



Recebido em 13/05/2022

Aceito em 03/10/2022

DOI: 10.26512/emtempos.v1i41.43304

ARTIGO

Mueda, memória e massacre (1979) e a construção do mito fundacional da Independência de Moçambique (1975)

Mueda, memory and massacre (1979) and the construction of the founding myth of the Independence of Mozambique (1975)

José Antônio Souza Queiroz

Doutorando em História na Universidade Federal de Minas Gerais

<https://orcid.org/0000-0002-4600-2111>

RESUMO: A proposta do artigo é refletir sobre como o filme *Mueda, memória e massacre* (1979), do diretor Ruy Guerra, colaborou para a construção do Massacre de Mueda (1960) como um dos principais mitos políticos da história recente de Moçambique, demarcando o início da luta anticolonial no país. Baseando-se no conceito de mito na configuração dos imaginários, pretende-se analisar como o Massacre de Mueda foi apropriado pela Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) e narrado pela história oficial como ponto de inflexão do colonialismo no país, ao incitar a formação de movimentos nacionalistas que culminaram na luta armada e na posterior Independência em 1975. Produzido poucos anos após a Independência, por encomenda do Estado, o filme de Ruy Guerra insere-se no debate político pós-Independência e projeta - através do cinema - o mito de Mueda no imaginário social e político do país.

PALAVRAS-CHAVE: Massacre. Mueda. Ruy Guerra. Moçambique.

ABSTRACT: The article's proposal is to reflect on how *the film Mueda, memory and massacre* (1979), by director Ruy Guerra, collaborated in the construction of the Mueda Massacre (1960) as one of the main political myths in the recent history of Mozambique, marking the beginning of the anticolonial struggle in the country. Based on the concept of myth in the configuration of imaginaries, it is intended to analyze how the Mueda Massacre was appropriated by the Mozambique Liberation Front (FRELIMO) and narrated by official history as a tipping point of colonialism in the country, by inciting the formation of nationalist movements that culminated in the armed struggle and subsequent Independence in 1975. Produced a few years after independence, commissioned by the State, Ruy Guerra's film is part of the post-Independence political debate and projects - through cinema - the myth of Mueda in the social and political imaginary of the country.

KEYWORDS: Massacre. Mueda. Ruy Guerra. Mozambique.

Ruy Guerra e Moçambique

Ruy Guerra é conhecido no Brasil principalmente por duas razões. Primeiro, como um dos grandes nomes do movimento Cinema Novo que ajudou a fundar com Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman e outros cineastas, lançando filmes celebrados pela crítica especializada, como *Os Cafajestes* (1962), *Os Fuzis* (1964) e *A queda* (1978). Ruy Guerra também é muito lembrado pela parceria com Chico Buarque que resultou na peça *Calabar: o elogio da tradição* (1973), censurada pela Ditadura Militar. O nosso objetivo com o presente artigo é investigar outro aspecto da trajetória do cineasta, ainda pouco investigado pelos pesquisadores brasileiros: sua participação no processo de fundação nacional empreendido pela Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) a partir de meados nos anos 1970. Interessa-nos, particularmente, investigar como o filme *Mueda, memória e massacre* (1979) colaborou com o processo de criação do mito político da maior relevância na história recente daquele país. Para tanto, é necessário refletir sobre um tema central para entender a obra fílmica de Ruy Guerra: sua relação com Moçambique.

Guerra nasceu em Lourenço Marques, atual cidade de Maputo, em agosto de 1931. Na época da colonização, dizia-se que português nascido em África era um “cidadão de segunda categoria”. Em uma crônica, Guerra contou que “nasceu imigrante” e, como tantos outros, “cumpriu a fatalidade de sair mundo afora” (GUERRA, 1996, p. 12). O tema da identidade nacional foi objeto de constante reflexão para Ruy Guerra – ele dizia não ter pátria, considerando-se, por isso, um latino-africano. A respeito do lugar onde nasceu, Ruy Guerra revelou em uma entrevista à José Luís Cabaço que:

Ali fui tomando consciência do racismo e da dominação colonial. O lugar onde a gente nasce deixa uma marca forte. Em Moçambique fiz minhas primeiras discussões políticas, li os primeiros textos, militei com outros companheiros, tive a primeira experiência da repressão de uma ditadura. Esses anos ajudaram-me naquilo que depois foi a minha formação ideológica e as experiências que vivi depois da minha partida vieram enriquecer os valores essenciais aprendidos no contexto da família e na realidade colonial (CABAÇO, 2012, p. 134).

Seus pais migraram de Portugal para Moçambique em busca de novas oportunidades. Eram personagens bastante atípicos: Mario Guerra, um convicto maçom anticlerical, fez carreira como funcionário público. Sua mãe, Clara Guerra, era uma católica de estilo mais tradicional. Era também hipocondríaca – supunha sempre estar morrendo de câncer. Gostava de ler literatura russa e ensinou Ruy Guerra a gostar de Fiódor Dostoiévski, Honore Balzac e de outros autores clássicos. Foi sua grande incentivadora. Era, também, fascinada pela cultura oriental: tinha o estranho hábito de tomar chá vestida de quimono chinês, em meio às fumaças dos incensos perfumados que encomendava de longe (BORGES, 2017, p. 50-52).

No mesmo ano em Ruy Guerra nasceu, foi inaugurado na cidade o Cinema Scala. Construído na parte baixa, o edifício ainda hoje mantém sua estrutura original: uma arquitetura simples e alegre que oferecia à cidade colonial uma brisa de progresso e modernidade. Durante anos foi o maior cinema do continente africano, podendo receber até mil e trezentos espectadores de uma só vez. A maior parte dos filmes passava primeiro pela África do Sul e eram, basicamente, obras hollywoodianas censuradas pelo governo vizinho. E foi assim que Ruy Guerra começou a ter contato com a linguagem cinematográfica. Todavia, o cinema não foi para ele uma paixão fulminante: Guerra já revelou, em diversas entrevistas, que queria mesmo era ser romancista. Muito em virtude dos autores brasileiros que chegavam na única livraria da cidade: Manuel Bandeira, Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade, José Lins do Rego, dentre outros. Ruy Guerra não chegou a fazer um romance, mas escreveu diversos contos, crônicas e poemas ao longo da vida. O gosto pelo cinema veio aos poucos. Ao contrário de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra não pode vivenciar um fervoroso ambiente cineclubista na cidade. Porém, ele teve uma oportunidade ainda melhor, em certo sentido: estudar cinema no *Hautes Études Cinematographiques* (Idhec), bem no florescimento da *nouvelle vague*.

Ruy Guerra foi para a Europa estudar cinema em fevereiro de 1951, onde começou a desidratar sua herança antecipada. No velho continente, após se formar em Paris, perambulou por diversos países tentando rodar seus primeiros projetos. Não obteve sucesso. Decidiu viajar ao Brasil apenas com a passagem de ida no bolso, em 1958. Foi nos anos seguintes que lançou seus primeiros filmes e ajudou a revolucionar a cinematografia do país com o Cinema Novo – como dissemos no início do artigo, não é o nosso objetivo abordar sua participação no movimento. Em 1975, já consolidado como grande cineasta pelo circuito nacional e internacional, Ruy Guerra foi convidado pela FRELIMO para celebrar a Independência e criar uma cinematografia no país. Naquela altura, já era um cineasta consagrado nos festivais internacionais de cinema. A decisão de voltar para Moçambique não foi simples para Ruy Guerra. Naquele momento não havia muito o que comemorar: a Independência foi antecedida por uma guerra que durou mais de 10 anos e sucedida por uma Guerra Civil. O país estava devastando.

Ainda assim, em meio as sequelas do colonialismo, arrumou-se um jeito de fazer cinema. No país de nascimento, além de dirigir *Mueda, memória e massacre* (1979) e alguns documentários¹, Ruy Guerra trabalhou em um projeto de cinema-móvel que percorreu o interior e criou diversas salas de cinema em áreas rurais; ofereceu treinamento para pessoal; deu orientações técnicas para estruturar as bases do cinema moçambicano. A presença de Ruy Guerra em Moçambique foi muito significativa, complexa e desafiadora – outros intelectuais foram convidados para esse projeto, dentre eles Jean-Luc

¹ São eles: *Operação Búfalo* (1978), *Um povo nunca morre* (1980), *Os comprometidos: atas de um processo de descolonização* (1984) e *Danças Moçambicanas* (1979).

Godard, que durante meses conviveu com Guerra no país². Acostumado a enfrentar com seus filmes os padrões estéticos e linguísticos dominantes, o cineasta se viu no centro de uma complexa trama política e cultural que envolvia, acima de tudo, o retorno difícil à terra onde nasceu. Talvez por isso, em 1981, o cineasta tenha escrito um poema intitulado *Meu País*, no qual ele diz o seguinte:

[...] Eu tenho como país,
Uma bússola gangrenada de esperança.
Na verdade eu só tenho como país,
Essa insônia teimosa dentro de um sonho vivo (GUERRA, 1981).

Mueda 1960: história(s) de um massacre

Dois anos após Ruy Guerra desembarcar no Brasil, o planalto de Mueda, ao norte de Moçambique, foi palco de um acontecimento histórico que se transformaria em um marco definitivo do processo de descolonização do país. O Massacre de Mueda, ocorrido no dia 16 de junho de 1960, é celebrado por parte da historiografia moçambicana como a pedra fundamental da luta por independência. Na ocasião, milhares de pessoas se reuniram na sede administrativa do distrito de Mueda. O encontro, que havia sido marcado pelas próprias autoridades coloniais, foi resultado da forte pressão exercida pelos macondes³ - em especial aos que emigravam de Tanganica⁴, que naquela época lutava pela independência contra a coroa britânica. Liderados por Faustino Vanomba e Kibiriti Diwane, os habitantes apresentaram suas reivindicações para a administração colonial, que se revelava inflexível diante dos clamores por liberdade e autonomia. Após horas de conversas, os líderes saíram presos da sede do governo distrital, provocando uma revolta dos manifestantes que enfrentaram o aparato militar presente. Esse enfrentamento provocou o assassinato de vários manifestantes – contas da FRELIMO apontam que foram mais de 600 mortos, embora não se tenha um registro oficial do número de vítimas.

É significativo ressaltar que as primeiras narrativas sobre o evento apareceram com Eduardo Mondlane – sociólogo e primeiro presidente da FRELIMO – ainda nos anos 1960. Isso foi feito em dois trabalhos: o primeiro

² Para saber mais sobre a experiência na perspectiva de Jean-Luc Godard, ver: *Revista Cahiers du Cinema*, nº 300. Maio de 1979.

³ A população de Mueda é formada por diversos grupos etnolinguísticos, dentre os quais se destacam os angonis, macuas e macondes. Por serem a maioria da população, a região do planalto é conhecida como território Maconde (COLIN, 2018).

⁴ Tanganica era uma antiga colônia inglesa que teve sua Independência em 1961. Transformou-se em Tanzânia após unir-se com a ilha de Zanzibar em 1964. A região de Tanganica, que fazia fronteira com o planalto de Mueda, recebeu significativos fluxos migratórios ao longo de todo o período colonial. Parte desses habitantes voltaram para Moçambique e iniciaram as contestações libertárias na região (COLIN, 2018).

foi uma pesquisa apresentada em 1968 na Universidade da Califórnia, intitulada *Nationalism and development in Mozambique* (MONDLANE, 1968). Nesse artigo, Mondlane faz uma ampla análise sobre os fundamentos da colonização portuguesa em Moçambique. O Massacre de Mueda é brevemente citado. Na leitura histórica de Eduardo Mondlane, o evento faz parte de uma série de revoltas locais que precederam e inspiraram a Guerra de Independência conduzida pela FRELIMO. Citando Eduardo Mondlane:

Assim, a FRELIMO é o produto direto da política colonial portuguesa e da luta armada, o produto direto da violência portuguesa e da recusa de negociar para reconhecer, mesmo em princípio, o nosso direito à autodeterminação (MONDLANE, 1968, p. 14).⁵

Nesse processo histórico, o Massacre de Mueda seria uma prova definitiva de que os moçambicanos deveriam se organizar e pegar em armas para enfrentar o Estado colonial, indisposto a quaisquer tipos de negociações. Guardadas as devidas proporções, pode-se afirmar que nessa perspectiva o Massacre de Mueda de 1960 teria sido para a Independência de Moçambique em 1975 o que a Greve de 1905 se tornou para a Revolução de Outubro em 1917: um ensaio.

O segundo trabalho de Eduardo Mondlane, intitulado *Lutar por Moçambique*, foi publicado em 1969 e dedica maior atenção ao Massacre de Mueda. Vale destacar que a obra foi “escrita à quente” e publicada antes do fim da Guerra de Independência, de tal sorte que as reflexões de Eduardo Mondlane apontavam para o futuro de um Estado-Nação que ainda não existia propriamente, mas estava a construir-se. Pois isso, na introdução do livro, o autor ressalta o seu objetivo:

Mostrar o que a colonização portuguesa foi de facto, para o Africano, procurar as verdadeiras origens da guerra e tentar explicar o que significa para os seus participantes e o que está emergindo dela em termos de novas estruturas sociais que podem contribuir para moldar a África do futuro (MONDLANE, 1976, p. 13).

Nesse trabalho, o Massacre de Mueda ocupa um espaço fundamental: trata-se, nesta perspectiva histórica, do evento-símbolo que marca o surgimento do nacionalismo, a consciência de unidade entre os moçambicanos e o entendimento da necessidade de uma luta armada. Para dar vida ao Massacre, Eduardo Mondlane recorre ao testemunho de Alberto Joaquim Chipande, um de seus sobreviventes que ingressou nas fileiras da FRELIMO após o ocorrido. Em um depoimento impactante, Chipande nos conta que:

[...] Como é que aquilo aconteceu? Bem, alguns dos homens puseram-se em contato com a autoridade e pediram mais liberdade e mais salário... Depois, estando o povo a dar apoio a estes chefes, os Portugueses mandaram políticos pelas aldeias, convidando a população para reunião em Mueda. Vários milhares vieram ouvir os

⁵ “Thus FRELIMO is the direct product of portuguese colonial policy and the armed struggle the direct product of Portuguese violence and refusal to negotior to recongnise even in principle our right to self determination” (MONDLANE, 1968, p. 14).

portugueses. Como depois se verificou, o administrador tinha pedido ao governador da província de Cabo Delgado que viesse de Porto Amélia e trouxesse uma companhia do exército. Mas estas tropas esconderam-se ao chegarem a Mueda. Ao princípio não as vimos. Então o governador convidou os nossos chefes a entrar no edifício da administração. Eu estava à espera do lado de fora. Ali estiveram durante quatro horas. Quando saíram para a varanda, o governador perguntou à multidão quem queria falar. Muitos queriam falar, e o governador disse-lhes que se colocassem à parte. Depois, sem mais uma palavra, mandou a política amarrar as mãos daqueles que estavam à parte, e a política começou a bater-lhes. Eu estava ao pé. Vi tudo (MONDLANE, 1976, p. 126).

Chipande descreve, na sequência, o início do enfrentamento que teria resultado em centenas de manifestantes mortos. Eduardo Mondlane, refletindo sobre o depoimento, ressalta que depois daquele acontecimento o Norte nunca mais voltara à normalidade mostrando que era evidente “que a resistência pacífica era fútil” (MONDLANE, 1976, p. 126). Depois do Massacre, os sobreviventes se espalharam e começaram a se formar os primeiros movimentos nacionalistas do país a partir do exílio, como é o caso da União Democrática Nacional de Moçambique (UDENAMO), formada em Salisbury ainda em 1960; da Mozambique African National Union (MANU), fundada em 1961 por moçambicanos em Tanganica; e, por fim, da União Africana Moçambicana Independente (UNAMI), iniciada por residentes no Malawi. Em junho de 1962, finalmente, esses grupos se juntaram em torno de uma única frente ampla – a FRELIMO, sob a direção de Eduardo Mondlane.

Diante do exposto, pode-se dizer que o Massacre de Mueda começou a ser contado a partir de uma perspectiva histórica construída por Eduardo Mondlane, sociólogo, presidente da FRELIMO e considerado o “primeiro arquiteto da história nacional de Moçambique”⁶, como indicou a historiadora Cintia Oliveira. A historiadora Cintia Oliveira reforça que a partir da década de 1990, novos trabalhos surgem com a pretensão de questionar a história oficial construída pelo tema, atentando-se a um maior cuidado metodológico – como, por exemplo, no tratamento dado aos processos seletivos da memória⁷. Outra frente de trabalhos, de caráter nacionalista, reforça a perspectiva da FRELIMO, procurando mostrar como o evento está interligado a interesses locais ou regionais, sem uma estratégia coerente para alcançar a independência de Moçambique⁸. Por fim, vale destacar o trabalho em andamento do pesquisador Michael Cahen que vem se dedicando a mostrar como o Massacre foi utilizado pela FRELIMO, que tomou a frente no processo de construção nacional, de forma manipulatória.⁹

⁶ Ver OLIVEIRA, 2019, p. 10.

⁷ Ver SILVA; JOSÉ, 1991, pp. 17-27; ADAM, 2006.

⁸ Ver ISAACMAN, A; ISAACMAN, B, 1983.

⁹ Ver CAHEN, 1999, pp. 29-46.

É muito importante ressaltar, mesmo que brevemente, que a memória e a história interagem com o passado de formas diferentes. A memória, como nos mostra Beatriz Sarlo, Paolo Rossi (2010) e outros autores, apoia-se sobretudo na força do testemunho. Transformado em fonte histórica, esse relato deve ser percebido como algo flutuante “entre a firmeza do discurso e a mobilidade do vivido” (SARLO, 2007, pg. 21), não devendo ser tomado como verdade descomunal. No caso argentino que Beatriz Sarlo analisa em sua obra, o testemunho irrompeu com força no país após a última Ditadura Militar (1976-1983) e as narrativas memorialistas de suas vítimas promoveram o fortalecimento de uma “cultura de memória” muito poderosa no país, impregnando o cinema, a literatura e as artes. Parece-nos sugestivo ter o caso argentino em mente para pensar no impacto do Massacre de Mueda na forma como a história oficial de Moçambique foi costurada. Os testemunhos dos sobreviventes foram, em certo sentido, apropriados pela narrativa da FRELIMO e tornaram-se uma força motriz poderosa nesse processo. Segundo Paolo Rossi, ao abordar o tema da memória e do esquecimento,

O entrelaçamento de memória-esquecimento é muito profundo. Mesmo quando se teorizam rupturas totais e irreparáveis e transformações radicais. Nas situações histórico-culturais em que predominam a cólera e o espírito de rebelião, a exigência de um passado é frequentemente tão forte quanto a que diz respeito ao futuro (ROSSI, 2010, p. 25).

Foge das pretensões do presente artigo explanar e problematizar as variadas narrativas historiográficas sobre o Massacre de Mueda, como muito bem o faz a historiadora Cíntia Oliveira. Pretende-se, assim, mostrar como o filme produzido por Ruy Guerra, encomendado pela FRELIMO, colabora para a construção de Mueda como mito fundacional na nação. Lançado em 1979, *Mueda, memória e massacre* sintetiza o esforço de configurar um cinema que fosse capaz de projetar uma nação. Em diálogo com o historiador Marcos Napolitano (2015), pode-se pensar que a utilização do cinema enquanto fonte histórica aponta para dois eixos complementares. O primeiro eixo aborda os filmes pelo ponto de vista técnico-estético. A ideia, segundo o autor, é refletir sobre as especificidades da linguagem cinematográfica e sobre os mecanismos formais mobilizados na concepção do filme. O segundo eixo é de natureza representacional, onde o historiador procura os eventos, personagens e processos históricos representados nos filmes, desvelando os fatos sociais e históricos encenados direta ou indiretamente. Enquanto discurso significativo, o filme funciona como uma máquina social de representações – portanto, não deve ser pensado como uma “janela aberta ao mundo, transparente e sem nenhum filtro” (NAPOLITANO, 2005, p. 238). O filme é carregado de intencionalidades e sua força na história, que foi demonstrada no trabalho incontornável de Marc Ferro, tem a capacidade de “desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio”, ao mostrar “o avesso da sociedade, seus lapsos, atingir sua estrutura” (FERRO, 1992, p. 86).

Ao olhar para o surgimento do cinema em contraposição à outras linguagens da cultura, pode-se pensar que o filme tem seu favor uma poderosa *impressão de realidade* (AUMONT, 1995, p. 150-151), que se deve à sua riqueza perceptiva. Ao utilizar simultaneamente a imagem e o som, o cinema pôde restituir o movimento, com uma naturalidade que é difícil contrapor. Não por acaso, regimes autoritários como o nazismo e o stalinismo fizeram amplo uso do cinema como máquina de propaganda. No caso Moçambicano, o cinema também foi essencial para construir uma nova sociedade, que surgia a partir dos escombros do colonialismo. O historiador moçambicano João Paulo Borges Coelho foi preciso ao observar o “*script de libertação*” colocado em movimento pelo Estado recém-criado: um dispositivo epistemológico que visa ordenar e codificar a história de um país pelo viés da luta anticolonial, compondo um *corpus* narrativo coerente e estruturado em torno de certas premissas estéticas e políticas (COELHO, 2019, p. 5). Ao aceitar o convite de retornar à Moçambique após quase duas décadas e colaborar com o projeto político da FRELIMO, Ruy Guerra empresou sua câmera a uma causa política sensível, que se revelaria repleta de contradições inerentes a um país que buscava construir sua identidade enquanto nação. Nosso objetivo a partir de agora é tentar compreender como o filme de Ruy Guerra é um dos resultados – e catalisador – de um dos mitos fundacionais de Moçambique como Estado-Nacional.

Mueda 1979: a construção de um mito

Mueda, memória e massacre começa pela sonoridade. Ouvimos ruídos confusos que lembram um professor forçando um grupo de estudantes a mimetizar algumas frases prontas da história colonial. Nesse caso, trata-se da chegada de Vasco da Gama em Moçambique na segunda parte do século XV e dos primeiros contatos entre os europeus e o “povo de baixa estatura” que vivia na região. A narração – feita em português, que não é o idioma mais falado em Mueda – é interrompida de forma abrupta e acompanhamos a câmera trêmula focalizando as mãos de um homem que carrega um trompete, com o qual anuncia o início do espetáculo. O informe colocado na tela nos contextualiza:

Todos os anos, no dia e local do Massacre, é representado o Drama de Mueda. O teatro – encenado no próprio local do acontecimento, com actores e público que foram testemunhas do fato histórico – encontra assim a sua forma de expressão mais viva e actuante. Este filme, baseado nessa memória popular, é dedicado a todo Povo Moçambicano. (*Mueda, memória e massacre*, 1979).

Vale mencionar que, assim como muitas sociedades africanas, Moçambique foi e ainda é uma região marcada pela oralidade, de tal forma que é essencial atentar-se às falas, aos ruídos, ao uso estratégico do idioma maconde e do português, aos testemunhos de sobreviventes e outros aspectos que ajudam a dar significado e textura à encenação do Massacre de Mueda. A respeito da tradição oral que ampara boa parte do saber ancestral das

sociedades africanas, o pesquisador malinês Amadou Hampâté Bâ apontou que uma das peculiaridades da “memória africana” é

[...] reconstituir o acontecimento ou a narrativa registrada em sua totalidade, tal como um filme que se desenrola do princípio ao fim, e fazê-lo *no presente*. Não se trata de recordar, mas de *trazer ao presente* um evento passado do qual todos participam, o narrador e sua audiência [...]. A cada vez, o filme inteiro se desenrola novamente. E o evento está lá, restituído. O passado se torna presente. A vida não se resume jamais (BÂ, 2010, pg. 208-209).

A encenação anual do Massacre de Mueda, nessa perspectiva, é um constante *trazer ao presente* uma memória traumática que marcou a vida daquele povo. O ato de encenar e de, insistentemente, manter viva aquela lembrança diz muito sobre o contexto político conturbado que Moçambique vivia entre o início dos anos 1960 e a Independência, em 1975. Isso porque esse trazer ao presente é uma operação intencional, com viés e interesse político bem delimitado, como já percebemos.

É por isso que, após o anúncio citado acima, logo na abertura do filme, temos uma saudação à FRELIMO. Em seguida, a câmera trêmula passeia por um campo aberto, em frente à sede administrativa do distrito de Mueda, captando os olhares curiosos que encaram aquele maquinário estranho que se move freneticamente procurando registrar os rostos, os pés descalços e tantas outras pequenas coisas. A luz é clara, natural. Os primeiros minutos evidenciam que é um cinema de escassez: o filme não recebeu um tratamento técnico apurado. Está repleto de ruídos, marcas e imperfeições que o caracterizam. O cenário é abarrotado de pessoas organizadas em um grande círculo que aguardam o espetáculo, ouvindo atentamente as explicações dadas no idioma shimaconde, muito falado pelo povo de Mueda. O homem dá instruções a respeito da postura que as pessoas – figurantes – devem ter ao longo do espetáculo. O homem diz que quando os disparos forem feitos, elas não devem correr de volta para suas casas.

Certo tipo de cinema revolucionário praticado no Brasil e na América Latina a partir dos anos 1960 promoveu uma importante reflexão sobre a questão dessas supostas “falhas técnicas”. Autores como Glauber Rocha em sua *Estética da Fome* e Júlio García Espinosa no texto *Por un cine imperfecto* apontaram a correlação entre esse cinema de escassez a realidade subdesenvolvida a que essas películas pertenciam. As preocupações éticas estavam acima desses preciosismos. O “cine imperfecto” exige, segundo Espinosa, “mostrar el proceso de los problemas, decir lo contrario a un cine que se dedique fundamentalmente a celebrar los resultados. Lo contrario a un cine autosuficiente y contemplativo” (ESPINOSA, 1970, p. 39-40). Um cinema que, essencialmente, está preocupado com a causa revolucionária.

Como bem apontou Jean-Michel Frandon: “cinema e nação têm em comum a necessidade de projeção para poder existir” (FRANDON, 1998, *Apud* PIÇARRA, 2018, p. 133). E a projeção nacional passa também pela construção de mitos fundadores. Em uma entrevista concedida ao jornal *O tempo*, em

Maputo no ano de 1980, Ruy Guerra contou que a ideia de fazer o filme partiu da realidade existente em Mueda, onde um grupo teatral sedimentou a tradição de reconstituir o Massacre ao longo dos anos, com o uso da oralidade. Embora o filme tenha sido encomendado pelo Estado, o diretor conta que não houve nenhuma *mise-en-scène*: “fomos filmar Mueda sem sabermos sequer o que era o espetáculo, como é que ele se exercia e sem termos nenhuma colocação *à priori*, nem de julgamento estético, nem político. Fomos sob o ponto de vista inteiramente jornalístico” (GUERRA, 1980, p. 50). Com a gravação do material bruto em mãos, Ruy Guerra decidiu intercalar ao longo do filme uma série de depoimentos reforçando o ponto de vista da FRELIMO, que inseria o Massacre de Mueda no processo de emancipação de Moçambique. Esses depoimentos, que se intercalam com a encenação da peça, conferem ao filme um caráter de documentário. O primeiro depoimento é de Faustino Vanomba, principal liderança da revolta, que dá um testemunho sobre o início do processo de contestação colonial na região (GUERRA, 1980, p. 50). O apelo a memória e a força do testemunho é uma característica muito importante de *Mueda*.

A obra, assim, intercala elementos ficcionais da encenação teatral com motivos não-ficcionais, característico dos documentários. Embora pareça um filme difícil de enquadrar em qualquer categoria, *Mueda* é celebrado como o primeiro longa-metragem de ficção do país. Em sua biografia, Ruy Guerra revelou estava interessado em saber “por que se divertiam tanto” e “como era um ato de alegria uma coisa tão cruel e pessoal” (BORGES, 2017, p. 101). Por isso, filmou em voo cego, sem entender o que falavam e nem o que ia acontecer. Lembrando as filmagens, o diretor é categórico: “filmes podem ser sujos, malfeitos – e extremamente importantes. Era isso que eu estava buscando” (BORGES, 2017, p. 101). *Mueda, memória e massacre* foi encomendado com o objetivo muito preciso: levar para o cinema a projeção do principal mito fundacional da nação recém-proclamada, momento fundador da luta anticolonial. A peça teatral era uma ritualização carnavalesca e cômica do fato histórico, uma forma encontrada pela população de não deixar esvair a memória de seus mortos. Em torno da peça teatral gravada por Ruy Guerra, temos um fervoroso caldeirão de crenças, sonoridades, imaginários, expectativas de futuro e uma ancestralidade que parecem escapar de qualquer aparente racionalidade. Assim, para tentar entender o real significado de *Mueda* precisamos adentrar no terreno do mito.

Segundo Raoul Girardet, no clássico *Mito e mitologias políticas*, precisamos estar atentos à pluralidade de interpretações atribuídas ao conceito de mito (GIRARDET, 1987, p. 12-13). O autor destaca, principalmente, três perspectivas que vale a pena resgatar aqui. Primeiro, historiadores e antropólogos do sagrado, por exemplo, tendem a conceber o mito como uma narrativa que se refere ao passado ao mesmo tempo em que conserva no presente um valor explicativo. Outra perspectiva aponta para pensadores que usam a noção de mito como mistificação: ilusão, camuflagem e fantasmagorias que tendem a se opor ao real e contradizer as regras do raciocínio lógico. Por fim temos a tradição inaugurada com Georges Sorel em

sua obra *Reflexões sobre a violência* (SOREL, 1992), quando temos uma descrição do mito em um sentido revolucionário, reivindicado enquanto uma potência criadora que coloca ideias em movimento que incitam a alguma ação. Como Girardet aponta, essas formulações não esgotam nem abarcam plenamente o sentido do mito, pois ele não pode ser encerrado em contornos precisos; as conceitualizações são necessariamente redutoras, incorrendo no perigo de destruir sua riqueza e complexidade (GIRARDET, 1987, p. 14).

Como vimos no tópico anterior, o Massacre de Mueda foi narrado por Eduardo Mondlane com um sentido muito específico: o de demarcar o início da resistência ao colonialismo português. É justamente nessa chave de *resistência* dos moçambicanos ao invasor estrangeiro que podemos começar a entender, com ajuda de Raoul Girardet, um dos aspectos centrais de *Mueda*, apontar para o sentido de unidade. Ao longo de todo o filme, muitos diálogos giram em torno do tema do racismo, que é um dos marcadores de diferença entre os administradores locais e os manifestantes. Outro marcador é a língua: o povo sempre se manifesta em shimaconde, enquanto um tradutor refaz as perguntas em português para o seu líder. Ainda no começo do filme, presenciamos o seguinte diálogo entre um grupo de manifestantes e o administrador:

- MACONDES: Moçambique fizemos nós, os pretos. Assim vocês devem regressar a vossa própria terra.

- SOLDADO: Vocês não sabem que fomos nós os brancos que cortamos os rabos?

- MACONDES: Nós não somos macacos. Nós estamos na nossa terra! Nós não somos estrangeiros. (*Mueda, memória e massacre*, 1979).

Embora todos os atores do filme sejam negros, os administradores falam sempre em tom jocoso que são superiores aos moçambicanos por “serem brancos”. O que está em jogo é um debate que aponta para o cerne do colonialismo europeu: a percepção de que existe uma luta travada entre civilização e barbárie – fato explícito quando os administradores sugerem que cortaram os rabos dos moçambicanos.

Ao longo do filme, outros diálogos reforçam a oposição entre os moçambicanos e os portugueses, tidos como invasores. Em diversas ocasiões, o administrador refere-se aos habitantes como “macacos”, tocando principalmente em três aspectos: a cor dos habitantes, o idioma falado e a crença *uwavi* (da qual falaremos adiante). Após a prisão dos líderes, finalmente temos a forte encenação do Massacre. A inspiração da cena é evidente: o massacre na Escadaria de Odessa, no clássico *Encouraçado Potemkin* (1925). A câmera de Ruy Guerra passeia pela multidão, que em uma correria desordenada, procura se proteger dos projéteis. De repente, silêncio absoluto. Os corpos espalhados vão sendo empilhados – e saqueados – pelos guardas do local. Em seguida, ouvimos o depoimento de um integrante da FRELIMO respondendo sobre o significado do sangue derramado em Mueda. Diz o ex-combatente que:

[...] toda a população estava consciente de que só sacrificando a vida dos nossos melhores filhos seríamos capazes de libertar Moçambique. Era necessário que houvesse pessoas que desprezassem suas próprias vidas quando pensassem no futuro da nação. Esse foi o resultado dos massacres feitos pelos colonialistas. Eles pensaram que massacrando a população, a manteriam mais humilhada e viveriam na escravatura por séculos e séculos. Mas enganaram-se (*Mueda, memória e massacre*, 1979).

A cena seguinte apresenta um grupo de pessoas com uniforme da FRELIMO cantando uma canção sobre um conjunto de corpos espalhados pelo chão. A letra repete, incessantemente, a seguinte mensagem:

Demos a vida pelo povo, pelo bem da nação. Aceitamos sofrimentos, mesmo a morte, pelo povo. Entregamos a vida pelo povo, pelo bem da nação. Ser herói é entregar nosso sangue, pelo povo morrer! (*Mueda, memória e massacre*, 1979).

Enquanto isso, a câmera de Ruy Guerra passeia pelo cenário, captando imagens panorâmicas e detalhes das expressões do povo que cantava emocionado. Ao fim do ato, com punhos erguidos, os membros da FRELIMO, em uníssono com o povo ao redor, repetem: “A luta continua!”, “Viva a FRELIMO!”.



Figura 1. Cena de *Mueda, memória e massacre* (1979).

O espetáculo de Mueda pode ser compreendido como a ritualização do fato histórico em um sentido de *feira revolucionária*. O objetivo do ritual –

encenado todos os anos no dia do Massacre – é transmitir às pessoas um sentido de tradição, contribuindo para a construção de pertencimentos e de identidades. Segundo Girardet, a festa revolucionária tem o sentido de “modificar a substância do homem a fim de identificá-lo com a forma de governo e fazer do amor à liberdade sua paixão dominante” (GIRARDET, 1987, p. 148). Dialogando com Mona Ozouf (1991) e sua ampla pesquisa sobre o tema, o autor aponta, finalmente, para dois aspectos que garantem a importância desses grandes rituais. Em primeiro lugar, a vontade pedagógica: a festa como exercício de virtudes sociais, impondo seu ritual – por repetição –, hábitos morais, disciplina coletiva. O segundo aspecto aponta para a vontade de união: promove uma eliminação dos fatores de diversidade e não conformidade com o objetivo de apoderar-se da totalidade da existência de cada um e levá-los a imersão do fervor coletivo. A encenação, dessa forma, responde a essa necessidade que o Estado recém-fundado pela FRELIMO tinha de criar suas próprias tradições e construir uma *nova* história oficial para Moçambique, diferenciando-se da que era contada pelo dominador estrangeiro.

Em suas conclusões, Raoul Girardet aponta que os sistemas mitológicos indicam fenômenos de crise e convulsões sociais, que podem ser chamados de “anomia” ou “períodos críticos”. Neles, os mitos afirmam-se com maior nitidez e intensidade exercendo violentamente o seu poder de atração (GIRARDET, 1987, p. 180). Por isso, afirma o autor, o mito político se instaura “no instante em que o traumatismo social se transforma em traumatismo político”, assumindo a função de reestruturação mental (GIRARDET, 1987, p. 182). A ressignificação do Massacre em um ritual carnavalesco parece dialogar com essa percepção. Corroborando a força do mito no imaginário político moçambicano, vale a pena ressaltar um aspecto amplamente estudado pelo etnógrafo Harry West (WEST, 2009) e que cria outra camada de significação ao espetáculo-filme de *Mueda*, a linguagem *uwavi* – que traduzindo do shimaconde para o português quer dizer “discurso de feitiçaria”. Os habitantes de Mueda cultuam, ao longo dos séculos, uma complexa cosmologia que interpreta o exercício do poder, a hierarquia social e o destino coletivo dos macondes a partir de visões transcendentais.

Isso complexifica ainda mais o entendimento acerca do espetáculo-filme, que traz em seu plano de fundo uma série de aspectos que remetem a esse outro universo de sentidos. Podemos citar, como exemplo, a *makipo*: uma dança maconde subversiva ligada ao discurso *uwavi* que faz crítica velada aos portugueses, através do uso de máscaras que caricaturavam os administradores e funcionários públicos (WEST, 2009). Não é por acaso que o escritor de *Mueda* usa uma máscara que o transforma em personagem vítima de deboche da plateia. Na perspectiva *uwavi*, “o mundo é feito, desfeito e refeito num reino oculto”, em uma constante interação entre o visível e o invisível, o conhecido e o incognoscível (WEST, 2009, p. 49). Nesse sentido, vale a pena destacar o artigo do historiador Edward Alpers, intitulado *The Role of Culture in the Liberation Mozambique*, dedicado a investigar a luta de Moçambique contra a colonização pelo viés da cultura – canções, danças,

provérbios, máscaras, esculturas de madeira e outros patrimônios materiais e imateriais. Nessa perspectiva, a ritualização do Massacre faz referência a essa afirmação cultural da identidade maconde. A respeito do que Alpers chama de “mapiko masked dance”, o autor destaca a centralidade da dança enquanto elemento educacional:

Um meio mais poderoso de confrontar a força aparentemente mística que os europeus possuíam e de integrá-la em uma cosmologia africana está bem documentado para o complexo de dança mascarado mapiko do Makonde. O complexo mapiko encontra-se no centro da cultura Makonde e é considerado o elemento educacional mais importante na iniciação secreta dos homens, porque “é em torno dele que o poder secreto dos homens gravita”. [...] Mapiko são os espíritos de mortos desconhecidos, macho ou fêmea, aterrorizantes, mas não maus. Acima de tudo, os mapikos são misteriosos e poderosos, representando uma categoria à parte dos espíritos ancestrais benevolentes (*machinamu*) ou qualquer uma das várias categorias de espíritos malévolos conhecidos (*machatwani*) (ALPERS, 1983, p. 47-49).¹⁰

A cosmologia maconde, como mostrou Harry West, conviveu com os esforços de evangelização empreendido por Portugal e com o socialismo científico que embasava os discursos e práticas da FRELIMO. Nesse sentido, relação entre o discurso revolucionário e a linguagem *uwavi* é profundamente ambivalente no contexto imediatamente posterior ao Massacre, quando a guerrilha começou a se estruturar nas florestas do Planalto. Na teoria, Samora Machel – líder do partido após a morte de Eduardo Mondlane em 1969 – dizia que o discurso de feitiçaria era mero obscurantismo; na prática, todavia, os guerrilheiros apropriavam-se do discurso *uwavi* para se colocar como *vashilo* – que significava “gente da noite”, pessoas com poderes extraordinários, capazes de tornarem-se invisíveis aos olhos do inimigo – e angariar poder simbólico sobre a população do Planalto. Em outros termos: trata-se de uma interação marcada por ambiguidades e interesses, indo da negação radical ao reconhecimento dissimulado. Em suas pesquisas, Harry West colheu testemunhos que atestam a percepção dos macondes de que os dirigentes revolucionários eram vistos como portadores de uma “visão transcendente do mundo”: eram tidos como feitiçeiros poderosos, capazes de alcançar um ponto de observação privilegiado, caminhando entre dois reinos – o do visível e do invisível (WEST, 2009, p. 248). Abraçados pela comunidade do Planalto de Mueda, as ações dos guerrilheiros organizadas após o Massacre

¹⁰ “A more powerful means of confronting the seemingly mystical force which Europeans possessed and of integrating it into an African cosmology is well documented for the mapiko masked dance complex of the Makonde. The mapiko complex lies at the very center of Makonde culture and is considered the most important educational element in the secret initiation of men because ‘it is around it that the secret power of men gravitates’. [...] Mapiko are the spirits of unknown dead, either male or female, terrifying, but not evil. Above all, mapiko are mysterious and powerful, representing a category apart from benevolent ancestor spirits (*machinamu*) or any of several categories of known malevolent spirits (*machatwani*)” (ALPERS, 1983, p. 47-49).

eram vistas por muitos como *uwavi wa kudenga* (WEST, 2009, p. 132) – ou feitiço de construção, uma prática que protege os interesses da população como um todo.

O filme de Ruy Guerra, ao levar para o campo do cinema o espetáculo encenado em Mueda preservando sua complexidade, fornece imagens ao mito que se consolidava, desde as narrativas de Mondlane, como ponto de inflexão à história do colonialismo. As imagens de Mueda ajudaram a configurar o que Bronislaw Baczko chamou de imaginário social, enquanto o lugar em que

[...] uma coletividade designa sua identidade; elabora uma certa representação de si; estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais; exprime e impõe crenças comuns; constrói uma espécie de código de bom comportamento, designadamente através da instalação de modelos formadores tais como o do chefe, o bom súdito, o guerreiro corajoso etc. (BACZKO, 1985. p. 309).

Os imaginários sociais podem ser entendidos como forças reguladoras da vida coletiva, definindo de forma mais ou menos precisas os meios inteligíveis de suas relações com o todo social. É, também, um lugar de disputa e de conflitos sociais: pela produção de imagens e discursos, os imaginários apelam a ação, a comportar-se de determinada forma.

Ao final da película, temos uma mensagem que evidencia, mais uma vez, a apropriação do evento pela narrativa oficial do partido: “Dois anos depois do Massacre de Mueda, em 25 de junho de 1962, foi formada a FRELIMO. Em 25 de setembro de 1964 é disparado o primeiro tiro contra o posto administrativo do Chai. Começa a luta armada pela libertação”. A um só tempo, o mito opera como uma narrativa de caráter explicativo da realidade e uma potência mobilizadora da mesma, como nos ensinou George Sorel quando tratou o tema da greve proletária (SOREL, 1992, p. 146). Os créditos do filme são intercalados por belíssimas imagens, remetendo a ideia de construção de algo novo: retratos de um povo que luta, que trabalha e que sobrevive em meio a uma realidade difícil. Vemos, principalmente, mulheres, destacando que essa construção passa inevitavelmente por suas mãos: pelas mãos de mulheres-mães carregando crianças; de mulheres-camponesas carregando palha seca; de mulheres-militantes trançando os cabelos das companheiras.¹¹

¹¹ Para o papel das mulheres na luta de libertação de Moçambique, ver SANTOS, 2021.



Figura 2: Cena de *Mueda, memória e massacre* (1979).

Ao fundo, ouvimos uma profusão de sons, ruídos de trabalho e de conversas, canções que parecem nos lembrar que estamos imersos em um presente apoteótico, encharcado de sombras de passado e de sonhos para o futuro. Afinal, como disse Ruy Guerra em um pequeno poema intitulado *Mueda*:

Só um povo
Que faz da Guerra de libertação
Um ato cultural
Pode fazer
Da memória de um massacre
Uma festa (BORGES, 2017, p. 101).

Considerações Finais

O espetáculo de Mueda, encenado todos os anos na região e filmado por Ruy Guerra em sua obra filmica, é o resultado de uma sociedade que vivenciou profundas transformações em um espaço de décadas, passando da colonização portuguesa aos processos de emancipação política e implantação do socialismo. Os habitantes do Planalto estavam ancorados em suas crenças milenares e na convicção inquebrantável de que havia um sentido histórico (visível) e sobre-humano (invisível) em constante intersecção. Nesse sentido, *Mueda* é uma dobra no tempo: realiza uma reverência aos antepassados mortos e subscreve a construção de um futuro. O mito, normalmente, mobiliza uma série de imagens para poder existir – por isso sua construção se dá no

campo dos imaginários sociais. *Mueda, memória e massacre* se torna uma obra-chave na projeção do mito fundador da resistência moçambicana e de sua difusão no imaginário social e político do país. Encomendado pela FRELIMO, o filme de Ruy Guerra reforça e projeta para o campo da cultura a narrativa oficial criada por Eduardo Mondlane.

Concordamos com José Carlos Mariátegui quando o autor, inspirado pela tradição soreliana, afirma que:

O mito move o homem na história. Sem um mito, a existência do homem não tem nenhum sentido histórico. Quem faz a história são os homens possuídos e iluminados por uma crença superior, por uma esperança sobre-humana; os demais homens são o coro anônimo do drama (MARIÁTEGUI, 2005, p. 57).

Para Mariátegui, o mito realiza uma operação holística no conjunto social, realizando uma transformação totalizante capaz de impulsionar um tipo de ação – inclusive de caráter político-revolucionária. Ainda citando o autor peruano, pode-se inferir que “a força dos revolucionários não está na sua ciência; na sua fé, na sua paixão, na sua vontade. É uma força religiosa, mística, espiritual. É a força do mito” (MARIÁTEGUI, 2005, p. 59). Talvez seja por isso que *Mueda* – uma obra repleta de elementos da linguagem *uwavi*, de crenças místicas, danças ancestrais e subversivas – tornou-se, pelas mãos da FRELIMO, um dos mitos fundadores da resistência moçambicana.

Filme

MUEDA, memória e massacre. Direção: Ruy Guerra. Produção: Instituto Nacional de Cinema de Moçambique. País: Moçambique. Ano: 1979/1980. Mídia. 1 DVD.

Referências

- ADAM, Yussuf. *Escapar aos Dentes do Crocodilo e Cair na Boca do Leopardo: Trajectory de Moçambique Pós-colonial, 1975-1990*. Maputo: Promedia, 2006.
- ALPERS, Edward. *The Role of culture in the liberation Mozambique*. *Ufahamu*, 12 (3): 1983, 143-189.
- AUMONT, Jacques. Tradução: APPENZELLER, Marina. *A estética do filme*. São Paulo: Papyrus, 1995.
- BÂ, A. Hampâté. Capítulo 8 - A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (editor). *História Geral da África I – metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010.
- BACZKO, Bronislaw. Imaginário social. In: LEACH, Edmund et alii. *Enciclopédia Einaudi Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa de Moeda, 1985.

BORGES, Vavy Pacheco. *Ruy Guerra: paixão escancarada*. São Paulo: Editora Boitempo, 2017.

CABAÇO, José Luís; CHAVES, Rita. Entrevista: Ruy Guerra cidadão de várias, passageiro de várias revoluções. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, n°21, Pgs. 133-143, Jun. 2012.

CAHEN, Michel. The Mueda Case and Maconde Political Ethnicity. Some notes on a work in progress. *Africana Studia*, Porto, n° 2, Pgs. 29-46, 1999.

COELHO, João Paulo Borges. Política e história contemporânea em Moçambique: dez notas epistemológicas. *Revista de História*, São Paulo, n°178, 2019.

COLIN, Darch. *Historical dictionary of Mozambique*. Series: Historical Dictionaries of Africa. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2018.

ESPINOSA, Júlio García. Por um cine imperfecto. *Hablemos de cine*, n°55/56, set./dez., 1970, pp. 37-42.

FERRO, Marc. Tradução: NASCIMENTO, Flávia. *Cinema e História*. São Paulo: Editora Paz e Terra: 1ª edição, 1992.

FRODON, Jean-Michel. *La projection nationale: cinema et nation*. Odile Jacob, 1998.

GUERRA, Ruy. Entrevista: *Mueda é o respeito pela realidade histórica* - Revista Tempo, Maputo, n°512, 3 de Agosto de 1980, pg. 50.

GUERRA, Ruy. Esta Janela in. *20 Navios*. Rio de Janeiro, Editora Francisco Alves: 1996.

GUERRA, Ruy. *Meu país*. (1981). Disponível em: <http://www.ruyguerra.com.br/poesia.php?id=61&idioma=1>. Acesso em janeiro de 2022.

GIRARDET, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ISAACMAN, Allen; ISAACMAN, Barbara. *Mozambique: From Colonialism To Revolution, 1900-1982*. Westview Press: Colorado, 1983.

OLIVEIRA, Cintia Mary de. O Massacre de Mueda (1960) e a constituição das narrativas nacionais em Moçambique (1962-1986). Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2019.

OZOUF, Mona. *Festivals and the French revolution*. Harvard University Press, 1991.

MARIÁTEGUI, José Carlos. O homem e o mito. In. MARIÁTEGUI, José Carlos. *Por um socialismo indo-americano*. LOWY, Michael (seleção e introdução). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005. P. 57.

MONDLANE, Eduardo. *Lutar por Moçambique*. 2ª Edição. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1976.

_____. Nationalism and Development in Mozambique. Trabalho apresentado ao Projeto "Brasil-África Portuguesa" da Universidade da Califórnia, 27 e 28 de fevereiro de 1968. Disponível em <https://digitallibrary.usc.edu/CS.aspx?VP3=CMS3&VF=Home>.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes Audiovisuais. In. PINSKY, Carla (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

OZOUF, Mona. *Festivals and the French revolution*. Harvard University Press, 1991.

PIÇARRA, Maria do Carmo. Moçambique: criar a nação com música e projectá-la através do cinema. In. *Coleção Colonial da Cinemateca – campo, contracampo, fora-de-campo*. Museu do Cinema em colaboração com a ALEPH. 2018. Págs. 132-145.

Revista Cahiers du Cinema, nº 300. Maio de 1979.

ROCHA, Glauber. Estética da Fome. In. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2004.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SANTOS, Jaqueline Maia dos. As batalhas da mulher moçambicana na luta de libertação nacional: entre os discursos oficiais e os silêncios da memória (1962-1975). Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2021.

SILVA, Tereza Cruz e; JOSÉ, Alexandrino. História e a Problemática das Fontes. In: JOSÉ, Alexandrino e MENESES, Paula Maria G. *Moçambique – 16 Anos de Historiografia*, Maputo, 1991. Páginas 17-27.

SOREL, Georges. *Reflexões sobre a violência*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

WEST, Harry. *Kupilikula: o poder invisível em Mueda, Moçambique*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais, 2009.