âmbito das Ciências Sociais, fazendo com que a área da comunicação reflita sobre ela.

Sobre a cartografia refletida metodologicamente nos processos comunicacionais, Martín-Barbero (2004), fala da configuração de um novo paradigma de pesquisa que se articula com a comunicação num processo ligado à formulação de perguntas, isto é, “descentramento do olhar que nos possibilita indagar o que, na comunicação, há do mundo da gente comum” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 26).

Ainda no âmbito da cartografia, como método, Rosário (2016) destaca o fato de que no campo da comunicação muitos trabalhos comportam um viés metodológico inclinado para questões empíricas, abordando muito pouco para o próprio método. Dessa forma, segundo a autora, esta dinâmica faz com que “muitos dos investigadores não consideram a cartografia como um método, mas sim como um procedimento metodológico aplicável aos seus objetos empíricos”. (ROSÁRIO, 2016, p. 183).

Pensando a cartografia no contexto da comunicação, suas influências e transformações há que realmente procurar entendê-la a partir da sua dinâmica de utilização em que Rosário (2016) faz menção da sua importância, no entanto, há que se ter em conta a coerência dos fundamentos epistemológicos com o desenvolvimento da investigação.

A cartografia, dentro da comunicação, pode

[...] considerar tanto as transformações das paisagens quanto os aspectos do social, mas também as trocas simbólicas que poderão compor uma multiplicidade de paisagens e de fluxos: comunicacionais, midiáticas,

audiovisuais, jornalísticas, de recepção, de consumo, as quais envolvem uma diversidade de cenários. (ROSÁRIO, 2008, p. 210).

Ainda nesta esteira, considerando que na comunicação, em questões metodológicas, há a preocupação em utilizar-se da cartografia na elaboração de mapas do objeto de estudo a partir do olhar atento e das percepções e observações do pesquisador, únicas e particulares construindo uma percepção diferente sobre o objeto, possibilitando, dessa forma, uma ampla mobilidade ao pesquisador. Mobilidade esta, favorecida pela não existência de verdades absolutas, puras e métodos únicos, visto que a verdade é construída a partir de atividades científicas desenvolvidas nas Ciências Sociais e Humanas. (ROSÁRIO, 2008).

A cartografia, num primeiro olhar, leva-nos a uma essência de mapas, mas há que a entender como paisagens dinâmicas, não estáticas, em que o pesquisador pode delinear rotas que viabilizam a apreensão de movimentos.

O pronunciamento de Deleuze e Guattari (1995) sobre a cartografia é de que é um rizoma referente à produção e construção desmontável, mas também, conectável de um mapa reversível, modificável, isto é, flexível no que tange as suas linhas de entrada e saída. Assim sendo, por sua vez Ferreira (2008, p. 36) nos diz ela é vista metodologicamente como o traçado do mapa a se construir, e que “mapear é o mesmo que acompanhar os movimentos e as retrações, os processos de invenção e de captura que se expandem e se desdobram, desterritorializando-se e reterritorializando-se quando o mapa é projetado”.

É olhando para o percurso que o cartógrafo faz o que Rosário (2008, p. 208) nos diz que “[...] o que orienta a cartografia em termos de regras são os limites que se dão a ver, as fronteiras que se mostram no campo e nas relações com os sujeitos e objetos”.

Assim sendo, a cartografia permitiu-nos visualizar todos os trajetos, as distâncias percorridas, as paradas, as belezas, as companhias conquistadas e tudo o que uma viagem desafiadora proporciona. Algo que se pretendia buscar no audiovisual televisivo de Moçambique.

#### 4.3 MOLDURAS E DISSECAÇÕES

A metodologia das molduras nos permite fazer uma análise das imagens aqui trazidas, visto que, elas comportam memórias e dinâmicas culturais dentro de um imaginário da sociedade. Kilpp (2010) olha para este processo metodológico como sendo aquele que pode

nos permitir fracionar, neste caso as imagens audiovisuais da Televisão e do *Kuxa-Kanema*. As imagens trazidas na pesquisa são molduras dos gêneros televisivos e das memórias lembranças do buscadas nos cinejornais com base na dissecação, que faz parte de uma dinâmica metodológica realçada por Kilpp (2010).

A autora faz menção a construtos televisivos destacando a sua ligação técnica com as audiovisualidades da tevê, algo que nos permite fazer um retrospecto de algumas afirmações sobre a televisão, uma dinâmica que nos ancoramos na abordagem da televisão moçambicana. Mas há que destacar que diferentemente da realidade brasileira, o debate sobre a TV continua sendo de uma essência política. Perante estas observações Kilpp (2010, p. 16) destaca que “[...] A tevê sempre esteve (e continuará) implicada numa experiência de mundo que também ainda não percebemos bem como funciona, e, talvez, se a entendêssemos melhor, perceberíamos melhor como esse mundo funciona”.

Na mesma esteira Kilpp (2010, p. 16) destaca que

Para pensar a questão, há que elencar algumas alternativas, relacionadas às molduras praticadas pela televisão para conferir sentidos identitários (éticos e estéticos) às coisas que dá a ver e ouvir: duração, *personas*, objetos, fatos e acontecimentos. Tais coisas são, a princípio, construtos a que chamamos de ethicidades, virtualidades que só se atualizam desse modo em mundos propriamente televisivos. (KILPP, 2010, p. 16).

Neste caso na realidade moçambicana o construto televisivo é a *Moçambicidade* Audiovisual, que corresponde uma enunciação televisiva identitária, ética cultural e cidadã dentro de uma trajetória histórica que parte da abordagem da construção do “homem novo” destacado pelo sistema político governamental ancorada na construção audiovisual primeiro cinejornalística *Kuxa-Kanema* e depois as ações televisivas. Há que destacar que o processo da *Moçambicidade* Audiovisual não é restrito a uma única emissora, ele, é dinâmico buscando a sua atualização nas diferentes emissoras nacionais, mas neste caso o nosso olhar busca as ofertas da TVM, STV e TV Miramar.

Recorremos a construção da *Moçambicidade* Audiovisual as emissoras televisivas porque nos ancoramos a reflexão de Kilpp (2010, p. 20) em que destaca que “Canais são lugares de fala de emissoras, autorizados e providos pelo poder público, e legitimados pela população que os sintoniza, autorizada ela a receber seus sinais”. A autora realça que “A tevê moldura os gêneros de tal forma que, ao final, dá origem a um gênero televisivo, e, mais do que relativizar as noções de ‘real’ e ‘funcional’, o gênero televisivo participa da dissolução de certos mundos e da instauração de outros”.

Ainda sobre a esteira da Kilpp (2010) em que destaca a TV aberta no contexto brasileiro no que diz respeito agendar e ser vista como um poder participante do poder oficial, uma realidade em que a TV moçambicana não foge dela, visto que o governo de Moçambique (poder oficial) sempre ancorou a televisão como sendo fundamental na promoção dos seus ideais políticos. No entanto, a sua compreensão obedece a diversos processos metodológicos, em que a metodologia das molduras se torna importante para entender o sistema audiovisual moçambicano.

Sendo que “[...] a metodologia das molduras ensaia procedimentos de três ordens: a técnica, a discursiva e a cultura, que são exatamente relativas às três dimensões das audiovisuais.” (KILPP, 2010, p. 26). Esta metodologia permite-nos entender a construção da *Moçambicidade* Audiovisual/televisiva ancorada a memória e lembrança buscada no *Kuxa-Kanema*.

Ainda na esteira da Kilpp (2010) sobre a execução da metodologia das molduras, destaca que:

[...] a *metodologia das molduras* é um conjunto de procedimentos de análise de audiovisuais, que são articulados por uma conjunção de referências teórico-metodológico, e que se orienta (e às vezes desorienta) pelo *rigor de princípios* epistemológicos, filosóficos, políticos e estratégicos. Ela articula *intuição, cartografia, desconstrução e dissecação*, ao mesmo tempo em que busca assegurar o rigor de um princípio ético-estético (a diferença solidária de Guattari) que é anterior a tudo: o de manter a pesquisa sempre em aberto; de articular linhas de fuga e inventar platôs – nós articuladores ou conexões entre as linhas -; de acessar e atualizar níveis da memória do objeto, sua duração, devir e potência. (KILPP, 2010, pp. 26-27).

Sendo que a articulação metodológica é com base na *intuição, cartografia, desconstrução e dissecação*. Esses elementos são fundamentais na análise dos elementos audiovisuais construtores da *Moçambicidade* Audiovisual.

Desta forma, a *desconstrução* vista por Kilpp (2010, p. 28) como sendo “um termo cunhado por Derrida, e que, como método (o desconstrucionismo, renegado pelo autor como método) ou mirada, procura chegar aos elementos minoritários do objeto valendo-se das linhas de fuga contidas nas teorizações sobre ele.” Ainda na mesma esteira a autora destaca que “[...] tal procedimento, aplicado ao conceito-objeto, permite encontrar elementos que, sendo minoritários nos audiovisuais analógico-digitais, são, porém, potentes para a atualização que quer empreender” (KILPP, 2010, p. 28). É de destacar que, os elementos audiovisuais minoritários permitem-nos buscar o entendimento do impacto das memórias e lembranças encontradas e observadas no seio da TV moçambicana.

Neste processo metodológico, destacamos a *dissecação* que na ótica de Kilpp (2010, p. 28) “[...] é um procedimento de ordem técnica que desdiscretiza digitalmente a imagem técnica audiovisual, que é sempre discreta em qualquer suporte.” Com base nela foi possível fazer uma pré-colheita, uniformizar e controlar as imagens audiovisuais, visto que ela auxilia a sua preservação de forma mais adequada facilitando o controle sequencial dos seus enquadramentos e efeitos. Este procedimento metodológico é ancorado nas molduras, em que na sua forma mais sólidas são sempre presentes na telinha, do canal, da emissora, nos gêneros, nos programas, isto é, na TV. (KILPP, 2010).

Neste processo, procuramos objetivar construtos audiovisuais buscados na televisão com a tendência de construir uma *Moçambicidade* Audiovisual com contágios nas imagens retomadas no audiovisual inicial o *Kuxa-Kanema*, uma medida de retomada que causa efeito do pensamento por causa da repercussão cultural provocado pelas imagens no seio da sociedade.

Olhando para o reservatório da consciência difundida pela televisão, ressalta a importância da metodologia das molduras que, no entanto, retomamos a conceitualização de Kilpp (2010), em que,

[...] a TV monta em sequência e sobrepõe nos panoramas molduras de diferentes graus e natureza, a considerar da razoabilidade dos sentidos deve passar, na análise, pela dissecação de cada uma delas e pela remissão de umas às outras. É assim que os construtos televisivos a que chamamos de ethicidades (pessoas, fatos, acontecimentos, durações, objetos que a TV mostra como tais, mas que são imagens técnicas televisivas deles) são significados. Se as ethicidades têm sentidos identitários fluidos é justamente por conta do compósito de molduras em são que significados. (KILPP, 2010, p. 29).

Perante esta abordagem observamos a noção de sobrevivência que consideramos como sendo responsável por aflorar memórias e lembranças, as semelhanças identitárias e as múltiplas temporalidades manifestadas nas imagens televisivas, isto é, estamos perante uma significação de sentidos, em para Kilpp (2010, p. 29) “[...] são agenciados entre o emissor e receptor, que tem repertórios pessoais e culturais distintos, memórias que percebem diferentemente a mesma matéria”. Os diversos vestígios audiovisuais televisivos buscados passarão por um processo de *dissecação* audiovisual na ótica de Kilpp (2010). O termo *dissecação* significa o ato de dissecar, de separar as partes de um corpo ou de um órgão. Emprega-se tanto em anatomia (dissecção de um cadáver ou parte deste) como em cirurgia (dissecção de uma artéria, de uma veia, de um tumor etc.). Dissecar origina-se do verbo

latino *disseco, are*, cujo sentido é o de cortar dividindo, separando as partes, isto é, o correspondente a corte, talho.

A dissecação visa parar, congelar o fluxo incessante das imagens para melhor analisar “quais são e como elas estão agindo umas sobre as outras, reforçando-se ou produzindo tensões no agenciamento de sentido” (KILPP, 2010, pp.28-29). O objetivo do processo de dissecação é de fazer uma análise dos quadros e relação dos planos de montagem das imagens.

Para Weschenfelder (2015, p. 20), “a dissecação é uma maneira de desnaturalizar e criar o estranhamento frente às formas audiovisuais, tão codificadas e engendradas que estão na nossa cultura”. É a partir dela que existe a possibilidade de se poder ver o que geralmente é invisível nas imagens. Nas figuras abaixo trazemos imagens dissecadas no *Kuxa-Kanema* e que, vistas no a partir das emissoras TVM, STV E TV Miramar nos remetem a um processo de contágio entre diferentes temporalidades.

Figura 23 – Dissecação das imagens da Memória e Lembrança



Fonte: *Kuxa-Kanema*, TVM, TV Miramar e STV, recortes realizados pelo autor, 2019.

Com base na observação da figura 23 que corresponde ao processo de separação das imagens dos seus núcleos (programas), isto é, dissecação das imagens na TV e no *Kuxa-Kanema* visto que matamos o movimento das imagens, o fluxo televisivo, dando autenticidade às molduras e, por fim devolver o movimento das imagens. (MONTAÑO, (2012).

As imagens da figura acima são, dessa forma, molduras que nos remetem a uma percepção representada por diversas dinâmicas construtoras da *Moçambicidade* Audiovisual, destacando a educação da mulher adulta, o sistema de transporte (passageiro e carga) bem como o saneamento aqui representado por duas crianças lavando a louça à beira do rio. As molduras retratam os primórdios da nação moçambicana independente e também o pós-guerra civil, uma fase em que o país enfrentava muitas dificuldades sociais e econômicas.

No entanto, é possível perceber que *Moçambicidade* Audiovisual se constrói também ancorada realidades e dinâmicas que nos remetem às inúmeras dificuldades do povo moçambicano. Esta dinâmica, nos remete a temporalidade destacada por Montaña, (2012) em que o movimento audiovisual busca elementos comuns que possam estabelecer conectividade das imagens rastreadas, processo esse a que abordaremos a seguir.

#### 4.4 O RASTRO COMO PROCESSO DE PESQUISA

No processo de busca da nossa investigação, rastreamos as imagens televisivas e audiovisuais, visto como um movimento que se sustenta a partir de Walter Benjamin quando destaca a fase da passagem dos séculos XIX ao XX, tendo como base as residências da classe burguesa, assim como as cidades que, na sua ótica, contêm rastros de outros tempos e lugares, contribuindo dessa forma para que possamos lembrar desses tempos outrora. (BENJAMIN, 2007). Os rastros permitem que possamos seguir e descobrir as diversas imagens.

Podemos ver os rastros, intimamente ligados ao tempo. Seja ele real (ligado às ações cotidianas, etapas vivenciadas) ou psicológico (relacionado aos aspectos internos e maturações diversas).

Figura 24 – Imagem do Cinejornal *Kuxa-Kanema*

Fonte: Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema (INAC), adaptada pelo autor, 2018.

Figura 25 – Mulheres moçambicanas em atividades no campo



Fonte: Adaptado pelo autor a partir dos vídeos da TVM, 2019.

Segundo Gagnebin (2006), esse conceito conduz a uma problemática na abordagem sobre a memória. Para a autora existe uma ligação entre rastro e memória, já abordada por Aristóteles, Freud, Santo Agostinho e Proust. Para a pesquisadora, a memória vive essa tensão entre presença e ausência desses rastros. De um lado, os rastros indicam a presença da memória, mas a sua ausência também demonstra que o processo de lembrança e esquecimento foi efetivado. A autora aponta, também, que os rastros são marcados pela não intencionalidade. Assim como acontece com nossas lembranças, nem sempre os rastros são aquilo que queremos guardar, mas o que restou de vestígios de uma determinação ação. Gagnebin (2006) se apoia em Levinas para discutir a fixação dos rastros. Levinas (1993) faz uma distinção entre signo e rastro,

O rastro não é um signo como outro. Mas exerce também o papel de signo. Pode ser tomado por um signo. (...) Tudo se dispõe em uma ordem, em um mundo, onde cada coisa revela outra ou se revela em função dela. (...) Aquele que deixou rastros ao querer apagá-los, nada quis dizer nem fazer pelos rastros que deixou. Ele decompôs a ordem de forma irreparável. Pois ele passou absolutamente. Ser, na modalidade de deixar um vestígio, é passar, partir, absolver-se. (LEVINAS, 1993, pp. 75-76).

Em estudos realizados sobre a temática, Ricoeur aponta que a grande dificuldade em discutir a significação do rastro reside num fato simples “[...] todos os rastros estão no presente. Nenhum deles exprime ausência, muito menos anterioridade” (RICOEUR, 2007, p. 434). Em sua obra “A memória, a história e o esquecimento”, Ricoeur (2007) nos alerta sobre o esquecimento e o apagamento dos rastros. Ele discute que, embora em termos clínicos, o esquecimento seja uma distorção da memória, em termos sociais o uso da palavra distorção não está completamente correto. Para o autor, em certos aspectos podemos falar em distorção da memória quando o esquecimento e o apagamento são uma ameaça à memória. Paul Ricoeur aponta que o esquecimento é parte integrante da memória, que não pode ser dissociado dos processos de lembrança.

Com base na dinâmica conceitual trazida acima sobre o rastro, importa realçar que as figuras 24 e 25 são rastros que nos remetem a dois tempos distintos no contexto histórico audiovisual moçambicano, sendo o primeiro o *Kuxa-Kanema* e o segundo retirado da TVM. As duas figuras 24/25 mostram que os dois momentos o primeiro que podemos encarar como memória e o segundo pode ser visto como o demonstrar da lembrança que efetiva o papel da mulher na construção da *Moçambicidade* Audiovisual.

Há uma clara presença de vestígios que representam a ação determinante da comunicação audiovisual ao trazer e apresentar dinâmicas da mulher no processo de trabalho agrícola/produção de alimentos, isto é, a mulher e o seu empenho na produção bem como nos cuidados a família, são um exemplo trazido pela mídia transitando os tempos de modo a mostrar as novas gerações o quanto ela é fundamental na construção da sociedade em todos os níveis.

#### 4.5 CONSTELAÇÃO DAS IMAGENS TELEVISIVAS E DO *KUXA-KANEMA*

A nossa relação com o audiovisual neste caso o cine jornalístico e o televisivo permitiu-nos dar um périplo em torno do histórico da comunicação e da tecnocultura de Moçambique ao longo dos anos, desde o período colonial, seguindo para momento da conquista da independência, da guerra civil e, culminado com o momento da nova Lei de imprensa e do multipartidarismo.

Ao flunar em torno da tecnocultura moçambicana, buscamos diversas conexões metodológica que nos permitiram entender a construção da *Moçambicidade* Audiovisual a partir de uma memória lembrança buscada no *Kuxa-Kanema* recorreremos a intervenção metodológica da constelação.

Compreender a perspectiva metodológica das constelações nos permite trazer possibilidades que estabelecem a compreensão das complexidades sociais do nosso objeto é claramente fundamental. Serpenteando Azeredo, Bittencourt e Silva, a (2016, p. 281) em seu olhar a Silva, nos dizem que “[...] o pensamento em constelações procura fazer justiça à singularidade da coisa por meio de *diferenciações qualitativas*, em vez de subsumir os objetos singulares sob uma espécie superior de abstração.”

No entanto, a percepção conceitual da constelação nos remete a dialética, esta que por sua vez conjuga a dinâmica da comunicacional ancorada nos processos de linguagem que nos remetem a construção da verdade abordados por Adorno. Esta dinâmica, nos permite interpretar e conferir de forma inteligível e imaginaria os significados sociais e identitários do nosso objeto, visto que o processo de constelação de forma específica pode iluminar o objeto. (ADORNO, 2009).

Podemos entender a constelação como a forma reunida e representativa em torno do objeto que se dá a conhecer dentro de um tempo circunscrito. Desta forma, Azeredo *et al.* (2016, p. 283) convida-nos a refletir que,

[...] se aceitarmos que a constelação é simultaneamente procedimento e composição, então, ela, rigorosamente, transcende o domínio do unívoco do conceito para se constituir como espaço lógico que os ordena e expõe. Desse modo, podemos dizer que a constelação é condição de possibilidade dos conceitos sob o esquema dos modelos de pensamento. Desse modo, podemos dizer que a constelação é condição de possibilidade dos conceitos sob o esquema dos modelos de pensamento. (AZEREDO, BITTENCOURT e SILVA, 2016, P. 283).

A constelação metodologicamente nos leva a buscar convergência entre o presente e o passado a partir de uma imaginação neste caso associada ao audiovisual moçambicano visto que, as constelações são presentes em diversos campos do conhecimento cultural, social e histórico. Desta forma, Souto (2014, p. 5) faz um destaque metodológico dizendo que “[...] faz sentido olhar para a constelação como meio de se chegar a algo maior, a uma espécie de totalidade que ela cristaliza.” Há, nela, uma historicidade interna, revelada a partir desse lampejo que se precipita pelo cotejo de dois ou mais ingredientes conectados por uma linha imaginária.” A autora destaca o poder revelador da constelação no que tange a produção de releituras partindo do presente para o passado. (SOUTO, 2014). Dinâmica que é por nós trazida na abordagem da construção da *Moçambicidade* Audiovisual.

Sendo que constelação de certa forma aborda o presente a partir de uma visão atenciosa com horizonte no passado, Ferreira (2019) destaca o papel do sujeito no diz respeito ao entendimento processo constelar, visto que é algo que se olha e existe e se pode dar um sentido a partir da sua composição. A autora numa inspiração metodológica em Walter Benjamim, realça que “[...] o que dá à prática constelacional a possibilidade da criação de sentido, e a atribuição de poder ao sujeito que olha e que coloca um centro criativo nestes esquemas resultantes da leitura das imagens”. (FERREIRA, 2019, p. 32).

Após um percurso escavação arqueológico e mapeamento cartográfico recorreremos as constelações porque assim, foi possível trazer uma visão aglutinadora das memórias e lembranças dentro de uma dinâmica imaginaria e diversificada ao longo do tempo do audiovisual construtor da *Moçambicidade* Audiovisual, vista a partir da articulação do *Kuxa-Kanema*, TVM, STV e Tv Miramar, para ao longo do tempo.

Figura 26 – Imagens referentes as logomarcas



Fonte: Recorte de vídeos do *KK* e nos sites dos canais feito pelo autor, 2019.

O processo das imagens é ancorado as imagens dialéticas visto que elas fazem parte de um certo tempo que torna possível a sua leitura. No entanto, há que ter em conta a sincronia das imagens ao longo do tempo (presente e passado) visto que elas não deixam de ser cognoscíveis no seio da sociedade mesmo que seja em forma de lampejos.

Em outro fragmento recorremos a Benjamin (1987) ao abordar as imagens como uma camada de conhecimentos, de sentidos em que podem ser lidos pelos homens no seio da sociedade, ao longo do contexto histórico. As imagens vistas dentro de um contexto histórico são imagens dialéticas.

Sendo que procuramos ter um olhar atual sobre Moçambique nas emissoras de televisão TVM, STV, TV Miramar a partir das memórias e lembranças buscadas *Kuxa-Kanema*, há que recorrermos ao conjunto de constelações, visto que este nos permite ter a imagem dialética do audiovisual contemporâneo transmitido nos três canais supramencionados. (MONTAÑO, 2012).

Figura 27 – Constelações históricas das imagens audiovisuais



Fonte: recorte do autor nos vídeos do KK, TVM, STV e TV Miramar

A partir das imagens trazidas, podemos compreender que as constelações são dinâmicas, visto que, elas permitem agregar elementos imagéticos ativadores do imaginário audiovisual, este que por sua vez, torna possível que ocorra um processo em que de certa forma é híbrido, porque a *Moçambicidade* Audiovisual é construída ancorada a diversas matrizes culturais, nacionais e internacionais.

Os materiais audiovisuais constelados representam encontros históricos distintos, que buscam no passado uma perspectiva de um futuro e de um presente tecnocultural moçambicano, ao evocar o passado tendo como base laços que nos remetem à memória atualizada pelas imagens televisivas.

As imagens da Figura 27 nos possibilitam identificar diversos momentos sociais e políticos, de segurança e trabalho captados no KK, e nos três canais de televisão. As imagens evocam e reforçam os sentidos construtores da *Moçambicidade* Audiovisual.

Figura 28 – Imagem sobre participação no trabalho



Fonte: Recorte no *KK*

Figura 29 – Imagem sobre arte



Fonte: Recorte do autor em vídeos da TVM

Figura 30 – Imagem sobre cerimônias governamentais



Fonte: Recorte do autor em vídeos da TV Miramar.

Figura 31 – Imagem sobre parque industrial



Fonte: Recorte do autor em vídeos da STV

As imagens consteladas ajudam definir a interface do funcionamento imaginário que alavanca os processos conectores da construção da *Moçambicidade* Audiovisual. A interface é compreendida num contexto da tecnocultura em que, a comunicação televisiva/audiovisual propõe um fluxo visto a partir do *KK* que funciona como memória, e se atualiza a partir dos canais de televisão acima destacados. E, olhando para este fluxo audiovisual aglutinador de cultura, arte, política e economia, ilustrado nas imagens das figuras acima, é possível identificarmos a sua transição ao longo dos tempos, isto é, uma natureza em que a pesquisadora Kilpp associa à “imagem-duração” com destaque na programação. Podemos dizer que estas imagens também são dialéticas observadas na ótica Benjaminiana, visto que nos remetem ao passado como também ao atual. Com isso, não quer dizer que se conheça

todo o passado, mas sim, se tem alguma propriedade sobre ele, atendida a partir da memória imagética construtora da *Moçambicidade* Audiovisual.

#### 4.6 ARQUEOLOGIA DAS IMAGENS

Analisar imagens antigas é como andar por uma ruína. Quase tudo está destruído, mas resta algo. O importante é como nosso olhar põe algo em movimento. Quem não sabe olhar, atravessa a ruína sem entender. (DIDI-HUBERMAN, 2005). Todo o universo de informações que se apresenta à visão humana passa a ser absorvido como imagem. Apresentação do mundo imagético que Aumont (1993) diz que

[...] a percepção visual é o processamento, em etapas sucessivas, de uma informação que nos chega por intermédio da luz que entra em nossos olhos. Como toda informação, esta é codificada em um sentido que não é o da semiologia: os códigos são, aqui, regras de transformação naturais (nem arbitrárias, nem convencionais) que determinam a atividade nervosa em função da informação contida na luz. (AUMONT, 1993, p. 22).

O uso da palavra imagem não se limita ao já infinito universo das coisas capturadas pela visão. Mas, há que se entender que as imagens produzidas pelo homem acabam por refazer o próprio homem. (DIDI-HUBERMAN, 2005). Neste item, será analisada apenas a origem das imagens materiais produzidas pelo homem, deixando de lado o problema das imagens mentais, pois este é um fenômeno que transcende. Um dos maiores problemas ao nos defrontarmos com a pré-história da humanidade, como nos alerta Leroi-Gourhan (1964)<sup>38</sup>, visto por Klein (2014, p. 186) “é que lidamos quase somente com dados probabilísticos, o que limita uma reconstituição das práticas, atitudes do homem pré-histórico frente às imagens e do poder nelas investido.”

O texto aqui apresentado procura fazer uma abordagem sobre o conceito de imagem. Para isso, é importante entender que não há como discorrer sobre a imagem sem a percepção da própria imagem, isto é, há que entender quanto à origem da imagem, há que se ter uma visão quase imediata, visto que as imagens foram feitas para serem vistas, por isso, convém dar destaque ao órgão da visão. (AUMONT, 1993).

---

<sup>38</sup> LEROI-GOURHAN, A. **O gesto e a palavra: técnica e linguagem**. Lisboa: Edições 70. 1964.

Para Aumont (1993, p. 78) “a produção das imagens jamais é gratuita, e, desde sempre, as imagens foram fabricadas para determinados usos individuais ou coletivos [...] é claro que em todas as sociedades, a maioria das imagens são produzidas para certos fins (de propaganda, de informação, religiosos, ideológicos em geral)”. A vinculação das imagens no geral é de domínio simbólico, o que faz com que ela esteja em situação de mediação entre o espectador e a realidade.

Para este procedimento de análise em que veiculamos as imagens ao domínio da memória e que deve ser encontrada em um conjunto de acervos do passado, que precisam de ser reatualizados de modo a ativar e mostrar com base nas técnicas a existência das relações sociais, a procura a teoria de Foucault sobre a arqueologia do saber permite-nos demonstrar o que está por de trás das imagens, isso porque foi possível descrevermos e levantar um conjunto de enunciados imagéticos e imaginários.

Desta forma, a compreensão da temporalidade das imagens técnicas e dialéticas audiovisuais vistas a partir de um contexto memória do cinejornal *KK* e que se atualiza pela televisão especificamente TVM, STV e TV Miramar, recorreremos ao pensamento foucaultiano ao afirmar que “[a] arqueologia busca definir não os pensamentos, as representações, as imagens, os temas, as obsessões que se ocultam ou se manifestam nos discursos, mas os próprios discursos, enquanto práticas que obedecem a regras”. (FOUCAULT, 2008, p. 157).

Sendo que olha a arqueologia como recurso metodológico Foucault (2008) afirma que

[...] a arqueologia não procura reconstituir o que pôde ser pensado, desejado, visado, experimentado, almejado pelos homens no próprio instante em que proferiam o discurso; ela não se propõe a recolher esse núcleo fugidivo onde autor e obra trocam de identidade; onde o pensamento permanece ainda o mais próximo de si, na forma ainda não alterada do mesmo, e onde a linguagem não se desenvolveu ainda na dispersão espacial e sucessiva do discurso. Em outras palavras, não tenta repetir o que foi dito, reencontrando-o em sua própria identidade. Não pretende se apagar na modéstia ambígua de uma leitura que deixaria voltar, em sua pureza, a luz longínqua, precária, quase extinta da origem. Não é nada além e nada diferente de uma reescrita: isto é, na forma mantida da exterioridade, uma transformação regulada do que já foi escrito. Não é o retorno ao próprio segredo da origem; é a descrição sistemática de um discurso-objeto. (FOUCAULT, 2008, p. 157).

O método de análise arqueológico sugerido por Foucault traz consigo dinâmicas investigativas de linguagens e de saberes imaginários que procuram descobrir verdades construtoras de derivações históricas de forma individual. Este método permite ainda fazer descrições de forma comparada buscando elementos específicos durante um período determinado e com formas específicas de articulação.

Desta forma, encaramos que “[a] arqueologia das mídias é a escavação das ideias perdidas nas histórias alternativas e das condições de existência das mídias” (PARIKKA, 2017, p. 36), o autor destaca ainda que, “o papel da arqueologia das mídias tem sido ofertar projetos artísticos e ideias metodológicas de como aprender mais sobre as camadas arqueológicas e as genealogias complexas das nossas invenções supostamente inovadoras.” (p. 36). Esta dinâmica territorial e histórica leva-nos a realçar a reflexão em que Parikka (2017, p. 37) destaca que “[...] de qualquer maneira, a arqueologia das mídias é um tipo de estrutura dentro da história das mídias”

Sendo que a arqueologia das mídias em seu sentido estrito é vista como a ciência, Parikka (2017, p. 38) realça que Zielinski enfatiza a arqueologia das mídias como uma maneira de compreender os fundamentos culturais de artefatos e tecnologias” É olhando para artefatos tecnológicos que a nossa pesquisa recorreu a arqueologia como método, visto que ela permite a percepção dos lugares de memória, que neste caso são midiáticos tecnoculturais – cinejornal *Kuxa-Kanema* e os canais de televisivos TVM, STV e TV Miramar, em que os consideramos como sendo os formadores de imaginários da *Moçambicidade* Audiovisual moçambicana.

Assumimos que a nossa perspectiva ainda é histórica, mas agora um pouco mais contagiada pelas inspirações da arqueologia e seu desdobramento no campo das mídias. A compreensão desta perspectiva se tornou possível a partir da dinâmica trazida por Parikka (2017) podemos perceber que a arqueologia das mídias como sendo a reflexão crítica da mídia e a sua história, visto que possibilita escrever trajetórias alternativas focadas e conectadas a arte, ciências e tecnologias, e que de forma diversificada, a mídia expande para a nação procedimentos culturais.

É olhando os meios de comunicação como sendo dinamizadores sociais visto que eles interagem com os fenômenos sociopolíticos, culturais, linguísticos, econômicos, que o método arqueológico nos permitiu o processo crítico e reflexivo dos arquivos das imagens.

Por fim, a inscrição deste capítulo metodológico neste ponto da tese por vezes pode ter deixado o leitor voltando ao começo do trabalho, na medida em que busca recolocar o problema de pesquisa e, ao mesmo tempo, já insere movimentos analíticos tendo em vista a forte articulação entre a premissa da imagem crítica e dialética (e sua capacidade de “inventar mundos”) e as angulações escavatórias, cartográficas em alguns momentos recorre a dinâmicas dissecatórias com vista a dar uma melhor percepção das imagens. Ainda assim, passamos agora a um capítulo que se intitula formalmente como de análise, na medida em que verticaliza mais nosso olhar sobre o televisivo moçambicano.

## 5 ANÁLISE DO *CORPUS* DA PESQUISA

No *corpus* de pesquisa desta investigação analisamos os gêneros e programas televisivos das três emissoras de televisão, com maior cobertura nacional. Sendo que destacamos a memória como lembrança, também recorremos à utilização de matéria do cinejornal *Kuxa-Kanema* como forma de dar maior vigor a nossa pesquisa sobre a *Moçambicidade* Audiovisual. Para tal, o período escolhido está entre os anos de 1976 a 2020, primeiro semestre.

O período pode ser considerado como extenso se levar em consideração o somatório dos anos, no entanto, há que perceber que, com base na metodologia da constelação e dissecação trouxemos algumas imagens referentes aos momentos do desenvolvimento televisivo que neste caso a TVM é a que consegue preencher todas as décadas 80, 90, 2000 e 2010, visto que, os outros canais cobrem apenas a década 2000 e 2010.

Quanto ao levantamento dos materiais identificamos 37 (trinta e sete) “episódios” do cinejornal *Kuxa-Kanema*, 30 vídeos (trinta) de programas da TVM e seus respectivos arquivos de grades programação, 21 vídeos (vinte e um) de programas da STV juntamente com os arquivos de grades de programação. Salientamos que tivemos dificuldades na obtenção de arquivos das grades e programação da TV Miramar, já quanto aos vídeos foi possível buscar na sua página oficial do *facebook*. É de se salientar que não foi possível encontrar arquivos das grades de programação da década 80 e 90, isso para TVM, mas sim, podemos ter materiais audiovisuais (vídeos dos anos 80 e 90). Na STV também tivemos a dificuldade de encontrar grades dos seus primeiros anos, quando do seu lançamento de 2002 até 2010.

Acreditamos que estes elementos representam um imaginário que nos remete à *Moçambicidade* Audiovisual. Os programas televisivos foram analisados tendo em conta em primeiro lugar os seus gêneros traçando um paralelismo com os “episódios” do cinejornal *Kuxa-Kanema*.

Salientar que, os materiais analisados foram obtidos junto às instituições em destaque – TVM, STV e o *Kuxa-Kanema* no INAC. O acesso a esse material foi com base na ida às instituições mencionadas na posse de uma carta de apresentação, assinada pela coordenação do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, da Universidade do Vale do Rio dos Sinos e também de um documento da Escola de Jornalismo de Moçambique, na qual o pesquisador é colaborador.

Estas cartas, além de apresentarem o pesquisador, descreviam, em linhas gerais, qual o objetivo da investigação, bem como, o tipo de informações necessitadas. A partir disso, as Instituições organizaram o material solicitado e entregaram ao pesquisador, em arquivos digitais, com exceção da TV Miramar. Destaca-se que as grades e mapas de televisão que fazem parte deste *corpus* de investigação representam o período de 2002 a primeiro semestre de 2020. Já os programas televisivos da TVM são de diversos momentos desde os anos de 1980 até o primeiro semestre de 2020. A STV desde 2005 a 2020 e a TV Miramar foi também possível trazer programas que partem de 2007 até o primeiro semestre de 2020.

Há que destacar que estes programas apresentam como preocupação primordial a questão informativa e construtora de identidades se diferenciando apenas nos personagens e os contextos utilizados no seu enredo. Assim sendo, a análise das questões de memória, arqueologia, intuição e imaginário serão feitas a partir da seleção de alguns materiais advindos desses programas.

## 5.1 OS GÊNEROS E PROGRAMAS TELEVISIVOS

Ao olhar para a questão do gênero, Machado (1999, p. 143) destaca Mikhail Bakhtin ao dizer que o “*gênero* é uma força aglutinadora e estabilizadora dentro de uma determinada linguagem, um certo modo de organizar ideias, meios e recursos expressivos, suficientemente estratificado numa cultura, (...) e a continuidade dessa forma junto às comunidades futuras”.

Desta forma, o autor destaca que, “é o gênero que orienta todo o uso da linguagem no âmbito de um determinado meio, pois é nele que se manifestam as tendências expressivas mais estáveis e mais organizadas da evolução de um meio, acumuladas ao longo de várias gerações de enunciadores” (MACHADO, 1999, p. 143). Sendo o gênero um dinamizador cultural, pode-se encontrar tendências que estão em contínua transformação procurando a sua estabilidade.

Considerando que o nosso interesse é observar a televisão moçambicana, Machado (1999) diz que a “[a] televisão abrange um conjunto bastante amplo de eventos audiovisuais que têm em comum apenas o fato da imagem e do som serem constituídos eletronicamente e transmitidos de um local (emissor) a outro (receptor) também por via eletrônica. Mas que, os eventos televisivos, tais como os programas, os capítulos, as reportagens ao vivo, vinhetas, os *spots* publicitários, são um *enunciado*. (MACHADO, 1999, p. 144).

Os eventos antes destacados por Machado (1999, p. 144) a partir de Mikhail Bakhtin, que por sua vez os olha como sendo esferas de acontecimentos, e que, tecnicamente ele diz que esses modos de trabalhar a matéria televisual podem ser chamados de *gêneros*. Visto que eles são diversificados, e que não é possível serem tratados de forma igualitária embora sejam audiovisuais, mas eles são mutáveis e heterogêneos e difícil de saber quantos são. Mas há que destacar alguns deles, sendo eles os fundados no diálogo e as narrativas seriadas, gêneros, como o telejornal, as transmissões ao vivo, o videoclipe. MACHADO (1999, p. 145). São algumas formas que podem ser abordadas na nossa pesquisa. Sendo que a televisão tem uma certa hegemonia no que concerne ao uso das imagens embora seja considerada herdeira do rádio em relação ao uso do discurso *oral*, ela continua a ter uma forte dependência da sua *programação*.

Ainda na concepção do Bakhtin, visto por Machado (1999, p. 146), “[...] o gênero se baseia na concepção socrática da natureza dialógica da verdade e do pensamento humano sobre ela. Mas, realça que “a verdade não nasce, nem se encontra na cabeça de um único homem; ela nasce entre os homens, que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica.”

O diálogo abordado a partir da concepção socrático para Machado (1999) ele se sustenta a partir de diversos procedimentos em que, a *síncrise* e a *anácrise* são os mais importantes.

*Síncrise* a confrontação de dois ou mais pontos de vista sobre um mesmo assunto. Era muito importante, portanto, que um debate tivesse debatedores com pontos de vista diferentes, uma vez que não há diálogo possível quando todos pensam exatamente da mesma maneira. *Anácrise*, por sua vez, era o nome que se dava aos métodos de provocar a palavra do interlocutor, forçando-o a colocar-se e externar claramente a sua opinião. (MACHADO, 1999, p. 146).

São habilidades importantes por trazer e verificar, visto que os processos de *Moçambicidade* Audiovisual são construídos por pessoas que procuram expor as suas reflexões em construção inseridos em uma sociedade em que o diálogo se encontra em construção no contexto da esfera pública moçambicana, particularmente, na dimensão televisiva a partir dos seus programas.

Ao convocarmos a perspectiva de Machado (1999), que nos traz uma abordagem de podermos ver o diálogo como gênero, da inteligência em que os programas derivam, é importante que procuremos perceber a operacionalidade das televisões neste caso das

moçambicanas, visto que elas também operam tendo como base certos enquadramentos e procedimentos.

Sendo os gêneros vistos numa perspectiva de serem elementos/grades da programação da televisão, isto é, a sua organização diária, há que destacar Gomes (2002, p. 182) ao nos trazer a classificação dos gêneros da programação televisiva sendo eles: o programa jornalístico, a ficção seriada, telenovelas, minisséries, seriados, programas de auditório, blocos comerciais. Em suma, o gênero televisivo traz consigo o entretenimento, informação, educação, publicidade dentre outros.

Assim sendo, é possível entender a flexibilização do gênero televisivo, as suas configurações bem como o seu contributo para o conhecimento, um sentido em para Gomes (2002, p. 182) “[...] os gêneros são momentos de uma negociação. No caso da recepção televisiva, por exemplo, os gêneros permitem relacionar as formas televisivas com a elaboração cultural e discursiva do sentido.” Desta forma, a partir dos gêneros televisivos foi possível fizéssemos um levantamento e análise das grades dos programas televisivos dos três canais de televisão aberta vistos como sendo os de maior cobertura nacional TVM, STV e TV Miramar). Mas antes, há que entender e perceber o que seriam programas televisivos.

### **5.1.1 Programas Televisivos**

Tendo em vista o conjunto de programas da televisão que por sua vez contribuem na construção da imagem transmitida, podemos recorrer a Kilpp (2003a) ao nos dizer que “Programas de determinado gênero na mesma emissora constroem uma imagem que torna a rede conhecida pelo público”. Para autora, a televisão tem sido analisada tendo como referência os programas, especialmente os seus conteúdos.

A autora considera ainda que,

[...] os programas têm sido tratados como os produtos que as emissoras de TV oferecem aos espectadores, num cardápio chamado grade de programação. Há, no entanto, práticas enunciativas que transcendem aquilo que habitualmente chamamos de conteúdo e que fazem os programas de TV serem programas propriamente televisivos. Programas e programação estabelecem entre si, na verdade, relações tensas, e é na tensão dessas forças em campo que se encontram interessantes representações de programa, programação, emissoras de TV e televisão em geral. (KILPPa, 2003, p. 1).

Tendo como base a dinâmica supracitada da televisão, em que a programação bem como os programas são apresentados em determinadas grades, ancoradas no tempo, formando um conjunto de elementos tais como imagens, podemos considerar que o conjunto de imagens televisivas de certa forma organizado de maneira estruturada em programas, é tida como programação de TV. (KILPP, 2003a). Um processo em que se atualiza com frequência e, ocorre também nas emissoras de televisão de Moçambique.

Assim sendo, Kilpp (2003a) desta que,

[...] a programação televisiva é, portanto, uma ethicidade contraditória, que contém o virtual e sua atualidade, atualidade que é perceptível não nas grades, mas nos fluxos, nos quais também estão presentes imagens das demais unidades autônomas (que não têm existência nas grades). De fato, a programação não é nem o cardápio de programas que aparecem nas grades, nem a mera soma de programas e outras unidades televisivas interpostas no fluxo, mas um produto dessa macromontagem. (KILPP, 2003a, p.2).

Porém, a produção de programas se insere em diversas categorias de gênero, que por sua vez contribuem para o crescimento das emissoras. Nesse sentido, Kilpp (2003a, p. 6) destaca que “[...] os programas são uma espécie de unidade televisiva autônoma. Eles são também estratégias das emissoras para chegar a certos públicos e capturar os anunciantes interessados nesse público”. A autora afirma, também, nesse contexto, que os “sentidos identitários dos programas, e que a princípio são buscados nas técnicas e estéticas (as molduras e as moldurações).

A importância de analisar estes programas deve-se pelo fato de se procurar entender a construção da *Moçambicidade* Audiovisual por meio do audiovisual televisivo na sociedade moçambicana e, sob o enfoque deste, entender os sentidos identitários bem como os imaginários televisivos. Porque, segundo estudos realizados por Kilpp (2002b, p.2), “[...] no televisivo, os sentidos identitários são, portanto, uma questão fulcral e abrangente”.

A questão do televisivo tem sido fulcral na construção da *Moçambicidade* Audiovisual ancorada nas identidades, mas para tal, há que ver a forma como se objetivam as representações dos grupos sociais e étnicos porque, só assim, é possível abordar a articulação das lembranças/memórias, visto que elas são expressivas e imperativas no processo da construção.

Dessa forma, podemos retomar a Kilpp (2003c) ao destacar a instauração dos mundos televisivos, e que estes fazem com que haja uma imaginação da tevê no centro da sociedade e consequentemente, ela imagina a televisão. Algo que podemos entender como um processo de

reciprocidade, à medida que, segundo Kilpp (2003c, p. 6), “ela o faz principalmente recortando, montando e moldurando fragmentos e restos culturais, dando os novos significados [...] tipicamente televisivos, o que ela considera de molduras sobrepostas, e que as ethicidades adquirem existência propriamente televisiva”.

Para Kilpp (2003c, p. 7),

As mais sólidas ethicidades televisivas são as “emissoras televisivas”; os “canais de televisão”; os “gêneros”; os “programas”; as outras unidades televisivas autônomas: os “promos”, as “vinhetas” e os “comerciais”; os tempos de TV que instauram “panoramas televisivos” e que são paisagens audiovisuais resultantes de “moldurações intrínsecas”; a “programação” (as grades e as imagens em fluxo de um mesmo canal ou de diferentes canais no caso do *zapping*); e a própria “televisão”, sendo que a tevê produz molduras e moldurações em que são enunciados os sentidos identitários das mesmas, isto é, a tevê diz o que entende que sejam essas ethicidades.

É partindo desta dinâmica que desponta a nossa preocupação em entender como se dá construção da *Moçambicidade* Audiovisual a partir do televisivo, concretamente por meio dos gêneros programas transmitidos na televisão aberta moçambicana. Trazendo em destaque as três emissoras com maior cobertura nacional, TVM, STV e TV Miramar.

## 5.2 GÊNEROS E PROGRAMAS DA TELEVISÃO ABERTA DE MOÇAMBIQUE – CASOS DA TVM, STV E TV MIRAMAR

Com a independência nacional os meios de comunicação o rádio, a imprensa escrita e, posteriormente o audiovisual (cinejornal *Kuxa-Kanema* e depois a Televisão) se tornaram viáveis no processo de afirmação da Nova Nação, que teve seu início em 1975. Era possível presenciar discursos das grandes personalidades políticas ligadas ao partido FRELIMO dando realce a promoção de atividades construtoras e promotoras do desenvolvimento do país a nível social, político, cultural e econômico, o que aqui chamamos de *Moçambicidade* Audiovisual.

O aparecimento da comunicação audiovisual no território moçambicano primeiro o *Kuxa-Kanema*, foi encarado de forma popular, visto que, a sua transmissão era feita em espaços públicos, o mesmo aconteceu com a televisão. Mas, há que realçar que este processo tinha as suas dificuldades nas zonas rurais por causa da falta de corrente elétrica, nas cidades

o grande problema durante muito tempo é que o aparelho televisor era um luxo para muitos moçambicanos, eram poucas as famílias que dispunham.

Mas sendo a TV um meio mobilizador de grandes massas, foi possível o seu desenvolvimento o que permitiu o aparecimento de diversas emissoras além da TVM, em que neste caso como já fizemos menção antes convocamos no nosso estudo a STV e a TV Miramar pela sua dimensão na cobertura nacional, uma cobertura que teve seu início a partir da década 2000. Referir que, apesar de os novos canais apresentarem uma programação não muito diversificada comparando com a TVM, no início, também seguiram o mesmo critério de horário que identificou a Televisão mãe de Moçambique. Geralmente permaneciam no ar a metade do dia, iniciando ao meio dia (12:00) até a meia noite (0:00), e, passavam apenas na cidade de Maputo e Matola, com o passar do tempo foram se expandindo pelas capitais provinciais e todo o território nacional aprimorando também a sua programação e a diversidade de gêneros de televisão destacando: telejornalismo passando ter diversas edições, telenovelas além das repetições depois do meio dia, foram apresentadas mais novelas nas emissoras em diversos horários, programas musicais, com perfil nacional reduzindo os de perfil estrangeiro, debates e entrevistas ao vivo com intervenção dos telespectadores.

O aparecimento e o crescimento da STV e da TV Miramar em Moçambique, foi fundamental para o processo de nacionalização da televisão. As transmissões, tomaram uma dimensão nacional, popularizando os temas dos seus gêneros e, melhorando a sua qualidade de transmissão com apresentadores com melhor formação, visto que o público de televisão crescia e exigia mais.

Neste processo, há que destacar o crescimento do público infantil e feminino, que também contribuiu para a reformulação dos programas de televisão aproximando-os a realidade, embora essas transformações de certa forma se encontram ancoradas há muitos elementos sociopolíticos vistos no *Kuxa-Kanema*. Com os direitos e o papel social da criança e da mulher, apresentado por forma de entretenimento cultural e didática.

A Televisão com o passar dos anos se expandiu e registou também algumas mudanças nos seus conteúdos, procurando trazer temáticas com um valor social intelectual melhorado não apenas de suporte político de um único partido como era notório nos primórdios da transmissão audiovisual (*Kuxa-Kanema*) e depois TVM. Foi também notório o surgimento de programas religiosos produzidos por meio da televisão.

A TVM, STV e a TV Miramar desempenham um papel importante no processo de consolidação dos gêneros e programação televisiva em Moçambique, é clara que ao lado de

outras televisões que não foram aqui trazidas visto que não tem a mesma influência no que diz respeito a cobertura nacional.

Os gêneros e a programação das três televisões se caracterizam por uma similaridade o que pode ser visto a partir das telenovelas de origem brasileira, vistos que estas dominam a transmissão das emissoras, mesmo que cada uma delas tenha as suas especificidades. Sendo eles canais abertos, um deles como propriedade do Estado (TVM) e os outros dois de capital privado (STV e TV Miramar) de certa forma compõem uma função de comunicação participativa, que contribui para o desenvolvimento da nação, mas também para as atividades e ações do governo.

De forma compacta, traremos os quadros dos gêneros e programação dos três canais/emissoras de televisão com maior cobertura do país, tendo como foco os gêneros e programação predominante, procurando trazer os pontos de convergências tendo em conta o caráter educativo e informacional que norteia os canais/emissoras.

Nas três emissoras verificadas, TVM, STV e TV Miramar, é expressiva a convergência de gêneros de programação destinados à transmissão de gêneros educativos, culturais, informativos da atualidade, debates e entrevistas e jornalísticos. As três emissoras de certa forma são generalistas, procurando trazer conteúdos noticiosos nacionais, internacionais, dando maior realce temas ligados as atividades do governo e cobrindo mais as capitais provinciais.

Figura 32 – Programação da TVM 2007

 <small>TELEVISÃO DE MOÇAMBIQUE E.P.P.</small>		
Programação do dia 29 de Abril 2007		Domingo
Horario	Programas	Observação
06:00	Abertura de Emissão	
06:05	Agenda Que Passa	
06:10	Desenhos Animados: <b>Estrelas de Hollywood</b>	
07:15	Ressonâncias	
08:15	Circo: <b>Festival Internacional de Monte Carlo</b>	
09:45	Pirlim Pim Pim	Directo
10:45	Com a Imprensa: <b>Dr. Mário Mangaze</b>	Repetição
11:45	Vibeat Mania	Nº 09
12:45	Taça Cosafa: <b>Vencidos de Sábado</b>	1ª P - Directo
13:30	<b>Jornal da Tarde</b>	
13:45	Taça Cosafa: <b>Vencidos de Sábado</b>	2ª P - Directo
15:00	Taça Cosafa: <b>Vencedores de Sábado</b>	Directo
17:30	NBA Action	
18:00	Tudo ao Domingo	1ª P - Directo
18:25	<b>TVM Notícias</b>	
18:30	Tudo ao Domingo	2ª P - Directo
19:30	Documentário: <b>Mar de Feitiços</b>	
19:55	Agenda Que Passa	
20:00	<b>Jornal Nacional</b>	
20:35	Bons Sonhos	
20:55	Liga Portuguesa: <b>Benfica vs Sporting</b>	Directo
23:00	Série: <b>C.S.I - II</b>	Ep. 07
23:45	ChaTVM	
*	<b>Programação sujeita a alteração</b>	

Fonte: Departamento de produção da TVM.

Figura 33 – Programação da STV 2016



Horários		SEPTEMBRO 2017 - DEZEMBRO 2016													
IN	OUT	SEGUNDA 04-Dec	TERÇA 05-Dec	QUARTA 06-Dec	QUINTA 07-Dec	SEXTA 08-Dec	SABADO 09-Dec	DOMINGO 10-Dec							
6:00	6:15	Teleclério					MÚSICAS & PALAVRAS DE INSPIRAÇÃO (Último Cap. Disponível 4539)								
6:15	6:30						4465		4468						
6:30	6:45						4467		4472						
6:45	7:00						Manny Mãoszinha ( 27-60,Caps 34)					Compacto Infantil: Manny Mãoszinha ( 27-60,Caps 34)			
7:00	7:15											31		33	
7:15	7:30											32		34	
7:30	7:45											35		36	
7:45	8:00						37		38		Compacto Novela I: A Lei Do Amor-145 Caps				
8:00	8:15						39		40						
8:15	8:30						Mantidos Alegres						Compacto Novela II: Bonite e Azerede Novela II-140 Caps		
8:30	8:45	31		33											
8:45	9:00	32		34											
9:00	9:15	35		36											
9:15	9:30	37		38											
9:30	9:45	39		40											
9:45	10:00	41		42											
10:00	10:15	43		44											
10:15	10:30	45		46											
10:30	10:45	47		48		Mida Lab									
10:45	11:00	49		50		Pgm 9									
11:00	11:15	51		52											
11:15	11:30	53		54											
11:30	11:45	55		56											
11:45	12:00	57		58											

Horários		OUTUBRO 2017 - DEZEMBRO 2016										
IN	OUT	SEGUNDA 04-Dec	TERÇA 05-Dec	QUARTA 06-Dec	QUINTA 07-Dec	SEXTA 08-Dec	SABADO 09-Dec	DOMINGO 10-Dec				
12:00	12:15	Bonite e Azerede (Novela II-140 Caps)					Do Fundo Do Meu Bem					
12:15	12:30	2		3		4						
12:30	12:45	5		6		7						
12:45	13:00	8		9		10						
13:00	13:15	Primeiro Jornal										
13:15	13:30	A Tarde É Sua					Espaço Musical					
13:30	13:45						11		12		13	
13:45	14:00						14		15		16	
14:00	14:15						17		18		19	
14:15	14:30						20		21		22	
14:30	14:45						23		24		25	
14:45	15:00						26		27		28	
15:00	15:15						29		30		31	
15:15	15:30						32		33		34	
15:30	15:45						35		36		37	
15:45	16:00	38		39		40						
16:00	16:15	41		42		43						
16:15	16:30	44		45		46						
16:30	16:45	47		48		49						
16:45	17:00	50		51		52						
17:00	17:15	53		54		55						
17:15	17:30	56		57		58						
17:30	17:45	59		60		61						
17:45	18:00	62		63		64						

Horários		NOVEMBRO 2017 - DEZEMBRO 2016										
IN	OUT	SEGUNDA 04-Dec	TERÇA 05-Dec	QUARTA 06-Dec	QUINTA 07-Dec	SEXTA 08-Dec	SABADO 09-Dec	DOMINGO 10-Dec				
18:00	18:15	Cont.:Hora Do Consumidor					Cont.:Sabedor 6/12 (Verão)					
18:15	18:30						1		2		3	
18:30	18:45						4		5		6	
18:45	19:00						7		8		9	
19:00	19:15						10		11		12	
19:15	19:30						13		14		15	
19:30	19:45						16		17		18	
19:45	19:55						19		20		21	
19:55	20:15						22		23		24	
20:15	20:30						25		26		27	
20:30	20:45	28		29		30						
20:45	21:00	31		32		33						
21:00	21:15	34		35		36						
21:15	21:30	37		38		39						
21:30	21:45	40		41		42						
21:45	22:00	43		44		45						
22:00	22:15	46		47		48						
22:15	22:30	49		50		51						
22:30	22:45	52		53		54						
22:45	23:00	55		56		57						
23:00	23:15	58		59		60						
23:15	23:30	61		62		63						
23:30	23:45	64		65		66						
23:45	0:00	67		68		69						

Fonte: Departamento de midiateca e produção da STV.

Figura 34 – Programação da TV Miramar 2020

Grade de Programação - TV Miramar										Código: 0604020	
HOR.	SEGUNDA 1994	TERÇA 1994	QUARTA 1994	QUINTA 1994	SEX 1994	HOR.	SABADO 1994	HOR.	DOMINGO 1994		
07:00	MZ NO AR II EDIÇÃO (02 Breaks)					07:00	MIRAMAR KIDS (01 Break) (Pg. 001)	07:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		
08:30	MIRAMAR KIDS (1 Break)					08:00	VIOLETA Compacto	08:00	DESENHOS BIBLICOS (01 Break) (Pg. 92)		
09:00	VIOLETA (01 Break)					08:30	(04 Breaks) (Pg. 002)	08:30	SANTO CULTO		
09:30	Cap. 011	Cap. 012	Cap. 013	Cap. 014	Cap. 015	09:00	(01 Break) (Pg. 000)	09:00	TODO MUNDO		
10:30	BELAS MANHÃS (04 Breaks)					10:00	BALANÇO GERAL CASOS DE POLÍCIA (01 Break)	10:00	ODEIA O CHRIS (04 Breaks) (Pg. 001)		
11:30	BALANÇO GERAL (04 Breaks)					10:30	LOVE SCHOOL (01 Break) (Pg. 010)	10:30	50 POR 1 (01 Break) (Pg. 004)		
12:00	A TERRA PROMETIDA (01 Break)					11:00	DANÇA GATINHO (01 Break) (Pg. 002)	11:00	THE FOUR BRASIL (01 Break)		
12:30	Cap. 164	Cap. 165	Cap. 166	Cap. 167	Cap. 168	11:30	AMOR SEM IGUAL Compacto (01 Break) (Pg. 0017)	11:30	HORA DO FARO (Pg. 011) (01 Break)		
13:00	ATRACÇÕES (01 Break)					12:00	ESPECIAL DO JORNALISMO CORONAVIRUS PLANTAO (01 Break) (Pg. 000)	12:00	RESENHA SEMANAL (Pg. 016) (01 Break)		
13:30	CAMINHOS DO CDMCAÇÃO (01 Break)					12:30	FALA MOÇAMBIQUE (05 Breaks)	12:30	A QUE NÃO PODIA AMAR (04 Breaks) Cap. 109		
14:00	Cap. 063	Cap. 064	Cap. 065	Cap. 066	Cap. 067	13:00	A QUE NÃO PODIA AMAR (01 Break) Cap. 168	13:00	DOMINGO ESPECTACULAR (01 Break) (Pg. 014)		
14:30	MZ NO AR II EDIÇÃO					13:30	ESSAS MULHERES Compacto (01 Break) (Pg. 000)	13:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		
15:00	AMOR SEM IGUAL (01 Break) Cap. 080					14:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE	14:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		
15:30	FALA MOÇAMBIQUE (05 Breaks)					14:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE	14:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		
16:00	A QUE NÃO PODIA AMAR (04 Breaks)					15:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE	15:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		
16:30	Cap. 139	Cap. 140	Cap. 141	Cap. 142	Cap. 143	15:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE	15:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		
17:00	ECONOMIA E NEGÓCIOS (03 Breaks) (Pg. 021)	ESSAS MULHERES (01 Break) Cap. 004				16:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE	16:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		
17:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE					16:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE	16:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		
18:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE					17:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE	17:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		
18:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE					17:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE	17:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		
19:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE					18:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE	18:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		
19:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE					18:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE	18:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		
20:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE					19:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE	19:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		
20:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE					19:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE	19:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		
21:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE					20:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE	20:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		
21:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE					20:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE	20:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		
22:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE					21:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE	21:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		
22:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE					21:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE	21:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		
23:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE					22:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE	22:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		
23:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE					22:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE	22:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		
00:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE					23:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE	23:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		
00:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE					23:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE	23:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		
01:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE					00:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE	00:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		
01:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE					00:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE	00:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		
02:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE					01:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE	01:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		
02:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE					01:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE	01:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		
03:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE					02:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE	02:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		
03:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE					02:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE	02:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		
04:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE					03:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE	03:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		
04:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE					03:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE	03:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		
05:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE					04:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE	04:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		
05:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE					04:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE	04:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		
06:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE					05:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE	05:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		
06:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE					05:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE	05:30	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		
07:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE					06:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE	06:00	PROGRAMAÇÃO INDEPENDENTE		

Fonte: Departamento de produção da TV Miramar.

Ainda na esteira da percepção conceitual de grades, há que entender a programação dos canais TVM, STV e TV Miramar, no que tange a semelhança dos conteúdos tais como debates, entrevistas, programas informativos assim como os culturais, dando ênfase aos programas de informativos ao longo da semana. Embora dentre os três canais são encontrados alguns elementos de diferenciação por ver posteriormente.

Os três canais de televisão aberta de Moçambique têm como uma das suas características a reprise de seus programas em diversos horários ao longo da semana. Esta repetição é uma oportunidade de o público poder assistir a um determinado programa que não teve a oportunidade de ver no horário em que passou ao vivo, visto que, as pessoas podem se encontrar fora das suas habitações ou estando no trabalho, em horário laboral. Este processo, pode também ser considerado como uma estratégia financeira em relação à reprise publicitária no contexto das três emissoras ao se considerar que de certa forma elas são comerciais (STV e TV Miramar) a TVM é pública, mas tem uma essência comercial. A seguir apresentaremos a estrutura da constituição das grades e programação de cada um dos canais.

### 5.2.1 Programação da TVM

Como antes se fez menção a emissora foi criada num contexto de Estado centralizado e guerra civil como Televisão Experimental de Moçambique (TVE), servindo de ferramenta propagandística do governo fundamentada por dois conceitos: política de promoção do governo e política da unidade nacional. Desta forma, Muchisse e Fischer (2020, p. 9) destacam que:

Ela oferece ao cidadão uma programação educativa, e cultural não muito diferenciada das emissoras privadas e comerciais, no entanto, sendo que o canal é público e numa primeira fase fazia a divulgação das atividades do governo oferecendo conteúdos educativos e culturais de modo a promover a unidade nacional, com o andar do tempo, e possível observar que os seus objetivos se tornaram abrangentes e genéricos conforme as informações disponíveis no site da TVM. Salientar também que ela define o seu público como sendo a sociedade moçambicana. (MUCHISSE e FISCHER, 2020, p. 9).

Sendo que o seu público é o moçambicano, a emissora TVM ao longo dos anos investiu numa cobertura nacional, visto que no início cobria apenas a província de Maputo, depois as cidades da Beira e Nampula e, paulatinamente foi crescendo para todo o país.

Há que realçar que, atualmente a grade de programação da TVM é composta por 7 gêneros e uma alternância de 22 a 25 programas, entre noticiários, desportivos, debates, entrevistas, infanto-juvenil, ficção/dramáticos, documentários, culturais, musicais, entretenimento e novelas. Sazonalmente, são produzidos programas que dão espaço a plenária dos deputados da Assembleia da República. A cobertura de todas as sessões plenárias da Assembleia da República tem prioridade de exibição em relação aos outros programas, sempre que os deputados se reúnem. E, é importante referir que documentários transmitidos pela emissora, alguns são produzidos pela emissora outros, fornecidos por produtoras independentes. Os filmes são quase todos fornecidos por independentes nacionais e, aquisição estrangeira. (MUCHISSE e FISCHER, 2020).

Quadro 1– Gêneros e Programação da TVM

<b>Gêneros</b>	<b>Programação</b>
Informação	Bom Dia Moçambique; Jornal da Tarde; Notícias (Jornal em Línguas Moçambicanas); Primeira Página; Moçambique Digital; Canal Zero; Pela Lei e Ordem; Grande Entrevista; Quinta à Noite; A Semana; Polos de Desenvolvimento
Desporto	Moçambola; Ginástica; Fan Zon; <i>Grand Slam</i>
Infanto-Juvenil	Desenhos animados; Pirlim Pim Pim
Ficção/Dramática	Sétima Arte
Educativo	Telescola
Documentário	
Musical	Masseve.
Entretenimento	Programa Mulher; Tudo às 10; Conexão Nampula; Alta Tensão; Área Vip; Vibrações da Beira. Curta em casa
Novela	

Fonte: Muchisse e Fischer (2020, p. 10)

Quadro 2 – Programas da Televisão de Moçambique (TVM)

Hino Nacional
Ginastica
Bom dia Moçambique
Desenhos animados (todos de origem estrangeira)
Telescola
Tudo às 10
Jornal da tarde
Chá da tarde
Canal zero
Ver Moçambique
Pela lei e ordem
Telejornal
Bons sonhos
Telenovela (todas de origem estrangeira – Brasil, México, Venezuela)
Grande entrevista
Quinta a noite
Moz Jazz
Masseve (música nacional)
Moçambola/Bola no ar (desporto)
Pirlim pim pim – (programa infantil)

Fonte: Elaborado pelo autor.

### 5.2.2 Programação da TV Miramar

A grade de programação da TV Miramar se constitui por grade com 5 gêneros subdivididos entre 20 a 22 programas, tais como noticiários, debates, entrevistas, documentários, programas culturais, musicais, filmes, programas de auditório (na igreja) voltados para o público crente da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD). São também produzidas pequenas séries documentais sobre a IURD que abordam diferentes temas ligados aos realizados pela igreja na sociedade.

A TV Miramar apresenta a particularidade de a produção dos seus programas ser feita entre dois países Moçambique e Brasil (TV Record). É possível ver alguns documentários, grandes reportagens e alguns programas de auditório religioso, dentre outros, são produzidos pela TV Record. Segundo Muchisse e Fischer (2020, p.10) destacam a exemplo programas como “Hora do Faro e Domingo Espetacular e todas as novelas, o programa Balanço Geral é de certa forma mesclado, uma parte é moçambicana outra é brasileira, mas num passado recente era exclusivamente um programa todo produzido e abordando apenas de assuntos do Brasil”.

A TV Miramar dá primazia a temáticas do gênero de informação, entretenimento, novelas produzidas pelo grupo da TV Record Brasil, infantis com histórias bíblicas, desportivos. A emissora transmite os seus programas de forma ininterrupta ao longo dos dias, mas as pautas ligadas à IURD, seja em direto ou gravadas, têm prioridade, sendo que todos os dias são transmitidos e em diferentes horários. A repetição dos programas da igreja é usada, de certa forma, no preenchimento da programação, nos momentos em que não passa programa algum ligado aos programas da grade.

Quadro 3 – Gêneros e Programas da TV Miramar

<b>Gêneros</b>	<b>Programação</b>
Entretenimento	<i>Vodacom play</i> ; Atracções; Belas Manhãs; <i>The Love School</i> ; Hora do Faro
Informação	Resenha Semanal; Balanço Geral; Fala Moçambique; Contacto Directo; Balanço Geral-Casos de Polícia; Mz no ar 1ª Edição; Economia e Negócios; Programa Independente; Domingo Espetacular
Kids	Desenhos Bíblicos; Bichos Curiosos; Miramar;
Novelas	Caminhos do Coração; Jesus; Apocalips
Desporto	

Fonte: Muchisse e Fischer (2020, p. 11)

Quadro 4 – Grade de programação TV Miramar – 06 de junho 2019 – quinta-feira

<b>Horas</b>	<b>Programas (Guia de TV)</b>
7:00	Mz no ar 1ª Edição
7:45	Miramar Kids
8:00	Rebelde
9:00	Belas Manhãs
12:00	Balanço Geral
14:00	Os Dez Mandamentos
15:00	Notícias da tarde
16:00	Atracções
17:30	Bela a Feia
18:30	Mz no ar 2ª Edição
18:45	Torpíssima
19:45	Fala Moçambique
21:00	Jezabel
22:00	Belaventura
23:00	Programação Independente

Fonte: Adaptado da página oficial da TV Miramar<sup>39</sup>

### 5.2.3 Programação da STV

A STV, uma emissora de televisão privada, apresenta uma grade de programação em que destaca 5 gêneros subdivididos em 19 programas dinâmicos ao longo da semana. Como pode-se ser visto no Quadro 3, em que são encontrados programas de informação, culturais, debates/entrevistas, documentários e programas educativos. Os programas ligados a informação e ao entretenimento são os que tem maior predominância na grade de programação da emissora. A STV procura dar prioridade assuntos ligados a sociedade no geral e, a sua grade de programação demonstra mais liberdade que a TV Miramar e TVM, uma atrelada na igreja ou no poder político e governamental do país, ela procura ser mais abrangente, embora em alguns momentos se centra em atividades do poder executivo tais como do presidente da república assim como outros membros do governo e do estado. (MUCHISSE e FISCHER, 2020).

<sup>39</sup> Disponível em :<<http://miramar.co.mz/programas/>>. Acesso em 20 abr. 2019.

Quadro 5 – Gêneros e Programação da STV

Gêneros	Programação
Entretenimento	As Nossas Estrelas; A Tarde é Sua; Big Box Show; Isto é Show; Mais Mulher; Manhãs Alegres; Vidas em Directo; Noites Vivas
Informação	Artes & Letras; Debate Da Nação; Grande Entrevista; Jornal Da Noite; Linha Aberta; Opinião Do Feminino; Pontos De Vista
Reality Show	Fama Show; <i>Fest Coros</i> ; <i>Mozkids Talents</i>
Esporte	Ao Ataque.
Novela	

Fonte: Muchisse e Fischer (2020, p. 12)

Quadro 6 – Grade da STV do dia 03 de junho de 2019/ 2ª feira

Hora	Programas
01:00	Hora do Consumidor
01:30	Artes e Letras
02:00	Grande Plano
03:30	Espaço Musical
04:00	Opinião no Feminino
05:00	Pontos de Vistas
06:00	Telediário
08:00	A Casa Voadora – 26 Caps
09:00	Manhãs Alegres
12:00	Amo Despertar Contigo
13:00	Primeiro Jornal
13:30	A Tarde é Sua
15:00	Totalmente demais
16:00	Vidas em Direto
17:30	Hora do Consumidor
19:00	Amo Despertar Contigo
19:55	Jornal da Noite
21:00	Totalmente demais
22:00	Ao Ataque – Desporto
23:00	Do Fundo do Meu Baú

Fonte: Adaptada a partir da página oficial da STV – Onde a gente se vê<sup>40</sup>

<sup>40</sup> Disponível em: <<http://stv.sapo.mz/index.php/grelha>>. Acesso em 20 abr. 2019

As três televisões moçambicanas aqui destacadas têm uma programação de 24h, sem encerramento das suas transmissões, mas essa é uma realidade que teve o seu início nos meados da década 2000. O Quadro 4 mostra os programas que são predominantes no quadro geral das emissoras em destaque, uma herança que pode se considerar obtida da televisão mãe a TVM que de certa forma, ela também herdou uma estrutura da primeira forma de transmissão da comunicação audiovisual em no território moçambicano (o cinejornal *Kuxa-Kanema*). É notório o predomínio de programas de gêneros educativos, culturais, informativos da atualidade, debates e entrevistas, jornalísticos. Como é possível observar na tabela 4 abaixo.

Quadro 7 – Gêneros de Programação da TV moçambicana

<b>Gêneros e programas comuns das três emissoras de TV</b>
Informação
Entretenimento
Novelas
Documentários
Esporte
Debates/Entrevistas
Programas culturais e infanto juvenil

Fonte: Muchisse e Fischer (2020, p. 13)

A partir da tabela que resume os programas e gêneros das três emissoras de TV moçambicanas, segundo Muchisse e Fischer (2020, p. 13) “é possível entender que existe uma abertura no seio das emissoras conteúdos que envolvem a questão família, esportiva, ciência e saúde e outros genéricos”. Desta forma, há que olhar e considerar para as três emissoras de TV como sendo generalistas, visto que eles dão destaque a “programas infante/juvenis no âmbito educativo, informativo e cultural com conteúdo de relevância nacional e internacional. (MUCHISSE e FISCHER, p. 13). Referir ainda que estes programas criam uma consonância entre eles.

Há que destacar que mediante a consonância dos programas televisivos há que olha para os telejornais e que Muchisse e Fischer (2020, p. 13) destacam que:

Os telejornais das três emissoras se constituem de forma generalista abrangendo temas conteúdos noticiosos nacionais, internacionais, dando maior realce temas ligados as atividades do governo e cobrindo mais as capitais em particular a cidade de Maputo. As entrevistas, os debates obedecem a dinâmicas ligadas a sociedade, mas concedendo muito espaços

para as autoridades ocupantes de cargos públicos (a TVM faz isso com maior ênfase e frequência), a STV e a TV Miramar conseguem ser mais flexíveis em relação as personalidades que preenchem os espaços acima mencionados. (MUCHISSE e FISCHER, 2020, p.13).

É importante realçar que os debates, as entrevistas, programas culturais, documentários, música, são norteados por temas de certa forma ancorados a um agendamento nacional e internacional que se insere na representação social moçambicana diversificada, os filmes são também inseridos nesta dinâmica apesar de, na sua maioria serem de origem estrangeira, as novelas todas elas são internacionais predominantemente brasileiras e mexicanas. (MUCHISSE e FISCHER, 2020).

### 5.3 GÊNEROS E PROGRAMAS CONSTRUTORES DA *MOÇAMBICIDADE* AUDIOVISUAL

Os três canais abertos de maior cobertura nacional a TVM, STV e TV Miramar, obedecem a uma estrutura de grades constituída por programas de informação, entretenimento, debates e entrevistas, programas culturais, infante juvenil, programas de esporte e documentários. Esta estrutura, se revê no tempo buscado como memória e lembrança no *Kuxa-Kanema*. Desta forma, buscamos a compreensão da construção da *Moçambicidade* Audiovisual ancorada nos programas da televisão moçambicana como um sistema que possibilita o reconhecimento e pertencimento da nação.

Sendo que asseguramos que os três canais de televisão se orientam por uma programação mais informativa e educativa, mesmo quando se trata de programas de entretenimento como as telenovelas, o esporte, o infante juvenil dentre outros eles criam vínculo com os telespectadores com base num imaginário identitários nessa perspectiva. Para tal, a seguir faremos uma abordagem dos gêneros versos programas construtores da *Moçambicidade* Audiovisual.

### 5.3.1 O gênero da telenovela – a novela brasileira na construção da *Moçambicidade* Audiovisual

Sendo Moçambique um país em vias de desenvolvimento em que na antiga denominação era considerado do terceiro mundo, uma sociedade vista sobre três rênios territoriais (norte, centro e sul). A chegada da televisâo foi de uma presença que contribuiu no processo de construão de representaões preocupadas em perpetuar matrizes de igualdade social, a partir da compartilha de sentidos a princpio sem distinão de sexo, classes sociais muito menos regionalismos (étnicos e linguísticos). A televisâo no contexto moçambicano chega com o objetivo de construir um processo imaginário consensual que se deveria atualizar no sei da comunidade.

Segundo Lopes (2014, p. 3), “a televisâo oferece a difusâo de informaões acessíveis a todos sem distinão de pertencimento social, classe ou região”. Uma dinâmica em que autora destaca ainda que:

[...]ela torna disponíveis repertórios anteriormente da alçada privilegiada de certas instituições socializadoras tradicionais como a escola, a família, a igreja, o partido político, a agência estatal. A televisâo dissemina a propaganda e orienta o consumo que inspira a formaão de identidades. Nesse sentido, a televisâo, e a telenovela em particular, são emblemáticas do surgimento de um novo espaço público, no qual o controle da formaão e dos repertórios disponíveis mudou de mãos, deixou de ser monopólio dos intelectuais, políticos e governantes, dos titulares dos postos de comando da sociedade. (LOPES, 2014, p. 3).

No entanto, é possível perceber que a televisâo se destina formaão do público se subordinando as suas expectativas tendo como ancora a compreensâo dos processos históricos, culturais e identitários do cotidiano da sociedade, mas, isso só é possível ser formalizado a partir das suas programaões e gêneros. Desta forma, há que olharmos para o gênero da telenovela/novela visto que, a construão da *Moçambicidade* Audiovisual também se ancorou neste gênero televisivo, tendo como destaque as novelas brasileiras nas três emissoras em destaque.

Para uma melhor abordagem, é importante que se entendamos a novela como sendo uma narrativa para além do lazer, porque ela retrata o cotidiano de uma nação, acionando a sociabilidade cultural e social, com base na participação imaginária. (LOPES, 2014). Ainda Lopes (2003, p. 30) destaca ainda que “a novela se tornou uma forma de narrativa sobre a nação e um modo de participar dessa nação imaginada. Os telespectadores se sentem

participantes das novelas e mobilizam informações que circulam em torno deles no seu cotidiano.”

As novelas atingem todas as classes sociais, sem distinção de sexo ou raça, no caso de Moçambique sem distinção étnica, linguística e regional. Desta forma, Lopes (2014, p. 4) chega a constatar que se pode “afirmar que *a novela é tão vista quanto falada* pois seus significados resultam tanto da narrativa audiovisual produzida pela televisão quanto das intermináveis narrativas (presenciais e digitais) produzidas pelas pessoas.”

As novelas são comunicativas, procuram ser o lugar da memória, documentos da época, são acervo dos imaginários, das representações construtoras de identidades e de saberes, em suma, Lopes (2014) dá a entender que podem construir e reconstruir os elementos identitários, visto que elas têm “[...] a capacidade em conectar dimensões temporais diversas e em criar uma “memória midiática” dentro da nação”. (LOPES, 2014, p. 4).

É olhada para a TV no que tange em ela interagir com o público neste caso o telespectador, há que considerar as telenovelas como narrativas imaginárias que contribuem no processo da construção das representações sociais, neste caso a *Moçambicidade* Audiovisual. Desta forma, a abordagem de Martins (2008, p. 1) nos serve de suporte visto que considera que

[...] a novela funciona como instrumento de integração nacional, como uma espécie de laço social porque cria vínculos entre público e programa. A identidade criada pela novela para atrair telespectadores e promover uma identificação destes com o produto de ficção seriada e conquistar audiência traduz-se na busca pela representação do real. (MARTINS, 2008, p. 1)

A TV procura produzir, reproduzir, construir assim como reconstruir significados no seio dos elementos de uma dada sociedade, visto que, a sociedade grava facilmente o que vê, uma perspectiva que podemos encontrar em Wolton (2004) ao fazer menção da fácil assimilação do que os indivíduos conseguem ver na TV. Uma dinâmica em que Martins (2008) analisa como sendo um prisma de relações das telenovelas em que ao serem exibidas são entendidas como vetores transformadores do indivíduo, tendo em conta que ele seja um sujeito cultural e social. Elas também despertam um imaginário que pode contribuir no processo de construção das representações sociais que se identificam com o público.

O termo *Moçambicidade* Audiovisual é amplamente trazido por nós, visto que procuramos entender a sua construção com base no audiovisual televisivo a parti da sua relação com uma memória/lembrança buscada no *Kuxa-Kanema* – um cinejornal que foi a primeira forma de transmissão audiovisual concebida em Moçambique independente para os

moçambicanos. Assim, é importante entender que a construção da *Moçambicidade* Audiovisual é objetivada e ancorada por meio de uma programação e gêneros televisivos, que neste caso as telenovelas são aqui chamadas.

As transmissões audiovisuais em Moçambique iniciam na segunda metade da década 70, por volta de 1976 com o *Kuxa-Kanema*. É de salientar que sendo o *Kuxa-Kanema* um cinejornal que era projetado nas telas em espaços públicos abertos e salas de cinema não continham uma estrutura de grade de programação, o que tornava impossível a visualização de telenovelas, no entanto, dentro das suas projeções, era possível encontrar alguma aproximação a partir certas exhibições de rubricas que nos remetem ao teleteatro.

O *KK* tinha uma rubrica teatral que procurava retratar os fatos ligados ao imaginário construído como representações dos moçambicanos em peças teatral, a figura abaixo nos remete ao teleteatro.

Figura 34 – Moçambicano falando de dinâmicas políticas e sociais no *KK*



Fonte: Recorte nos vídeos do *KK*.

Neste capítulo temos estado a realçar o papel das telenovelas na construção da *Moçambicidade* Audiovisual, no entanto, há que se referenciar que os canais/emissoras de televisão de Moçambique têm um histórico de exibirem com frequência novelas brasileiras. É importante ainda que, desde o aparecimento da televisão no território moçambicano as novelas brasileiras foram as primeiras a serem transmitidas e, continuam tendo um lugar de destaque no horário nobre, mesmo com o aparecimento de novelas de origem turca e mexicana. Uma realidade que iniciou na TVM a primeira emissora do país, e foi adotada pelas outras emissoras STV e TV Miramar.

O sucesso das novelas de origem brasileira dentre os telespectadores moçambicanos é notório que algumas delas chegaram a ser reprisadas e continuam a ocupar o horário nobre nos três canais abertos de maior cobertura nacional. Por conta da grande capacidade de alcance da televisão na sociedade. (LOPES 2002). As telenovelas brasileiras são, de certa forma, vistas como um instrumento da *Moçambicidade* Audiovisual, um refletor da sociedade, isso porque têm a capacidade de promover e mobilizar o público a uma identidade nacional. Segundo Andrade (2003, p. 57), “as telenovelas são manifestações da cultura de massa que se atualizam com os avanços tecnológicos”, mas para tal, a sua inserção deve ser perfeioada e enquadrada no seio da sociedade e, o seu enquadramento é notório em Moçambique.

Para realçar a importância das novelas brasileiras na construção da *Moçambicidade* Audiovisual, traremos uma lista das novelas que já foram exibidas nos canais de televisão nacionais até então, sendo no total 123 novelas em que, 38 exibidas na TVM, 41 na TV Miramar e 44 na STV. Importante ainda realçar que a TVM, durante muitos anos antes do aparecimento da STV, era a emissora que detinha o privilégio de transmitir as novelas da Rede Globo. Mas, com o aparecimento da STV, perdeu essa exclusividade, visto que esta emissora tem uma parceria com a Globo em que todas as telenovelas que passam no horário nobre na Globo (logo após o Jornal da Nacional – JN), quando terminam um ano depois são passadas na STV -Soico obedecendo o mesmo critério, logo o após Jornal da Noite.

Por sua vez a Televisão Miramar sendo um canal ligado à Igreja Universal do Reino de Deus (IURD), de certa forma, é uma sucursal da Rede Record TV. Desde a sua criação em 1998, exibiu todas as novelas que passaram no canal brasileiro quase de forma simultânea, obedecendo os mesmos critérios do canal mãe brasileiro. Para melhor realçar esta dinâmica, apresentamos abaixo a listagem das novelas brasileiras exibidas em cada um dos canais de televisão.

Quadro 8 – Lista das novelas brasileiras exibidas na TVM

1 - O Bem Amado	14 - Como Uma Onda no Ar	27 - Por Amor
2 - Roque Santeiro	15 - A Outra	28 - Revira Volta
3 - Xica da Silva	16 - Água na Boca	29 - As Filhas da Mãe
4 - A Gata Comeu	17 - Ferra Ferida	30 - Coração de Estudante
5 - Bebê a Bordo	18 - Brega Chique	31 - Cabocla
6 - Idade da Loba	19 - Sassaricando	32 - Ganância
7 - Prisioneira do Amor	20 - Escrava Isaura	33 - Onda da Vida
8 - O Rei do Gado	21 - Pantanal	34 - A Lua me Disse
9 - Top Model	22 - Coração Selvagem	35 - Mandala
10 - Esplendor	23 - Pedra sobre Pedra	36 - Rainha da Sucata
11 - Suave Veneno	24 - Araponga	37 - Cambalacho
12 - Explode Coração	25 - Mico Preto	38 - Tieta
13 - Um Anjo Caiu do Céu	26 - Vamp	....

Fonte: Elaborado pelo autor com base em informações fornecidas pela midiateca da TVM

Quadro 9 – Lista das novelas brasileiras exibidas na STV

<b>Novelas Brasileiras das 21:00h</b>	<b>Brasileiras das 19:00h</b>
1 - O Clone	22 - Sangue Bom
2 - A favorita	23 - Cúmplices de um Resgate
3 - Viver a Vida	24 - Empreguetes
4 - Amor a Vida	25 - Lado a Lado
6 - Caminho das Índias	26 - Guerra dos Sexos
7 - Salve Jorge	27 - Cobras e Lagartos
8 - A força do Querer	28 - Da cor Pecado
9 - Babilônia	29 - O profeta
10 - A Lei do Amor	30 - Chocolate com Pimenta
11-Do Outro Lado do Paraíso	31 - Caras e Bocas
12 - Sol Nascente	32 - Negócios da China
13 - Segundo Sol	33 - Duas caras
14 - A Regra do Jogo	41 - Alma Gêmea
15 - Fina Estampa	34 - Eterna Magia
16 - Insensato Coração	35 - Pé na Jaca
17 - Império	36 - Carinha do Anjo
18 - Totalmente Demais	37 - Celebridades
19 - Cama de Gato	38 - Paciona
20 - Belíssima	39 - Desejo Proibido
21 - América	40 - Laços de Família
41 - Por Amor	43 - Torre de Babel
42 - Beleza pura	44 – A Dona do Pedaço

Fonte: Elaborado pelo autor com base em informações fornecidas pela midiateca da STV

Quadro 10 – Lista das novelas brasileiras exibidas na TV Miramar

1 - Estrela de fogo	22 - Tiro e Queda
2 - Louca Paixão	23 - Marcas da Paixão
3 - Vidas Cruzadas	24 - Roda Viva
4 - Metamorphoses	25 - A Escravo Isaura
5 - Essas Mulheres	26 - Prova de Amor
6 - Cidadão Brasileiro	27 - Bicho do Mato
7 - Alta Estação	28 - Vidas Opostas
8 - Luz do Sol	29 - Caminhos do Coração
9 - Amor e Intrigas	30 - Os Mutantes: Caminhos do coração
10 - Chamas da Vida	31 - Mutantes: Promessas de Amor
11 - Poder Paralelo	32 - Bela a Feia
12 - Ribeirão do Tempo	33 - Rebelde
13 - Vidas em Jogo	34 - Máscaras
14 - Balacobaco	35 - Dona Xepa
15 - Pecado Mortal	36 - Vitória
16 - Os Dez Mandamentos	37 - Escrava Mãe
17 - A Terra Prometida	38 - O Rico e Lázaro
18 - Belaventura	39 - Apocalipse
19 - Jesus	40 - Jezabel
20 - Topíssima	41 - Amor Sem Igual
21 - Gênesis	

Fonte: Elaborado pelo autor com base em informações da fornecidas pela midiateca da TV Miramar e pela página da internet ([https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista\\_de\\_telenovelas\\_da\\_RecordTV](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_telenovelas_da_RecordTV))

E olhando para os gêneros televisivos em que a telenovela faz parte no que tange a sua contribuição no processo de construção identitária, as narrativas das telenovelas brasileiras têm sido muito importantes e contribuído bastante ao longo dos anos na construção e no desenvolvimento da *Moçambicidade* Audiovisual.

Estes processos tecnoculturais se encontram ancorados as dinâmicas sociais, culturais, políticas. As telenovelas brasileiras de forma paradigmática estimularam na sociedade moçambicana a produção da primeira novela (minissérie) moçambicana em 1994, com o título “**Não é Preciso Empurrar**”, até então a única produzida no território nacional e que foi transmitida na TVM. A novela teve a participação especial da conceituada atriz brasileira Maitê Proença.

Sendo o ano de 1994 o ano em que se realizaram as primeiras eleições multipartidárias, o ano é visto como sendo um marco importante para a democracia moçambicana, no entanto, a produção da minissérie procurou realçar assuntos ligados as eleições, campanhas políticas, corrupção, igualdade de direitos em relação aos gêneros, isto é, trazendo à tona o grande papel e a importância da mulher, a necessidade de proteger as crianças.

Figura 34<sup>41</sup> – Mostram a atriz brasileira e mulheres moçambicanas



Fonte: Recorte do na minissérie-telenovela moçambicana “Não é Preciso Empurrar”

A presença das telenovelas brasileiras em Moçambique e, a participação da atriz brasileira Maitê Proença na primeira mini série-telenovela moçambicana, é algo que nos transmite que a construção da *Moçambicidade* Audiovisual se sustenta por largos processos

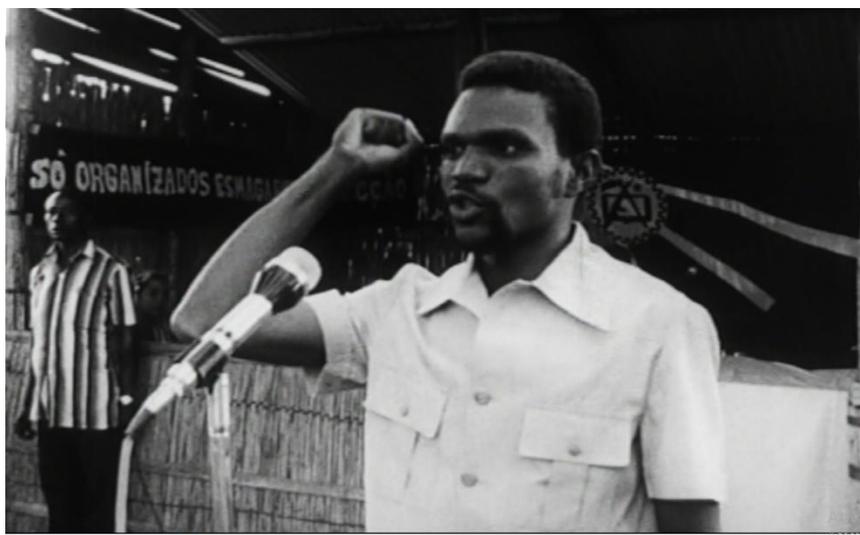
<sup>41</sup> A atriz brasileira Maitê Proença, na imagem de cima, encontra-se entre mulheres moçambicanas mães; já na outra imagem vemos a atriz brasileira conversando com atriz moçambicana em plena rua/avenida. A conversa entre Maitê Proença com a atriz moçambicana na rua, é um processo em que o audiovisual pode trazer mostrando que as mulheres também podem conversar em espaços públicos, neste caso na rua, visto que durante muito tempo as mulheres que eram vistas a conversar na rua não eram vistas como portadoras de bom comportamento. Estamos perante um processo emancipatório da mulher em que a comunicação audiovisual tem contribuído para a sua construção.

de produção contínuos e paradigmáticos que tem tornado evidente no seu interior a observação da valores sociais específicos trazidos de outras sociedades em particular a brasileira, isto é, a *Moçambicidade* Audiovisual é um processo socialmente cosmopolita beneficiado de certa forma pela alta tecnocultura. As imagens da figura acima mostram também que a *Moçambicidade* Audiovisual é um processo emancipatório da mulher moçambicana, visto que, elas mostram a capacidade de as mulheres se reunirem, e da liberdade comunicação dela em qualquer espaço, sem ter que se confinar apenas dentro das residências.

### **5.3.2 Gênero/programas de Informação**

Os programas de informação das três televisões sendo eles veiculados com o telespectador reproduzem dinâmica sociais de forma abrangente, embora de certa forma tem reforçado com muita frequência produtos de índole político e governamental, a figura do que era a composição do *Kuxa-Kanema*. Em suma, os programas informativos produzidos pelas emissoras são predominantemente de categoria de científicas, debates, documentários, entrevistas, esportivos, noticiosos e jornalísticos com objetivo de divulgar notícias do país urbanas bem como as rurais. Os programas de informação da categoria das notícias e telejornalismo em termos de apresentação ocupam maior parte do tempo das televisões com direito a edições extras ao longo do dia nos três períodos do dia (nas manhãs, nas tardes e nas noites).

Figura 35 – Imagens de memória lembrança audiovisual informativa do *Kuxa-Kanema* - membro do partido FRELIMO



Fonte: Recorte do autor nos vídeos do *Kuxa-Kanema* de 1978

Figura 36 – Imagens informativas da TVE-TVM- Ministro da saúde



Fonte: Recorte do autor nos vídeos da TVE-TVM de 1984

Figura 37 – Imagens informativas da TV Miramar – Presidente da República



Fonte: Recorte do autor nos vídeos do programa Fala Moçambique da TV Miramar 2020

Figura 38 – imagens informativas da STV – Vice-presidente da Assembleia da República



Fonte: Recorte do autor nos vídeos do programa Jornal da Noite da STV Miramar 2004

Mediante as imagens apresentadas sobre os gêneros e programas audiovisuais/televisivos subordinados a informação é possível a partir de imagens lembranças do *Kuxa-Kanema* que, a construção da *Moçambicidade* Audiovisual se encontra ancorada em muitos momentos a comunicação política e pública, feita por personalidades políticas ligadas ao poder político e governamental.

### 5.3.3 Gênero/programas de entretenimento

O *Kuxa-Kanema* além de informar tinha como preocupação entreter, visto que o entretenimento é necessário. A TVM, STV E TV Miramar, mesmo sendo canais abertos e generalistas, não abdicaram dessa componente, contemplam programas com o objetivo de entreter com características e muitos pontos comuns. É notória a combinação de diferentes valores culturais que convergem em muitos elementos como: o interativo musical, os programas religiosos, os filmes, os desenhos animados infantis, e, alguns *reality show* como a mesma composição de auditório, obedecendo a categoria educativa e de ensino, buscando a arte e, em muitos momentos personalidades nacionais e internacionais sempre que possível.

Figura 39 – Imagens de memória audiovisual de entretenimento do *Kuxa-Kanema*



Fonte: Recorte do autor em vídeos do *Kuxa-Kanema* 1980

Figura 40 – Imagens de entretenimento dos programas *Volta a Moçambique* e *Alta Tensão*.



Fonte: Recorte do autor em vídeos da TVE – 989 e TVM – 2016

Os gêneros versus programas de entretenimento televisuais moçambicanos tem se evidenciado de forma marcante trazendo elementos com características culturais que reforçam a comunicabilidade dentro de um horizonte de cidadãos de diversas classes sociais. A comunicabilidade do entretenimento olhada a partir do *Kuxa-Kanema*, se atualiza nos programas dos três canais, buscando processos comunicacionais interativos reconhecidos pela sociedade e que, desta forma acionam alguns conceitos da *Moçambicidade* Audiovisual tais como, identidade, cidadania, cultura, ética dentre outros colocados de forma representativa nos programas.

No entanto, é possível entender que a construção da *Moçambicidade* Audiovisual vista a partir do entretenimento nos programas televisivos de certa forma é híbrida visto que, procura associar produtos de outras realidades dando mais destaque aos ocidentais, brasileiras, asiáticas e outras realidades africanas, isso porque estes parecem estabelecer uma cumplicidade com a audiência.

Os programas de entretenimento, se destacam mais por uma procura de aproximação com os artistas (nacionais e estrangeiros) que na sua maioria são reconhecidos socialmente se tornado de interesse público. É importante de referir que, o processo de hibridação dos gêneros televisivos, teve seus momentos de transição, visto que numa primeira fase da estruturação da televisão, a sociedade demandava por produtos culturais estrangeiros, algo que tem estrado a mudar ao longo dos anos.

Figura 41 – Imagens de entretenimento do programa Atrações



Fonte: recorte do autor em vídeos da TV Miramar

Figura 42 – Imagens de entretenimento dos programas Big Box e Vidas em Directo



Fonte: Recorte do autor em vídeos da STV

Os gêneros e programas de entretenimento da televisão moçambicana demonstram muitas semelhanças nas suas propostas sem ter que mudar muito a sua taxonomia, tirando algumas estratégias aplicadas de modo a enobrecer a cada emissora. Essa prática é notória quando se trata da nomeação de alguns produtos de ficção televisiva.

### 5.3.4 Gênero/programas de debates e entrevistas

O nosso marco de percepção da construção da *Moçambicidade* Audiovisual, é com base de uma memória e lembrança buscada no cinejornal *Kuxa-Kanema*, que foi a primeira forma de exposição audiovisual feita e apresentada pelos moçambicanos independentes (o que consideramos televisão antes da televisão propriamente dita em Moçambique). No seio de *Kuxa-Kanema*, é possível identificar lampejos de debates.

Os debates correspondem a um gênero televisivo, que tem como característica os interlocutores que trazem seus pontos de vista. No caso da televisão moçambicana, muitos debates se caracterizam por serem de assuntos ligados a esfera política assim como econômica do país bem como internacional e, em alguns momentos abordam assuntos comunitários de forma a dar dinâmica a sociedade, formando uma opinião pública.

A TVM e a STV, são as emissoras que muito investem em programas ligados a debates, por sua vez, a TV Miramar investe pouco neste modelo de programas dando ênfase a programas de auditório religiosos, *reality show* e enlatados do Brasil e musicais.

Figura 43 – Imagens audiovisuais de entrevista e debate



Fonte: Recorte do autor em vídeos da TVM 1987-2013

As teorias abordadas ao longo do texto nos fazem perceber a influência da mídia no processo de formação identitária e social aqui vista de certa forma num contexto de *Moçambicidade* Audiovisual. Sendo que a sua construção em Moçambique é ancorada a diversas dinâmicas culturais, econômicas, sociais, administrativas, tecnológico, linguísticas assim como políticas, visto que, o país saiu do regime colônia em 1975 para um uma nação independente que adotou o “Socialismo Marxista e Lenista” em a economia era centralizada e o sistema monopartidário era o vigente, e que, a partir de 1992 com a nova constituição a economia passou a ser de mercado e a dinâmica política multipartidária.

Tendo em conta que a nossa pesquisa se apoia no conceito de tecnocultura, concretamente a comunicação audiovisual televisiva dentro do contexto moçambicano, há que olhar para importância em que Bauman (1998) dá para o uso das tecnologias de modo a fazer parte da dinâmica mundo, algo que o governo moçambicano deu importância assim como a sociedade em si, com base no uso de diversas tecnologias de comunicação (*Kuxa-Kanema*, e a televisão-pública e privada).

Os meios tecnológicos de comunicação aqui trazidos, tem olhado o gênero dos debates como sendo um meio de linguagem que vai ao encontro dos valores, crenças e interesses da sociedade moçambicana, para tal, procuram se fazer representar com base em ideologias representativas que realçam as identidades sociais e suas relações, isto é, os debates vistos ao longo do percurso da construção da *Moçambicidade* Audiovisual por meio do audiovisual, procuram buscar um engajamento dentro do contexto, social, cultural e histórico em muitos momentos buscando também uma interação dinâmica e continua com o mundo, o que é fundamental na construção da *Moçambicidade* Audiovisual .

Desta forma, há que analisar os gêneros de debate na televisão moçambicana como sendo uma prática social constituída e que por sua vez, permite trazer um olhar diversificado dando uma pluralidade de sentidos identitários que podem ser revelados nos debates ou nas entrevistas por conta da sua influência nos saberes e valores sociais que, permitem ditar de certa forma os comportamentos do cidadão, visto que, ele olha na televisão como um veículo comunicacional e informativo. (FARNEDA, 2007).

Figura 44 – Imagem audiovisual de debate da TV Miramar



Fonte: Recorte do autor em vídeos da TV Miramar retirado na da página do *facebook* -2019

Segundo Farneda (2007, p. 59) “[a] televisão pode colaborar na reorganização do homem e de seu espaço, positiva ou negativamente, transmitindo notícias e imagens do que acontece nas ruas.” Tendo como destaque a vida pública e a inserção do sujeito, Farneda (2007) olha para o debate midiático como sendo a resolução e ampliação do conhecimento no seio da comunidade. Sendo debate uma troca comunicativa, os seus integrantes podem influenciar o cidadão a partir das suas falas, visto que, é argumentativo e midiático.

### 5.3.5 Gêneros/programas infanto-juvenil

A educação infanto-juvenil, é um processo ligado a ética audiovisual moçambicana. O governo de Moçambique sempre investiu nos seus canais públicos, rádio, cinejornal *Kuxa-Kanema*, imprensa escrita e televisiva em programas com conteúdos infantis. É notória a presença de conteúdos nacionais e internacionais nas três emissoras. São oferecidos gêneros como informação, ficção (desenhos animados todos enlatados), documentários, contos de fadas, notícias, ciências, esporte, música, educação, isto é, existe uma representação diversificada e plural das informações infanto juvenil na televisão.

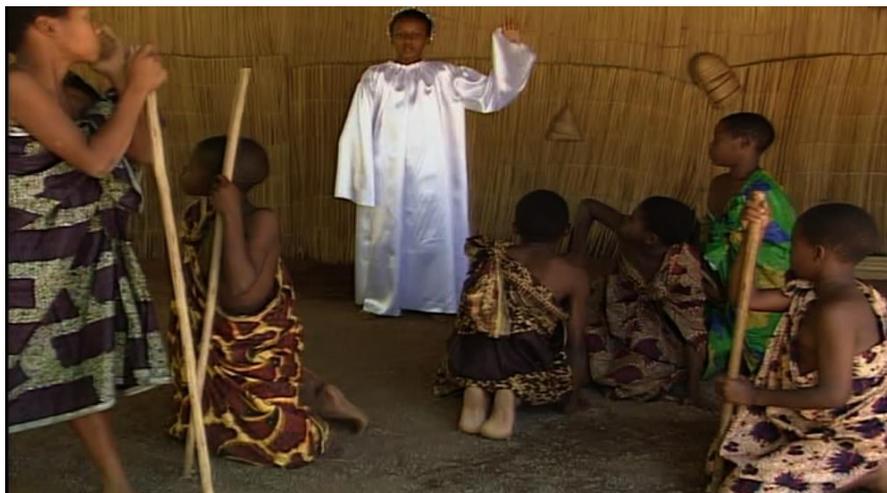
Figura 45 – Imagem da memória lembrança infanto juvenil no *Kuxa-Kanema*



Fonte: Recorte do autor nos vídeos *Kuxa-Kanema*

Olhando a diversidade das informações infanto juvenil a partir das imagens lembranças do *Kuxa-Kanema*, e no olhar atual trazido pelos canais TVM, STV e TV Miramar é possível entender que os programas possuem uma equanimidade no que tange ao trato das crianças, respeitando o que defere e assemelha a elas em relação a componente do gênero. Quanto a raça, etnicidade, religião, cultura, classe sociais, as televisões inspiradas no *Kuxa-Kanema* fogem da criação de estereótipos, dando como princípio da construção da *Moçambicidade* Audiovisual programas que apresentam e representam todas as classes sociais, ambientes, história e, a TVM procura trazer os idiomas nacionais nos seus programas como forma de realçar e dar importância construção da *Moçambicidade* Audiovisual com base no idioma e que o cidadão usa no seu dia a dia comunicacional.

Figura 46 – Imagem do programa Passos de Criança do ano de 2004



Fonte: Recorte do autor em vídeos da TVM

Na sociedade moçambicana desde que comunicação audiovisual em destaque a televisão chegou tem tido um crescimento no que refere a sua presença nos lares particularmente urbanos, visto que em muitas regiões rurais ela não chega devido à falta de corrente elétrica, mesmo assim, a TV aberta neste caso as três emissoras tem tido um papel preponderante como educadoras do público infante juvenil a partir dos seus gêneros e programas permitem o acesso a um reportório cultural diversificado e ampliado trazendo conteúdos nacionais e internacionais das ciências, do esporte, música, informação dentre outros que oferecem vistos por nós como sendo primordiais na construção da *Moçambicidade* Audiovisual .

### 5.3.6 Gêneros/programas de esporte

Do mesmo jeito que encontramos no *Kuxa-Kanema*, a apresentação esportiva, de forma diversificada, a TVM, a STV e a TV Miramar, apresentam os programas esportivos obedecendo dinâmicas distintas: a jornalística (debates e boletim informativo), a transmissões de eventos, destacando o futebol com maior incidência e o basquetebol em alguns momentos.

A TVM e a STV, tem programa exibidos desde a sua criação, mudando apenas de nomenclatura, mas apresentados nos mesmos horários e nos mesmos dias, estes programas debatem, e apresentam resultados desportivos das equipas de futebol, são espécies resenhas semanais. Os canais têm características próprias que de certa forma são encontradas no cinejornal *Kuxa-Kanema*. Os programas apresentam notícias na sua essência de futebol.

Figura 47 – Imagens da rubrica desportiva no *Kuxa-Kanema*

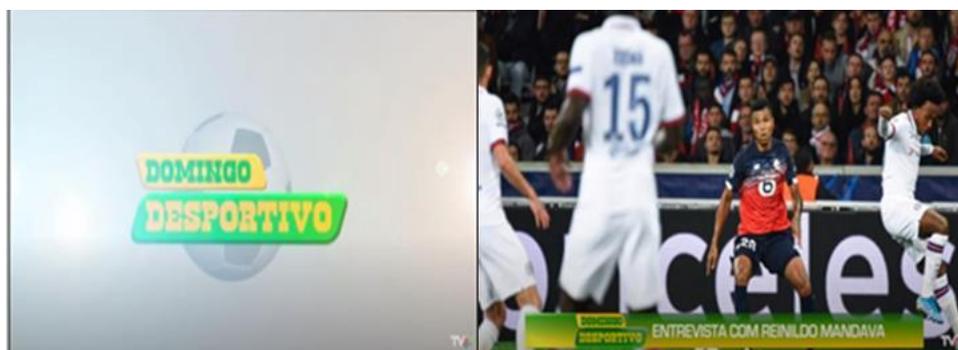


Fonte: Recorte do autor em vídeos do *Kuxa-Kanema*, 2019.

Sendo que a pesquisa busca compreender como a *Moçambicidade* Audiovisual se constrói a partir do audiovisual televisivo, destacando os gêneros com maior destaque em que o esportivo faz parte das três emissoras de TV com maior cobertura nacional. Os programas esportivos televisivos vistos a partir da lembrança buscada na comunicação audiovisual *Kuxa-Kanema*, trazem informações sobre os atletas, clubes, competições/torneios com destaque para as modalidades do futebol em primeiro lugar e do basquetebol em segunda lugar.

A televisão é um mediador esportivo no país que o destaca como sendo um importante fenômeno de identidade nacional e que se reflete no reforço dos valores sociais e, é notório o respeito do gênero social no processo da construção da *Moçambicidade* Audiovisual, visto que os programas procuram ser inclusivos no que tange a participação masculina e feminina. Embora se encontre uma maior predominância do sexo masculino em algumas modalidades como o futebol.

Figura 48 – Imagens do programa esportivo



Fonte: Recorte do autor em vídeos da TVM de 2019

### 5.3.7 Gêneros/programas de Documentários

O documentário de certa forma é híbrido, porque ele consegue incorporar elementos de todos os gêneros. O documentário se suporta com base em pontos de vistas e, são um gênero pouco frequente nos três canais de televisão aberta em destaque na nossa pesquisa. Quando aparecem geralmente são os chamados enlatados, a STV tem feito muitos documentários produzidos pela Rede Globo e a TV Miramar se ancora a Rede Record. As duas redes em que emissoras moçambicanas buscam os seus documentários são de origem brasileira. Embora de forma rara, existem alguns documentários produzidos localmente pelas três emissoras, de forma a referenciar à realidade com base a recursos imagéticos buscados pelo telespectador.

Figura 49 – Imagens representativas de documentário Sobre a Coreia do Norte



Fonte: Recorte do autor em vídeos do *Kuxa-Kanema*, 2019.

Sendo o documentário televisivo visto como sendo construtor social, visto que articula premissas com uma linguagem tecnológicas, culturais, sociais, políticas, econômicas, que contribuem para a configuração da vida do cidadão com base nos valores que procura apresentar historicamente as sociedades, é possível identificar na televisão alguns documentários produzidos localmente embora com pouca regularidade, tirando o documentário enlatado “Domingo Espetacular”, que passa todos os domingos na TV Miramar. São vistos alguns lampejos de documentários na TVM e STV.

Figura 50 – Imagens representativas de documentário Sobre a Coreia do Norte



Fonte: Recorte do autor em vídeos da TV Miramar retirado na da página do *facebook* -2019

Os documentários são presentes desde o *Kuxa-Kanema* a televisão, eles têm se adaptado as dinâmicas sociais de Moçambique assim como do Mundo. É notória a busca de uma linguagem cultural que atende as expectativas e interesses do telespectador. No entanto, olhando a composição dos gêneros de documentários desde o *Kuxa-Kanema* a televisão, em que sempre se procurou trazer um misto de informações que realçam a dinâmica de outras culturas na não nativas, se torna possível entender que a construção da *Moçambicidade* Audiovisual é um processo híbrido, na medida agrega elementos culturais e identitários de outras nações.

Figura 51 – Imagens de documentário da STV



Fonte: Recorte do autor em vídeos da STV 2004, 2019.

Nas figuras acima é possível identificar a dinâmica dos gêneros televisivos que foi se reconstruído ao longo dos anos com base numa distribuição que se mapeia e planifica a partir de uma localização espacial e temporária vista a partir das imagens de memória e lembranças do *Kuxa-Kanema*.

#### 5.4 A MOÇAMBICIDADE AUDIOVISUAL VISTA NA TVM

Realçamos que a construção da *Moçambicidade* Audiovisual/televisiva tem como marco o contexto em que Moçambique se tornou independente e, teve como início o ano de 1976 a primeira produção de comunicação audiovisual o “cinejornal *Kuxa-Kanema*” produzido por moçambicanos para moçambicanos, no entanto, a percepção aqui trazida é vista até o primeiro semestre de 2020.

Antes de 1976 as produções audiovisuais feitas pelos moçambicanos eram monitoradas pelo movimento de libertação FRELIMO, que lutava para a conquista da independência e, eram usados como mecanismos de campanha e mobilização das zonas libertadas. Nessa altura, não se encontra produção audiovisual televisiva feita pelos moçambicanos para todos os moçambicanos, visto que o país ainda era uma província ultramarina de Portugal (colônia).

Sendo o *Kuxa-Kanema* essencialmente informativo, com maior destaque para realidade moçambicana, embora trazendo algumas informações de índole internacional. No entanto, com base no processo arqueológico foi possível escavar e trazer os materiais audiovisuais/televisivos e em seguida, trazer e apresentar os gêneros e programas transmitidos nas três emissoras de televisão moçambicanas em destaque: TVM, STV e TV Miramar. Desta forma, o conjunto de gêneros e programas televisivos aqui trazidos é o que nos remete a uma produção que teve em conta a circulação de saberes e representações da realidade de um Moçambique em construção como nação.

Dentre eles, identificamos os programas televisivos maior ênfase fazendo valer a produção de significados da realidade moçambicana, vistos que o Estado/Governo sempre acreditou serem importantes na construção cidadã e da identidade do moçambicano. Para tal, foram realçadas questões de memória visualizadas a partir do audiovisual nacional. Salientar que, esta dinâmica se articula dentro dos programas das três emissoras.

Há que destacar alguns programas produzidos pela TVM, vistos que estes buscam uma essência ancorada no *Kuxa-Kanema*, da “comunicação produzida por moçambicanos para moçambicanos”. A seguir é possível visualizar a sequência da dinâmica destes programas informativos construtores da *Moçambicidade* Audiovisual a partir de uma produção de conteúdos exclusivamente nacionais vistos no canal público TVM.

Figura 52 –Televisão Experimental de Moçambique - TVE



Fonte: Recorte do autor nos vídeos fornecidos pela TVM, 2019.

Primeiro, é possível observar imagens dos primórdios TVM quando ainda era visto como canal experimental, trouxemos de seguida imagens dos programas “Nós por Exemplo” e “Magazine da Paz”, programas que passaram na televisão no período da Guerra Civil, ao longo dos 16 anos e, também, logo após a assinatura do Acordo Geral da Paz em 1992. Nessa época a televisão já havia deixado de ser experimental, mas continuava a não ter cobertura nacional.

O programa “Nós por Exemplo”, em algum momento foi chamado “Magazine da Paz”. Mudando apenas de nome, mas mantendo toda a estrutura visto que realçava a paz alcançada. “Nós Por Exemplo”, era transmitido de quinze em quinze dias e as reportagens tinham duração de 30 minutos. Trazia assuntos sociais e políticos.

Simão Anguilaze, um dos mentores do programa “Ver Moçambique”, e que desempenhou cargos de Presidente do Conselho de Administração (PCA) e o de Diretor de Informação da TVM, destaca que o “Ver Moçambique” veio substituir o programa “Nós Por Exemplo”, que era uma produção quinzenal em reportagem de 30 minutos e que reportava questões sociais e políticas do país no período pós conflito armado. (NHACUMBA, 2011, p. 51).

Figura 53 – Imagens de Nós por Exemplo e Magazine da Paz



Fonte: Recorte do autor nos vídeos fornecidos pela TVM, 2019.

Destaca-se que “Ver Moçambique” é um programa que numa primeira fase destacou o processo de reconciliação nacional e a reconstrução do país, destacando questões como identidade e cultura. Segundo Anguilaze (2011, apud NHACUMBA, 2011, p. 50), “o programa “Ver Moçambique”, que tinha como slogan “Levar o país à TVM e a TVM ao país” tinha a missão de trazer as realidades dos moçambicanos, as suas realizações, ansiedades; procurando deste modo criar uma identidade dos moçambicanos na diversidade.”

Ainda Nhacumba (2011, p. 51), citando Anguilaze e Cabaço, diz que os dois “comungavam a com a ideia de que o programa “Ver Moçambique” visava a dar espaço ao moçambicano sem voz, no programa supostamente para as “elites políticas”. Programas esses como, “o telejornal, em que a maior parte das notícias falam dos políticos.” O programa “Ver Moçambique” tem estado a evoluir ao longo dos anos tendo hoje um maior alcance do país.

Figura 54 – Dois momentos de “Ver Moçambique



Fonte: Recorte do autor nos vídeos fornecidos pela TVM

Nessa fase, há que retomar a dinâmica exposta na composição teórica, sobre as imagens, visto que o processo audiovisual é composto por elas. Referir também que as imagens, são aqui vistas na ótica de Didi-Huberman, na sua abordagem sobre elementos de memória/tempo e a sua sobrevivência. Uma realidade que transita no centro do audiovisual moçambicano na construção da *Moçambicidade* Audiovisual, do *Kuxa-Kanema* à TVM.

Destaca-se que, segundo Mello (2014, p. 20), “a imagem, em meio ao avanço tecnológico do último século, muda completamente nossa relação com o passado e com a história, com as especificidades de nossa época”. Sendo assim, o pesquisador diz, ainda, que o “avanço tecnológico altera o modo de circulação das imagens e com isso muda radicalmente também a representação de mundos anteriores”. Uma mudança que identificamos no desenvolvimento da nossa pesquisa considerando a esfera social/pública de Moçambique Independente.

Dessa forma, a demonstração da circulação bem como as mudanças identificadas, foi importante que recorrêssemos as nossas questões de partida: 1) *Como a Moçambicidade*

*Audiovisual se constrói a partir dos canais de televisão TVM, STV e TV Miramar? e 2) Como a memória audiovisual da Moçambicidade Audiovisual é atualizada pela Televisão moçambicana?*

Para tal, demostremos o quanto Moçambique ficou exposta às imagens no processo da construção e desenvolvimento da identidade nacional ao longo dos anos. Uma situação que podemos encontrar bases para a sua sustentação em Melo (2014, p. 22) ao dizer que,

Há uma coexistência de sinais que pertencem a várias épocas distintas e isso é característico de nosso tempo. Em meio a estas transformações midiáticas, torna-se importante pensarmos como as imagens são retomadas no audiovisual contemporâneo e em que medida esse tipo de retomada é ao mesmo tempo causa e efeito do pensamento que as imagens provocam e de como repercutem no seio dos processos culturais. (MELO, 2014, p. 22).

Ainda na mesma esteira Melo (2014, p. 22), numa observação a Harun Farocki, destaca que:

O passado acaba se tornando um reservatório, uma consciência difusa, e o que cineastas como Harun Farocki observam é a possibilidade de jogar com esse conjunto de imagens anacrônicas, apresentando suas próprias constelações, montagens de tempos e espaços que dão a entender mais o presente do que o passado. Ou seja, constelações que emergem do pensamento que provém das próprias imagens, de suas sobrevivências, de seus sintomas, de seu caráter de operação. (MELO, 2014, p. 22).

Importa aqui salientar que procuramos trazer imagens do passado para um presente, a fim de que, com base nelas, possamos olhar para o futuro a partir de uma mobilização da memória ancorada no tempo e inserido em um determinado espaço, que é Moçambique. As imagens destacadas ao longo do tempo, levam-nos a crer que temos um passado quase interlaçado com presente, porque a sua sobrevivência como memória, faz com que se reflita, a partir de Bergson, sobre questões do virtual e da própria memória como duração, com destaque para o audiovisual televisivo. Todavia, para uma melhor compreensão do espaço e tempo, há que se lembrar de não tornar obscuras algumas questões do senso comum.

As figuras que se seguem são compostas por dois momentos dinâmicos que de forma resumida nos mostram a construção da *Moçambicidade* Audiovisual. Elas indicam dois tempos distintos: um ligado ao *Kuxa-Kanema* – que em termos de memória enuncia um passado glorioso do país Moçambique independente – e o outro momento que mostra um cenário idêntico, que se repete ao longo dos anos e é transmitido pela TV moçambicana.

Figura 55 – Presidente Samora Moises Machel<sup>42</sup> em visita à Coreia do Norte, 1980.



Fonte: Recorte do autor nos vídeos do *Kuxa-Kanema*.

Figura 56 – Presidente Filipe Nyusi<sup>43</sup>, em visita a Rwanda, 2018.



Fonte: Recorte do autor nas Imagens da TVM.

<sup>42</sup> Samora Moises Machel foi o primeiro presidente de Moçambique. Morreu em 1986.

<sup>43</sup> Filipe Nyusi, à esquerda, foi o quarto presidente de Moçambique.

Figura 57 – Dança tradicional – *Makwahela* <sup>44</sup>



Fonte: Recorte do autor nos vídeos do *Kuxa-Kanema*.

A figura é de uma apresentação cultural da dança tradicional “*Makwahela*”, em 1976, uma emissão trazida pelo Kuxa Kanema como um processo da formação de uma identidade nacional valorizando as danças tradicionais e nacionais.

Figura 58 – Dança tradicional – *Mapiko* <sup>45</sup>.



Fonte: Recorte do autor nos vídeos fornecidos pela TVM

---

<sup>44</sup> Apresentação cultural com a dança tradicional – *Makwahela*, em 1976. Formação de uma identidade nacional valorizando as danças tradicionais e nacionais.

<sup>45</sup> Apresentação cultural dança tradicional – *Mapiko*, em 1999.

A figura é apresentada dança tradicional – *Mapiko*, uma imagem retirada de um programa cultural da TVM em 1999 um processo de memória e lembrança buscado no *Kuxa-Kanema*.

Figura 59 – Festival nacional dos jogos escolares Maputo<sup>46</sup>



Fonte: Recorte do autor nos vídeos do *Kuxa-Kanema*.

Figura 60 – Festival nacional dos jogos escolares, Tete 2013.



Fonte: Recorte do autor nos vídeos fornecidos pela TVM.

Estas imagens procuram conservar a lembrança e estão relacionadas às múltiplas conservações que mostram a duração da matéria do passado. Entre o passado e o presente e entre a matéria e a memória deve haver uma diferença de natureza. O passado não deixou de ser e o presente não é, mas age. O elemento do presente é o ativo ou o útil; o passado deixou de agir ou de ser útil, mas não deixou de ser. Porém, há que dizer que o interagir dessas imagens como informações se consagram como memória e se reconstruem como lembranças a partir do diálogo com o tempo.

<sup>46</sup> Festival nacional dos jogos escolares – Maputo, 1982. Construção de homens e mulheres novos.

A partir dos três movimentos até então realizados: a análise das grades de programação, a dissecação de programas de televisão e a aproximação *Kuxa-Kanema*/Televisão de Moçambique, é possível ter uma compreensão sobre *Moçambicidade* Audiovisual/televisiva, no decorrer dos anos de independência moçambicana, considerando as informações que nos foram disponibilizadas.

As grades de programação da TV moçambicana contêm informes relevantes acerca de como foi sendo constituída a *Moçambicidade* Audiovisual, na medida em que nos remetem à memória. Destaca-se que a ideia de memória conforme discutida por Bergson (1999), contribui significativamente para reforçar as lembranças, que nos remetem a nossa própria origem identitária, cultural, social, histórica.

Essa *Moçambicidade* Audiovisual/televisiva se articula, por exemplo, a partir de uma comunicação que se dá com outras realidades não-moçambicanas, tais como a realidade brasileira que se faz presente por meio das novelas, por exemplo. Entretanto, é relevante destacar que essa articulação moçambicana com outras realidades também ocorre em meios diplomáticos, culturais, sociais, políticos e históricos, esportivos, acadêmicos. Isso pode ser visto na comparação com as informações presentes no *Kuxa-Kanema* e nas três emissoras de TV (TVM, STV e TV Miramar).

## 5.5 A INTERVENÇÃO DO GOVERNO NA CONSTRUÇÃO DA *MOÇAMBICIDADE* AUDIOVISUAL

A conquista da independência em 1975 realçou a importância da comunicação audiovisual na construção da identidade nacional visto que, as dinâmicas sociais presentes na altura ainda tinham de certa forma a influência do colonizador português. A comunicação audiovisual, serviria neste caso de meio ideológico da identidade, por ela trazer conteúdos culturais, que os moçambicanos se viam e se reconheciam a partir das imagens em movimento.

É importante salientar que Samora Machel (primeiro presidente da República de Moçambique) em nome do povo nos seus discursos proferia construção da unidade nacional do Estado dizendo, “*um só povo, uma só nação, uma só cultura de Rovuma ao Maputo*”. (MACAGNO, 2009, p. 21). Para tal, a comunicação audiovisual desempenhava um papel pedagógico fundamental na consolidação da revolução.

No entanto, com o advento da Independência e à expansão de uma dinâmica cultural instituída pelo novo Estado, com o objetivo criar uma identidade com base em ideologias governamentais incrementou, um sistema de comunicação inspirado nas técnicas de produção do cinema - *Kuxa-Kanema* como forma de articulação propagandística e comunicacional.

Entretanto, dentro da nossa análise consideramos também o termo “*homem novo*”, que acreditasse que a sua origem é antes da independência, isto é, tempos da luta armada de libertação concretamente nos campos de treinamento da FRELIMO. De acordo Cabaço (2007, p. 412)<sup>47</sup> visto por Macagno (2009, p. 21) faz menção de uma ideologia construtora de uma sociedade “justa, solidária, altruísta, coesa, socialmente disciplinada, com uma visão econômica fundada no princípio da autossuficiência e dependente essencialmente das ‘próprias forças’ e da ‘imaginação criativa do homem’”.

Por sua vez Vieira (1978) destaca que “O *homem novo* é um processo” e a sua construção é essencial sendo assim, a cultura da nação era importante e fundamental para Samora Machel e que para tala deveria se acabar com a tribo em nome da Nação.

Assim sendo, considerando a construção do ‘*homem novo*’ uma nova identidade do moçambicano independente com base nas ideologias do partido FRELIMO, possibilitou a percepção de percepção sistemática de que os processos audiovisuais cinejornalísticos e televisivos serem os melhores mecanismos para estimular o imaginário do moçambicano, visto que, as massas na sua maioria eram analfabetas. Moçambique tinha na altura uma população com uma percentagem de 93% de analfabetos.<sup>48</sup>

Sendo que a política nacional do governo era estreitamente ancorada a uma representação cultural vista a partir das imagens audiovisuais que por sua vez, contribuiriam na criação de uma identidade nacional. O governo, com base no cinejornal e na televisão pública (TVM) buscou linguagens que se adaptassem as diversas realidades culturais de modo a ir ao encontro dos imaginários das populações. Com base nos processos audiovisuais, era possível a mobilização para transição de uma nova realidade identitária, em detrimento da colonial. Identidade esta, referente ao “*Homem novo*”.

A construção da identidade “*Homem novo*”, sua mobilização a partir da transmissão audiovisual (*Kuxa-Kanema-TVM*) se serviu de certa forma do passado, a partir de uma ancoragem centrada na construção cultural, permitindo o sentimento de identidade dos

---

<sup>47</sup> CABAÇO, José Luís. (2007), **Moçambique: identidades, colonialismo e libertação**. São Paulo, tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, FFLCH/USP (mimeo.).

<sup>48</sup> Instituto Nacional de Estatística de Moçambique-2015.

indivíduos a uma dada realidade social. Este processo foi possível com o uso das imagens recuperadas em documentários como *Nachingwea* (1975) e o filme *A Luta Continua* (1975).

*Nachingwea*, um documentário produzido pelo Ministério da Informação e o INC com o apoio do governo Jugoslavo tendo como objetivos apresentar as histórias nacionais das conquistas e da construção do *novo homem*. O filme “*A Luta Continua*” (1975) explica a luta militar da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) contra os portugueses. Produzido e narrado pelo ativista americano Robert Van Liorop, ele detalha a relação da libertação com as demandas regionais e continentais mais amplas de autodeterminação contra o domínio das minorias. Ele observa os papéis cúmplices de governos e empresas estrangeiras no apoio a Portugal contra os nacionalistas africanos. As filmagens das linhas de frente da luta ajudam a contextualizar a ideologia socialista africana da FRELIMO, especificamente o papel das forças armadas na construção da nova nação, o compromisso com a educação, as demandas por igualdade sexual, a introdução de assistência médica no campo e papel da cultura na criação de uma identidade nacional única. Contribuído historicamente e culturalmente na construção identitária do território moçambicano.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início da tese destacamos a construção da *Moçambicidade* Audiovisual trazendo um estudo em que tem como primeiro fio condutor a interação de significados midiáticos e tecnocultural constituídos por televisão, imagens, imaginários e memória.

A abordagem das questões acima num contexto midiático e tecnocultural permitiram-nos perceber a dinâmica da televisão como mídia com a função de informar e dinamizar a sociedade sempre que consegue estabelecer a interação entre o passado e o presente, mas que constrói seus próprios mundos, ainda que neste diálogo não linear com as realidades, tempos e espaços.

Assim, abordamos também, a relevância dos mundos televisivos/Televisualidades olhando-os a partir da tese de McLuhan, de “O meio é a Mensagem”, tese esta que nos permitiu entender a importância do meio no processo de comunicação. Vimos também, com base em Kilpp (2003), a função e a dinâmica da televisão nas suas funções com o público visto que, segundo a pesquisadora, a televisão participa da instituição imaginária de sociedades e culturas, ao dar visibilidade às pessoas, objetos, durações, acontecimentos, que são virtualidades chamadas de *ethicidades* televisivas, em que nesta tese, olhamos como *Moçambicidade* Audiovisual.

Com relação às Televisualidades fizemos um estudo sobre o processo e, podemos apurar a sua importância no cotidiano social, visto que elas são omnipresentes no contexto da sociedade urbana na realidade moçambicana e menos na rural, porque assistir à televisão em Moçambique nem sempre foi fácil e continua sendo complicado para as regiões rurais devido a inúmeros constrangimentos como falta de energia elétrica no jovem país.

Essas angulações trazidas pela televisão, proporcionam, de certa forma, uma dinâmica que influencia o empoderamento e a construção social de forma imaginada ou real por meio das mediações contextualizadas na sociedade. Outros exemplos que podemos citar neste processo da construção da *Moçambicidade* Audiovisual são as articulações e mobilidades tecnoculturais tidas como tecnologias de informação flexíveis, com percurso dinâmico e representativo em termos culturais, sociais e históricos da comunicação que predispõe conhecimentos que ampliam a percepção das relações humanas.

O pensamento de Gomes e Gomes (2016), em que realça a importância dos novos meios de comunicação como sendo vetores culturais da sociedade contemporânea, transcendendo as suas dimensões técnicas, isto é, a tecnocultura, além de falar da

modernidade, realçam as suas dinâmicas, arquitetando o relacionamento do passado, presente e futuro como destaca. (VANNINI, 2009). Este processo, faz com que olhemos a importância da televisão como forma tecnocultural na construção e dinamização do desenvolvimento contemporâneo da sociedade, a partir da influência que a comunicação por imagens exerce. Esta dinâmica, é possível graças a linguagem sonora e verbal. Paternostro (1987, p.61) no diz que “Quando se fala de televisão, recorre-se quase sempre a um velho provérbio chinês: *uma boa imagem vale mais do que mil palavras*. [...] a imagem é mais forte do que a palavra, a imagem diz o que a palavra não traduz”.

O estudo foi também pensado a partir de processos audiovisuais, associados aos preceitos históricos construtores da *Moçambicidade* Audiovisual televisivamente, buscando artefatos culturais, sociais assim como os históricos do país, visto que eles procuram trazer efeitos da verdade.

A soma das estratégias oferecidas pela televisão, contribuiu de forma privilegiada no desenvolvimento da construção da *Moçambicidade* Audiovisual vista a partir do exemplo das *Ethnicidades* Televisivas. As estratégias permitiram ilustrar a atualização dos momentos em que a *Moçambicidade* Audiovisual/Televisiva ia se construindo, visto que corresponde às identidades, suas representações culturais, sociais, políticas, econômicas, linguísticas, étnicas, históricas e raciais vistas por meio da mídia audiovisual televisiva. É olhando para *Ethnicidades* Televisivas que podemos anuir que as identidades são vistas de formas múltiplas, logo, a *Moçambicidade* Audiovisual é outro exemplo de identidades modernas citadas e construídas por meio do audiovisual e, neste caso, ancoradas nos programas e gêneros da televisão moçambicana. Kilpp (2003) olha as identidades na sociedade globalizada como questão fulcral e controvertida nas últimas décadas, tanto nos estudos de televisão quanto nas Ciências Sociais como um todo. A pesquisadora diz ainda que, “na televisão, as ‘identidades’ têm uma opacidade e uma fluidez que não apenas transcendem a noção tradicional”. (KILPP, 2003).

Foi também pensado um estudo do imaginário associado aos preceitos das relações sociais, e foi primordial para que pudéssemos entender a construção da *Moçambicidade* Audiovisual.

Foi também possível compreender que o imaginário busca a sua ressignificação ao longo dos anos e se contextualiza socioculturalmente de forma dinâmica. Em suma foi possível identificar a temporalidade do imaginário na sua expressão com a dimensão identitária que circula no contexto comunicacional audiovisual compartilhado em

determinados grupos sociais de crenças, histórias, tradições, raça, língua se reconhecendo neles e, se diferenciando dos outros, mas ancorados numa identidade nacional real.

Trouxemos a relação entre aspetos históricos, políticos, demográficos e culturais da República de Moçambique de modo a definirmos o espaço geográfico da nossa pesquisa. Olhamos também para evolução e história da imprensa/tecnocultura moçambicana, que por sua vez, permitiu-nos trazer quase toda a dinâmica do funcionamento, das trajetórias de instalação e sua evolução no território moçambicano, desde o período colonial, tempo da luta armada, da Proclamação da Independência Nacional até a atualidade.

Este panorama histórico da criação e evolução da mídia no território nacional, de certa forma, permitiu destacar de maneira sucinta a importância de cada meio e fazer um recorte do nosso objeto de tese que se referente à construção da *Moçambicidade* Audiovisual vista a partir da televisão aberta com maior cobertura nacional, destacando a TVM canal público, STV e TV Miramar representando as emissoras privadas e também dotando de sentidos específicos a *Moçambicidade* Audiovisual *Televisiva*, apontada nas análises.

Destacamos ainda, constantemente ao longo do trabalho, os vestígios do cinejornal *Kuxa-Kanema* nas emissoras, um programa audiovisual que foi a primeira forma de se desenvolver a comunicação tecnocultural em Moçambique impulsionada pelo Estado/Governo.

Em múltiplas etapas, buscamos inspiração em questões arqueológicas em diálogo com nossa carga de olhar do campo da história fortemente constituído anteriormente, uma trajetória que nos permitiu escavar os materiais audiovisuais com os quais trabalhamos. Recorremos ao método da intuição, visto que a compreensão das imagens audiovisuais sob a ótica filosófica de Bergson ergue-se nas noções de duração, memória, impulso vital e intuição. Este processo, permitiu-nos observar de forma intuitiva a duração das imagens ao longo dos anos em que estas têm participado do processo de construção da *Moçambicidade* Audiovisual.

De forma plausível e, por serem instrumentos intelectuais de maior utilidade, especialmente, que são direcionados aos estudos científicos, tendo em conta que a memória é também formadora da ciência recorremos também para o método cartográfico que nos permitiu delimitar as imagens audiovisuais/televisivas no contexto moçambicano. E, considerando que as imagens comportam memórias e dinâmicas culturais dentro de um imaginário social, para entendê-las foi necessário produzir algumas dissecações a partir de um olhar de Kilpp (2010).

O processo de identificação e seleção das imagens televisivas se tornou possível com base no processo de pesquisa de rastreamento. É também interessante considerar que a pluralidade metodológica fez com que tivéssemos uma análise vista a partir de diferentes interpretações sobre a identidade nacional moçambicana. Para que isso fosse possível, tivemos que constelar as imagens televisivas e do *Kuxa-Kanema*, de modo a evidenciar certas memórias e identificar elementos da *Moçambicidade* Audiovisual, ancorados ao audiovisual midiático cinejornalístico e televisivo, permitiu-nos dar um périplo em torno do histórico da comunicação e da tecnocultura de Moçambique.

Todo o universo de informações que se apresenta a visão humana passa a ser absorvido como imagem. Tendo em conta esta perspectiva foi possível analisar as imagens veiculadas nos gêneros e programas televisivos da TVM, STV e TV Miramar, destacando memória e lembrança, buscadas no cinejornal *Kuxa-Kanema* como forma de dar maior substância a pesquisa sobre a construção da *Moçambicidade* Audiovisual.

O capítulo final da tese deu importância à análise do *corpus*. Para tal, foram pontuadas questões correlacionadas aos gêneros e programas televisivos das três emissoras. Levando em conta Machado (1999) tendo como destaque Mikhail Bakhtin que olha o gênero como uma ação aglutinadora e estabilizadora de determinadas linguagens, organizadora de ideias, meios e recursos expressivos, ligados a uma cultura, e os gêneros dão continuidade destes elementos junto às comunidades futuras.

Os gêneros e programas da televisão aberta de Moçambique – casos da TVM, STV e TV Miramar e o cinejornal – *Kuxa-Kanema* visto como memória e lembrança se tornaram viáveis no processo de afirmação da Nova Nação, que teve início em 1975. Aqui podemos identificar a presença de discursos das grandes personalidades políticas ligadas ao governo da FRELIMO dando realce a promoção de atividades construtoras e promotoras do desenvolvimento do país em nível social, político, cultural e econômico, linguístico, étnico.

Podemos também anuir que os gêneros e programas televisivos são construtores da *Moçambicidade* Audiovisual, a partir de um olhar da estrutura das grades de programação dos três canais que obedecem a uma linha de informação, entretenimento, debates e entrevistas, programas culturais, infante juvenil, programas de esporte e documentários. Uma estrutura revista como memória e lembrança do *Kuxa-Kanema*.

Sendo que, no *Kuxa-Kanema*, podemos encontrar a importância da memória como lembrança na vida da sociedade, visto que a memória não tem somente uma função psíquica, mas tem uma função social. Percebemos da sua pertinência no esclarecimento do processo da e formação das identidades e de pertencimento que constituem o sujeito. Possibilitando, dessa

forma, a reflexão sobre a própria construção enquanto sujeitos, entendendo as lembranças, o que elas significam, porque determinados fatos, lugares ou falas são significativos, como são arquivados e viram lembranças de cada indivíduo, isto é, estamos perante um processo que nos forma como pessoas de maneira consciente ou inconsciente. Desta forma, é possível entender e dizer que os programas televisivos, neste caso aqueles vinculados aos três canais em destaque nesta tese, atualmente, contribuem para contar e entender as memórias como lembranças do povo moçambicano.

Foi possível assegurarmos a orientação da programação dos três canais, com uma base informativa e educativa mesmo quando se trata dos diversos gêneros versus programas televisivos, incluindo as novelas de origem brasileira também vistas como construtoras da *Moçambicidade* Audiovisual, mediante o seu histórico e frequência no centro da televisão moçambicana por ser considerada como transmissora de valores educativos e informativos.

Ao olhar para a presença das telenovelas brasileiras e alguns conteúdos dos gêneros e programas televisivos no geral, é possível identificar muitos conteúdos de índole internacional ou mesmo, programas exclusivamente estrangeiros na sua totalidade que passam nos canais de televisão nacional, logo, a construção da *Moçambicidade* Audiovisual é também ancorada em dinâmicas culturais, identitárias e sociais internacionais, um exemplo que podemos buscar em documentários como “Domingo Espetacular” transmitido na TV Miramar, em Moçambique, bem como na TV Record, no Brasil. Algo que podemos ver e, de certa forma considerar que a televisão moçambicana sofre uma certa colonizada pela televisibilidade brasileira.

Das dinâmicas encontradas nos gêneros e programas televisivos construtores da *Moçambicidade* Audiovisual, em algum momento enfatizamos a sua construção vista a partir da TVM, visto que esta foi concebida com o mesmo princípio do *Kuxa-Kanema* de uma “comunicação produzida por moçambicanos para moçambicanos”. Isto é possível constatar a partir de programas informativos construtores da *Moçambicidade* Audiovisual a partir de uma produção de conteúdos exclusivamente nacionais vistos no canal público TVM, que nos remetem a memória/lembrança do *KK*. A exemplo temos os programas “Nós Por Exemplo” e “Ver Moçambique”, que reportavam questões sociais, políticas do país no período pós conflito armado, numa outra fase se destacaram por fazerem menção ao processo de reconciliação nacional e a reconstrução do país, destacando questões como identidade, cultura.

A concepção dos programas era objetiva em levar o TVM para todo o país e, trazê-lo pela TVM, isto é, tinha a missão de trazer e mostrar as realidades dos moçambicanos, as suas

realizações, ansiedades, procurando deste modo criar uma identidade dos moçambicanos na diversidade, um princípio que regia o *Kuxa-Kanema*.

A dinâmica inerente a construção da *Moçambicidade* Audiovisual revelou uma intervenção do Governo da FRELIMO a partir importância concedida para a comunicação audiovisual, como sendo um meio ideológico da identidade, por ela trazer conteúdos culturais, que os moçambicanos se viam e se reconheciam a partir das imagens em movimento. Samora Machel – primeiro presidente da República de Moçambique, em nome do povo, nos seus discursos, proferia construção da unidade nacional do Estado dizendo, “*um só povo, uma só nação, uma só cultura de Rovuma ao Maputo*”. (MACAGNO, 2009, p. 21). Para tal, a comunicação audiovisual desempenhava um papel pedagógico fundamental na consolidação da revolução.

O cinejornal *KK* a TVM, as duas instituições de comunicação audiovisual nacionais, e, durante os primeiros 12 anos da independência as únicas, foram criadas pelo Estado/Governo com o objetivo de construir e consolidar a identidade nacional com base em ideologias governamentais articuladas em forma de propaganda e que criaria o “*Homem novo*”, acreditando que a sua origem é antes da independência, isto é, tempos da luta armada de libertação concretamente nos campos de treinamento da FRELIMO. Estudos realizados por Cabaço (2007)<sup>49</sup> afirmam que a ideologia construtora de uma sociedade deve ser “justa, solidária, altruísta, coesa, socialmente disciplinada, com uma visão econômica fundada no princípio da autossuficiência e dependente essencialmente das ‘próprias forças’ e da ‘imaginação criativa do homem’”, princípios defendidos pelo Governo da FRELIMO, partido socialista.

Para difundir as ideologias do governo, tem sido frequente desde a chegada da comunicação audiovisual em Moçambique, a exaltação de atividades de membros do governo nos três canais, entretanto com maior incidência na TVM. Há que se destacar que a grande presença dos membros e de informações vinculadas pelo governo, numa primeira fase no *KK* e na TVM, era motivada pelo fato de a comunicação ser controlada e propriedade do estado, não havia liberdade da imprensa. Fato que veio a ter outra dinâmica com a Lei N° 18/91 – Lei de Imprensa, que permitiu o aparecimento de novos meios de comunicação independentes que pudessem trazer informações menos vinculadas ao governo, apesar de ser frequente o destaque das atividades do governo da FRELIMO, mesmo que o país, hoje, seja multipartidário e democrático.

---

<sup>49</sup> CABAÇO, José Luís. (2007), **Moçambique: identidades, colonialismo e libertação**. São Paulo, tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, FFLCH/USP.

Como podemos ver, existem diversos elementos construtores da *Moçambicidade* Audiovisual/televisiva que são interpretados de diferentes formas, criando dinâmicas de convergência entre si. De forma considerável, existe uma pluralidade nas abordagens analíticas de modo a evitar dar um sentido definitivo e uma única trajetória. Ao analisar as dinâmicas da *Moçambicidade* Audiovisual/televisiva, podemos observar um debate em torno da identidade nacional moçambicana que se mistura com a memória da televisão enquanto meio, realçada a partir de construtos presentes nos três canais de televisão de maior cobertura nacional (TVM, STV e TV Miramar).

Desta forma, é importante que tenhamos cuidado e fiquemos prevenidos em relação à abrangência da cobertura da comunicação audiovisual, seja por meio do *KK*, seja pela TV, sua cobertura foi sempre essencialmente urbana, devido a vários fatores mencionados anteriormente. Há também a situação de o aparelho televisor ter sido um luxo durante muito tempo para a sociedade moçambicana. No caso do *KK*, além do problema da corrente elétrica, há que se destacar que além de ser transmitido em telas gigantes nos bairros das cidades e em algumas aldeias comunais, era transmitido nas salas de cinema das cidades, isto é, apresentado como um documentário antes da exibição dos filmes, algo que não poderia acontecer com regularidade em muitos distritos, postos administrativos, localidades por falta de salas de cinema. Ressaltar também que o *KK* circulou em momento da guerra civil dos 16 anos, situação que dificultava ainda mais o acesso às zonas rurais.

Assim, embora a intenção seja de construir uma *Moçambicidade* Audiovisual abrangente e para toda nação, ela não é completa em termos territoriais, visto que até o momento que fazemos referência das ações que serviram de construto dessa tese, a mídia audiovisual é de abrangência mais urbana, ainda.

Olhando também para os princípios de interações sociais e culturais, como criadores de identidade, realçamos o patamar do *Kuxa-Kanema* e da TV Pública. Mas merece destaque, também, a emissora privada, que, embora com menos incidência, contribui com a produção e mediação cotidiana de símbolos de interação que são construtores da identidade social. Salienta-se que há evidências de interferência política regida pelo governo da FRELIMO, que sempre controlou a comunicação tecnocultural e as dinâmicas construtoras da *Moçambicidade* Audiovisual, que eram vistas a partir das dinâmicas políticas partidárias. Dessa forma pode-se dizer que a *Moçambicidade* Audiovisual plena, indiretamente, pode estar sendo cerceada.

Muitas são as formas de concepção do sentido de *Moçambicidade* Audiovisual pela mídia, tais como: a popular, que pode ser vista como sendo uma força que cria seus próprios meios para se comunicar, que não é dependente nem complacente a sistemas políticos. Porque

sendo a mídia complacente com as determinações político partidárias, não cumpre com o que promete, de ser inclusiva, preocupada com a representação da *Moçambicidade* Audiovisual vista com uma multiplicidade de formas, dando expressividade e todos os integrantes da sociedade.

Para pesquisas futuras, acredita-se que o conceito de *Moçambicidade* Audiovisual pode ser ampliado considerando os outros audiovisuais que circulam no país, bem como o impacto que causam no desenvolvimento social, cultural, econômico, educacional e político do jovem país moçambicano que está interconectado com o mundo globalizado.

Ainda sobre pesquisas sobre a construção da *Moçambicidade* Audiovisual, futuramente há que olhar para os programas de televisão especificamente e individual sendo que, são concebidos tendo em conta as dinâmicas e identitárias, culturais, cidadãos e representações sociais moçambicanas. Faz parte do nosso objetivo futuro abordar as novas dinâmicas televisivas de influência chinesa bem como dos canais fechados e outros aberto de cobertura nacional e local visto que, são também elementos construtores da *Moçambicidade* Audiovisual.

Por fim, entendemos ser importante nas pesquisas futuras olhar para a influência dos filmes de origem soviética, chineses e indianos no processo da construção da *Moçambicidade* Audiovisual, vistos que estes eram os mais vistos e projetados nas salas de cinema até mesmo, em pequenas salas de projeção de filmes vídeos cassetes.

## 7 REFERÊNCIAS

- ABREU, J. G.; MONTEIRO, S. D. Matrizes da linguagem e a organização virtual do conhecimento. **Ciência da Informação**, Brasília: IBICT, v.39, n.2, p.9-26, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ci/v39n2/01.pdf>. Acesso em: 20/05/2019
- ADORNO, Theodor W. **Dialética negativa**. Trad. de Marco Antonio Casanova; rev.téc. de Eduardo Soares Neves Silva. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. Tempo e história: crítica do instante e do presente. In: **Infância e história**. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- AUMONT, Jaques. **A imagem**. Campinas. Papyrus. 1993.
- AUMONT, Jaques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995.
- AZEREDO, J.; BITTENCOURT, R.L.; SILVA, A.S. O pensamento em constelação reflexão crítica sobre as práticas formativas em contextos educativos. In: **Conjectura: Filos. Educ.**, Caxias do Sul. V. 21, n. 2, maio/ago. 2016. Disponível em: <file:///C:/Users/USER/OneDrive/%C3%81rea%20de%20Trabalho/3998-16182-1-PB.pdf>. Acesso em: 10/05/2020.
- BAUMAN, Z. **O mal-estar da Pós- modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Obras Escolhidas vol. I. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução e coordenação: Willy Bolle. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/UFMG, 2006.
- BERGSON, Henry. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERGSON, Henry. **Memória e vida**: textos escolhidos por Gilles Deleuze; Tradução: Carla Berliner - São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BRITO, Rosildo Raimundo de. **Política e tecnocultura**: uma análise do uso da comunicação multimídia no contexto do Poder Executivo em Campina Grande/PB. In: Intercom, 2010, Pernambuco. XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Campina Grande. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/R23-1115-1.pdf>. Acesso em: 02 /04/2019
- BLOCH, Marc. **Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien**. *Cahiers des Annales*, 3. Paris: Armand Colin, 1952.

BROCKMAN, John. **Digerati**: encontros com a elite digital. Trad. Ana Beatriz Rodrigues/Priscilla Martins Celeste. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CABAÇO, José Luís. **África lusófona**: Debate com o Prof. Dr. José Luís Cabaço, sobre o cinema do país de Moçambique. São Paulo: CINUSP Paulo Emílio, 19 nov. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SBoGMthVL64>>. Acesso em: 15 jul. 2020.

CABAÇO, José Luís de Oliveira. **Moçambique: identidade, colonialismo e libertação**. 2007. 475f. Tese (Doutorado – Programa de Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2007.

COSTA, Luciano Bernardino. **Imagem dialética / imagem crítica**: um percurso de Walter Benjamin à George Didi-Huberman. In: V Encontro de História da Arte - IFCH/Unicamp, 2009. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2009/DA%20COSTA,%20Luciano%20Bernadino%20-%20VEHA.pdf>>. Acesso em 15 jul de 2018.

DAMASCENO, Alex F. **Fenomenologia do Videochat**: Imaginação audiovisual e relacionamento intersubjetivo. 2016. 188f. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) - FABICO: Universidade Federal do Rio Grande Sul, Porto Alegre.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1999.

DELEUZE, Gilles; FÉLIX, Guattari. Introdução: Rizoma. In: **Mil Platôs**, Vol.1, São Paulo: Editora 34 Ltda, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos o que nos olha**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DUBOIS, Philippe; GODARD. **Cinema, vídeo**; Tradução: Mateus Araujo Silva. São Paulo. Cosac Naify. 2004.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

FARNEDA, Eliete Sampaio. **O Debate Televisivo**: um estudo das Estratégias Argumentativas no Discurso Feminino. 2007. 133f. Dissertação (Filosofia e Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

FENTRESS, J.; WICKHAM, C. **Memória Social**. Lisboa: Teorema, 1992.

FERREIRA, Rogério de Souza Sérgio. Memória na tecnocultura. In: **Revista da Pós-Graduação em Letras** – UFPB. Vol 6. N. 2/1. 2004. João Pessoa: Editora Graphos. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/viewFile/9542/5190> Acesso a 05 de junho de 2019

FERREIRA, Flávia. **Rizoma**: um método para as redes? Liinc em Revista, 2008, pp.28-40.

FERREIRA, Lorena de Risse. **A efemeridade na tecnocultura: escavações em aplicativos de imagens feitas para sumir**. 2019. 169f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo.

FISCHER, Gustavo Daudt. Tecnocultura: aproximações conceituais e pistas para pensar as audiovisualidades. In: KILPP, Suzana; FISCHER, Gustavo Daudt (Orgs.). **Para entender as imagens**: como ver o que nos olha? Porto Alegre: Entremeios, 2013. p. 41-54.

FISCHER, Gustavo Daudt. Do audiovisual confinado às audiovisualidades soterradas em interfaces enunciativas de memória. In: KILPP, Suzana; (Orgs.). **Tecnocultura audiovisual**: temas, metodologias e questões de pesquisa. Porto Alegre: Editora Sulinas, 2015. p. 61-110.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Hucitec, 1985.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naif, 2008.

FONSECA, Isadora; GARCIA, Luís. A imprensa e a emergência do jornalismo no Moçambique monárquico, **Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)** - v.3, n.1, jan.2013-jun/2013 - ISSN 2238-5126. Disponível em: <file:///D:/HISTORIA%20DA%20IMPRESA%20MOCAMBIQUE%202020/A%20imprensa%20e%20jornalismo%20MO%C3%87.pdf>. Acesso em: 28/04/2020.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, la généalogie, l'histoire. In: **Hommage à Jean Hyppolite**. Paris: PUF, 1971.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 7. Ed., 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GENOSKO, Gary. **When technocultures collide**: innovation from below and the struggle for autonomy. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2013.

GODDARD, Michael. Arqueologia da mídia, “anarqueologia” e ecologias das mídias. In: CONTER, M. B; DE MELLO, J. G. (Orgs.). **A(na)rqueologia das mídias**. Curitiba: Appris. 2017.

GOMES, Itania Maria Mota. **Comunicação audiovisual em transição**. Projeto de pesquisa apresentado ao CNPq, para fins de obtenção de bolsa de Produtividade em pesquisa, Salvador, 2014

GOMES, Itania Maria Mota. A Noção de Gênero Televisivo como Estratégia de Interação: o Diálogo entre os *Cultural Studies* e os Estudos da Linguagem. In: **Revista Fronteiras-**

**Estudos Midiáticos.** Vol. IV, nº 2, 2002. Disponível em: <[http://tracc-ufba.com.br/wp-content/uploads/2016/10/GOMES\\_-A-Noc%CC%A7a%CC%83o-de-Ge%CC%82nero-televivo.pdf](http://tracc-ufba.com.br/wp-content/uploads/2016/10/GOMES_-A-Noc%CC%A7a%CC%83o-de-Ge%CC%82nero-televivo.pdf)>. Acesso em 01 jun. 2019.

GOMES, Marcelo Salcedo; GOMES, Raquel Salcedo. **Mobilidade e Tecnocultura: que linguajar é esse?** Encontro da Rede Sul Letras, Santa Catarina. Formação de Redes de Pesquisa UNISUL, Palhoça, 11-13 maio, 2016

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 11ª ed. São Paulo: DP&A, 2006.

HUYSSSEN, Andrés. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia.** Rio de Janeiro: editora Aeroplano, 2000.

JANE, T. **Comunicação para o desenvolvimento: o papel das rádios comunitárias na educação para o desenvolvimento local em Moçambique.** 2006. 198f. Tese (Doutorada em Comunicação Social) - Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo.

KASTRUP, Virginia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: **Revista da Associação Brasileira de Psicologia Social – Psicologia e Sociedade.** Vol 19, nº 1. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p. 15-22. Disponível em: <<http://www6.ufrgs.br/seerpsico/ojs/viewarticle.php?id=214&locale=es>>. Acesso em 14 mar 2019.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno.** Bauru: EDUSC, 2001.

KILPP, Suzana. **Apontamentos para uma história da televisão no Rio Grande do Sul.** São Leopoldo: Unisinos, 2000.

KILPP, Suzana. **Ethnicidades Televisivas Sentidos Identitários na Tv: Moldurações Homológicas E Tensionamentos.** 2002a. 223f. Tese (Doutorada em Ciências da Comunicação) - Centro de Ciências da Comunicação, Universidade do Vale Do Rio Dos Sinos, São Leopoldo.

KILPP, Suzana. **Ethnicidades televisivas: molduras e moldurações.** Revista Fronteira. Vol. IV, nº 2, dezembro de 2002b. Disponível em: <http://www.suzanakilpp.com.br/artigos/Ethnicidades-televsivas-molduras-molduracoes.pdf>. Acesso em: 05/06/2019

KILPP, Suzana. Programas televisivos. In: **Revista Sessões do Imaginário.** Porto Alegre. Vol. 10, 2003a. Disponível em: <<http://www.suzanakilpp.com.br/artigos/programas%20televisivos.pdf>>. Acesso em 14 mar 2019.

KILPP, Suzana. Mundos televisivos, imaginários televisíveis e sociedade imaginada. In: **Contemporânea - Revista de Comunicação e Cultura.** UFBA. 2003b Ano 1, nº 1. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3441/2508>>. Acesso em 05 mar. 2019.

KILPP, Suzana. Mundos televisivos e sentidos identitários na TV. In: **Cadernos Instituto Humanitas Unisinos - IHU: Unisinos**. São Leopoldo, 2003c Ano 1, nº 7. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/images/stories/cadernos/ideias/007cadernosihuideias.pdf>>. Acesso em 29 jun. de 2019.

KILPP, Suzana. **A traição das imagens: espelhos, câmeras e imagens especulares em reality shows**. Porto Alegre: Entremeios, 2010

KILPP, Suzana. Dispersão-convergência: apontamentos para a pesquisa de audiovisualidades. In: MONTAÑO, Sonia; FISCHER, Gustavo e KILPP, Suzana (Orgs.). **Impacto das novas mídias no estatuto da imagem**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

KILPP, Suzana. **Imagem e Duração e Teleaudiovisualidades na Internet**. Curitiba, Paraná: Appris, 2018.

KILPP, Suzana. Acontecimento, memória e televisão. **Revista ContraCampo**. nº 13, Niteroi/RJ, 2005, pp. 141-154. Disponível em: <<http://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17407>>. Acesso em 05 mar. de 2019.

KLEIN, Alberto. Imagem: arqueologia e conceitos. In: **Significação: Revista De Cultura Audiovisual**. Universidade Tuiuti do Paraná/UTP. 2005. V32, nº 23. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2005.65613>. Acesso em junho de 2017.

KUXA Kanema. Direção: Margarida Cardoso. Maputo; Lisboa: Filmes do Tejo; Laspus; Derives, 2003. Son., color., 52 min.

LE MOS, André. **Cibercultura**. Tecnologia e vida social na cultura contemporânea, Porto Alegre, Sulina, 2008.

LEROI-GOURHAN, A. **O gesto e a palavra: técnica e linguagem**. Lisboa: Edições 70. 1964.

LEVINAS, Emmanuel. **O humanismo do outro homem**. Petrópolis: Vozes, 1993.

LIMA, Alfredo. **Para a História das Comunicações em Lourenço Marques**. Lourenço Marques: Empresa Moderna – S.A.R.L, 1974.

LISTER, Martin; DOVEY, Jon; GIDDINGS, Seth; GRANT, Ian; KELLY, Kieran. **New Media: a critical introduction**. New York:Rotledge, 2009.

LOBO, L. L; SOMMER, V.; CAVALIERI, B. et al. Base de dados de imagens em movimento brasileiras - Datacinevideo. In: **Encontro Nacional de Materiais Especiais e Documento Não-Convencional**, Belo Horizonte, 14 a 18 de maio de 1990. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1809-58442016000200065](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-58442016000200065). Acesso em: 10/07/2019.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Memória e Identidade na Telenovela Brasileira. In: **23º Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS)**. Belém: Compós, maio de 2014. Disponível em:

<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002659666.pdf>. Acesso em: 14/09/2020.

LOPES, M.I.V. Narrativas televisivas e Identidade Nacional: O caso da telenovela brasileira. **Congresso Anual em Ciência da Comunicação**. Salvador: 2002. Disponível em <http://repositorio.portcom.intercom.org.br>. Acesso em 16/07/2020.

LOPES, M.I.V. A Telenovela Brasileira: uma Narrativa Sobre a Nação. **Revista Comunicação & Educação**, 25, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469/40183>. Acesso em: 14/09/2020.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MACHADO, A. **Televisão Levada a Sério**. 2ª ed. São Paulo: Senac, 2001.

MACHADO, Arlindo. Pode-se falar em gêneros na televisão? In: **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, n°10, 1999. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.purs.br/ojs/indx.php/revistafamecos/article/view/3037>>. Acesso em 19 de maio de 2019.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo** – travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Ed. Loyola, 2004, p. 9-42.

MARTINS, Simone. A Construção da Identidade das Telenovelas Brasileiras: O Processo de Identificação dos Telespectadores com a Narrativa Ficcional Televisiva. In: **VI Congresso Nacional de História da Mídia UFF**. Niterói: maio de 2008. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/6o-encontro-2008-1/A%20Construcao%20da%20Identidade%20das%20Telenovelas%20Brasileiras.pdf>. Acesso em 18/07/2020.

MACAGNO, Lourenço. Fragmentos de uma imaginação nacional. **Revista Brasileira de Ciências Sociais** - VOL. 24 No 18 70. junho de 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v24n70/a02v2470.pdf>. Acessado em 10-05-2020.

MATUSSE, H.. **Informação e Desenvolvimento**: uma opinião. In: Mendes, J. A Nossa Situação, o Nosso Futuro e o Multipartidarismo. Maputo, Tempográfica. 1994. 220 p.

MAZRUI, Ali (Ed.). **História geral da África VIII**: África desde 1935. Brasília: Unesco, 2010

McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. 18 ed. São Paulo: Cultrix, 2014.

MELLO, Jamer G. **O arquivo como sintoma**: Anacronismo das imagens na obra de Harun Farocki. In: Revista Passagens. Vol. 5, n.1. 2014. Disponível em: <<file:///C:/Users/Fulge/Downloads/1347-2484-1-PB.pdf>>. Acesso em 03 jun. de 2019.

MIGUEL, João. **Mídia, política e mercado na sociedade moçambicana**: o setor televisivo aberto. 2011. 189f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Centro de Ciências da Comunicação, Universidade do Vale Do Rio Dos Sinos, São Leopoldo.

MOÇAMBIQUE. Constituição (2018). **Constituição da República de Moçambique**. Maputo, Escolar Editora, 2018.

MONTAÑO, Sonia. A TV Jogo no SBT. 2007. 163f. **Dissertação** (Mestrado em Ciências da Comunicação) – PPGCom, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo.

MUCHISSE, Fulgêncio Francisco; FISCHER, Gustavo Daudt. Gêneros e Programas como construtos televisivos de Moçambique – os casos da TVM, STV e TV Miramar. In: **Intercom**, dezembro de 2020, Salvador - BA. 43 Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2020/resumos/R15-1453-1.pdf>. Acesso em: 05/01/2021.

NHACUMBA, Vicente A. S. **O contributo da televisão de Moçambique na construção da identidade nacional**: análise do programa ver Moçambique. Minho: Universidade do Minho. 2011.

NEWITT, M. **O impacto dos portugueses no comércio, política e estruturas de parentesco da África Oriental no século XVI**. Oceanos, 1998.

NIXON, Fredrick; WALTERS, Bernard. Mundos Distantes: Saúde Reprodutiva e Direitos numa Era de Desigualdades, **UNFPA: Suplemento do Relatório da Situação da População Mundial – Moçambique, 2017**. Disponível em: [https://mozambique.unfpa.org/sites/default/files/submissions/SECTION%20VI%20-%20ANNEX%20Ia\\_ITEM%206%20SWOP%20Supplement%20Cover.pdf](https://mozambique.unfpa.org/sites/default/files/submissions/SECTION%20VI%20-%20ANNEX%20Ia_ITEM%206%20SWOP%20Supplement%20Cover.pdf). Acesso em: 05/06/2020.

PARIKKA, Jussi. Arqueologia da mídia: interrogando o novo na artemídia In: CONTER, M. B; DE MELLO, J. G. (Orgs). **A(na)rqueologia das mídias**. Curitiba: Appris. 2017.

PASCHOAL, S. B. N. **O ser e o tempo do audiovisual**: diálogos entre território e cultura. Rumores, São Paulo, v.5, n.9, p.1-8, 2011. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51227/55297>. Acesso em: 10/06/2019.

PATERNOSTRO, Vera Iris. **O Texto na TV** – manual de telejornalismo. São Paulo: Brasiliense, 1987.

POMBO, Olga. **O Meio é a Mensagem**. Cadernos de Filosofia e História da Educação, Caderno N°1: ‘McLuhan: A Escola e os Media’, Lisboa: Universidade de Lisboa, 1994. Disponível em: <[http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/cadernos/mcluhan/estudo\\_mcl\\_olga.pdf](http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/cadernos/mcluhan/estudo_mcl_olga.pdf)>. Acesso em 02 abr. de 2019.

REBELO, Jorge. Conferência Africana de Cooperação Cinematográfica. **Revista Ciclo de Cinema Africano**, Maputo, n. 0318, mai. 1979.

ROCHA, I. **A Imprensa de Moçambique**. Lisboa, Edição Livros do Brasil. 2000. 440 p.

ROSÁRIO, Nísia M. Mitos e cartografias: novos olhares metodológicos na comunicação. In: A. E. Maldonado; J. Bonin; Nísia Rosario (org.). **Perspectivas metodológicas em comunicação**: desafios na prática investigativa. João Pessoa: Editora UFPB, 2008, p. 195-220. Disponível em: <[http://www.corporalidades.com.br/downloads/mitos\\_e\\_cartografias\\_no](http://www.corporalidades.com.br/downloads/mitos_e_cartografias_no)>

vos\_olhares\_metodologicos.pdf>. Acesso em 25 nov. de 2018.

ROSÁRIO, Nísia M. Cartografia na comunicação: questões de método e desafios metodológicos. In: M. I. V. LOPES; C. P. MOURA (orgs.). **Pesquisa em comunicação: metodologias e práticas acadêmicas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016.

ROSSINI, Miriam de Souza. **As marcas do passado**: o filme histórico como efeito de real. Porto Alegre: UFGRS/Programa de Pós-graduação em História, Tese de Doutorado 1999.

SABINO, Juliana L. M. F., DAVID-SILVA, Giani e PÁDUA, Flávio L. Cardeal. (2016). **O Potencial da Imagem Televisiva na Sociedade da Cultura Audiovisual**. São Paulo. Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, v.39, n.2, p.65-80, maio/ago. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/interc/v39n2/1809-5844-interc-39-02-0065.pdf>. Acesso em 28/01/2019

SANTAELLA, L. O Leitor Ubíquo e suas Consequências para a Educação. In: TORRES, Patrícia Lupion (Org.). **Complexidade**: redes e conexões na produção do conhecimento. Curitiba: SENAR - PR, 2014. p. 27-44.

SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e do pensamento** – sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTAELLA, L. **Cultura das mídias**. São Paulo: Experimento, 1996.

SARTRE, Jean-Paul. **O Imaginário. Psicologia fenomenológica da imaginação**. Ed. Ática. São Paulo, 1996.

SEABRA, Jorge (coord). **Cinemas em português: Moçambique, auto e heteropercepções**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.14195/978-989-26-1395-6>. Acessado em: 25-Jun-2020 05:17:39

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Edições Loyola, 2002

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho**: uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis: Vozes, 2002.

SOUTO, Mariana. Constelações Fílmicas: um método comparatista no cinema. In: XXVIII **Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS)**. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS, 11 a 14 de junho de 2019. Disponível em: [http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos\\_arquivo\\_SA6ZGBR0LVIRACN84R1J\\_28\\_7761\\_21\\_02\\_2019\\_20\\_44\\_31.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_SA6ZGBR0LVIRACN84R1J_28_7761_21_02_2019_20_44_31.pdf). Acesso em: 20/07/2020

SOUSA, Camilo de. Fazedores de Cinema em Inhaka e Xifina. In: MONTEIRO, Lucia Ramos (Org.). **África(s): cinema e memória em construção**. São Paulo: Bueno Onda, 2018. 188 p.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. **Black Africa Cinema**. University of California Press, 1994. P. 236-245.

WESCHENFELDER, Ricardo. Rastros do Invisível no Cinema: olhos ausentes. In. **Intercom**, 2015, Rio de Janeiro. XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Disponível em: <http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/5477>. Acesso em: 02/04/2019.

WILLIAMS, Raymond. **Culture and Materialism**. London/New York: Verso, 2005.

WOLTON, Dominique. **Pensar a Comunicação**. Brasília: UnB, 2004

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público**: uma teoria crítica da televisão. São Paulo: Ática, 1996.

VANNINI, Phillip; HODSON, Jaigris & VANNINI, April. **Toward a Technography of Everyday Life**: The Methodological Legacy of James W. Carey's Ecology of Technoculture as Communication, *Cultural Studies - Critical Methodologies*, Volume 9 Number 3, June 2009. Disponível em: <<https://viurrspace.ca/bitstream/handle/10170/165/Technographypreprint.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em 01 jun. 2019.

VIEIRA, Silvia. O nascimento do cinema moçambicano. In: LOPES, Frederico; CUNHA, Paulo; PENAFRIA, Manuela (Eds.). **Cinema em português**: VII jornadas. Covilhã: LabCom.IFP, 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/XsisLd>>. Acesso em 15 dez. 2018.