

AS IMAGENS QUE FALTAM: AS DUAS VERSÕES DE *MUEDA*, *MEMÓRIA E MASSACRE* (1979-1980), DE RUY GUERRA

Raquel Schefer¹

Resumo: *Mueda, Memória e Massacre* (1979-1980), de Ruy Guerra, é considerado o primeiro filme “de ficção da República Popular de Moçambique”. Dezanove anos depois do Massacre de Mueda (1960), o filme documenta *in loco* uma reconstituição performativa colectiva do acontecimento histórico. Exemplo da Estética de Libertação moçambicana e dos novos modos de produção do cinema revolucionário desse país, *Mueda* seria censurado, parcialmente refilmado e remontado. A versão mutilada premiada no Festival de Tashkent em 1980 responde a um dispositivo historiográfico epistémico que visa ordenar e codificar a história moçambicana, anunciando a viragem normativa do projecto político-cultural da Frelimo e a canonização estética da década de 80. A análise de duas diferentes versões do filme permitirá determinar em que medida o conjunto de operações materiais exercidas sobre a montagem original procurou ajustá-la à visão oficial do acontecimento histórico, inscrevendo-se ainda num processo de standardização dos procedimentos fílmicos. Essas operações destinavam-se a apagar os traços de uma das premissas fundamentais da teoria dos movimentos de libertação: a homologia entre a emancipação política e cultural. As imagens ausentes fazem aparecer uma arqueologia do projecto cultural do partido de Machel e revelam as contradições entre a teoria, a ideologia e a praxis política que caracterizam o período revolucionário moçambicano.

Palavras-chave: Moçambique; FRELIMO; cinema político; Massacre de Mueda; descolonização; Ruy Guerra.

Contacto: raquelschefer@gmail.com

Mueda, Memória e Massacre (1979-1980), de Ruy Guerra, é considerado o primeiro filme “de ficção da República Popular de Moçambique” (Imagem 1). Em 1979, dezanove anos depois do Massacre de Mueda (16 de junho de 1960), Guerra regista *in loco* uma reconstituição desse acontecimento histórico marcada pelas formas culturais do Planalto dos Macondes e autónoma do filme. Exemplo da Estética de Libertação do cinema revolucionário moçambicano, bem como dos novos modos de produção que se procuraram implementar depois da independência, *Mueda* seria censurado, parcialmente refilmado e remontado sem a supervisão do realizador. A versão mutilada premiada em 1980 no Festival de Tashkent e exibida em diversos certames internacionais

¹ Investigadora, realizadora e programadora. Doutoranda em Estudos Cinematográficos na Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

Schefer, Raquel. 2016. “As imagens que faltam. As duas versões de *Mueda, Memória e Massacre* (1979-1980), de Ruy Guerra”. In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 636-635. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

como obra modelar do cinema revolucionário moçambicano responde a um dispositivo epistemológico que visa ordenar e codificar a história do País – e, particularmente, a história da luta de libertação –, anunciando o desvio normativo do projeto político-cultural da FRELIMO e o processo de canonização estética de tendência realista socialista que viria a estender-se ao campo do cinema no início da década de 80.

A análise comparativa das duas versões catalogadas do filme permite reconstituir a sua história material. A “versão intermédia” aproxima-se do corte do autor, finalizado no outono de 1979. A “versão oficial” resulta da refilmagem efetuada por Licínio de Azevedo entre os últimos meses de 1979 e o primeiro semestre de 1980. As diferenças entre ambas as versões requerem um cuidadoso trabalho arqueológico. Neste artigo, examinarei brevemente imagens de três sequências, imagens que faltam entre uma e outra das versões. A análise permitirá determinar em que medida o conjunto de operações materiais exercidas sobre o corte do autor visou ajustar a narrativa à visão oficial do acontecimento histórico, inscrevendo-se ainda num processo de standardização dos procedimentos formais do cinema revolucionário moçambicano. A censura, a refilmagem e a remontagem de uma das poucas obras desse cinema que dá uma expressão formal ao projeto de coletivização dos meios de produção cinematográficos de Samora Machel e Jorge Rebelo destinavam-se também, de modo paradoxal, a apagar os traços de uma das premissas fundamentais da teoria dos movimentos de libertação: a homologia entre a emancipação política e cultural. As imagens ausentes constituem uma importante instância para a compreensão das formações discursivas do projeto político-cultural da FRELIMO e da importância do cinema dentro dele. Elas apontam para as contradições entre a teoria, a ideologia e a praxis política que caracterizam o período revolucionário moçambicano e, sobretudo, as suas fases intermédia e final.

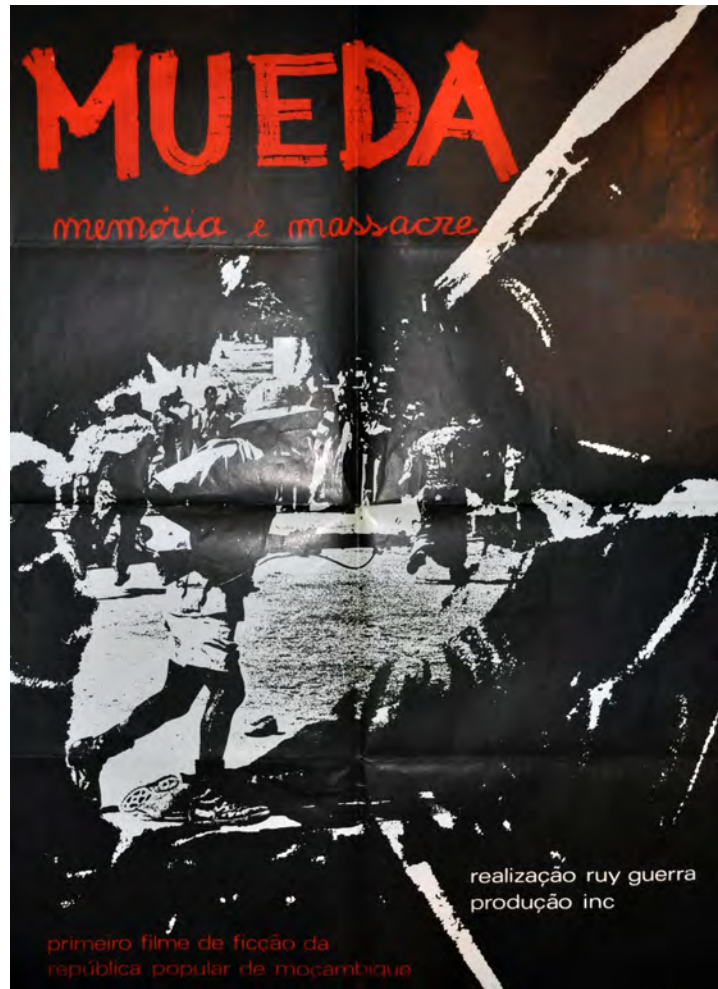


Imagem 1: Cartaz oficial de *Mueda. Memória e Massacre*, Departamento Nacional de Publicidade e Propaganda, 1980.

As passagens temporais e materiais das imagens de *Mueda* permitem refletir sobre as relações entre os arquivos coloniais e os arquivos anticoloniais. Se, segundo Ann Laura Stoler e Frederick Cooper (2013, 51) “aquilo que é excluído [dos arquivos coloniais]... é intrínseco – e é a própria essência – da política cultural do colonialismo” (tradução da autora), também os arquivos anticoloniais constituem “artefactos culturais” (Anderson 2006), vinculados a estruturas institucionais e permeados por complexos sistemas de saber-poder. A história material deste filme invisibilizado em consequência do processo de construção do discurso histórico da luta de libertação e da operação complementar de organização do esquecimento (Derrida 1995) faz dele um dos exemplos mais prementes das repercussões na esfera estética da viragem do projeto político-cultural moçambicano no final da década de 70, no contexto histórico da Guerra Civil (1976-1992). Roberto Moura considera os

filmes que foram votados ao esquecimento como fazendo parte de um “cinema invisível” (2002, 20-21). Através dos seus pontos de lisibilidade/visibilidade e de ilisibilidade/invisibilidade, procurarei situar o filme no quadro da política cultural e historiográfica moçambicana deste período.

O cinema revolucionário moçambicano

A rodagem de *Mueda*, um dos filmes mais notáveis da Estética de Libertação do Instituto Nacional de Cinema (INC), fundado em março de 1976, tem lugar em junho de 1979, poucos dias antes do quarto aniversário da independência. Um inequívoco impulso fundacional guia o filme, aspeto que é corroborado por Guerra. Para o cineasta, este “exprime sem dúvida a vontade de criar um cinema nacional” (Schefer 2013).

O cinema nacional moçambicano emerge como um pré-cinema (1966-1974/1975). A independência do país é prefigurada por um conjunto de obras cinematográficas realizadas durante a Guerra de Libertação. São obras que assinalam “a realidade por vir” (Einstein 2003, 38, tradução da autora). A noção de “pré-cinema” designa quer os filmes produzidos durante a Guerra de Libertação pelo Departamento de Cinema da FRELIMO, fundado por Rebelo em 1966, quer as obras realizadas por cineastas militantes ou engajados estrangeiros que, como a britânica Margaret Dickinson ou o norte-americano Robert Van Lierop, documentaram o conflito e, em particular, as novas formas sociais que se procuravam instaurar nas zonas libertadas.

A existência de um pré-cinema nacional moçambicano põe em evidência a heterodoxa leitura da relação marxista entre infraestrutura e superestrutura da FRELIMO, na linha da teoria da cultura de Amílcar Cabral. Para os ideólogos do movimento de libertação moçambicano, as características próprias do sistema de produção e o confronto com a estrutura colonial existente determinariam uma inversão da relação de determinação entre infraestrutura e superestrutura no contexto da luta de libertação. Segundo esta conceção, a “moçambicanidade”, isto é, a identidade cultural moçambicana, forjada durante a luta armada, ela própria um “factor de cultura” (Cabral 2002, 373), através de um processo de convergência cultural, originaria a futura

infraestrutura de produção. Segundo José Luís Cabaço, “a moçambicanidade é um processo de convergência cultural antes de ser um processo de convergência estrutural” (Schefer 2015). Quando aplicada ao campo da literatura, das artes e do cinema, essa interpretação sugere uma rutura da conceção marxista da arte como reflexo. Invertida momentaneamente a relação de determinação entre infraestrutura e superestrutura, suspensa a existência de um campo estético autónomo (nos termos em que foi definido desde o século XVIII), a literatura, a arte e o cinema deixam de constituir um reflexo da realidade colonial, passando a ser uma sua negação. As manifestações culturais conformam, então, um campo de produção de efeitos de transformação. A dialética da arte como reflexo e como campo de produção de efeitos constitui um dos aspetos teóricos mais importantes da estética revolucionária moçambicana.

Vinte e Cinco (1975-1977), de José Celso Martinez Corrêa e Celso Luccas, inaugura, em termos históricos e formais, a Estética de Libertação moçambicana. Mais tarde, Jean Rouch e Jean-Luc Godard participam no processo de implantação do audiovisual moçambicano, desempenhando, ao lado de Guerra, um papel central na discussão em torno da tropicalização das máquinas de representação. Após a independência, são criados programas de coletivização do cinema, tal como o projeto “Cinema nas Aldeias”.

Mueda, Memória e Massacre

Ruy Guerra, um dos grandes nomes do Cinema Novo brasileiro, nasceu em Lourenço Marques, em 1931. É aí que aos dezassete anos realiza a sua primeira curta-metragem, *Cais Gorjão* (1947/1948). O cineasta define-se como “um produto africano, [dotado de uma] afetividade moçambicana” (Schefer e Simão 2011) e como um “latino-africano”, (Fígaro 2002, 61) entendendo ainda que o facto de ter vivido num território colonizado durante a juventude marcou não somente o seu olhar estético, mas também o seu “olhar político sobre a estética” (Schefer e Simão 2011). O carácter político da obra deste cineasta tricontinental não provém apenas dos seus motivos, mas também do princípio de inovação formal que a anima. A sua filmografia organiza-se em

torno das duas dimensões atribuídas historicamente ao processo de descolonização: “descolonizar” é nela conjugado nos sentidos estético e político.

Em 1977, Guerra inicia a sua colaboração com o INC, nunca tendo, todavia, integrado oficialmente os quadros do instituto. Até 1986, ano da morte de Machel, viaja inúmeras vezes a Moçambique. Algumas estadias são prolongadas, tendo uma delas durado catorze meses. Entre 1978 e 1979, Guerra passa entre seis a oito meses a desenvolver o projeto “Cinema nas Aldeias”, que procurava implantar uma rede de exibição cinematográfica nas aldeias comunais. Em 1979, o projeto é sumariamente suspenso por Rebelo, então Ministro da Informação. O seu cancelamento anuncia a passagem à fase normativa do projecto político-cultural moçambicano. Guerra comunica ao ministro que, salvo se lhe fosse permitido realizar uma longa-metragem sobre o Massacre de Mueda, partiria do País. O ministro aceita a proposta.

As duas versões de *Mueda*, *Memória e Massacre*

Mueda está longe de ser a obra épica sobre o processo de descolonização a que aspirava o Ministério da Informação. Não o é nem pela sua perspectiva histórica, nem pela sua dimensão formal. A política do cinema é nele uma poética das formas. *Mueda* debruça-se sobre a memória sensível do colonialismo mais do que sobre a história do massacre. O sistema colonial agiu sobre os corpos, deixando neles marcas, mostra-nos o filme, procedendo a uma reconstituição sensível das condições perceptivas e cognitivas do colonizado no sistema colonial. A estética do sensível e da memória alia-se em *Mueda* uma pesquisa de contornos antropológicos dos sujeitos coloniais. O filme aproxima-se também de uma mnemotécnica representativa, em relação estreita com as formas culturais do Planalto de Mueda, principalmente com o Mapiko, dança de máscaras da cultura Maconde. A resistência da sociedade tradicional Maconde à ordem política da FRELIMO – centralista e penalizadora das manifestações culturais consideradas “tribalistas” – constitui outra das linhas temáticas e uma das razões plausíveis da censura. O filme dá tardiamente corpo ao projeto de coletivização do cinema de Machel e Rebelo. Faz circular uma

palavra - uma palavra-imagem – coletiva. As passagens do subjetivo ao coletivo suspendem as hierarquias da enunciação e da representação, dotando *Mueda* de uma estrutura perspectivista e relacionista.

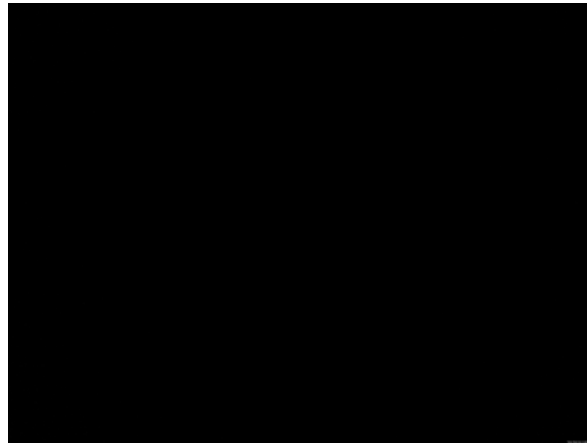
Existem pelo menos duas versões de *Mueda*. A versão oficial encontra-se catalogada em diferentes cinematecas europeias, nomeadamente na Cinemateca Portuguesa. Já a versão disponível no Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema (INAC), em Maputo, apresenta uma montagem diferente. Através da análise e *découpage* comparativos das duas versões, e tendo consultado Guerra, cheguei à conclusão de que a cópia do filme existente no INAC é uma versão intermédia entre o corte do autor e a versão oficial e definitiva do filme. Trata-se de uma versão mais longa, cuja primeira parte corresponde *grosso modo* ao corte de Guerra, enquanto a segunda é idêntica à versão oficial. As contradições e as incongruências narrativas existentes entre essas duas versões levaram-me a levantar a hipótese de que dois negativos do filme de 16mm, cada um deles correspondente a uma diferente versão e a uma distinta fase de montagem, tenham sido colados acidental ou propositadamente no INC após a partida da cópia “final” para os festivais internacionais. A hipótese aponta naturalmente para a existência de uma terceira versão, o corte de Guerra. Reajustando a formulação inicial, *Mueda* faz parte de um cinema translúcido mais do que invisível, pensando na maneira como a versão intermédia deixa aperceber a versão primeira, sem que possamos, contudo, distinguir a montagem original com perfeita nitidez. A descoberta da versão intermédia e a identificação das suas temporalidades levaram-me a crer que talvez a metade correspondente à sua primeira parte esteja depositada, por classificar, no INAC, o que mereceria um novo trabalho de pesquisa que poderia aproximar-nos do corte de Guerra.

Três imagens

Mueda articula três linhas narrativas. A primeira, com que o filme abre e cerra, é composta por uma série de travellings autorreflexivos. Instituído singulares modos de relação entre os lugares interiores e os espaços exteriores, esses travellings enlaçam o passado, alegorizado pelas ruínas coloniais, e o futuro,

prefigurado na representação do trabalho coletivo nas machambas e na construção de novos edifícios. A multitemporalidade do discurso fílmico assume uma dimensão espacial. A segunda linha narrativa engloba as sequências, híbridas em termos de género, de documentação da reconstituição performativa coletiva, popular e carnavalesca do massacre. A terceira linha narrativa é conformada por um conjunto de entrevistas indiretas a testemunhas oculares do acontecimento histórico.

As operações de censura, refilmagem e remontagem incidiram principalmente sobre dois segmentos da terceira linha narrativa. O primeiro desses segmentos reunia as sequências testemunhais de Raimundo Pachinuapa, antigo guerrilheiro e importante figura da FRELIMO, então Governador da Província de Cabo Delgado (Imagem 2). Testemunha ocular do massacre, Pachinuapa é um dos responsáveis pela construção do discurso histórico relativo a esse acontecimento. No corte de Guerra, as sequências testemunhais de Pachinuapa iam pontuando a narrativa do princípio ao fim. Na versão intermédia, restam apenas três sequências, intersetando o filme até às cenas de reconstituição do massacre propriamente dito. Pachinuapa desapareceu da versão oficial. O testemunho do antigo guerrilheiro teria sido tomado por Rebelo, segundo o realizador, como a oficialização de uma perspetiva histórica que não era ainda consensual entre os dirigentes do partido. No entanto, não era o conteúdo do discurso que se apresentava como problemático, sublinha Guerra, mas o facto de Pachinuapa envergar o uniforme da FRELIMO. O uniforme legitimaria uma perspetiva histórica não oficial. Para Cabaço, que sucede a Rebelo na pasta da Informação em 1981, “o testemunho de Pachinuapa com o uniforme da FRELIMO dava uma responsabilidade autoral que não podia aparecer no filme” (Schefer 2015). Rebelo tenta convencer Guerra a cortar o testemunho de Pachinuapa na íntegra e a contratar um ator para interpretá-lo. O cineasta recusa.



Imagens 2 a 4 : As imagens que faltam. *Mueda, Memória e Massacre* (versões 2 e 3, 1979-1980), cortesia de Ruy Guerra.

As cenas com o ator (Imagem 3) são, contudo, rodadas por Azevedo, que, após a saída de Guerra do projeto, assume a sua direção. Na versão intermédia, depois da desapareção de Pachinuapa a meio do filme, as declarações do ator vêm tomar o seu lugar. Mas, na versão oficial, tão-pouco há imagens do ator. A falta de qualidade técnica da fotografia dessas cenas tornava-as inaceitáveis

num filme que pretendia mostrar ao mundo a pujança do cinema nacional moçambicano.

O segundo segmento censurado reunia as declarações de um funcionário administrativo colonial. Trata-se de uma imagem invisível (Imagem 4), ausente das duas versões catalogadas. A ausência desse depoimento permite afirmar com segurança que, apesar da sua maior proximidade, tão-pouco a primeira parte da versão intermédia corresponde exatamente ao corte do realizador. A censura das declarações de uma testemunha ocular que pertencera aos quadros administrativos coloniais leva-me a suspeitar que também o princípio de focalização narrativa do acontecimento histórico incomodava a FRELIMO. A questão da focalização narrativa permite explicar também a censura do testemunho de Pachinuapa. O antigo guerrilheiro é de etnia Maconde. As relações da FRELIMO com os Macondes tinham-se tornado tensas desde a cisão de Lázaro N’Kavandame em 1968. Submeter a construção discursiva ao ponto de vista de Pachinuapa poderia outorgar uma importância central e “desmesurada” aos Macondes no processo de descolonização. A focalização narrativa assume uma dimensão formal nos planos subjetivos indiretos livres e nas variações focais.

A censura, refilmagem e remontagem de *Mueda* prendem-se fundamentalmente com a política historiográfica da FRELIMO. João Paulo Borges Coelho considera que a história moçambicana foi codificada como um “Script de Libertação” através de um dispositivo epistémico historiográfico essencialmente oral que impôs “um discurso estratégico situado na interseção das relações de poder e das relações de saber” (tradução da autora) (Borges Coelho 2013). Esse discurso constitui um *corpus* narrativo fixo que visou consolidar e tornar incontestável a autoridade da FRELIMO. O “Script de Libertação” permitiu-lhe fazer da luta de libertação o discurso fundador da nação, fornecendo-lhe “uma espécie de *carta de navegação [sic]* para governar o país” (Borges Coelho 2013, 22).

Se Borges Coelho sublinha a dimensão essencialmente oral do “Script de Libertação”, esse dispositivo é também de ordem textual e audiovisual. A história, a literatura, o teatro e, sobretudo, o cinema revolucionários

moçambicanos contribuíram para instituir a Guerra de Libertação como narrativa nacional, descrevendo-a como um desenrolamento ordenado, mecanicista e *quasi* preestabelecido de ações, seguindo um eixo temporal causal, sequencial e progressivo conduzindo à independência do País e persistindo, de modo finalista, durante os anos de implantação do socialismo.

Contudo, *Mueda*, tal como outros filmes do período, situa-se fora do *corpus* do “Script de Libertação” e opõe-se mesmo à “fixidez historiográfica” (De Certeau 1975) e ao monopólio ideológico da história próprias desse dispositivo. O filme de Guerra “dispensa” (Sousa Santos 2012) o “Script de Libertação”, assumindo uma posição eminentemente crítica.

O cinema revolucionário moçambicano responde e, simultaneamente, excede o “Script de Libertação”. Para Cabaço, “o cinema é o meio de comunicação que... mais ativamente participou do questionamento do discurso oficial” (Schefer 2015). O antropólogo e antigo Ministro da Informação aponta *Mueda* como o exemplo mais importante do contradiscurso cinematográfico que se opõe ao “Script de Libertação”.

A oposição de *Mueda* ao “Script de Libertação” apresenta também uma dimensão formal, muito embora as operações de censura, refilmagem e remontagem pouco tenham incidido sobre essa vertente. Recusando a forma épica e a presentificação do passado, Guerra interroga a relação da memória sensível do massacre com a percepção da realidade histórica presente. O discurso fílmico revela uma consciência da intransponível distância entre aquilo que foi concretamente vivido – e que transcende largamente o domínio do representável e do visual – e aquilo que pode ser representado.

A produção de *Mueda* situa-se num período de transição do cinema revolucionário moçambicano e do próprio projeto político-cultural da FRELIMO. Esse projeto, atravessado pelas inflexões variadas da aliança modernista entre arte e política, apresenta duas forças contrárias - uma força emancipatória e uma força reguladora -, a primeira exprimindo a crença na emancipação do ser humano através do desenvolvimento das suas faculdades criativas; a segunda manifestando a razão de Estado no contexto da Guerra Civil. A censura, a refilmagem e a remontagem de *Mueda* são expressivas do

momento em que a segunda força se sobrepõe à utopia política, social e estética, quando a FRELIMO, para assegurar a unidade do Estado e do partido, rompe a homologia entre a emancipação política e a emancipação cultural e separa a praxis da política da sua teleologia moral, instaurando-se, então, uma contradição profunda entre a palavra, a ideologia e a ação.

A história material de *Mueda* permite-nos reconstituir o conflito estrutural entre o “Script” e a Estética de Libertação que, começando em 1979/1980, desemboca na produção de filmes de propaganda e de ficções realistas socialistas, as Ficções da Libertação, que vêm enriquecer o *corpus* discursivo desse dispositivo epistémico historiográfico. Filme inovador num período em que está já em curso uma canonização das formas estéticas, *Mueda* não só se opõe à política historiográfica do partido, como também à sua política cultural. Para uma compreensão mais aprofundada desse período, para enquadrar o filme na sua adequada dimensão histórica, urge visibilizar a versão original de Guerra, que, ao que tudo indica, se encontra por catalogar nos arquivos do INAC.

BIBLIOGRAFIA

- Anderson, Benedict. 2006. *L’Imaginaire national. Réflexions sur l’origine et l’essor du nationalisme*. Paris: La Découverte.
- Borges Coelho, João Paulo. 2013. “Politics and Contemporary History in Mozambique: A Set of Epistemological Notes.” In *The Liberation Script in Mozambican History*, editado por Rui Assubuji, Paolo Israel et Drew Thompson. Cidade do Cabo: University of Western Cape, 20-31.
- Cabaço, José Luís. 2010. *Moçambique: Identidades, Colonialismo e Libertação*. Maputo: Marimbique.
- Cabral, Amílcar. 2002 (1961). “Libertação Nacional e Cultura.” In *Malhas que os Impérios Tecem. Textos Coloniais, Contextos pós-coloniais*, editado por Manuela Ribeiro Sanches. Lisboa: Edições 70, 355-375.
- De Certeau, Michel. 1975. *L’écriture de l’histoire*. Paris: Gallimard.
- Derrida, Jacques. 1995. *Mal d’archive*. Paris: Galilée.
- Einstein, Carl. *Georges Braque*. 2003 (1934). Bruxelles: Éditions La Part de l’Œil.
- Fígaro, Roseli. 2002. “Cineasta da Palavra. Entrevista a Ruy Guerra”. *Comunicação & Educação*, 64:60-78.
- Foucault, Michel. 2010. *L’archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- Israel Paolo. 2014. *In Step with the Times: Mapiko Masquerades of Mozambique*. Athens: Ohio University Press.

- Johnson, Randal et Stam, Robert. (ed.). 1995 (1982). *Brazilian Cinema*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Machel, Samora. 1974. *A Luta Continua*. Porto: Edições Afrontamento.
- Machel, Samora. 1978. *Educar o Homem para Vencer a Guerra, Criar uma Sociedade Nova e Desenvolver a Pátria: Mensagem à 2ª Conferência do DEC*. Maputo: Edição do Trabalho Ideológico da FRELIMO.
- Moura, Roberto. 2002. "Le renouveau du dialogue cinématographique France-Brésil, et la contre représentation de la société brésilienne sous les gouvernements militaires dans le 'cinéma invisible' des années 1969-90." *Histoire et sociétés de l'Amérique Latine*, 14:11-32.
- Rebello, Jorge. 2010. "Para uma História do Cinema em Moçambique." Conferência apresentada no Colóquio Globalidade versus identidade: reflexões sobre a sua génese, contexto e influência para o entendimento do cinema contemporâneo, Maputo, Moçambique, 13-15 de Setembro de 2010.
- Schefer, Raquel. 2015. "Entrevista inédita a José Luís Cabaço." Paris.
- Schefer, Raquel. 2013. "Entrevista inédita a Ruy Guerra." Paris.
- Schefer, Raquel e Simão, Catarina. 2011. "Entrevista inédita a Ruy Guerra." Maputo.
- Sousa Santos, Boaventura de. 2012. "Aquino de Bragança: criador de futuros, mestre de heterodoxias, pioneiro das epistemologias do Sul." In *Como fazer Ciências Sociais e Humanas em África: Questões Epistemológicas, Metodológicas, Teorias e Práticas*, editado por Teresa Cruz e Silva, João Paulo Borges Coelho e Amélia Neves de Souto. Dakar: Codesria, 2012, 13-61.
- Stoler, Ann Laura e Cooper, Frederick. 2013. *Repenser le colonialisme*. Paris: Payot.