

# CINEMA REVOLUCIONÁRIO MOÇAMBICANO: O VISÍVEL, O INVISÍVEL E O TRANSLÚCIDO\*

por Raquel Schefer

*...existia um descompasso entre o “tempo pedagógico” [sic]  
da FRELIMO... e o “tempo performático” [sic] do povo,  
condicionado pela persistência de formas culturais  
profundamente arraigadas.*

José Luís Cabaço (1)



---

\* Por decisão pessoal da autora, o texto não segue o Novo Acordo Ortográfico.

I

A história do cinema moçambicano é inseparável de dois episódios centrais da história do País: a Guerra de Libertação (1964-1974) e a revolução (1975-1987). O cinema, medium visual dominante do século XX, encontra-se estreitamente ligado ao processo de descolonização e ao projecto revolucionário moçambicanos. O contexto histórico-político apresenta-se como um factor essencial para a compreensão do cinema revolucionário moçambicano (1966-1987): verifica-se uma imbricação entre as formas fílmicas e a cronologia histórica da descolonização e da revolução; a linguagem cinematográfica traduz um movimento de revolta; as imagens em movimento dão conta de uma nova história, a história da libertação. Da mesma maneira que o cinema 'político' em geral, o cinema revolucionário moçambicano levanta a questão do entrelaçamento entre a revolução política e a revolução estética. No contexto histórico das independências africanas, coloca-se paralelamente o problema da articulação entre a descolonização política a a descolonização estética, cultural e epistémica. A Revolução Moçambicana constitui um tempo de libertação da palavra, da imagem, das formas representativas e cognitivas. O cinema revolucionário moçambicano leva-nos, com efeito, a repensar a vocação da arte para reflectir e igualmente transformar o campo social. Contudo, através do seu complexo conjunto de agenciamentos discursivos e da sua história material, o cinema revolucionário moçambicano constitui também um campo operatório entre o visível e o invisível, fundado num sistema de inclusões e de exclusões, permitindo-nos aceder a uma arqueologia do projecto político-cultural da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO). Correndo o risco de negligenciar aspectos históricos, estéticos e políticos fundamentais, este artigo debruça-se brevemente sobre as

passagens entre o visível e o invisível constitutivas do cinema revolucionário moçambicano.

## II

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”, nas palavras de Ruy Guerra, cineasta maior do Cinema Novo brasileiro e do cinema revolucionário moçambicano (2); a Estética de Libertação (1975/1976-1984) do Instituto Nacional de Cinema (INC), organismo fundado em 1976 e precedido, ainda em 1975, pelo Serviço Nacional de Cinema (SNC), nas suas duas etapas - o período de instituição (1975/1976-1979) e o período de destituição (1979/1980-1984) da linguagem cinematográfica; e o Realismo Socialista (1984/1985-1987), com as suas ‘ficções da libertação’. 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 ficções da libertação: ***O Vento Sopra do Norte*** (José Cardoso, 1987)

Se, 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” (3), também os arquivos anti-coloniais constituem “artefactos culturais” (4), vinculados a estruturas institucionais e permeados por complexos sistemas de saber-poder. Ora, fundando-se num sistema de inclusões e de exclusões, a história do cinema revolucionário moçambicano apresenta obras filmicas que se situam entre as categorias de visível, invisível e translúcido. Tal categorização prende-se com a construção do discurso histórico relativo à luta de libertação –com o intuito de forjar a história do País e de cimentar a unidade nacional– e com a operação complementar de organização do esquecimento. (5) Este processo aponta para a tensão entre a política da representação e o modelo de representação política da FRELIMO.

### III

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. Anunciam as estruturas da futura nação, 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. (6) 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". (7) 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 de guerra no Norte do País. As imagens filmadas pelo Departamento de Cinema não se encontram catalogadas, embora algumas delas tenham migrado para episódios do 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 Va ěrt Land Börjar Kulorna Blomma*** (*Na Nossa Terra as Balas Começam a Florir*, 1973) nas zonas libertadas da Província de Cabo Delgado. (8)



Rodagem de ***I Va ģrt Land Börjar Kulorna Blomma*** (*Na Nossa Terra as Balas Começam a Florir*, Cabo Delgado, 1971, Lennart Malmer, Ingela Romare e Maria Romare).  
Revista Mozambique Revolution, Outubro-Dezembro de 1971, nº 49.

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 dispositivo epistémico historiográfico instaurado após a independência. Segundo João Paulo Borges Coelho, a história de Moçambique foi codificada como um script, o "Script de Libertação" (9), transformando-se num instrumento para legitimar e tornar incontestável a autoridade da FRELIMO. O "Script de Libertação" é um dispositivo epistemológico que visa ordenar e codificar a história do País e, em particular, a história da luta de libertação. 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'. (10) 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.



***Estas São as Armas*** (Murilo Salles e Luís Bernardo Honwana, 1978)

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 contemporaneidade relativa entre os acontecimentos e a sua representação cinematográfica. Durante a



segunda fase da Estética de Libertação, o período de estabilização da linguagem cinematográfica, a produção fílmica constitui um campo de tensão face ao “Script de Libertação”. Essa tensão determina o regime de visibilidade e de 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, Memória e Massacre*** (Ruy Guerra, 1979/1980), desestruturam a narrativa nacional, resistindo ao discurso dominante.

Em linha com a política historiográfica da FRELIMO, o Realismo Socialista 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. Iniciando-se em 1981, a segunda fase do programa *Kuxa Kanema* anunciava já esta operação, nomeadamente através daquilo que era deixado fora de campo. Esses “retalhos de um Moçambique” (11) evidenciam a viragem do projecto político-cultural do País e o fracasso da utopia política, estética 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, mas também a transformação do povo num elemento irrepresentável. As ‘ficções da libertação’ realistas socialistas são obras votadas, desde logo, à visibilidade. A história moçambicana passa a ser representada como uma historia de resistência e 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 e para a reconversão do dispositivo epistémico historiográfico.

#### IV

Considerado como a primeira longa-metragem de ficção de Moçambique, *Mueda, Memória e Massacre*, de Guerra, é um filme extemporâneo, que formaliza tardiamente os pressupostos do projecto revolucionário da FRELIMO. Obra de transição, marca a passagem do período de instituição para o período de destituição da Estética de Libertação. O filme seria censurado, parcialmente re-filmado e remontado sem supervisão directa do realizador, operações que anunciam o desvio normativo do projecto político-cultural da FRELIMO e a canonização estética da década de oitenta. A versão mutilada premiada em 1980 no Festival de Tashkent opõe-se, como já referido, ao “Script de Libertação”, bem como ao sistema de inclusões e de exclusões que caracteriza a concepção cultural e cinematográfica da frente de libertação. A existência de várias versões de montagem faz de *Mueda, Memória e Massacre* um filme translúcido. As versões disponíveis deixam adivinhar translucidamente o corte do realizador, não-catalogado e, ao que tudo indica, perdido.



*Mueda, Memória e Massacre* (Ruy Guerra, 1979/1980)

Entre 1982 e 1984, Guerra realiza o seu último grande projecto em Moçambique, ***Os Comprometidos. Actas de um Processo de Descolonização*** (Ruy Guerra, 1984). Tal como acontecera com ***Mueda, Memória e Massacre***, o percurso institucional de ***Os Comprometidos...*** é complexo. A obra documenta a 'Reunião dos Comprometidos', julgamento dos 'colaboradores' com o regime colonial por um tribunal popular presidido por Samora Machel em Junho de 1982. A montagem final, de uma duração de 40 horas, resultante de seis dias de rodagem quase ininterrupta, dá origem a uma série de televisão. Alguns episódios da série são exibidos na Televisão Experimental de Moçambique em 1984. Contudo, a emissão será pouco depois suspensa. Segundo varias fontes, uma parte dos *rushes* terá mesmo 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" (12) 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 historia oficial". (13) As considerações de Cabaço confirmam "a claríssima noção da importância da documentação" que, segundo Guerra, possuía Machel. (14) "Machel pensava que os acontecimentos deviam ser registados. Queria que as imagens ficassem na historia", afirma o cineasta. (15) Por outro lado, apontam para o sistema de inclusões e de 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, uma dimensão propagandística a esta produção. A segunda destina-se a arquivamento, 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. Por outro lado, malgrado determinadas leituras que entrevêem a concepção do cinema da FRELIMO deste período como meramente propagandística, é importante sublinhar a dimensão e a vocação históricas da produção cinematográfica 'invisível'. Ela demonstra que, para a FRELIMO, a documentação do presente se encontrava ligada a um pensamento do futuro, posição em linha com a visão 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". 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 unsichtbarmachenden*]. (16) O processo de visibilização de imagens da história de Moçambique (o seu registo fílmico) é, aqui, correlativo da sua invisibilização (do seu arquivamento). Abre-se, contudo, a possibilidade de uma re-visibilização.

## V

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', tal como definido anteriormente. Descreverei uma delas a partir das observações do realizador. (17)



***Os Comprometidos. Actas de um Processo de Descolonização***

(Ruy Guerra, 1982/1984)

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” (18) 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 entrevistou os antigos chefes militares como Macondes, “com as suas tatuagens tribais”. (19) 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 que acompanhava o cineasta 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”. (20) 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 fílmica 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 (21), entre o Estado e a sociedade. O filme é uma das obras do cinema invisível, cuja descoberta permitiria, segundo Cabaço, problematizar a história oficial (22), contribuindo também para decifrar o modelo hermenêutico do “Script de Libertação” 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.

**Raquel Schefer** é investigadora, realizadora e programadora. Doutorada em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Universidade Sorbonne Nouvelle — Paris 3, é professora assistente na Universidade Grenoble Alpes. Publicou o livro *El Autorretrato en el Documental (2008)*, na Argentina. É co-editora da revista de cinema *La Furia Umana*.

(1) Cabaço, José Luís. 2010. *Moçambique: Identidades, Colonialismo e Libertação*. Maputo: Marimbique: 289.

(2) Entrevista inédita a Ruy Guerra realizada por Catarina Simão e Raquel Schefer em Maputo, 2011.

- (3) Stoler, Ann Laura e Cooper, Frederick. 2013. *Repenser le colonialisme*. Paris: Payot: 51. Tradução da autora.
- (4) Anderson, Benedict. 2006. *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris: La Découverte. Tradução da autora.
- (5) Derrida, Jacques. 1995. *Mal d'archive*. Paris: Galilée.
- (6) Cabaço, José Luís, *op. cit.*
- (7) Koselleck, Reinhart. 2004. *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*. Nova Iorque: Columbia University Press. Tradução da autora.
- (8) Versos finais do poema 'Vem Contar-me o teu Destino, Irmão' (1965), de Jorge Rebelo. Nelson Saúte (ed.) 2004. *Antologia de Poesia Moçambicana*. Lisboa: Dom Quixote: 307-308.
- (9) Borges Coelho, João Paulo. 2013. "Politics and Contemporary History in Mozambique: A Set of Epistemological Notes", em Rui Assubuji, Paolo Israel e Drew Thompson (eds.), *The Liberation Script in Mozambican History, Kronos: Southern African Histories* 39. Cidade do Cabo: University of Western Cape: 20-31. Tradução da autora.
- (10) Badiou, Alain. 2013. "Vingt-quatre notes sur les usages du mot «peuple»", em Alain Badiou, Pierre Bordieu, Judith Butler et al. (eds.), *Qu'est-ce qu'un peuple?* Paris: La Fabrique Éditions: 9-21.
- (11) Mora Dési. 1976 (1975). "Retalhos". *As Armas Estão Acesas nas Nossas Mãos. Antologia Breve da Poesia Revolucionária de Moçambique*. Porto: Edições Apesar de Tudo: 50.
- (12) Entrevista inédita a José Luís Cabaço realizada por Raquel Schefer em Paris, 2015.
- (13) Ibid.
- (14) Entrevista inédita a Ruy Guerra realizada por Raquel Schefer em Paris, 2013.
- (15) Ibid.
- (16) Luhmann, Niklas. 1995. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag: 149. Tradução da autora.

(17) Entrevista inédita a Ruy Guerra realizada por Raquel Schefer em Paris, 2013.

(18) Ibid.

(19) Ibid.

(20) Ibid.

(21) Cabaço, José Luís, *op. cit.*, p. 289.

(22) Entrevista inédita a José Luís Cabaço realizada por Raquel Schefer em Paris, 2015.