

Mal de Arquivo: Uma Aproximação ao Arquivo Anti-Colonial Moçambicano a Partir da Obra de Ruy Guerra¹

Archive Fever²: Approaching The Anti-Colonial Mozambican Archive From the Work of Ruy Guerra

Raquel Schefer*

*CEC-Universidade de Lisboa & University of the Western Cape

Resumo

Este artigo debruça-se sobre a história material de três filmes realizados por Ruy Guerra em Moçambique – Mueda, Memória e Massacre (1979-80), Os Comprometidos. Actas de um Processo de Descolonização (1982-84) e o registo, sem título, nem catalogação, de uma reunião entre Samora Machel e antigos chefes militares da Guerra de Libertação (1964-74), registada a pedido do primeiro entre 1984-86, para propor uma reflexão crítica sobre os arquivos anti-coloniais moçambicanos e examinar a política de representação e os mecanismos de representação política da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique). Num primeiro momento, o artigo aborda a figura da censura na obra de Guerra para reconstituir, em seguida, a história material dos três filmes. Marcada por complexos processos de invisibilização, a história material destes filmes imbrica-se na história do cinema moçambicano e nas suas principais problemáticas, tal como a questão do tropicalismo tecnológico. O objectivo é definir as especificidades do arquivo anti-colonial, situando-o face ao arquivo colonial. Para tal, o texto examina os processos de circulação e migração, a par de procedimentos “anarquísticos” intermediários, como mecanismos de re-visibilização e de restituição da lógica emancipatória do arquivo anti-colonial.

Palavras-chave: cinema revolucionário moçambicano; arquivo anti-colonial; Ruy Guerra; Mueda, Memória e Massacre; Os Comprometidos. Actas de um Processo de Descolonização; re-visibilização.

Abstract

This paper looks at the material history of three films directed by Ruy Guerra in Mozambique—Mueda, Memória e Massacre (Mueda, Memory and Massacre, 1979-80), Os Comprometidos. Actas de um Processo de Descolonização (The Collaborators. Minute of a Decolonisation Process) and the untitled and uncatalogued documentation of a meeting between Samora Machel and former military leaders of the Liberation War (1964-74), produced at the request of the first President of Mozambique between 1984-86. The article proposes a critical reflection on the Mozambican anti-colonial archives and examines the FRELIMO's (Mozambique Liberation Front) representation policy and its mechanisms of political representation. At first, it addresses the figure of censorship in Guerra's filmography and then reconstructs the material history of the three films. Their material history, a history of invisibility, is embedded in the history of Mozambican cinema and its main issues, such as technological tropicalism. The aim is to define the specificities of the anti-colonial archive against the colonial archive. To this end, the paper tackles the processes of circulation and migration, along with inter-medial “anarchivist” procedures, as mechanisms for restoring the visibility and the emancipatory dimension of the anti-colonial archive.

Keywords: Mozambican revolutionary cinema; anti-colonial archive; Ruy Guerra; Mueda, Memória e Massacre; Os Comprometidos. Actas de um Processo de Descolonização; restitution of visibility.

¹ A autora escreve de acordo com a antiga ortografia.

² A tradução do título faz referência à edição norte-americana da obra de Jacques Derrida (Derrida, 1998).

Em *Mal d'archive*, Jacques Derrida, ao examinar a polissemia etimológica da palavra "arquivo" – as acepções de origem e lugar, comando e poder –, considera os arquivos como fruto de dois processos complementares: os processos de resgate e de organização do esquecimento (Derrida, 1995). Se, segundo esta perspectiva, os processos de resgate e de organização do esquecimento caracterizam a política dos arquivos em geral, este artigo visa determinar de que maneira esses processos são – ou não – constitutivos e/ou extensíveis aos arquivos anti-coloniais.³

Figura 1: Mueda, Memória e Massacre (1979-80), de Ruy Guerra | Cortesia de Ruy Guerra.



~

Com esse intuito, debruçar-me-ei sobre a política cinematográfica moçambicana das décadas de setenta e oitenta, concentrando-me na obra de Ruy Guerra. Entre 1978 e 1984-86, Guerra (Lourenço Marques, 1931),

³ Ao debruçar-me, neste artigo, sobre os itinerários materiais, discursivos, ideológicos e intermediáticos dos arquivos cinematográficos anti-coloniais, considero que as imagens em movimento – tal como, aliás, as imagens fotográficas e imagens relevantes de outros regimes visuais e de visualidade – adquirem o estatuto de "arquivo" imediatamente após o seu registo e não aquando da sua entrada e catalogação na instituição arquivística. Dessa maneira, tal como defendido neste texto, os processos de circulação das imagens em movimento/arquivos são de suma importância.

cinesta tricontinental e, junto a Glauber Rocha, uma das figuras maiores do Cinema Novo brasileiro, realiza seis filmes (apenas cinco deles catalogados), curtas e longas-metragens, em Moçambique, o seu país natal, onde regressa após a independência em 1975.⁴ A partir da análise desse “corpus”, este artigo visa ensaiar uma aproximação à história material do arquivo anti-colonial moçambicano, propondo, em paralelo, uma reflexão sobre a noção de “arquivo anti-colonial” assente numa problematização dos sucessivos horizontes interpretativos dos objectos cinematográficos e numa leitura crítica da política cultural pós-colonial.

A reconstituição da história material de três dos filmes realizados por Guerra em Moçambique – Mueda, Memória e Massacre (1979-80), Os Comprometidos. Actas de um Processo de Descolonização (1982-84) e o registo, sem título, nem catalogação, de uma reunião entre Samora Machel e antigos chefes militares da Guerra de Libertação (1964-74), filmada a pedido do primeiro Presidente de Moçambique na década de oitenta, permitirá levar a cabo um estudo arqueológico e crítico do programa político e cultural moçambicano e, em particular, da sua política de representação e dos mecanismos de representação política.

Segundo Ann Laura Stoler e Frederick Cooper, “aquilo que é excluído [dos arquivos coloniais]... é intrínseco – e é a própria essência – da política cultural do colonialismo” (Stoler e Cooper, 2013, p. 51, tradução da autora⁵). Segundo esta óptica, também os arquivos anti-coloniais poderão ser entrevistados como “artefactos culturais” (Anderson, 1991, p. 6), vinculados a estruturas institucionais e permeados por complexos sistemas de saber-poder. A história material destes três filmes invisibilizados ou semi-invisibilizados em consequência do processo de construção do discurso histórico relativo à luta de libertação e da operação complementar de organização do esquecimento faz deles exemplos prementes das repercussões na esfera estética da viragem normativa do projecto político-cultural moçambicano no final da década de 70, no contexto histórico da Guerra Civil (1976-92). Segundo João Paulo Borges Coelho, a história de Moçambique foi codificada como um script, o “Script de Libertação” (Borges Coelho, 2013), transformando-se num instrumento para legitimar e tornar incontestável a auto-ridade da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO).⁶ A perspectiva de Borges Coelho ecoa a concepção de Aquino de Bragança e de Jacques Depelchin, formulada já em 1986, de que “um dos problemas de fundo da História [“sic”] da Frelimo [“sic”] provém não só da forma vitoriosa como esta história é abordada, mas, sobretudo, da utilização dos seus conhecimentos de forma inquestionável” (Bragança e Depelchin, 1986, p. 33). Borges Coelho define o “Script de Libertação” como um dispositivo epistemológico que visa ordenar e codificar a história do País e, em particular, a história da luta de libertação. Para o historiador e escritor moçambicano, o “Script de Libertação”, “discurso estratégico situado na intersecção das relações de poder e das relações de saber” (Borges Coelho, 2013, p. 21), é um dispositivo fundamentalmente oral. Considero, porém, as suas estratégias de regulação e ordenação como extensíveis ao “corpus” cinematográfico revolucionário moçambicano.

⁴ A propósito do regresso de Guerra a Moçambique, cf. secção “Breve história da censura na obra de Ruy Guerra”.

⁵ Todas as traduções são da autora.

⁶ Uma convenção da historiografia moçambicana diferencia “FRELIMO” escrito em maiúsculas de “Frelimo” escrito em minúsculas. De acordo com essa convenção, “FRELIMO” designaria a frente de libertação anti-colonial, enquanto que “Frelimo” nomearia o partido fundado em 1977, aquando da adopção do marxismo-leninismo como ideologia oficial do País. Neste texto, excepto no caso de citações, a FRELIMO será sempre mencionada em maiúsculas não por um ensejo de simplificação, mas porque considero que a diferenciação gráfica se sustenta em critérios ideológicos, sugerindo, simultaneamente, uma continuidade e uma ruptura entre a frente de libertação e o partido-Estado.

A história material da obra de Guerra é complexa desde a sua “opera prima”, a curta-metragem *Cais Gorjão* (1947-48), realizada ainda durante a adolescência do cineasta em Lourenço Marques. A figura da censura habita a filmografia do cineasta desde a sua primeira longa-metragem, *Os Cafajestes* (1962). Já o devir histórico de *Mueda* (censura, re-filmagem e remontagem parciais) e de *Os Comprometidos* (censura, possível venda de parte do material filmado) marcam, do ponto de vista da história do cinema, a passagem da Estética de Libertação do Instituto Nacional de Cinema (INC) para o Realismo Socialista em Moçambique, cronologia que explicarei mais adiante, e são, segundo uma perspectiva histórica geral, significativos da viragem normativa apontada anteriormente e, logo, de um processo paralelo de automatização das formas cinematográficas e de autonomização do Estado em relação à sociedade.

Não se afastando do quadro teórico do programa cinematográfico moçambicano, nem das principais premissas estéticas e políticas do cinema revolucionário do País (1966-1987), *Mueda* apresenta-se, contudo, como um objeto dissensual. A construção e a história material do filme permitem entrever as estreitas sobreposições e as relações, tensas e contraditórias, entre as três principais vertentes do programa cinematográfico moçambicano — o cinema colectivo (os programas *Cinema Móvel* e *Cinema nas Aldeias*; os projectos de colectivização do cinema), o cinema estatal (representado por produções que privilegiam a dimensão informativa, como a série de actualidades *Kuxa Kanema*) e o cinema de autor (visado pelos cursos de formação de realizadores e de técnicos, nos quais Guerra participa, assim como Jean Rouch e Jean-Luc Godard, e representado por produções em que a dimensão estética é fundamental) —, bem como certas ambivalências da política cultural do País.

Determinados fundamentos do programa estatal de colectivização do cinema encontram uma expressão formal nos modos de enunciação dialógica, no sistema estético e na centralidade dos elementos da cultura maconde em *Mueda*. A dança de máscaras *Mapiko* e o “*uwavi*”, a magia, têm uma influência decisiva na concepção narrativa e estética do filme. Porém, quando a rodagem começa, o projecto de colectivização do cinema assume já uma dimensão predominantemente teórica. *Mueda* é, por conseguinte, uma obra extemporânea, vinda fora do tempo, que formaliza tardiamente os principais pressupostos — políticos, culturais, estéticos e epistémicos — do projecto revolucionário moçambicano. Trata-se também de um filme de transição. A sua história material anuncia a formação de um cânone realista socialista e a emergência de um paradigma modernista autoritário (Schefer, 2018) na década de oitenta.

Os Comprometidos leva a cabo uma catarse simultânea do colonialismo e do anti-colonialismo, factor que, a par de certos aspectos formais, poderá explicar a sua invisibilização. Já o terceiro filme estudado neste artigo integra um “corpus” cinematográfico destinado, desde o seu processo de registo, a arquivamento — logo, à invisibilidade — e que, segundo Guerra, seria demonstrativo do valor atribuído por Machel à documentação. A documentação do presente, organizando o esquecimento, encontra-se aqui ligada a um pensamento do futuro, a um processo de restituição ou de resgate, oferecendo a possibilidade de descristalizar a política de representação da FRELIMO. Ora, como enunciado anteriormente, este artigo procura precisamente reconstituir a história material destes três filmes com o objectivo de problematizar o estatuto dos arquivos anti-coloniais em Moçambique e de reflectir sobre a noção geral de “arquivo-anti-colonial”.

Na introdução ao volume *Politics of African Anti-Colonial Archive*, Isaac A. Kamola e Shiera S. el-Malik consideram que uma leitura crítica do “arquivo anti-colonial africano” (Kamola e el-Malik, 2017) poderá conduzir a um diagnóstico da lógica do colonialismo em África. No entender dos autores, o arquivo anti-colonial africano, produzido tanto durante a luta contra o colonialismo, como durante o período de descolonização, define-se por uma lógica emancipatória e um princípio de circulação:⁷ o arquivo anti-colonial africano “foi criado em circulação e continua a circular hoje” (Kamola e el-Malik, 2017, p. 5), furtando-se, por conseguinte, à regulação do “lugar” segundo a perspectiva derridiana (Derrida, 1995). Trata-se de uma circulação temporal e espacial, remetendo esta última acepção para a dimensão internacionalista do arquivo. A posição dos autores entronca-se no princípio de re-constituição da história material e na ideia de devir histórico que enformam este artigo. Reformulando a hipótese inicial, procurar-se-á aqui examinar, a partir do “corpus” precisado anteriormente, de que maneira o arquivo anti-colonial, regido por uma lógica emancipatória e definido por um princípio de circulação e re-significação através de espaços-tempos heterogéneos, se posiciona face à lógica do arquivo como “sistema geral de formação e transformação dos enunciados” (Foucault, 1969, pp. 170-171) e do arquivo colonial em particular. Através do seu complexo conjunto de agenciamentos discursivos e da sua história material, os arquivos anti-coloniais moçambicanos constituem um campo operatório entre o visível e o invisível, fundado num sistema de inclusões e exclusões e marcado pela tensão entre uma dinâmica emancipatória e uma lógica regulatória.

Breve história da censura na obra de Ruy Guerra

Nascido em Lourenço Marques em 1931, Guerra estuda cinema no Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC), em Paris, entre 1952 e 1954. Em 1958, instala-se no Brasil, onde até hoje vive. Em 1975, o cineasta assiste à cerimónia oficial que assinala a independência de Moçambique, após dez anos de luta de libertação (1964-1974) contra o colonialismo português. Em 1977, regressa a Maputo, respondendo a um convite do INC, fundado em 1976, oito meses depois da independência, e precedido, já em 1975, pelo Serviço Nacional de Cinema (SNC). A partir dessa data e até 1986, o cineasta viaja regularmente – entre duas a três vezes por ano – ao seu país natal. Entre 1979 e 1980, período que corresponde aos processos de rodagem e montagem de *Mueda*, permanece em Moçambique durante quatorze meses consecutivos (Pacheco Borges, 2017).

É em Lourenço Marques que Guerra realiza o seu primeiro filme, o já referido *Cais Gorjão*, um documentário, filmado em 8 mm, sobre as difíceis condições de vida dos estivadores da cidade. Também este filme é marcado, como indicado anteriormente, por uma complexa história material. Segundo a historiadora Vavy Pacheco Borges, autora de *Ruy Guerra: Paixão Escancarada*, biografia de Guerra (Pacheco Borges, 2017), o filme não resiste à sua primeira projecção doméstica. A película descola-se durante a projecção, episódio spectral que prefigura a história material dos filmes por vir.

⁷ Cf. nota de rodapé nº 3.

Da curta-metragem de juventude a *Os Comprometidos*, passando por *Chanson pour traverser une rivière* (1966), episódio censurado do filme colectivo *Loin du Vietnam* (1967), o cinema de Guerra é marcado por intrincados processos materiais. Por conseguinte, a obra do cineasta deve ser estudada não só a partir da esfera visível, mas igualmente tomando em conta os arquivos omitidos e invisibilizados.

Ao longo da sua carreira, Guerra deparou-se com numerosos conflitos institucionais, englobando instituições estatais, privadas e, inclusivamente, colectivos cinematográficos, o que dificulta até hoje o acesso aos filmes do cineasta. Em Março de 1962, a estreia de *Os Cafajestes* no Brasil faz escândalo e suscita um vivo debate em torno da liberdade de expressão e de criação. *Os Cafajestes* é duplamente censurado: a censura integral nos Estados de Guanabara e de Minas Gerais, dez dias depois da estreia, é seguida pela censura parcial. Jece Valadão, produtor executivo e actor que interpreta a personagem de Jandir, remonta a sequência final. Gerando uma estrutura narrativa fechada, o corte realizado por Valadão transforma decisivamente o sentido do filme, aspecto que, por razões de espaço, não poderei desenvolver no quadro deste artigo. No fim de Abril de 1962, a projecção do filme é, de novo, autorizada, ainda que sob a classificação "para maiores de vinte e um anos". Contudo, é projectado o corte de Valadão.

A rodagem da segunda longa-metragem de Guerra, *Os Fuzis*, inicia-se em 1962. O processo de produção, longo e acidentado, faz com que o filme só estreie no Brasil em Janeiro de 1965. Obra abertamente anti-militarista no contexto histórico da ditadura militar brasileira, *Os Fuzis* é, paradoxalmente, o primeiro filme seleccionado para representar o Brasil no Festival de Berlim, onde é premiado com o Urso de Prata Extraordinário⁸ em Julho de 1964, quatro meses depois do golpe de Estado de 31 de Março. Retratando um episódio de conflito entre a população civil e as forças militares no Brasil sertanejo, apontando para o "colonialismo interno" (Sousa Santos, 2003, p. 38) da sociedade brasileira, *Os Fuzis* é, efectivamente, o primeiro filme a representar a ditadura militar no estrangeiro.

Produzido por Jarbas Barbosa, "produtor modelo" do Cinema Novo segundo Bertrand Ficamos (Ficamos, 2013, p. 124), *Os Fuzis* possui duas versões: o corte do realizador, montado por Guerra e Raimundo Higinio, premiado no Festival de Berlim; uma versão mais curta, renegada pelo cineasta, resultante do processo de censura e remontagem conduzido por Barbosa.

A convite de Chris Marker, em 1966, Guerra filma em França *Chanson pour traverser une rivière*, um dos "sketches" do filme colectivo *Loin du Vietnam*, co-realizado por Alain Resnais, Godard, Claude Lelouch, Joris Ivens, William Klein e supervisionado pelo realizador de *Sans Soleil* (1983). A exclusão de *Chanson pour traverser une rivière* do filme colectivo, constitui, conjuntamente com a história material de Mueda, o caso mais paradigmático de censura na obra do cineasta. O segmento realizado por Agnès Varda é também censurado, ainda que o nome da cineasta, contrariamente ao de Guerra, figure no genérico e que certas sequências tenham sido incorporadas noutros "sketches" do filme.

O argumento de *Chanson pour traverser une rivière*, escrito por Guerra em colaboração com Philippe Dumarçay, entrelaça a Guerra da Indochina com a Guerra do Vietname, actualizando a memória da guerra colonial francesa

⁸ "Sonderpreis", categoria existente até 1964.

no presente gaullista. Muito embora a questão colonial francesa atravessasse também o segmento de Godard, *Caméra-œil*, este aspecto distancia o episódio de Guerra do filme na sua totalidade. Guerra procura, de facto, tornar sensível a articulação entre os dois processos históricos. Segundo o cineasta, o argumento do filme, “improvisado”, “um simples rascunho” (Hadouchi e Schefer, 2013), narra o encontro accidental na Bretanha de um veterano francês da Guerra da Indochina com um jovem soldado norte-americano prestes a partir para o Vietname. As duas personagens conversam durante toda uma noite, embriagam-se para não sentir o peso da morte. Na última cena, o jovem norte-americano empunha uma alcachofra, “como se fosse a Estátua da Liberdade” (Hadouchi e Schefer, 2013), numa contra-representação dos valores de liberdade e de emancipação associados ao monumento nova-iorquino.

Chanson pour traverser une rivière é o último segmento da obra colectiva a ser filmado. A figura da censura emerge quando a rotação está praticamente terminada, pouco antes do início da montagem. A explicação de Guerra é precisa: o filme “não agradou” (Hadouchi e Schefer, 2013). *Chanson pour traverser une rivière* é hoje um filme invisível. De acordo com Pacheco Borges, a censura do segmento de Guerra teria sido determinada por Jacqueline Meppiel, montadora do filme colectivo, muito próxima de Marker (Pacheco Borges in Hadouchi e Schefer, 2013). Único segmento de ficção de um filme cujos “sketches” se inscrevem no sistema de representação do documentário, *Chanson pour traverser une rivière* teria sido censurado, segundo Pacheco Borges, devido a uma questão de género, razão que pode também explicar a censura do episódio de Varda.⁹ Contudo, para Guerra, a censura ter-se-á devido à articulação entre a Guerra da Indochina e a Guerra do Vietname (Hadouchi e Schefer, 2013). Tal como no “sketch” de Varda, o olhar centra-se na sociedade francesa do pós-guerra, num “nós” que abre caminho a uma contra-perspectiva sobre a história e remete para os espectros do colaboracionismo. Nas palavras de Guerra, o filme “extorquia... uma espécie de álibi da consciência francesa” (Hadouchi e Schefer, 2013).

Em 1978, no Brasil, em plena ditadura militar, Guerra assistiria à censura d’*A Queda* (1977). Contudo, graças à exibição no Festival de Berlim, onde, de novo, Guerra é premiado com o Urso de Prata, o filme é autorizado a estreiar comercialmente no Brasil. Aquando da estreia, o cineasta encontra-se já em Moçambique.

História abreviada do cinema revolucionário moçambicano

Guerra contribui decisivamente para a formação da linguagem cinematográfica moçambicana e para a consolidação das estruturas de produção e exibição do INC. Durante a sua estada em Moçambique, além de Mueda,

⁹ Jacques Demy fora também convidado a participar no projecto. Contudo, a temática do seu filme, uma história de amor entre um soldado porto-riquenho do exército norte-americano e uma prostituta de Saigão, fez com que este fosse rejeitado logo à partida, ainda antes da rotação. Este episódio não só demonstra o puritanismo do meio intelectual-artístico próximo do Partido Comunista Francês (PCF), como também reforça a hipótese de género. A história material do projecto de Demy é narrada em Agnès Varda, *Varda par Agnès* (Éditions Cahiers du Cinéma, 1994, p. 92).

de Os Comprometidos e do filme "invisível", não-catalogado, já mencionado e que abordarei mais adiante, realiza as curtas-metragens Operação Búfalo (1978), Danças Moçambicanas (1979) e Um Povo Nunca Morre (1980). De acordo com a cronologia operativa proposta neste artigo, o cinema revolucionário moçambicano compreende três fases: o pré-cinema (1966-1974/1975) anterior à independência do País, categoria simultaneamente temporal e material, ligada à afirmação de uma estética da contingência ou de uma "estética do possível" (Simão e Schefer, 2011), nas palavras de Guerra; a Estética de Libertação (1975/1976-1984) do INC nas suas duas etapas – o período de instituição (1975/1976-1979) e o período de destituição (1979/1980-1984) da linguagem cinematográfica; o Realismo Socialista (1984/1985-1987), com as suas "ficções da libertação" (Schefer, 2013). Quatro anos depois da realização de O Vento Sopra do Norte (José Cardoso, 1987), ficção da libertação, um incêndio devasta as estruturas do INC.

As três fases do cinema revolucionário moçambicano acima delimitadas e os seus regimes temporais encontram-se intimamente ligados à passagem da esfera política não-autónoma da Guerra de Libertação ao campo político do Estado-Nação — com a instituição e posterior declínio das suas estruturas. Ao longo destas três fases, verifica-se uma estreita relação entre a política do País, os modos de representação (cinematográficos e historiográficos) do povo moçambicano e as formas estéticas. O pré-cinema da Guerra de Libertação prefigura a independência e a existência histórica do povo e da nação. Os filmes são maioritariamente rodados nas zonas libertadas do território moçambicano — logo, num proto-Estado –, assim como nos campos de treino da FRELIMO na Tanzânia. A produção cinematográfica deste período anuncia uma nação e um povo por vir, valorizando as transformações sociais que então ocorriam quer nas zonas libertadas, quer nos campos de treino da FRELIMO. Prenuncia as estruturas do futuro País, afirmando, por conseguinte, uma concepção do cinema como instrumento de transformação e de emancipação. O povo é representado como uma formação unitária, muito embora certas obras se debrucem sobre personagens individuais, homens e mulheres "novos". José Luís Cabaço problematiza o regime temporal da Guerra de Libertação. Definindo a revolução como o porvir da luta revolucionária, o antropólogo e antigo Ministro da Informação (1980/1986) – e, como tal, responsável pelo INC – diferencia dois tipos de temporalidades futuras: o futuro como modo temporal da luta revolucionária face ao não-futuro dos colonos (Cabaço, 2010). Por conseguinte, tanto as acções militares, como as manifestações culturais e estéticas da Guerra de Libertação inscrevem-se num regime temporal prospectivo.

O espaço de representação do pré-cinema moçambicano visibiliza um "horizonte de expectativa" (Koselleck, 2004). Os cineastas-guerrilheiros José Soares e Artur Torohate, do Departamento de Cinema da FRELIMO, fundado em 1966, foram os únicos moçambicanos – salvo Camilo de Sousa, a partir de 1974 – que registaram cenas da Guerra de Libertação no Norte do País. As imagens filmadas pelo Departamento de Cinema não se encontram catalogadas, embora algumas delas tenham migrado para episódios do já referido programa de actualidades Kuxa Kanema, criado em 1978. Os filmes deste período são maioritariamente realizados por cineastas estrangeiros, aspecto que remete para um dos problemas constitutivos do cinema revolucionário moçambicano e de cinematografias próximas: a difícil passagem da representação à auto-representação. Assim, entre outros possíveis exemplos, em Novembro de 1971, os realizadores suecos Lennart Malmer e Ingela Romare filmam I

Vårt Land Börjar Kulorna Blomma (Na Nossa Terra as Balas Começam a Florir, 1973) nas zonas libertadas da Província de Cabo Delgado.

Eminentemente documental, o “corpus” do pré-cinema influenciará a Estética de Libertação do INC. Contudo, a instituição da linguagem do cinema revolucionário moçambicano só acontecerá depois da independência. A recente visibilidade de algumas produções internacionais contrasta vivamente com a quasi-invisibilidade do material filmado pelo Departamento de Cinema da FRELIMO. A reduzida qualidade técnica das imagens, filmadas em situações de urgência, com meios técnicos artesanais, por cineastas pouco preparados, não explica inteiramente o seu destino material. A sua invisibilidade ou translucidez, pensando no processo de migração referido anteriormente, aponta para o “Script de Libertação” (Borges Coelho, 2013), dispositivo epistémico-históriográfico definido no início deste artigo. As imagens que sobreviveram, tendo sido incorporadas em novas narrativas cinematográficas depois de 1975, são aquelas que representam a história moçambicana como uma gesta de resistência. Essas imagens figuram um povo e um conjunto de estruturas materiais anteriores à fundação efectiva do Estado.

Para Alain Badiou, o futuro anterior é o modo temporal que rege a categoria política de “povo” (Badiou, 2013). A sequência cronológica da luta de libertação e o processo correlativo de formação do povo moçambicano aproximam-se da concepção do filósofo. Durante a Guerra de Libertação, a identidade do povo faz parte de um processo político em curso. O pré-cinema representa a resistência política e cultural do povo de uma nação por vir, ao qual o poder colonizador nega o direito de devir o referente do País. Se a noção de “povo moçambicano” é forjada dos pontos de vista simbólico e cultural ainda antes do nascimento da nação, o povo “real” só devém uma entidade jurídica após a formação do Estado. Contudo, a oposição entre o povo e os dirigentes políticos, que se tornará visível depois da independência, desenha-se já no pré-cinema. Se certos filmes representam uma comunhão entre os guerrilheiros e o povo, apontando para a base popular da FRELIMO, o sistema de campo / contracampo sugere invariavelmente a oposição entre os primeiros, elemento activo, e os segundos, elemento passivo da representação e, logo, do poder. Depois da constituição jurídica do povo e da sua adesão ao Estado, a sua existência política será, de modo à primeira vista paradoxal, confirmada designadamente através de formas de resistência à nova configuração política, sobretudo a partir de 1979, ano de viragem do projecto da FRELIMO. A Estética de Libertação, que emerge após a fundação do SNC e, mais incisivamente, do INC, inscreve a luta de libertação e a independência na história, contribuindo, deste modo, para a estabilização da identidade moçambicana e para a construção da imagem da nação. O seu regime temporal caracteriza-se pela simultaneidade ou pela contemporaneidade relativa entre os acontecimentos e a sua representação cinematográfica. Durante a segunda etapa da Estética de Libertação, o período de estabilização da linguagem cinematográfica, a produção cinematográfica constitui um campo de tensão face ao “Script de Libertação” (Borges Coelho, 2013). Essa tensão determina o regime de visibilidade e invisibilidade das imagens. A documentação do presente encontra-se invariavelmente ligada a um processo de actualização do passado e de antecipação do futuro. Neste quadro, o povo é quase sempre figurado como um elemento activo da representação. Obras como Estas São as Armas (Murilo Salles e Luís Bernardo Honwana, 1978), e, em particular, Mueda, desestruturam a narrativa nacional, resistindo ao discurso dominante.

Durante a primeira etapa da Estética de Libertação, também em termos de produção se procura fazer do povo um elemento activo da representação. Visa-se, com efeito, eliminar o princípio de especialização das funções técnicas com o intuito de superar a barreira de competências e de desagregar a hierarquia piramidal da produção cinematográfica. Organizada em sistemas de comunicação horizontais, a população tornar-se-ia responsável pela produção, distribuição e troca de informação visual. O projeto fracassado concebido por Godard para a futura televisão moçambicana, bem como os ateliers de Rouch no Centro de Estudos de Comunicação da Universidade Eduardo Mondlane inscrevem-se nessa linha programática, intimamente ligada à querela tecnológica em torno do formato cinematográfico mais adequado (o Super 8, tecnologia tropical, segundo Guerra e Rouch, ou o vídeo, "máquina não-tropicalizada" (Simão e Schefer, 2011), no entender do cineasta suíço) "para entrar numa perspetiva de comunicação popular" (Simão e Schefer, 2011). O tropicalismo tecnológico¹⁰ apresenta-se como um princípio intermediático de desierarquização das categorias da imagem no interior de um movimento mais vasto de desintegração das estruturas de dominação.

Em linha com a política historiográfica da FRELIMO, o Realismo Socialista, terceira fase do cinema revolucionário moçambicano, re-figura e historiciza a Guerra de Libertação. Reconfigurando os acontecimentos históricos da luta de libertação e da independência, as representações cinematográficas deste período não correspondem a um processo de rememoração colectiva, mas mais bem à imposição de uma narrativa unitária dominante. Como aponta Maria Paula Meneses, a aliança entre a política e a história "gerou uma narrativa histórica oficial relativa à luta nacionalista" (Meneses, 2016, p. 54). Iniciando-se em 1981, a segunda fase do programa Kuxa Kanema explicita este processo, nomeadamente através daquilo que é deixado fora de campo. Esses "retalhos de um Moçambique" (Dési, 1976, p. 50) revelam a viragem do projecto político-cultural do País e o fracasso da utopia política, cultural e cinematográfica. A passagem à ficção realista socialista marca não só o processo de destituição da Estética de Libertação e de standardização da linguagem cinematográfica, a instituição de um paradigma modernista autoritário, mas também a transformação do povo num elemento irrepresentável. As "ficções da libertação" realistas socialistas, como *O Tempo dos Leopardos* (Zdravko Velimirovic, 1985), caracterizadas por protagonistas individuais e já não colectivos, são obras votadas, desde logo, à visibilidade. A história moçambicana passa a ser representada como uma história de resistência e também de colaboração, factor que, inscrevendo-se num sistema de substituições simbólicas e de aberturas temporais, aponta para a cisão entre a sociedade e o Estado, evidenciada pelos julgamentos políticos que então ocorriam,¹¹ e para a reconversão do dispositivo epistémico-historiográfico.

¹⁰ No quadro do tropicalismo tecnológico do programa cinematográfico moçambicano, a película de 16mm em preto e branco era vista, tal como o Super 8, como um suporte "tropical" e "nacional" porque podia ser revelada e montada em Moçambique. Neste sentido, as operações técnicas de Mueda foram inteiramente realizadas no INC, num "laboratório improvisado e precário" (Hadouchi e Schefer, 2013) montado pelo realizador e director de fotografia canadiano Ron Hallis e pela mulher, a montadora Ophera Hallis, cooperantes internacionais em Moçambique entre 1978 e 1979. O tropicalismo tecnológico prende-se, por conseguinte, com questões ligadas ao nacionalismo e à independência nacional face a processos de produção que requereriam intervenção estrangeira. Convoca ainda uma base conceptual e cultural transnacional ligada ao movimento tropicalista brasileiro. Pressupõe, por fim, a existência de uma cartografia de intensidades tecnológicas.

¹¹ Cf. secção "Os Comprometidos. Actas de um Processo de Descolonização".

Mueda, Memória e Massacre

Se a figura da censura atravessa a obra de Guerra, Mueda e Os Comprometidos não são excepções. A complexa história material de Mueda – em particular, a existência de duas, se não três, versões de montagem – fazem dele um filme translúcido mais do que invisível.

Mueda é considerado como “o primeiro filme de ficção da República Popular de Moçambique”, designação que, muito embora inexpressiva da sua complexa articulação entre sistemas de representação, figura no cartaz oficial desenhado em 1980. Produzido pelo INC, o filme foi rodado no Planalto de Mueda em Junho de 1979. Guerra documenta uma reconstituição colectiva carnavalesca Maconde, quase inteiramente autónoma do filme, daquele que é visto como um dos mais importantes episódios de resistência contra o colonialismo português da segunda metade do século XX, o Massacre de Mueda. Em 1960, quatro anos antes da eclosão da Guerra de Libertação em território moçambicano, um acto pacífico de resistência proto-nacionalista maconde foi brutalmente reprimido pelas autoridades coloniais. A partir de 1970, data de publicação do testemunho de Alberto Joaquim Chipande na revista de língua inglesa Mozambique Revolution (Chipande, 1970), um dos órgãos de comunicação da FRELIMO, o Massacre de Mueda torna-se num dos acontecimentos fundadores da história do País.

Representação de uma dramatização do Massacre de Mueda que assinalava anualmente o evento desde 1976, Mueda leva a cabo uma reconstituição sensível, profundamente embebida nas formas culturais do Planalto de Mueda, mais dos que uma reconstituição histórica. Noutras palavras, ao optar por registar uma dramatização do massacre colonial parcialmente independente do filme, descartando o projecto de uma obra “épica” visado pela FRELIMO e, logo, a recriação dos aspectos factuais do evento, Guerra procura reactivar a memória sensível, as condições perceptivas e as perspectivas cognitivas das vítimas, tornando-as sensíveis para o espectador, gesto dotado de uma importante dimensão política e epistémica. Por conseguinte, Mueda não é apenas um filme sobre a história ou a memória do Massacre de Mueda. É uma obra sobre a experiência sensível e os processos cognitivos do colonialismo, produzida já num contexto pós-colonial. A acção recíproca e os encadeamentos visuais entre a câmara, as personagens, os espectadores e a sua organização na montagem restituem as condições perceptivas e cognitivas históricas do sujeito colonial (os manifestantes de 1960) no presente enunciativo, o que é particularmente relevante nas sequências interiores. A reconstituição sensível opera directamente sobre o corpo do representável e do irrepresentável, sobre os campos da percepção e da cognição. O processo de restituição das condições perceptivas e cognitivas do antigo colonizado, potenciado pela concepção multitemporal quer das temporalidades históricas, quer das temporalidades narrativas, está ainda ligado à redefinição da relação convencional entre o observador e o observado, o sujeito e o objecto de representação e de conhecimento, delineando-se a possibilidade de uma auto-representação cinematográfica, mais além da efectiva auto-representação performativa do povo de Mueda. O filme acarreta, por conseguinte, uma série de efeitos de transformação sobre as esferas perceptiva e cognitivo-epistémica, a memória colectiva e a história do colonialismo. Desta maneira, ao não inserir o massacre numa perspectiva histórica, mas, fundamentalmente, numa perspectiva sensível, Mueda questiona o monopólio do passado detido pela FRELIMO e a autoridade do “Script de Libertação” (Borges Coelho, 2013).

Filmado em película de 16 mm a preto e branco, formato “tropical” e “nacional”, no entender de Guerra (Simão e Schefer, 2011),¹² Mueda é um dos poucos filmes moçambicanos que problematiza e formaliza a mutação do campo cultural depois da independência. A sua linguagem cinematográfica enraíza-se nas linguagens que constituem o mundo do Planalto de Mueda. Os travellings e panorâmicas e circulares e semi-circulares e a sobreposição óptica de pontos de vista arraigam-se na cosmologia e nos modos de expressão da cultura maconde, apontando para uma redefinição da relação convencional entre o observador e o observado, o sujeito e o objecto de representação e de conhecimento. Através das suas formas cinematográficas, Mueda não só representa a esfera ritual Maconde — e a sua transformação, determinada pela Guerra de Libertação e pelas reformas estruturais que se seguem à independência —, como aponta também para uma ritualização do cinema num regime de co-representação.

Muito embora não me seja possível detalhar os meandros da história material de Mueda, existem duas versões catalogadas do filme: uma “versão intermediária”, finalizada no Outono de 1979, versão mais próxima do corte de Guerra, depositada no INAC, o Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema, antigo INC, e editada em DVD pela Arcadia Filmproduktion em 2013, em resultado de uma colaboração entre a Universidade de Bayreuth, a Universidade Eduardo Mondlane e o Instituto Cultural Moçambique-Alemanha (ICMA); a “versão oficial”, que se encontra disponível no Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM) da Cinemateca Portuguesa e outros arquivos europeus e que também foi recentemente editada em DVD pelo Arsenal de Berlim. Esta última versão resulta do processo de censura, re-filmagem e remontagem parciais de certas sequências do filme entre o fim de 1979 e o primeiro semestre de 1980, processo conduzido por Licínio de Azevedo. A versão intermediária deixa adivinhar, de maneira translúcida, aquele que terá sido o corte de Guerra e abre a possibilidade da sua redescoberta.

O conjunto de intervenções materiais, que não poderei precisar neste artigo, procurou adaptar a narrativa cinematográfica à visão oficial do Massacre de Mueda e ao “Script de Libertação”. Num contexto histórico de estandardização do cinema revolucionário moçambicano, tais intervenções procuraram também ajustar o filme ao cânone cinematográfico emergente. As imagens que faltam entre as duas versões constituem um importante mecanismo para compreender as formações discursivas do projecto político-cultural da FRELIMO, no qual o cinema teve um papel fundamental. Apontam para as contradições entre a teoria, a ideologia e a praxis políticas que caracterizam o período revolucionário moçambicano, sobretudo nas suas fases intermediária e final.

Os arquivos anti-coloniais são, como assinalado no início deste artigo, eloquentes a respeito da política cultural anti-colonial. No caso moçambicano, os materiais excluídos dos arquivos anti-coloniais visibilizam a tensão entre nacionalismo e internacionalismo e a formação paralela de um cânone cinematográfico. Mueda foi, em certo sentido, excluído dos arquivos anti-coloniais em consequência da historicização da luta de libertação e do processo paralelo de organização do esquecimento (Derrida, 1995). O filme de Guerra é um dos exemplos mais fulgurantes das repercussões do projecto político-cultural moçambicano na esfera estética no período da Guerra Civil.

¹² Cf. nota de rodapé nº 10.

O corte de Mueda de Guerra foi rejeitado em 1979 por Jorge Rebelo, então Ministro da Informação (1975-1980). O filme estava longe de ser a representação épica do Massacre de Mueda almejada pelo Ministério da Informação. Após um encontro entre Rebelo e Guerra, o filme seria, então, censurado, parcialmente re-filmado e remontado sem a supervisão directa do realizador.

O ideal de modernidade e de modernização da FRELIMO é atravessado por um sistema de inclusões e exclusões. Esse sistema é informado pela tensão entre modernidade e tradição, nação projectada e grupo étnico. De acordo com Michel Cahen, "o universalismo abstracto da ideologia estado-nacionalista" (Cahen, 2006, p. 119) foi imposto pela FRELIMO a espaços que não eram nacionais. Neste quadro, o marxismo aparece, segundo Cahen, como "a expressão de um modernismo nacionalista" e de uma "ocidentalização subalterna" (Cahen, 2006, p. 123). Para o historiador, depois da independência, a política é orientada por um ensejo de modernização autoritária da população. Dessa maneira, no entender de Cahen, o paradigma nacional é indissociável do "paradigma de modernização autoritária" (Cahen, 2006, p. 124). As considerações de Cahen são particularmente relevantes quando aplicadas ao campo cultural e estético. Tecnologia moderna por excelência, o cinema contribuiria para a modernização e nacionalização das formas culturais tradicionais. Ao documentar expressivamente a transformação dos rituais Maconde após a independência – em particular, da dança de máscaras Mapiko –, Mueda concilia as tradições em mutação da jovem nação e a cultura moderna. Nesse sentido, realiza a síntese cultural entre a tradição ou o ritual e a modernidade almejada pela FRELIMO, sem, contudo, adoptar o seu sistema de inclusões e exclusões. É necessário notar, não obstante, que, sob uma perspectiva nacional "moderna", o filme atribui grande ênfase às tradições culturais e à cosmologia maconde, bem como ao papel dos Macondes no processo de independência do País. Ora, as relações entre a FRELIMO e os Macondes eram particularmente tensas desde a cisão de Lázaro Nkavandame em 1968, aspecto que não poderei aprofundar neste artigo.

A história do cinema revolucionário moçambicano é estruturada por dois movimentos aparentemente antagónicos. Por um lado, a afirmação do cinema como arte e mecanismo de emancipação: o desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica especificamente moçambicana e o ensejo de descolonização do cinema e de colectivação e universalização da produção cinematográfica. Por outro, a instrumentalização do cinema como um dispositivo ideológico e um aparelho de propaganda e dominação. A tentativa de criação de um consenso histórico, cultural e político terminaria por subjugar a arte à política, minando a inventividade estética e a função crítica do campo da arte. A censura, re-filmagem e remontagem parciais de Mueda são disso exemplo.

A história material de Mueda aponta para a formação de um paradigma modernista autoritário (Schefer, 2018). Noutras palavras, o paradigma de modernização tem como paralelo na esfera estética um paradigma modernista ligado à formação de um cânone literário, artístico e cinematográfico de tendência realista socialista, com a consequente exclusão das formas de expressão divergentes. A história material de Mueda prende-se, por conseguinte, não só com a política historiográfica da FRELIMO, como pode também ser entendida à luz da emergência do paradigma modernista autoritário. Da mesma maneira que a FRELIMO criou uma nova identidade unitária moderna delimitada geográfica e linguisticamente e procurou excluir as possíveis variações, foi estabelecido um paradigma estético modernista. No campo do cinema, a emergência do cânone realista socialista põe termo à utopia do cinema colectivo e à Estética de Libertação.

Frente ao “paradigma de modernização autoritária” (Cahen, 2006, p. 124) da FRELIMO e ao paradigma modernista autoritário correlativo, Mueda é um objecto extemporâneo, eloquente da viragem do programa do partido político de Machel em 1979. A censura, a re-filmagem e a remontagem parciais do filme evidenciam o referido sistema de inclusões e exclusões. No que respeita ao filme de Guerra, inclui-se a modernidade, a cultura nacional, o cânone e a história, excluindo-se a tradição, a etnicidade, a transgressão formal e a memória.

Os Comprometidos. Actas de um Processo de Descolonização

Entre 1982 e 1984, Guerra realiza o seu último grande projecto em Moçambique, *Os Comprometidos*. A obra documenta a “Reunião dos Comprometidos”, violento julgamento dos “colaboradores” com o regime colonial por um tribunal popular presidido por Machel em Junho de 1982. A “Reunião dos Comprometidos” inscreve-se, segundo Benedito Luís Machava, na “institucionalização de uma política do castigo” (Machava, 2011, p. 593) depois da independência. De acordo com Lúcia Ramos Monteiro, citando Suely Rolnik, a Reunião constituiria uma manifestação visual do “inconsciente colonial” ou, noutras palavras, da acção de forças conservadoras no interior de um movimento revolucionário (Ramos Monteiro, 2016). A montagem final, de uma duração de 40 horas, resulta de vinte e nove rolos de película de 16 mm a preto e branco, alguns deles caducados, de acordo com Cabaço (Schefer, 2015), filmados ao longo de seis dias de rotação quase ininterrupta (Pacheco Borges, 2017). O material dá origem a uma série de televisão. Alguns episódios da série são exibidos pela Televisão Experimental de Moçambique (TVE), imediatamente antes ou depois do telejornal, em 1985. Contudo, a emissão será pouco depois suspensa. Uma parte dos “rushes” terá sido vendida à realizadora holandesa Ike Bertels e incorporada no seu filme *Treatment for Traitors* (1983). Cabaço, para quem as bobines do filme estão hoje a “apodrecer” (Schefer, 2015) nos armazéns do serviço de segurança de Moçambique, inclui *Os Comprometidos* entre “o numeroso material do INC que, se não se queimou [aquando do incêndio de 1991], não foi editado por motivos de oportunismo político ou de incapacidade financeira. Filmou-se muita coisa para problematizar certos aspectos da história oficial” (Schefer, 2015). As considerações de Cabaço confirmam “a claríssima noção da importância da documentação” (Hadouchi e Schefer, 2013) que, segundo Guerra, possuía Machel (Hadouchi e Schefer, 2013). “Machel pensava que os acontecimentos deviam ser registados. Queria que as imagens ficassem na história” (Hadouchi e Schefer, 2013), afirma o cineasta.

Este aspecto aponta para o sistema de inclusões e exclusões que rege o cinema revolucionário moçambicano. Esse sistema materializa-se em dois diferentes tipos de produção cinematográfica, particularmente durante o período de estabilização da Estética de Libertação do INC. A primeira delas é a produção cinematográfica destinada à difusão nacional e/ou internacional, logo, a uma condição de visibilidade. O ponto de vista dos filmes é construído pela montagem e pela voz-off, o que confere, sobretudo durante o período realista socialista – marcado, como enunciado anteriormente, pela coexistência de histórias de resistência e de colaboração –, uma dimensão propagandística a essa produção. A segunda destina-se a arquivamento e, logo, a uma condição de invisibilidade, sendo composta essencialmente por “rushes” não montados. A coexistência destes dois tipos de

produção lança uma nova luz sobre a política cinematográfica desta fase. O INC produz intencionalmente representações cinematográficas que, por visibilizar o já então agudo conflito entre a sociedade e o Estado, se encontram votadas à invisibilidade desde o momento de produção. Porém, malgrado determinadas leituras que entrevêm a concepção do cinema da FRELIMO deste período como meramente propagandística, é importante sublinhar a dimensão e a vocação históricas da produção cinematográfica “invisível”. Essa produção demonstra que, para a FRELIMO, a documentação do presente se encontrava ligada a um pensamento do futuro, posição em linha com a visão teleológica marxista da história. Os filmes invisíveis são arquivos para o futuro que, a despeito da sua actual inacessibilidade, oferecem a possibilidade de descristalizar a narrativa histórica do “Script de Libertação”.

Figura 2: Os Comprometidos. Actas de um Processo de Descolonização (1982-84), de Ruy Guerra | Cortesia de Ruy Guerra.



Ao restringir o campo do visível, a FRELIMO expande paradoxalmente as possibilidades de releitura do passado. Niklas Luhmann considera que os processos de visibilização pressupõem sempre um processo correlativo de

invisibilização: trata-se, segundo o pensador, do “paradoxo da invisibilização” [“Paradoxie des unsichtbar-machenden”] (Luhmann, 1995, p. 149). O processo de visibilização de imagens da história de Moçambique (o seu registo cinematográfico) é, aqui, correlativo da sua invisibilização (do seu arquivamento). Abre-se, contudo, a possibilidade de uma re-visibilização.

O arquivo invisível

O terceiro filme examinado neste artigo constitui um arquivo invisível. Integra o “corpus” cinematográfico destinado, desde o seu processo de registo, a arquivamento.

Durante as conversas que mantive com Guerra, o cineasta fez referência a filmagens que realizou a pedido de Machel e que se incluem no “cinema invisível”. Descreverei uma delas a partir das observações do realizador (Hadouchi e Schefer, 2013). Entre 1984 e 1986, Machel convida Guerra a filmar uma importante reunião política na Beira. O Presidente de Moçambique convocara os antigos “quadros revolucionários militares” (Hadouchi e Schefer, 2013) do Norte do País, insatisfeitos com as diminutas responsabilidades políticas que lhes tinham sido atribuídas depois da independência, para um encontro de dois dias. Guerra entrevê os antigos chefes militares como Macondes, “com as suas tatuagens tribais” (Hadouchi e Schefer, 2013). O cineasta sublinha a violência da discussão, a confrontação aberta entre Machel e os antigos chefes militares e, em particular, a oposição destes ao registo cinematográfico da reunião. Para Guerra, a maneira como Machel lidou com a oposição dos antigos chefes militares ao registo cinematográfico da reunião exemplifica a posição central ocupada pelo cinema no projecto político-cultural da FRELIMO, assim como a importância da documentação histórica – a produção de arquivos filmicos para o futuro – para o Presidente moçambicano. Face à renitência dos antigos chefes militares, Machel pede a Guerra e à equipa técnica para abandonar a sala. O Presidente de Moçambique passa uma manhã inteira desta reunião de apenas dois dias tentando convencer os seus interlocutores da “importância de ter um registo” e “da necessidade de fazer o filme” (Hadouchi e Schefer, 2013). Tendo a rodagem sido aprovada com muitas reservas, Guerra começa a filmar ao fim da manhã.

Nunca montado e não-catalogado, o filme exemplifica a produção cinematográfica do INC votada à invisibilidade. As suas imagens fazem parte da produção que mostra o “descompasso” entre o “tempo pedagógico” da FRELIMO e o “tempo performático” do povo (Cabaço, 2010, p. 289), entre o Estado e a sociedade. O filme é uma das obras do cinema invisível, cuja descoberta permitiria, segundo Cabaço, problematizar a história oficial (Schefer, 2015), contribuindo também para decifrar o modelo hermenêutico do “Script de Libertação” (Borges Coelho, 2013) nas suas dimensões oral e audiovisual. A visibilização desse “corpus”, urgente, constituiria um elemento essencial não só para a história moçambicana e, particularmente, para uma arqueologia do projecto político-

cultural da FRELIMO, como abriria também novas linhas de leitura do cinema revolucionário do País.¹³ Confrontando um anti-“Script de Libertação” (Borges Coelho, 2013) e, logo, desafiando os critérios com que este dispositivo foi definido e instaurado, esse arquivo ofereceria a possibilidade de deslocar o modelo histórico e epistemológico dominante.

Conclusão

A história material dos três filmes de Guerra delineada neste artigo afigura-se como relevante não só para a história do cinema moçambicano, mas também para a história geral do País, sobretudo no que respeita à política da representação e aos mecanismos de representação política do período revolucionário. Sem pretender adoptar uma lógica de generalização, tecerei, a partir do caso moçambicano e tomando em conta o devir material dos três filmes analisados, algumas conclusões sobre a maneira como o arquivo anti-colonial se situa face ao arquivo colonial.

Se o arquivo, enquanto dispositivo permeado por complexos sistemas de saber-poder, é regido por uma lógica regulatória, as especificidades do sistema colonial interligam estreitamente os processos de organização arquivística e de estruturação do poder político. Benedict Anderson considera que “o Estado colonial não só aspirava criar... uma paisagem humana de perfeita visibilidade; a condição dessa ‘visibilidade’ [“sic”] era a atribuição de um número de série a todos e a tudo” (Anderson, 1991, p. 181). A imbricação entre o projecto colonial e o projecto epistemológico da modernidade europeia foi já amplamente estudada. Importa, contudo, examinar mais extensamente a maneira como o sistema colonial assentava num princípio e em tecnologias de ordenação arquivística da paisagem territorial, humana e cultural. Como no conto *Del Rigor en la Ciencia*, de Jorge Luis Borges (Borges, 1978), o projecto colonial ambicionava duplicar, de maneira milimétrica e exacta, os territórios colonizados através da produção de arquivos de diversas ordens, tais como arquivos geográficos (mapas, cartografias, etc.) e arquivos antropológicos (ilustrações, fotografias, álbuns, filmes, etc.). Esse princípio de ordenação constituía um dos fundamentos da dominação colonial e um dos seus lugares de poder.

O Estado pós-colonial é moldado à imagem do Estado-nação europeu e herda, em parte, os seus mecanismos regulatórios. Em Moçambique, o Estado pós-colonial replica numerosos princípios de organização do sistema colonial, começando pelo modelo de organização territorial. Se, depois das independências, os Estados pós-coloniais devêm os depositários dos arquivos coloniais que permaneceram nos antigos territórios colonizados, persistem, malgrado a vontade de deslocação epistemológica e de reconfiguração das estruturas de poder, os

¹³ É importante precisar que a condição de invisibilidade e/ou de semi-invisibilidade não se limita ao “corpus” do cinema revolucionário moçambicano. Atravessa, pelo contrário, toda a história do cinema (os filmes invisíveis do cinema primitivo, por exemplo) e, em particular, a história do cinema dos países de língua portuguesa. Notemos os importantes mecanismos de censura vigentes durante o Estado Novo, em Portugal, e a Ditadura Militar brasileira. A título exemplificativo, no seu estudo da censura durante o Estado Novo, Maria do Carmo Piçarra (Piçarra, 2015) debruça-se sobre os processos de censura — e, logo, de invisibilização e semi-invisibilização de arquivos — de três filmes: *Catembe* (1965) e *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...* (1972), filmados em Moçambique por Manuel Faria de Almeida e Joaquim Lopes Barbosa, respectivamente, e *Esplendor selvagem* (1972), rodado em Angola por António de Sousa.

mecanismos regulatórios que regiam as instituições arquivísticas durante o período colonial. Em Moçambique, durante os primeiros anos de independência, verifica-se uma intensa circulação de arquivos. Filmes como *Vinte e Cinco* (1975-77), de José Celso Martinez Corrêa e Celso Luccas, e o já referido *Estas São as Armas*, exemplificam os processos de circulação e migração de arquivos. Neles, os arquivos coloniais são descolonizados, isto é, ressignificados e libertados da sua dimensão política e cognitiva colonial, através de procedimentos de montagem, apropriação e “*détournement*” (Debord, 2006), constitutivos da própria poética do Cinema de Libertação. Porém, os processos paralelos de autonomização do Estado face à sociedade e de automatização das formas estéticas, descritos neste artigo, determinam a retirada dos arquivos – coloniais e anti-coloniais – de circulação. Não só os arquivos coloniais são invisibilizados, como também grande parte dos arquivos anti-coloniais produzidos durante a Guerra de Libertação e os primeiros anos de independência são confinados ao lugar do arquivo, à sua toponímia, a um lugar do poder. O arquivo pós-colonial reproduz, então, a lógica regulatória do arquivo colonial e constitutiva do próprio arquivo.

Em Moçambique, a adopção de uma visão teleológica e causal da história, de cariz marxista, reproduz o sistema de oposições binárias sobre o qual a modernidade europeia hegemónica se fundou historicamente, o que tem por consequência a exclusão das linguagens de poder locais (Mbembe, 2001; West, 2005). A história material dos arquivos anti-coloniais moçambicanos examinados neste artigo evidencia a tensão entre a dinâmica emancipatória do proto-Estado anti-colonial e a lógica regulatória do Estado-nação pós-colonial. Se os processos de produção e circulação inicial dos arquivos se inscrevem na dinâmica emancipatória do proto-Estado anti-colonial, esta é substituída por uma dinâmica regulatória aquando da sua integração nas instituições arquivísticas do Estado-nação pós-colonial. Os processos de resgate e de organização do esquecimento, que, segundo Derrida (Derrida, 1995), caracterizam o funcionamento e a política dos arquivos, não sendo constitutivos dos arquivos anti-coloniais dada a sua dimensão emancipatória, regem e definem, contudo, o seu ordenamento e integração nas instituições arquivísticas do Estado-nação pós-colonial, determinando o seu devir material e a sua invisibilidade.

A história dos arquivos anti-coloniais caracteriza-se por uma ampla circulação internacional e internacionalista, de que eventos como a Conferência Tricontinental de Havana (1966) ou o Festival Pan-Africano de Argel (1969) são demonstrativos – assim como os próprios processos de migração mencionados anteriormente. A dimensão emancipatória dos arquivos anti-coloniais poderá ser hoje restabelecida, como apontado no início deste artigo, através da sua saída do arquivo institucional e do seu regresso à circulação através de procedimentos de re-visibilização, fundamentais num período em que a memória da luta anti-colonial se eclipsa gradualmente da esfera pública. Redefine-se, desta maneira, a tensão entre resgate e organização do esquecimento que, segundo Derrida, é constitutiva do arquivo (Derrida, 1995). O processo de restituição é re-situado na esfera pública, afirmando-se como uma tarefa de re-organização da memória da luta anti-colonial.

Um dos processos de circulação que mais incisivamente reactiva a potência político-poética dos arquivos anti-coloniais é, malgrado o risco de des-historicização e de desterritorialização estética, a sua incorporação em objectos artísticos. *Spell Reel* (2017), de Filipa César, evidencia, entre outros possíveis exemplos, esse processo de reactivação crítica. Re-empregando arquivos anti-coloniais da Guiné-Bissau, *Spell Reel*, filme estrutural e

analítico que coloca em tensão as imagens de 16 mm do passado com material videográfico, reexamina a noção de “arquivo” e os processos de arquivamento e compilação. Compõe uma cartografia histórico-estética, na qual a revisitação da história da luta de libertação na Guiné-Bissau se alia a uma desconstrução crítica das formas do cinema militante e à actualização dos arquivos no presente através da sua exibição em território guineense. O écran-palimpsesto desordena as coordenadas espaço-temporais, desvelando os itinerários materiais, discursivos, ideológicos e intermediáticos dos arquivos e transpondo, de maneira sensível, certos princípios da teoria da cultura de Amílcar Cabral (Cabral, 2011). A sua metodologia remete para a leitura da “arqueologia” do conhecimento foucauldiana por Rudi Visker através da noção de “an-arqueologia” (Visker, 1991), leitura retomada por Siegfried Zielinski (Zielinski, 2008), descrevendo um método que aposta por estratégias combinatórias – que se estendem, neste caso, à hibridação intermediática – susceptíveis de suprimir o princípio de autoridade do arquivo. As estratégias combinatórias e circulatorias de *Spell Reel*, em particular a articulação de sistemas de montagem verticais e horizontais e de diferentes suportes mediáticos, suspendem o princípio de autoridade do arquivo e actualizam a potência político-poética dos arquivos anti-coloniais no presente enunciativo e nos sucessivos contextos de recepção do filme. Neste sentido, a esfera artística parece reactivar o princípio emancipatório inerente aos arquivos anti-coloniais e organizar a sua memória, processo de importância crucial na medida em que, nas palavras de Kamola e el-Malik, estes são “necessários para entender o nosso presente” (Kamola e el-Malik, 2017).

Referências bibliográficas

- Anderson, B. (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres e Nova Iorque: Verso.
- Badiou, A. (2013). Vingt-quatre notes sur les usages du mot ‘peuple’. In A. Badiou, P. Bordieu, J. Butler et al. (Eds.), *Qu’est-ce qu’un peuple?*. Paris: La Fabrique Éditions, pp. 9-21.
- Borges, J. L. (1978). Del rigor en la ciencia. In J. L. Borges, *Historia universal de la infamia*. Madrid: Alianza.
- Borges Coelho, J. P. (2013). Politics and contemporary history in Mozambique: A set of epistemological notes. In R. Assubuji, P. Israel & D. Thompson (Eds.), *Kronos: Southern African Histories*, nº especial *The Liberation Script in Mozambican History*, 39, pp. 20-31.
- Bragança, A. de e Depelchin, J. (1986). Da idealização da FRELIMO à compreensão da História de Moçambique. *Estudos Moçambicanos*, 5-6, pp. 30-52.
- Cabaço J. L. (2010). *Moçambique: Identidades, Colonialismo e Libertação*. Maputo: Marimbique.
- Cabral, A. (2011). *Libertação Nacional e Cultura*. In Manuela Ribeiro Sanches (Ed.), *Malhas que os Impérios Tecem. Textos Anticoloniais. Contextos Pós-Coloniais*. Coimbra: Edições 70, pp. 355-375.
- Cahen, M. (2006). *Lutte d’émancipation anticoloniale ou mouvement de libération nationale? Processus historique et discours idéologique. Le cas des colonies portugaises, et du Mozambique en particulier*. *Revue historique*, 637, 113–38.

- Chipande, A. J. (1970). The Massacre of Mueda. *Mozambique Revolution*, 43, 12-14.
- Debord, G. & Wolman, G. J. (2006). Mode d'emploi du détournement. In G. Debord, *Œuvres*. Paris: Gallimard, pp. 221-229.
- Derrida, J. (1995). *Mal d'archive*. Paris: Galilée.
- Derrida, J. (1998). *Archive Fever: A Freudian Impression (Religion and Postmodernism)*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ficamos, B. (2013). *Cinema Novo. Avant-garde et Révolution*. Paris: Nouveau Monde.
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- Hadouchi, O. e Schefer, R. (2013). Entrevista inédita a Ruy Guerra, Paris.
- Kamola, I. A. e el-Malik, S. S. (2017). Introduction. *Politics of African Anticolonial Archive*. In I. A. Kamola e S. S. el-Malik (Eds.), *Politics of African Anticolonial Archive*, ed. Isaac. Londres e Nova Iorque: Rowman and Littlefield, pp. 1-15.
- Koselleck, R. (2004). *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*. New York: Columbia University Press.
- Luhmann, N. (1995). *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Machava, B. L. (2011). State Discourse on Internal Security and the Politics of Punishment in Post-Independence Mozambique (1975-1983). *Journal of Southern African Studies*, 37(3), 593-609.
- Mbembe, Achille (2001). *On the Postcolony (Studies on the History of Society and Culture)*. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press.
- Meneses, M. P. (2016). Hidden Processes of Reconciliation in Mozambique: The Entangled Histories of Truth-seeking Commissions held between 1975 and 1982. *Africa Development / Afrique et Développement* 41(4), 153-180.
- Mora, D. (1976). Retalhos. In *As Armas Estão Aceso nas Nossas Mãos. Antologia Breve da Poesia Revolucionária de Moçambique*. Porto: Edições Apesar de Tudo.
- Pacheco Borges, V. (2017). *Ruy Guerra. Paixão escancarada*. São Paulo: Boitempo.
- Piçarra, M. C. (2015). *Azuis Ultramarinos Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70.
- Ramos Monteiro, L. (2016). La mémoire du mal et l'inconscient colonial. In M.-B. Basto, B. Léon, M.-R. Gonçalves e R. Schefer (Eds.), *La Furia Umana*, nº especial Ruy Guerra et la pensée critique des images, 30.
- Schefer, R. (2015). Entrevista inédita a José Luís Cabaço, Paris.
- Schefer, R. (2013). Fictions of the Liberation Struggle: Ruy Guerra, José Cardoso, Zdravko Velimirovic. In R. Assubuji, P. Israel & D. Thompson (Eds.), *Kronos: Southern African Histories*, nº especial The Liberation Script in Mozambican History, 39, 298-315.
- Schefer, R. (2018). Ruy Guerra's 'Mueda, Memória e Massacre: The missing images. *Journal of African Cinemas*, 10(3), 205-223.
- Simão, C. e Schefer, R. (2011). Entrevista inédita a Ruy Guerra, Maputo.
- Sousa Santos, B. de (2003). Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-Colonialismo e Interidentidade. *Novos Estudos*, 66, 23-52.

- Stoler, A. L. e Cooper, F. (2013). *Repenser le colonialisme*. Paris: Payot.
- West, H. G. (2005). *Kupilikula. Governance and the Invisible Realm in Mozambique*. Chicago e Londres: Chicago University Press.
- Varda, A. (1994). *Varda par Agnès*. Paris: Éditions Cahiers du Cinéma.
- Visker, R. (1991). Foucaults Anführungszeichen einer Gegenwissenschaft. In F. Ewald e B. Waldenfels (Eds.), *Spiele der Wahrheit, Michel Foucaults Denken*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 298-319.
- Zielinski, S. (2008). *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge e Londres: MIT Press.