

## Memórias de uma Independência, Memórias de um Filme

Inês Cordeiro Dias<sup>1</sup>

Catarina Simão. 2015. *Uhuru. Stamp. Genealogy. Anatomy*. Bratislava: Apart Label. 91p.

Os arquivos fazem a ligação entre passado e presente, guardando os documentos com os quais se faz a história oficial de um país. Esta tende a criar narrativas homogêneas que tentam eliminar contradições. No entanto, as realidades históricas são heterogêneas e contraditórias, e diferentes verdades entram constantemente em competição para figurarem na história oficial. A artista e investigadora Catarina Simão tem vindo a trabalhar estas questões no contexto dos arquivos do INAC — Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema de Moçambique. A publicação do seu livro *Uhuru. Stamp. Genealogy. Anatomy* insere-se nesse seu percurso, centrando-se no filme *Mueda. Memória e Massacre*, realizado por Ruy Guerra em 1979, na sua genealogia e na sua anatomia, como indica o título.

*Uhuru* foi concebido no contexto da exposição homónima da artista, realizada na tranzit.sk, em Bratislava (26 de março a 16 de maio de 2015), com curadoria de Daniel Grúň. Como nota Catarina Simão no seu *website* ([www.catarinasimao.com](http://www.catarinasimao.com)), o livro não é um catálogo ilustrativo, mas antes pretende aprofundar as questões colocadas na exposição. É então um objeto autónomo, que pode ser entendido independentemente da exposição, mas que se enriquece quando pensado no contexto desta. A exposição foi organizada em três salas diferentes: a primeira destinava-se ao visionamento do ensaio visual *Effects of Wording* (30', 2014), uma reflexão sobre o efeito das palavras, e sobre como podem ser usadas como armas políticas; a segunda, ao ensaio visual *Mueda 1979* (11', 2013); e a terceira expunha diversos documentos relacionados com o livro *Uhuru*.

“Uhuru” significa “liberdade” em suaíli, e, em maconde, é pronunciado “uhulu”. Com a luta de libertação, a palavra acabou também por adquirir o significado de “independência”. O livro *Uhuru. Stamp. Genealogy. Anatomy* abre com uma nota ao leitor que identifica as instâncias em que um filme é considerado raro: porque é difícil encon-

---

<sup>1</sup> Universidade da Califórnia, Los Angeles, Departamento de Espanhol e Português, Los Angeles, CA 90095-1532, Estados Unidos da América.

trar uma cópia, porque não chegou a entrar no circuito comercial, porque as cópias existentes estão em más condições, porque nunca lhe foi atribuída importância suficiente para que se tornasse visível, ou porque nos faz questionar a nossa posição de meros consumidores de imagens (7). *Uhuru* requer que o seu leitor seja ativo, que questione não só as imagens que lhe são apresentadas, mas também a sua condição de espectador, e o seu contributo para os sentidos possíveis de uma imagem, de um filme. A página que se segue a esta nota é um fac-símile de um telex, enviado em 1981 para o Internationales Filmfestspiele de Berlim, sobre a participação do filme *Mueda* no festival, ressaltando a questão da tradução: “request your best attention for translation in view to guarant correct political understand of the film” (8). A preocupação de *Effects of Wording* ecoa neste telex: as imagens não são suficientes, as palavras que as acompanham modelam-lhes o sentido, e esse sentido tem implicações políticas.

*Mueda*, como notou o seu realizador, é um filme político (45). Em junho de 1960, na vila de Mueda, no norte de Moçambique, as tropas portuguesas massacraram um grupo de camponeses macondes que exigiam a independência. Este episódio tornou-se o marco do início da luta de libertação moçambicana, embora os camponeses apenas pretendessem a independência do território maconde. A história oficial da FRELIMO quis esquecer este pormenor, que entrava em conflito com a construção de uma identidade nacional moçambicana. A partir da independência, a população de Mueda passa a encenar anualmente uma peça de teatro que reconstitui o massacre. Ruy Guerra decide filmar esta celebração. O resultado é *Mueda. Memória e Massacre*, considerado o primeiro filme de ficção moçambicano embora tenha também características de documentário<sup>2</sup>. Guerra filmou a representação teatral conforme ela se desenrolava: era a câmara que seguia os atores, já que estes não atuavam diretamente para ela, num procedimento a que Simão chamou “blind flight” (70). No seu *website*, a artista chama a atenção para um plano em contra-campo que parece desmentir essa ausência de premeditação das filmagens: “In the film, a double take suddenly denies this initial basic law: the introduction of a countershot, in the interior scenes, becomes a rift, a purposely imperfect element, allowing the imaginary division of cinematic to become concrete. This debunked element works in favor of the visibility of something else that is off screen, that was there previously and independently of the presence of the camera”. *Uhuru* explora o fora de campo do filme, que essa fratura expôs. *Mueda* ficou na história do cinema moçambicano não só como um

---

<sup>2</sup> Filmes anteriores de Ruy Guerra já combinavam documentário e ficção. Por exemplo, *Os Cafajestes* abre com imagens reais da vida noturna carioca e *Os Fuzis* inclui imagens dos flagelados do sertão.

dos filmes mais importantes, mas também como forma de inscrição de um dos seus mitos fundadores na memória identitária do país.

*Uhuru* explora essa fratura feita em três passos, intitulados “*stamp, genealogy, anatomy*” (“*selo, genealogia e anatomia*”). *Stamp* abre com a fotografia de um selo moçambicano dentro de um envelope de papel vegetal que vela a imagem, mas na qual vislumbramos a palavra Moçambique e dois vultos humanos (11). Há que virar a página (numa espécie de contra-campo) para encontrar a legenda e uma imagem do selo fora do envelope. Trata-se de um selo comemorativo do vigésimo aniversário do massacre de Mueda. A imagem do selo é um *still* do filme de Ruy Guerra, onde dois sipaios se debruçam sobre os corpos das vítimas. Virando de novo a página (14-15), vemos do lado esquerdo o mesmo *still*, invertido, como se estivesse refletido num espelho, com a legenda “Diaporama of 7 images”, e, do lado direito, os restantes seis *stills* do diaporama. Ao virarmos para a página seguinte (16), vemos seis quadrados em branco. Se os colocarmos em contraluz, podemos ver os *stills* em transparência, invertidos especularmente (na exposição, uma impressão idêntica estava exposta na janela da galeria, para que fosse vista em contraluz). Através de imagens do próprio filme, Catarina Simão torna visível o processo cinematográfico e o facto de o cinema apresentar sempre um ponto de vista sobre a realidade, um enquadramento, mas nunca a realidade objetiva, sem filtros, embora muitas vezes o próprio cinema crie essa ilusão. Seguem-se mais onze *stills* do filme, e o primeiro, de um rapaz com os braços abertos como se fosse levantar voo (possível referência ao “blind flight” de Ruy Guerra?), tem a seguinte legenda: “Director preparing the crowd for the play” (17). O *still* é retirado de uma cena do filme em que o rapaz explica à população que vão ser filmados durante a representação da peça teatral, e como se devem comportar. Note-se que, em inglês, “director” pode referir-se ao encenador da peça, mas também ao realizador do filme. A ambiguidade da legenda não é casual. Quem é que afinal dirige aquilo que vemos nas imagens do filme? A população ou o realizador, que afirma ter filmado sem nenhum tipo de planeamento, mas que afinal até pediu à população que repetisse a peça no dia seguinte, para poder registar as cenas dentro do edifício da Administração, que estão na origem do tal plano em contra-campo gerador de uma rutura na premissa inicial do filme. As páginas seguintes contêm *stills* ilustrativos de várias cenas do filme: o interior do edifício da Administração, a chegada de Modesta e Tiago, dois dos protagonistas macondes do massacre, a contagem dos mortos, etc. A secção intitulada *Stamp* encerra com um texto de Licínio de Azevedo de 1978, intitulado “Há Qualquer Coisa Perigosa em Mueda”, que anuncia que o filme de Ruy Guerra “inaugura a cinematografia moçambicana no campo da ficção” (32).

A secção seguinte de *Uhuru* intitula-se *Genealogy* e é composta por uma entrevista de Catarina Simão a Ruy Guerra, sobre o filme, realizada em Maputo, em setembro de 2011, e intitulada “Blind Flight, an Interview with Ruy Guerra” (41). O realizador fala da sua opção em fazer o filme a preto e branco como um ato político, já que era a única forma de fazer um filme inteiramente moçambicano, devido à escassez de recursos técnicos no país. No entanto, essa escassez de recursos é usada como afirmação estética: “Aesthetics in itself is political” (45).<sup>3</sup> Na entrevista, o realizador fala também da censura de uma cena do filme, em que Raimundo Pachinuapa, o governador da província de Cabo Delgado à época do massacre, conta à câmara a sua versão da história. Pachinuapa veste um uniforme das FPLM (Forças Populares para a Libertação de Moçambique), mas naquela época a FRELIMO ainda não tinha tomado uma posição oficial em relação ao massacre. O facto de ele estar fardado de alguma forma implica a oficialização de um discurso sem que o comité central do partido tenha ainda tomado uma posição. Ruy Guerra autorizou que se mudasse o filme, mas abandonou a realização deste. A imagem que ilustra este episódio é uma fotografia de Pachinuapa, tirada da versão não censurada do filme a partir do monitor de uma Steenbeck em Moçambique (51). Do outro lado da página, há outro *still* quase idêntico, voltando a evocar a ideia de campo e contracampo que tem orientado *Uhuru*. Ambas as imagens são baças (tal como o selo no envelope de papel vegetal), o que aponta para as histórias veladas pela história oficial do governo moçambicano. No entanto, a pergunta mais importante desta entrevista é a seguinte: “Would you agree that your film isn’t really about the massacre, but its remembrance?”. Ruy Guerra concorda e acrescenta: “it’s about how a people, remembering a massacre in which family and friends participated and died, about how they can deal with it — and with joy” (46). Também *Uhuru* é sobre a memória, neste caso a memória — as memórias — de um filme, e sobre a problematização do conceito de memória, tanto oficial como individual.

A terceira e última parte do livro, *Anatomy*, contém três textos de reflexão teórica: “The Threshold of No Return”, “R + G”, e “How Many Times Will They Rip Off Her Headscarf”. “The Threshold of No Return” descreve e analisa a ação do filme até ao momento em que Modesta, uma das camponesas que vem exigir a independência, é presa. Segundo Catarina Simão, este é o momento que abre o caminho para a revolução, e do qual não há retorno: “Of all the nationalists who appear in the play, Modesta is the one who first commits herself to the cause, measured in

---

<sup>3</sup> Embora Ruy Guerra nunca fale nesta entrevista da sua experiência no Cinema Novo brasileiro, é clara a influência desse movimento nesta afirmação estética da escassez de recursos, que Glauber Rocha cunhou de “estética da fome”.

terms of risk to her life, as well as by her words and views” (65). Este texto inclui a transcrição de vários diálogos do filme. Enquanto *Stamp* se concentra em trechos visuais do filme, esta anatomia inclui uma descrição verbal do mesmo. Afinal, os filmes são compostos por imagens e por palavras. A dado momento, no ensaio visual *Effects of Wording*, Catarina Simão declara: “Apparently, a description may also require visual interpretation. And text can emerge within the images”. O livro *Uhuru* joga constantemente com estas premissas, e em “The Threshold of No Return” é a vez de as palavras se sobreporem às imagens.

O ensaio seguinte, “R + G”, discute a ida de Jean Rouch (R) e de Jean-Luc Godard (G) a Moçambique no final dos anos 70. O projeto de Jean Rouch merece atenção particular porque mais uma vez expõe as tensões entre a vontade da FRELIMO de criar um cinema oficial e a visão subjetiva do realizador. Rouch deu aulas de cinema na universidade e os seus alunos fizeram filmes em que a população usava as diversas línguas bantu faladas na região. Isto era contra as diretivas da FRELIMO, que defendia o uso do português como motor de união nacional. O governo temia que o uso das línguas bantu acirrasse conflitos tribais e pusesse em causa a segurança do país. Os filmes em Super 8 acabaram por ter duas bandas sonoras, que competiam ideologicamente entre si: a versão feita pelos alunos e a versão oficial, narrada em português.

O último ensaio intitula-se “How Many Times Will They Rip Off Her Headscarf” e é uma reflexão sobre o vídeo *Mueda 1979*, também parte da exposição. Este vídeo é uma “close reading” de uma sequência do filme, em que se analisa detalhadamente as vezes em que a polícia tira e põe o lenço de Modesta da sua cabeça. Na terceira repetição deste movimento, que se dá quando Modesta entra no edifício da Administração, ela aparece já sem lenço, embora não tenhamos visto ninguém a tirá-lo. Para manter a continuidade, Guerra filma uma parede branca. Como nota Catarina Simão, “Guerra’s choice to maintain continuity actually opens a crack: it is a purposefully imperfect element which allowed the imaginary division of cinema to become real, concrete. In the video, this imperfect element is revealed by its central importance as it contributes to the visibility of other aspects that occur outside the film” (71). *Uhuru* encerra então com uma reflexão acerca da fratura que tem orientado toda a reflexão do livro. Embora a FRELIMO não tivesse ainda uma versão oficial do massacre de Mueda quando o filme foi feito, este acabou por institucionalizar essa memória. O selo comemorativo dos vinte anos do massacre confirma o caráter oficial do filme.

*Uhuru. Stamp. Genealogy. Anatomy* não é um livro convencional, sendo antes um objeto de arte que leva o projeto artístico da exposição mais além. *Uhuru* é uma reflexão acerca das possibilidades de representação da história e da memória nacional. O livro é também uma

memória de um filme raro, que está há muito fora do circuito comercial e cuja acessibilidade é bastante restrita. Por fim, *Uhuro* é um exercício autorreferencial, já que problematiza os limites da representação da memória.