



## O NASCIMENTO DA FICÇÃO<sup>1</sup>

Raquel Schefer<sup>2</sup>

### RESUMO

Mueda, Memória e Massacre (1979), de Ruy Guerra, primeira longa-metragem de ficção de Moçambique independente, produzida pelo INC, o Instituto Nacional de Cinema moçambicano, aborda um acontecimento ligado à história da descolonização, o Massacre de Mueda (1960). Apesar da classificação genérica do filme, a estabilização cinematográfica e histórica da memória do Massacre de Mueda advém do registo documental de uma reconstituição teatral popular do acontecimento. A construção diegética e formal da obra de Ruy Guerra releva de uma complexa concepção intertextual da narrativa histórica e do objecto fílmico enquanto forma de representação da história, concepção que permite questionar a validade das categorias operativas de documentário e de ficção e que outorga novos e inéditos sentidos aos procedimentos cinematográficos de reconstituição. Coincide o nascimento de um país com o nascimento da sua imagem cinematográfica ou, dito de outra forma, com o nascimento das suas ficções cinematográficas?

**Palavras-chave:** Cinema. Descolonização. Moçambique. Ruy Guerra. Reconstituição, memória e história, formas de representação histórica.

## EL NACIMIENTO DE LA FICCIÓN

### RESUMEN

Mueda, Memoria y Masacre (1979), de Ruy Guerra, primer largometraje de Mozambique independiente, producido por el INC, el Instituto Nacional de Cine mozambiqueño, aborda un acontecimiento ligado a la historia de la descolonización, la Masacre de Mueda. A pesar de la clasificación genérica de la película, la estabilización cinematográfica e histórica de la memoria del la Masacre de Mueda adviene del registro documental de una reconstitución teatral popular del acontecimiento. La construcción diegética y formal de la obra de Ruy Guerra resulta de una compleja concepción intertextual de la narrativa histórica y del objeto fílmico como forma de representación de la historia, concepción que permite cuestionar la validez de las categorías operativas de documental y ficción y que otorga nuevos e inéditos sentidos a los procedimientos cinematográficos de reconstitución. Coincide el nacimiento de un país con el nacimiento de su imagen cinematográfica o, dicho de otra forma, con el nacimiento de sus ficciones cinematográficas?

<sup>1</sup> Comunicação apresentada no VIII Congresso Ibérico de Estudos Africanos, que decorreu em Madrid de 14 a 16 de Junho de 2012.

<sup>2</sup> Doutoranda em Estudos Cinematográficos na Universidade de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3, bolsista da FCT/MCT, realizadora e curadora independente. Publicou o livro "El Autorretrato en el Documental" em 2008, na Argentina, país onde em 2006 concluiu um mestrado em Cinema Documental na Universidad del Cine de Buenos Aires. Licenciada em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa, a autora publica com regularidade em revistas e edições internacionais. Endereço postal: 74, Rue Marcadet, 75018 Paris, França. Endereço electrónico: raquelschefer@gmail.com. Site: <http://www.raquelschefer.com/>

**Palabras-clave:** Cine. Descolonización. Mozambique. Ruy Guerra. Reconstitución, memoria e historia, formas de representación histórica.

## INTRODUÇÃO

Mueda, Memória e Massacre (1979), filme de Ruy Guerra, um dos mais notáveis realizadores do Cinema Novo, nascido em Moçambique em 1931, é considerado a primeira longa-metragem de Moçambique independente. Produzido pelo INC, o Instituto Nacional de Cinema moçambicano, o actual INAC (Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema), o filme aborda um dos principais acontecimentos da história da descolonização moçambicana, o Massacre de Mueda, que teve lugar em 1960, em Mueda, no Norte do país. A construção narrativa e as opções formais do filme de Ruy Guerra, articulando o registo documental de uma encenação teatral popular do massacre com uma série de entrevistas feitas a sobreviventes e outras camadas narrativas de ambíguo estatuto genérico, relevam de uma complexa concepção intertextual da narrativa histórica e do objecto fílmico enquanto forma de representação e de pensamento da história.

Nesta “ficção de memória”, retomando um conceito de Jacques Rancière (RANCIÈRE, 2001), a relação entre a história e a memória é tratada cinematograficamente através da combinação do registo de uma reconstituição dramática do episódio histórico com a recolha de testemunhos de sobreviventes e de participantes no massacre. O filme caracteriza-se por uma intrincada articulação entre a história, o presente enunciativo, a memória e a sua mise en scène, articulação que destabiliza as categorias de documentário e de ficção, remetendo para uma política da representação que seria indissociável da emergência de novos modelos de sensibilidade e, simultaneamente, de uma afirmação do cinema como forma de pensamento da história e de fixação da memória.

O nascimento de Moçambique como nação não só coincidiria, aqui, parafraseando Jean-Luc Godard (GODARD, 1979) a propósito das suas passagens por Moçambique no final da década de 70, com o nascimento da sua imagem cinematográfica, mas também com o nascimento das suas ficções cinematográficas. A análise de Mueda, Memória e Massacre conduzir-nos-á indirectamente a uma

arqueologia da ficção no cinema moçambicano, arqueologia não exaustiva que emergirá quer de um breve estudo do contexto de produção do filme, quer da sua inscrição no contexto mais vasto da história do cinema moçambicano, no seu pré-cinema e no cinema posterior ao período revolucionário, períodos em que o género documental seria sempre dominante.

Reconstituição, documentário político, ficção histórica, filme etnográfico, todos estes géneros são convocados, num primeiro momento, por *Mueda, Memória e Massacre*, filme que é geralmente considerado, como já referido, como a primeira longa-metragem de ficção moçambicana. Apesar dessa catalogação, *Mueda, Memória e Massacre* leva a cabo uma verdadeira síntese entre géneros cinematográficos, transcendendo qualquer tentativa de classificação genérica e abrindo a própria categoria de obra cinematográfica, enquanto forma cultural, a novas dimensões, onde se articulam o cinema, o teatro, os modos de expressão da memória colectiva e o projecto político moçambicano, em que o cinema desempenhava um papel preponderante.

Começamos por uma breve introdução histórica. No dia 16 de Junho de 1960, quatro anos antes da data oficial de início da Guerra de Libertação moçambicana<sup>3</sup>, tem lugar o Massacre de Mueda, em Mueda, no Norte do país, um dos principais episódios - sobretudo, a nível simbólico - de resistência contra o colonialismo português em Moçambique do século XX. Nessa data, a administração colonial portuguesa reprimiu uma manifestação pacífica e um tanto ou quanto ingénuo em prol da melhoria das condições laborais e da independência do país, tendo assassinado, de acordo com a história oficial moçambicana, mais de seiscentas pessoas. As circunstâncias que rodearam o massacre permanecem até hoje ambíguas, particularmente no que respeita ao número de vítimas<sup>4</sup>. O Massacre de Mueda contribuiria consideravelmente para a politização do povo Maconde, que protagonizara a última sublevação contra o domínio colonial português, em 1917, e influenciaria o curso da campanha militar da FRELIMO<sup>5</sup>. De facto, as primeiras Zonas Libertadas foram criadas, precisamente, no Planalto Maconde. A propósito das Zonas Libertadas, onde foram filmados vários documentários durante a

---

<sup>3</sup> Recordemos que a Guerra de Libertação começara em 1961 em Angola, na Guiné-Bissau e em Cabo Verde.

<sup>4</sup> Tão-somente quatorze vítimas segundo o relatório oficial português, elaborado em 1960. De acordo com a historiografia moçambicana contemporânea, o número de mortos seria, no entanto, inferior ao indicado pela FRELIMO, oscilando entre as 200 e as 300 vítimas.

<sup>5</sup> A Frente de Libertação de Moçambique, fundada por Eduardo Mondlane, na Tanzânia, em 1962.

Guerra de Libertação, e da sua importância capital no contexto do projecto político-cultural da FRELIMO, permito-me citar José Luís Cabaço:

A guerrilha chamava “zonas libertadas” às áreas territoriais onde a administração se fazia já sob o seu controlo. Isso não impedia que pudessem haver postos militares portugueses na região, mas significava que a vida das populações era governada pela FRELIMO. O conceito (...) era, para a direcção da FRELIMO, mais profundo porque englobava também a ideia de que era nessas zonas que se travava um combate pelas transformações socio-económicas da vida das populações. (CABAÇO, 2010, p. 274).

Na linha do pensamento de Amílcar Cabral, líder do PAIGC<sup>6</sup> e um dos mais interessantes teóricos do movimento anti-colonial, a FRELIMO considerava que a luta de libertação, em si mesma um acto cultural, passava pela construção de uma nova dimensão da identidade cultural moçambicana, princípio que assentava na convicção de que a cultura se modificava com a transformação da sociedade. A resistência cultural assumiria novas formas (políticas, económicas, militares), formas reinventadas, na luta contra a libertação colonial. Neste sentido, considerava-se que a praxis do pensamento materialista do guerrilheiro, praxis política e militar, mas também pedagógica, educativa, agrícola e sanitária, transformava a infra-estrutura. A infra-estrutura seria, por conseguinte, leitura original ou desvio da dialéctica marxista, induzida pela superestrutura através da praxis do guerrilheiro. É a esta luz - a superestrutura revolucionária precedendo a infra-estrutura e sendo, posteriormente, modificada por esta - que o projecto político cinematográfico da FRELIMO deve ser entendido. Mueda, Memória e Massacre, a principal produção cinematográfica do INC, fundado em 1976, pouco depois da independência do país, durante o Governo de Samora Machel, não só deveria comemorar um dos principais antecedentes simbólicos da Guerra de Libertação, fundando e inscrevendo historicamente, dada a ausência de imagens de arquivo, a memória cinematográfica do acontecimento histórico, como deveria sublimar também a interacção da determinante estrutural (a luta histórica de libertação do povo moçambicano) com a superestrutura (a consciência do heroísmo e da justeza da luta) e difundir o ideal do “Homem Novo”, propugnado pelo líder da FRELIMO naquele período.

---

<sup>6</sup> Partido Africano pela Independência da Guiné e de Cabo Verde.

Afastemo-nos, no entanto, de uma proposta de leitura estritamente histórica e ideológica do remarcável filme de Ruy Guerra, obra que, não descartando o seu efeito performativo, o apelo à transformação da ordem do real, a par de uma conjuração do passado e de uma invocação do tempo por vir, dá conta de uma virtuosíssima articulação entre a estética e a política, a forma e o conteúdo, em ruptura com as formas estéticas dominantes. Dita articulação dá-se, desde logo, na estrutura narrativa e na peculiar concepção da mise en scène do filme. A noção de reconstituição revela-se, neste sentido, insuficiente para dar conta da complexidade narrativa e formal de Mueda, Memória e Massacre. A concepção intertextual do discurso histórico que enforma a organização diegética de Mueda, Memória e Massacre faz dessa noção (e dessa prática cinematográfica) um utensílio metodológico limitativo para analisar o filme. Classificar Mueda, Memória e Massacre como uma simples reconstituição histórica do Massacre de Mueda seria redutor, na medida em que os meandros políticos anteriores e posteriores, bem como o próprio massacre, são representados de duas formas distintas no filme. Por um lado, através do registo fílmico de uma dramatização popular, espontânea e colectiva do acontecimento que, a partir de Junho de 1976, apenas um ano depois da independência do país, e durante cerca de duas décadas, assinalava anualmente o aniversário do evento na praça pública de Mueda, diante e no interior do antigo edifício da administração colonial, isto é, no local onde ocorreu o massacre. Essa representação teatral e carnavalesca do massacre baseava-se na obra de teatro homónima de Calisto dos Lagos, que é também o co-guionista e o director dramático do filme. Inspirando-se numa peça teatral oral e improvisada, jamais estabilizada pela escrita, o povo de Mueda encarnava simultaneamente os funcionários da administração colonial, os militares do exército português e os manifestantes. Num segundo momento, as sequências são entrecortadas por entrevistas e testemunhos documentais de sobreviventes e de participantes no massacre. À encenação do massacre, Ruy Guerra prefere o registo da performance teatral do acontecimento, realizada pelos habitantes de Mueda.

Em Mueda, Memória e Massacre, deparamo-nos com dois regimes de expressão em conflito - o documentário e a ficção -, dois sistemas complementares de organização do perceptível e de determinação do representável. A tensão é intensificada pelo primeiro nível narrativo mencionado - o registo da encenação popular do massacre -, uma

vez que Guerra e a sua equipa filmam a reconstituição do acontecimento histórico que transcorre frente a câmara, uma dramatização colectiva que é independente do filme, utilizando, não obstante a definição oficial da obra como uma longa-metragem de ficção, estratégias e modalidades narrativas, formais e estéticas próprias do cinema documental. Sem querer atribuir excessiva importância a taxinomias genéricas - relevantes, no entanto, a um nível arqueológico -, parece-me significativo que um filme a tal ponto heterogéneo e fragmentário, polifónica e colectivamente enunciado, tenha sido classificado oficialmente, bem como pelo próprio realizador, como a primeira longa-metragem de ficção da República Popular de Moçambique<sup>7</sup>. No filme de Guerra, o desejo de fundação político-estética das formas cinematográficas do novo país parece evidente. Por outro lado, enquanto objecto discursivo, a longa-metragem de Guerra parece afirmar que o projecto político revolucionário da FRELIMO passaria também por uma redefinição das formas estéticas e sensíveis, universalizadas naquele momento histórico, na linha da já mencionada relação de reciprocidade entre a superestrutura e a infra-estrutura de produção. No quadro do sistema de representação de Mueda, Memória e Massacre, o povo artífice de um filme colectivo, fundado simultaneamente na memória directa e na memória indirecta do Massacre de Mueda, bem como nas formas culturais de expressão popular, coincide com o povo participante na luta heróica de libertação, comprometido no abandono do sistema de produção colonial, o regime da monocultura, do monangambé e dos contratos quase escravagistas, e pela sua substituição por um sistema de produção colectivista e igualitário.

As diferentes camadas de Mueda, Memória e Massacre, a sua intrincada estrutura diegética, o movimento, a circulação e os momentos de suspensão constantes entre os diversos níveis narrativos sugerem uma complexa construção intertextual, constitutiva do discurso histórico, apontando, simultaneamente, para a dificuldade fundamental em representar a relação entre a memória e a história. Esta “ficção de memória” não só articula visualmente a relação espectral entre a memória afectiva e a história, como trabalha igualmente a questão da reconstituição ou da re-efectuação, termo com uma dimensão pragmática mais profunda, do massacre, assente num processo de ficcionalização da memória. A memória torna-se ficção e performance, ficção

---

<sup>7</sup> Assim é anunciado o filme no seu *poster*.

de memória, ficção de corpos performativos recriando a memória do passado violento. Por outro lado, o filme parece propor um novo sistema de representação do visível, liberto do peso da imagem colonial.

A organização fílmica das temporalidades e dos níveis discursivos em conflito inscreve este filme-manifesto estético e político - ou, melhor, manifesto da inseparabilidade entre a estética e a política - no programa do novo país. Ao mesmo tempo, ao fundar a história do acontecimento na sua memória colectiva, directa e popular, o filme - e o seu sistema enunciativo polifónico - assinala uma reinvenção das possibilidades expressivas que seria indissociável do processo em curso de construção de uma nova dimensão da identidade cultural moçambicana, fundado num confronto criativo entre a modernidade e a sociedade tradicional.

Neste sentido, *Mueda, Memória e Massacre* debruça-se mais sobre a memória afectiva do massacre e sobre as suas formas de reconstituição colectiva do que sobre o acontecimento histórico em si mesmo. Guerra considera que *Mueda, Memória e Massacre* é um filme sobre a significação mítica do massacre, sobre a transformação de um acto tão cruel num acto de alegria (GUERRA, 2011) e sobre as formas de auto-representação do povo comprometido no processo revolucionário. Não se trata unicamente de estabilizar a memória do massacre, de criar imagens diferidas do acontecimento histórico, mas também de buscar os signos de uma historicidade impensável - a conversão de um acto brutal no júbilo da celebração -, de fazer aparecer os frágeis traços da memória, de entrever a inefável imagem da vontade viva do povo; trata-se também de identificar os gestos particulares, presentes na singularidade da imagem, no quadro de um modelo de representação histórico e, simultaneamente, trans-histórico. Está em jogo a criação de uma memória do massacre que possa constituir, simultaneamente, uma representação viva e trans-histórica do processo revolucionário em curso, arquivos e formas vivas para a futura história de Moçambique. Imagens atravessadas por um conflito entre temporalidades diversas, mas também pelas linhas de separação entre a realidade, o documentário e a ficção.

O filme constitui, por conseguinte, uma reconstituição cinematográfica da reconstituição teatral popular do massacre que cria as suas formas de visibilidade definitivas, lançando, ao mesmo tempo, as bases para o nascimento do cinema

moçambicano. *Mueda, Memória e Massacre* não é apenas um filme sobre um episódio do passado colonial; é também um documento sobre o processo revolucionário moçambicano. Se a representação cinematográfica da dramatização colectiva do massacre é inseparável de um processo de fixação da memória histórica, de produção e de inscrição da história, a reconstituição da reconstituição contempla igualmente um gesto de deslocação espacial e temporal, isto é, de transferência da natureza mítica do passado para o presente do país em construção, um presente vivo, mas, não obstante, dadas as especificidades da enunciação cinematográfica, já histórico. A carga simbólica do Massacre de Mueda - um dos acontecimentos fundadores da história da luta de libertação, bem como da história da própria FRELIMO, já que a manifestação de 16 de Junho de 1960 foi organizada pela MANU, a União Africana de Moçambique, um dos três grupos políticos que daria origem ao partido de Eduardo Mondlane e de Samora Machel - investe-se, dessa forma, nas novas imagens do processo revolucionário. Todavia, a possibilidade de refiguração do passado advém também da intensidade do presente. O filme faz parte de uma história já em progressão e, por conseguinte, o presente - a celebração carnavalesca e catártica do massacre - é tratado como a força inaugural da história em devir. Todo o trabalho desenvolvido por Guerra em Moçambique, após o seu regresso do Brasil, pode ser inscrito nesta linha, nomeadamente o gigantesco fresco *Os Comprometidos. Actas de um Processo de Descolonização (1984)*, realizado a partir das declarações de antigos colaboradores com o regime colonial ante um tribunal popular presidido por Samora Machel, e que constitui, nas palavras do realizador, a catarse do colonialismo (GUERRA, 2011).

En *Histoire et mémoire : l'écriture de l'histoire et la représentation du passé* (RICOEUR, 2000, pp. 731-747), Paul Ricoeur, voltando à questão clássica do eikon mnemónico, afirma que o problema da representação do passado é estabelecido primariamente no plano da memória individual, onde recebe uma solução limitada e precária não susceptível de ser transferida para o plano discursivo histórico. A questão da representação não começaria, portanto, no âmbito da história, mas sim na esfera da memória e, particularmente, com os processos mnemónicos de recomposição e de ficcionalização do passado. Em *Mueda, Memória e Massacre*, os testemunhos - os discursos das testemunhas e dos sobreviventes do massacre registados em entrevistas



não dirigidas - vêm precisamente legitimar o processo de conversão da memória em história. Se a constituição do discurso histórico é determinada, a vários níveis, pela síntese ou pela elisão de enunciados antagônicos, em *Mueda*, *Memória e Massacre*, imagens invisíveis, imagens que não vemos, mas que apenas pressentimos - as imagens mnemônicas dos sobreviventes, configurando um imenso fora de campo histórico - são convocadas pelo discurso fílmico. No seu modelo de representação expandida, o filme mostra-nos mais do que aquilo que nele logramos ver. Mas, ao mesmo tempo, mostra-nos menos. Nem mesmo vemos o narrador do filme. É certo que temos, por um lado, o narrador da representação teatral e, por outro, a obra dramática de Calisto dos Lagos, mas é importante recordar o intertítulo de abertura onde são citadas as declarações de uma testemunha ocular anônima do massacre: Mataram mais de seiscentas pessoas, no dia 16 de Junho de 1960. O texto do intertítulo aponta para uma incapacidade da imagem-movimento em representar um passado não-consensual. Assinala, ao mesmo tempo, a impotência da encenação teatral em aproximar-se de uma representação do episódio histórico ajustada à história oficial moçambicana. Cabe notar que o intertítulo referido foi acrescentado ao filme na sua montagem final, na qual Guerra não participou. Ora, se o sistema enunciativo de *Mueda*, *Memória e Massacre* repudia um olhar retrospectivo ou comemorativo sobre o passado, é precisamente esse tipo de visão que o intertítulo não-subjectivado vem interpor ao discurso fílmico.

As descrições históricas do Massacre de Mueda foram reorganizadas e modificadas inúmeras vezes, acompanhando as oscilações do poder político, nomeadamente antes e depois da independência de Moçambique. A multiplicidade de pontos de vista sobre o acontecimento histórico é sintomática da sua natureza simbólica, bem como da sua importância política e ideológica. Por essa razão, torna-se imprescindível analisar o contexto histórico de produção do filme de Guerra.

A fundação do Instituto Nacional de Cinema foi um dos primeiros actos culturais da FRELIMO. Durante a Guerra de Libertação, um número considerável de filmes fora já produzido, filmados, como referido, na sua grande maioria, nas zonas libertadas. Tratavam-se de documentários, alguns deles de carácter didáctico, que visavam conquistar apoio e dar visibilidade internacional à luta empreendida pela FRELIMO contra o colonialismo português, como, por exemplo, *Venceremos!* (1966), do realizador

jugoslavo Dragutin Propovich, que viria mais tarde, depois da independência do país, a integrar os quadros do INC, *Behind the Lines* (1971), de Margaret Dickinson, *The Struggle Continues*, de Robert van Lierop, ou, ainda, *Étudier, produire, combattre*, realizado em 1973 pelo Grupo Cinématique num campo de treino da FRELIMO na Tanzânia.

Num país com uma taxa de analfabetismo de 90% e de uma grande diversidade linguística, o cinema seria rapidamente concebido pela FRELIMO, à imagem do que acontecia nos restantes países africanos em luta e do que sucedera em quase todas as revoluções socialistas, como um instrumento de descentralização da história oficial, uma instância de legitimação do Estado marxista em construção e, igualmente, como um instrumento de criação e de consolidação da própria identidade moçambicana, fundando, por conseguinte, a ideia imaginária de nação unitária mais além da diversidade étnica. Com essa finalidade, foram chamados a Maputo numerosos técnicos cinematográficos e realizadores de renome, tais como Jean Rouch, que organizou um atelier de cinema em Super 8 mm na Universidade Eduardo Mondlane, em Maputo, em 1978, Jean-Luc Godard, que assinou um contrato de dois anos para implementar a produção nacional em vídeo, projecto que fracassaria, e, ainda, entre outros, Santiago Álvarez, que realizaria Maputo, *Novo Meridiano* (1976) e *Nova Sinfonia* (1982). Entre 1976 e 1991, o INC produziria 13 longas-metragens, 119 curtas-metragens e 395 reportagens de actualidades, intituladas *Kuxa Kanema* (Nascimento da Imagem ou Nascimento do Cinema), que é também o título do documentário de Margarida Cardoso (2003) sobre o instituto. Os *Kuxa Kanema* eram projectados em todo o país, inclusivamente nas áreas rurais mais remotas, para onde o material de projecção e as bobines eram transportados em unidades de cinema móvel oferecidas pela União Soviética.

Com o intuito de contextualizar o projecto cinematográfico moçambicano no *esprit du temps*, permito-me citar a proposta apresentada por Jean-Louis Comolli, Louis Malle, Alain Resnais e Jacques Rivette, entre outros, aquando da celebração dos Estados Gerais do Cinema na Escola de Cinema Louis Lumière, em Paris, em Maio de 1968:

... criar um cinema baseado na responsabilidade dos criadores. Para permitir que os espectadores, também responsáveis, se convertam em criadores, as estruturas existentes devem ser destruídas. É, portanto, evidente que qualquer reivindicação, qualquer modificação ou reforma parcial das estruturas não poderá pôr termo à alienação do cinema pelo

capital se estes passos não forem concebidos como a primeira etapa para a criação de novas estruturas. (COMOLLI et alrri, 1968, tradução da autora).

É neste contexto que Guerra, instalado no Brasil desde os anos 60, regressa ao seu país natal, a convite do INC. Em 1976, Guerra, realizara já *Os Cafajestes* (1962) e *Os Fuzis* (1964), filmes que lhe granjearam amplo reconhecimento internacional. Guerra participaria na criação do cinema moçambicano não só através da formação de técnicos no INC, mas também reconstituindo cinematograficamente um dos episódios fundadores da história da resistência anti-colonial e da memória colectiva do país. Se grande parte dos cineastas envolvidos na representação da Guerra de Libertação moçambicana provinha de países estrangeiros - nomeadamente do Brasil, como José Celso Martinez Correa e Celso Lucas, autores de *exímio 25*, filme de 1975, ou, ainda, Murilo Salles, realizador de *Estas são as armas* (1977) -, a presença de Guerra em Maputo, na sua cidade natal, marcaria simbolicamente o nascimento do cinema nacional. O nascimento da ficção.

Pemito-me citar Jorge Rebelo, Ministro da Informação de Moçambique entre 1975 e 1980:

Decidimos que o cinema deveria ser um instrumento para consolidar a independência, para promover a unidade nacional e para a vitória na nova luta contra o subdesenvolvimento. Ao mesmo tempo, o cinema deveria ter um papel importante na destruição da mentalidade que o colonialismo tinha instigado nas mentes do nosso povo através dos séculos... e um instrumento para transmitir os valores da revolução socialista. (REBELO, 2004).

A escolha do *Massacre de Mueda* como temática do primeiro filme de ficção de Moçambique revela-se significativa neste contexto. Como foi referido, a definição da obra de Guerra como um filme de ficção é problemática, sem querer, contudo, outorgar excessiva importância a conflitos de género, mesmo sendo estes relevantes a nível ideológico. Mas, a que se deve a insistência retórica na ficção - por oposição ao documentário - como o sistema de expressão que estabeleceria oficialmente, no filme fundador do cinema nacional, a memória cinematográfica de um dos acontecimentos

mais importantes da história da descolonização moçambicana do ponto de vista simbólico?

Em *Mueda, Memória e Massacre*, deparamo-nos não só com uma dupla temporalidade, com um espaço de fricção, que liga os acontecimentos de 1960 com a sua mise en scène em 1978-79, aquando do período de edificação e de consolidação ideológica do novo país, uma anulação da distância temporal, uma refiguração efectiva do tempo, mas também um trabalho de escavação da memória, conjugado com a inscrição do acontecimento na história moçambicana<sup>8</sup> e com um apelo a uma nova política da representação. É possível identificar no filme certos elementos expressivos e estilísticos da filmografia anterior de Guerra, como os longos planos-sequência dinâmicos, a concepção formal e a recomposição do espaço cénico. Encontramos também novas formas, como a auto-reflexividade e a adopção de certas estratégias de mise en scène que evocam, num certo sentido, o projecto televisivo de Roberto Rossellini, concretamente a reinvenção cinematográfica de determinados procedimentos da rodagem televisiva em estúdio. Guerra filma a mise en scène teatral do massacre, uma manifestação popular independente do filme em produção, como se filmasse a história, o verdadeiro massacre, em directo. Por outro lado, a articulação entre a memória directa do acontecimento - os testemunhos dos participantes e dos sobreviventes do massacre - com o registo da dramatização do episódio histórico reforça o questionamento, no campo da recepção, da temporalidade da imagem como traço de um passado.

Formalmente, as linhas de fronteira entre o interior e o exterior marcam o conflito de géneros e determinam a relação entre o corpo colectivo do povo e a posição de câmara. A estrutura de *Mueda, Memória e Massacre* caracteriza-se por um contraste entre os planos-sequência em que a peça de teatro autónoma é filmada na praça pública de Mueda durante a representação e as sequências registadas no interior do antigo edifício da administração colonial, expressamente re-encenadas para a rodagem um dia depois. Durante a filmagem destas últimas sequências, o povo de Mueda, que permanecia no exterior a assistir à encenação que decorria no interior do edifício, visível através das janelas abertas, voltou a representar, espontaneamente, a obra de teatro, convertendo-se, desse modo, em espectador da acção política que se desenrolava no

---

<sup>8</sup> Disciplina que se encontrava também em formação naquele período, já que, segundo Frantz Fanon, uma das estratégias ideológicas do sistema colonial passava pela denegação da história africana.

interior e em personagem participante. A câmara de Guerra mostra-nos incessantemente essa dupla condição, apontando para um princípio de contiguidade (formal e geográfica, física) entre o documentário e a ficção.

No entanto, *Mueda*, *Memória* e *Massacre* é um filme sem encenação directa, uma vez que os acontecimentos filmados, mesmo se parcialmente re-encenados tendo em vista a rodagem, são independentes do filme em produção. Encontramo-nos face a um processo retroactivo de temporalização e de autenticação: os testemunhos dos participantes e dos sobreviventes do massacre legitimam e re-temporalizam, como uma espécie de suplemento mnemónico, as sequências encenadas, enquanto que estas, na sua dupla temporalidade, são inscritas na história de Moçambique, adquirindo, em certo sentido, o estatuto de imagens de arquivo diferidas do *Massacre de Mueda* e, ao mesmo tempo, do processo revolucionário moçambicano. Arquivos diferidos, atravessados por uma complexa articulação entre a história, a memória e a sua organização cinematográfica.

O trabalho da ficção repousa, sobretudo, na organização das diferentes camadas narrativas durante o processo de montagem. Muito embora o filme siga a estrutura original da obra de teatro, a montagem articula imagens de várias (de três ou mais, segundo pude apurar) dramatizações populares do massacre. A estrutura narrativa que emerge da montagem, as temporalidades diferidas e a articulação de sistemas de expressão heterogéneos compõem, por conseguinte, uma nova memória do massacre.

O filme de Guerra lança as condições formais e expressivas para o nascimento do cinema moçambicano. A fundação da história do novo país é, pois, concomitante da criação das suas formas cinematográficas. De um cinema que não só se distinguiria da representação cinematográfica de Moçambique durante o período colonial, mas que também se demarcaria quer do cinema do Primeiro Mundo, quer do Realismo Socialista, aproximando-se do Terceiro Cinema. De *Chaimite*, *A Queda do Império Vátua* (1953), de Jorge Brum do Canto, filme épico sobre a campanha militar de Mouzinho de Albuquerque em Moçambique, campanha que estabeleceria as fronteiras do Estado colonial, aos filmes antropológicos (*Margot Dias*, por exemplo), o cinema português tende, com algumas raras excepções, como *Catembe* (1965), de Faria de Almeida, ou *Deixem-me ao menos subir às palmeiras* (1972), de Lopes Barbosa, a difundir o mito da suposta “missão

civilizacional” que Portugal cumpriria em África. A fundação do INC e os primeiros projectos do instituto devem também ser entendidos à luz desse contexto, como uma vontade de ruptura com a imagem colonial do país, com o seu pré-cinema, o que não impediu, todavia, que certas formas e aspirações se perpetuassem, como, possivelmente, a figura do filme épico de ficção, da epopeia que reuniria a história e a memória.

A propósito de *Mueda, Memória e Massacre*, Guerra afirma ter procurado produzir, através do filme, um julgamento de ordem estética e um julgamento de ordem política que são inseparáveis um do outro (GUERRA, 1980). Descreve a longa-metragem como uma tentativa de realização de um cinema imperfeito a partir de um teatro imperfeito, citando o ensaio *Por un cine imperfecto*, do realizador cubano Julio García Espinosa, um dos manifestos do Terceiro Cinema. Parece-me relevante referir que o ICAIC, o Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficas, serviu de modelo ao INC. Passo a citar Julio García Espinosa:

Decidimos que o cinema deveria ser um instrumento para consolidar a independência, para promover a unidade nacional e para a vitória na nova luta contra o subdesenvolvimento. Ao mesmo tempo, o cinema deveria ter um papel importante na destruição da mentalidade que o colonialismo tinha instigado nas mentes do nosso povo através dos séculos... e um instrumento para transmitir os valores da revolução socialista. (GARCÍA ESPINOSA, 1969).

A concepção de García Espinosa reclama uma reorganização e uma universalização da experiência estética, uma redefinição da relação entre o sujeito estético e o seu objecto, em suma, toda uma nova política da representação. Em Moçambique, depois da independência, unidades de Cinema Móvel, criadas pelo INC, produziam actualidades e reportagens - as já referidas *Kuxa Kanema* - que eram projectadas em todo o país. A fundação de um cinema nacional num estado marxista, em contradição com o internacionalismo teórico, encontrava-se ao serviço, então, dos princípios de unidade e de identidade moçambicanas. Num segundo momento, equipamento videográfico seria entregue ao povo, que poderia criar, dessa forma, os seus próprios filmes, abolindo-se as fronteiras entre o sujeito e o objecto de representação. O projecto, no qual Jean-Luc Godard esteve envolvido, fracassou, mas alguns dos seus

princípios, como a polifonia e a circulação colectiva da palavra, permanecem em Mueda, Memória e Massacre, enquanto resíduos de um tempo outro.

A definição oficial do filme como a primeira longa-metragem de ficção moçambicana encontra-se inegavelmente ao serviço dos princípios e dos propósitos ideológicos do novo país, em particular da mitificação do processo de descolonização. No entanto, tal classificação poderia igualmente expressar uma concepção da ficção, na sua articulação com a política, evocando ainda Jacques Rancière, como um sistema de representação auto-reflexivo, isto é, que se mostra e revela enquanto representação da realidade e onde residiria, precisamente, a sua dimensão política, a de uma rede feita de temporalidades deslocadas e de modelos de expressão heterogéneos que constituiria a representação visual do espaço-tempo da revolução e o exercício de uma acção sobre o mundo.

Guerra utiliza a expressão frustração de género (GUERRA, 2011) para se referir a Mueda, Memória e Massacre. Frustração de género porque Mueda, Memória e Massacre é um filme que recusa politicamente quer a reconstituição épica, quer o efeito de realidade do documentário. Produção inteiramente moçambicana, factor que determina o uso de negativo preto e branco, o filme afirma-se, apesar da sua classificação genérica, como uma representação (Vs. registo “transparente”) da realidade, afirmação que, por si só, constitui um gesto de natureza política.

Igualmente, frustração política, na medida em que o filme seria reeditado sem a participação de Guerra, sofrendo dois importantes cortes - um deles, o corte de uma entrevista realizada por Guerra ao antigo chefe de posto de Mueda, testemunha directa dos acontecimentos, que vivia em Moçambique no período de produção do filme, plenamente integrado na sociedade pós-colonial; o segundo, o corte das cenas interpretadas por Raimundo Pachinuapa, então Governador de Cabo Delgado, substituído por um actor por imposição oficial. A censura deveu-se, aparentemente, à suposta adopção de um ponto de vista histórico (alegadamente, tribalista, pró-Maconde) não reconhecido oficialmente aquando da produção do filme e que contrariaria a concepção governamental de um estado-nação multi-étnico, cujo território coincidiria, paradoxalmente, com as fronteiras definidas pelo Estado colonial. Essas razões poderiam explicar a classificação oficial do filme como uma obra de ficção e não como um

documentário. Frustração política porque o tempo performativo do povo parecia não se ajustar, naquele momento, ao tempo didático do projecto político moçambicano<sup>9</sup>.

Mueda, Memória e Massacre, filme de 1979, situa-se na fronteira de um período de transformação no cinema e no próprio projecto político moçambicanos, que culminaria com o incêndio do INC, em 1991, que destruiria as estruturas de produção e de montagem do instituto, assim como parte do seu arquivo fílmico. Dois outros filmes de ficção seriam produzidos na década de 80 pelo INC, O Tempo dos Leopardos (1985), co-produção com a Jugoslávia, realizada por Zdravko Velimirovic, e O Vento Sopra do Norte (1987), de José Cardoso.

Se abandonarmos o eixo documentário-ficção, será legítimo considerar as imagens de Mueda, Memória e Massacre como arquivos do Massacre de Mueda? Possuem elas o mesmo valor ontológico que possuiriam as inexistentes imagens de arquivo do massacre? Evidentemente, não. No entanto, para concluir, direi que as tomas do filme são “arquivos diferidos”, planos deslocados e destemporalizados, imagens dialécticas atravessadas por múltiplas temporalidades em conflito que, quando conjugadas, tornam a história presente. A história do massacre e também a história do projecto político moçambicano. São também imagens infiltradas por dispositivos de poder, onde reaparecem vívidos elementos do passado, sobrepostos ao presente enunciativo. Como afirmava Paul Ricoeur em Temps et récit - III. Le temps raconté, voltar ao traço não será tornar os acontecimentos passados aos quais ele conduz contemporâneos do seu próprio traço? (RICOEUR, 1985).

Ao escavar o espaço e o tempo materiais das imagens de Mueda, Memória e Massacre, o seu contexto histórico de produção, surgem discontinuidades, contradições fundamentais e postulados incompatíveis. Linhas de fractura. Da mítica fundação cinematográfica de Moçambique, primeira longa-metragem da República Popular, aos arquivos institucionais, filme fora de circulação durante um longo período de tempo, raramente visto, raramente projectado, descartado, tal como o projecto político da FRELIMO. As imagens do filme são arquivos diferidos porque não pretendem ser (nem estar em vez de) as imagens do passado, constituindo, pelo contrário, uma força

---

<sup>9</sup> Para o historiador Guido Convents, o projecto cinematográfico de *Mueda, Memória e Massacre* constituiria, essencialmente, uma resposta cinematográfica a um acordo assinado entre Portugal e Moçambique que estipulava que os crimes de guerra portugueses não seriam investigados.



disruptiva que conecta transversalmente o passado de 1960 ao presente enunciativo de 1979 e, este, aos nossos dias, ao fracasso do projecto revolucionário moçambicano, marcando a passagem do tempo sobre o discurso da história, a ideologia, a utopia e o trabalho da memória.

## REFERÊNCIAS

ANDERSON, B. **Imagined Communities**. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Londres e Nueva York: Verso, 1991.

BAKHTIN, M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1992.

BARLET, O. **Les Cinémas d’Afrique noire** : Le regard en question. Paris-Montréal: L’Harmattan, 1996.

BENJAMIN, W. **Teses sobre a Filosofia da História**. In: Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política. Lisboa: Relógio d’Água, 1992. pp. 157-170.

CABAÇO, J.L. **Moçambique, Identidades, Colonialismo e Libertação**. Maputo: Marimbique, 2010.

CABRAL, A. **Libertação Nacional e Cultura**. In: RIBEIRO SANCHES, M. (org.). Malhas que os Impérios Tecem. Textos Anticoloniais, Contextos Pós-Coloniais. Lisboa: Edições 70, 2011, pp. 355-375.

CAHEN, M. **Mozambique, histoire géopolitique d’un pays sans nation**. CNRS-Centre d’étude d’Afrique noire e Institut d’études politiques de Bordeaux, Bordéus, 1993. Disponível em <<http://www.lusotopie.sciencespobordeaux.fr/cahen94%202.pdf>> Acesso em: 18 de Julho 2012.

COMOLLI, J.L. et altri. **Projecto nº 16 apresentado nos Estados Gerais do Cinema**. Paris, 1968. Citado In: Boschi, Gabriel. Robert Kramer, Jean-Louis Comolli. In: La Ferla, Jorge, Reynal, Sofia (compilação). Territorios audiovisuales. Buenos Aires: Libreria, 2012, pp. 340-366.

COMOLLI, J.L. e RANCIÈRE, J. **Ârret sur histoire**. Paris: Editions du Centre Georges Pompidou, 1997.

CONVENTS, G. **Os Moçambicanos perante o Cinema e o Audiovisual**. Uma História Político-Cultural do Moçambique Colonial até à República de Moçambique (1896-2010). Maputo: Edições Dockanema e Afrika Film Festival, 2011.

FANON, F. **Los Condenados de la Tierra, Cidade do México**: Fondo de Cultura Económica, 1969.

FANON, F. **Pour la révolution africaine (écrits politiques)**. Paris: Maspero, 1964.  
GARCÍA ESPINOSA, J. Por un cine imperfecto. Hojas de cine : testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano, v. 3, 1969. Disponível em:  
<<http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/fondo.aspx?cod=2333>> Acesso em: 18 de Julho 2012.

GODARD, J.L. **Nord contre Sud ou Naissance (de l'Image) d'une Nation 5 films émissions de TV**. Cahiers du Cinéma, nº 300, 1979.

GRAY, R. **An Archive of Aspirations**. 2009. Disponível em: <[http://www.atelier-real.org/res/ForadeCampo/an\\_archive\\_of\\_aspirations.pdf](http://www.atelier-real.org/res/ForadeCampo/an_archive_of_aspirations.pdf)> Acesso em: 17 de Julho de 2012.

GUERRA, R. **Mueda é o respeito pela realidade histórica**. Ruy Guerra em entrevista à "Tempo" (entrevista de Ruy Guerra a Sol de Carvalho). Tempo, Agosto 1980, nº 512, pp. 49-53.

GUERRA, R. **Entrevista a Catarina Simão e Raquel Schefer**. Maputo, 2011.

HIRSCH, M. **The Generation of Postmemory**. Poetics Today, Primavera de 2008. Disponível em <<http://www.columbia.edu/~mh2349/papers/generation.pdf>> Acesso em: 18 de Julho de 2012.

LAVIGNE, A.M. **A Luta Continua, 30 ans de cinéma mozambicain**. In: OUÉDRAOGO, J. (ed.). Figuration et mémoire dans les cinémas africains. Paris: L'Harmattan, 2010. pp. 39-54.

Mueda, Memória e Massacre / Mueda : Erinnerung und Massaker, 31. Internationale Filmfestspiele Berlin, 1981.

NEWITT, M. **História de Moçambique Mem Martins**: Publicações Europa - América, 1997.

NGOENHA, S. **Por um pensamento militante**. In: BUSSOTTI, L. e NGOENHA, S. (ed.). Il postcolonialismo nell'Africa lusofona. Il Mozambico contemporaneo. / O Pós-colonialismo na África Lusófona. O Moçambique contemporâneo. Turim: L'Harmattan Italia, 2006. pp. 11-21.

RANCIÈRE, J. **La fiction de mémoire**. À propos du 'Tombeau d'Alexandre' de Chris Marker, Trafic, Primavera de 1999.

RANCIÈRE, J. **La fable cinématographique**. Paris, Seuil: 2001.

RANCIÈRE, J. **Malaise dans l'esthétique**. Paris, Galilée: 2004.

RANCIÈRE, J. **Le spectateur émancipé**. Paris: La Fabrique éditions, 2008.

RANCIÈRE, J. **Les écarts du cinéma**. Paris: La fabrique éditions, 2011.

REBELO, J., **Entrevista In CARDOSO, M.** Kuxa Kanema, filme de 2004.

RICOEUR, P. **Temps et récit - III, Le temps raconté.** Paris: Seuil, 1985.

RICOEUR, P. **Histoire et mémoire: l'écriture de l'histoire et la représentation du passé.**, Annales. Histoire, Sciences Sociales, n.55, Julho de 2000, pp. 731-747.

ROSSELLINI, R. **La télévision comme utopie.** Cahiers du Cinéma, Paris, Auditorium du Louvre: 2001.

TESSIER, M. **Entretien à Ruy Guerra.** In: AA.VV., Le « Cinéma Novo » brésilien. Études Cinématographiques. Paris, Lettres Modernes, 1972.

XAVIER, I. **Cinema Brasileiro Moderno.** São Paulo: Paz e Terra, 2006.

## ANEXOS



Fotograma de “Mueda, Memória e Massacre”, de Ruy Guerra, 1979.



Fotograma de “Mueda, Memória e Massacre”, de Ruy Guerra, 1979.

**RECEBIDO EM 13 DE FEVEREIRO DE 2012.**

**APROVADO EM 11 DE MAIO DE 2012.**