



Aparições de Samora Machel no cinema: série histórica e encruzilhada temporal¹

Caio Olympio Matos da Rocha²

Marcelo R. S. Ribeiro³

RESUMO

Entre as figuras históricas que ocupam posições de liderança política na independência de Moçambique, Samora Moisés Machel (1933-1986) se destaca por ter se tornado o primeiro presidente da nação independente, que ele governou até sua morte, e por aparecer de forma recorrente em múltiplos enquadramentos da memória coletiva relacionados ao país africano. Neste artigo, por meio de uma abordagem comparativa, construímos uma série histórica das aparições cinematográficas de Samora Machel, diferenciando quatro tempos de enquadramento da memória que podem ser dispostos sucessivamente, para em seguida, problematizando a linearidade cronológica como figura temporal, reconfigurar as relações entre os filmes por meio da introdução da figura da encruzilhada (em diálogo com Leda Maria Martins). No primeiro tempo, a série se inaugura com o reconhecimento de Samora Machel no filme 25 (José Celso Martinez Corrêa e Celso Luccas, 1977). No segundo, o reconhecimento se transmuta em monumentalização, vista aqui por meio de Os Comprometidos: Actas de um Processo de Descolonização (Ruy Guerra, 1984). No terceiro, a monumentalização se torna objeto de uma desconstrução, em Fin (Lara Sousa, 2018). No quarto, vemos sua elaboração, em seus pesos e contrapesos, em Sonhamos um país (Camilo de Sousa e Isabel Noronha, 2019). Argumentamos que o reposicionamento dos filmes em uma encruzilhada temporal articula uma interrogação do privilégio da cronologia na série histórica e reivindica o reconhecimento de relações de confluência e disseminação entre os filmes e seus tempos.

Palavras-chave: cinema moçambicano; Samora Machel; cinema comparado; série histórica; encruzilhada temporal.

¹ Para a elaboração deste artigo, Caio O. M. da Rocha contou com bolsa de Doutorado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB), enquanto Marcelo R. S. Ribeiro contou com bolsa de Pós-Doutorado no Exterior do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

² Caio Olympio Matos da Rocha é doutorando em Comunicação e Cultura Contemporâneas no Póscom/UFBA. Mestre em Cultura e Sociedade pelo IHAC/UFBA. Membro do grupo (an)arqueologias do sensível sediado na FACOM/UFBA. E-mail: caioolympio@gmail.com.

³ Marcelo R. S. Ribeiro é professor de cinema-delírio na área de História e Teorias do Cinema e do Audiovisual, na Faculdade de Comunicação da UFBA, onde atua também como docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas e coordena o grupo (an)arqueologias do sensível. E-mail: marcelorsr@ufba.br.



Introdução: a figuração da política

Durante a organização coletiva e a luta anticolonial contra Portugal, especialmente entre 1962, data de fundação da Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo⁴), e 1975, quando se consolida a independência, em meio à crescente relevância das imagens fotográficas e cinematográficas difundidas por seu Departamento de Informação e Propaganda (DIP), encontram-se algumas imagens de líderes revolucionários como, entre outros, Eduardo Mondlane (presidente da Frelimo assassinado em 4 de fevereiro de 1969) e Samora Machel (que, depois de atuar como Ministro da Defesa e copresidente da organização, torna-se o primeiro presidente do novo Estado nacional). Depois da independência, conquistada com a luta de mais de uma década e consolidada entre a Revolução dos Cravos, que derrubou o regime fascista em Portugal em 25 de abril de 1974, e as festividades de 25 de junho de 1975, a figura de Samora Machel se torna uma aparição ainda mais recorrente, especialmente no noticiário cinematográfico Kuxa Kanema, culminando em sua consagração como símbolo após sua morte em 19 de outubro de 1986, em uma queda de avião.⁵ Nas décadas seguintes, a figura de Samora Machel continua a povoar o cinema moçambicano, fazendo da história de suas aparições cinematográficas um tema atual, ainda que sua historicidade permaneça eventualmente em segundo plano. Neste artigo, por meio de uma abordagem comparativa, com base nas propostas de

⁴ Estamos cientes de que uma convenção bastante difundida diferencia a grafia “FRELIMO”, com todas as letras maiúsculas, para designar o movimento anticolonial, e a grafia “Frelimo”, apenas com a inicial maiúscula, para designar o partido que, aderindo à ideologia do marxismo-leninismo, assume o controle do Estado nacional independente. Contudo, a diferença assim estabelecida permanece difícil de delimitar com nitidez, em função da complexidade do processo histórico, envolvendo rupturas e continuidades na passagem entre o momento anticolonial e o momento pós-colonial da Frente. Além disso, como argumentaremos, a demarcação cronológica se revela insuficiente para abordar as aparições de Samora Machel nos filmes discutidos e o modo como reverberam entre si. Dessa forma, optamos pela grafia “Frelimo”.

⁵ Ainda que estejamos nos referindo a acontecimentos da trajetória de Samora Machel, não está entre os objetivos deste artigo elaborar uma abordagem biográfica ou de história de vida. Para mais informações biográficas sobre Samora Machel, ver, entre outras obras: CHRISTIE, Iain. **Samora: uma biografia**. Ndjira, 1996.; ISAACMAN, Allen F.; ISAACMAN, Barbara. **Mozambique's Samora Machel: a life cut short**. Athens: Ohio University Press, 2020.



Mariana Souto⁶, construímos uma série histórica das aparições cinematográficas de Samora Machel, diferenciando quatro tempos de enquadramento da memória que podem ser dispostos sucessivamente, para em seguida, problematizando a linearidade cronológica como figura temporal, reconfigurar as relações entre os filmes por meio da introdução da figura da encruzilhada (em diálogo com Leda Maria Martins⁷).

A figuração da política constitui um motivo recorrente na história do cinema, que remonta aos seus primeiros momentos. Quando as vistas cinematográficas reunidas entre 1895 e 1905 no catálogo Lumière foram incluídas no Registro Internacional do Programa Memória do Mundo, da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), em 2005, um dos critérios⁸ que motivaram e justificaram o reconhecimento das imagens era a presença, entre as pessoas filmadas, de “personalidades dirigentes” e “líderes”, como “presidentes e soberanos”.⁹ Nas imagens dos líderes da Frelimo, que circulavam variavelmente nas chamadas zonas liberadas, em outras partes do território ainda sob domínio português e em outros países, buscando assegurar um posicionamento da Frelimo como

⁶ Referimo-nos a três textos da autora: SOUTO, Mariana. Por um cinema comparado: inventários, coleções e séries. Em: **Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2016, p. 17-35; SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia - Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**, v. 0, n. 45, p. 153-165, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-25532020344673>. Acesso em: 7 out. 2020; e SOUTO, Mariana. A metodologia da série histórica: o operário e o trabalho no cinema documental brasileiro. Em: GONÇALVES, M. M.; PEREIRA, R. M. (org.). **Cruzamento de rotas audiovisuais: cinema, televisão e streaming**. Belo Horizonte: PPGCOM/UFGM, 2022, p. 63-81.

⁷ MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

⁸ TODOROVITCH, Boris; et al. **Memory of the World Register - Lumière Films - Nomination form**. Archives françaises du film (French film archives - AFF) of the Centre national de la cinématographie (National Film Centre - CNC), 2004a. Disponível em: https://media.unesco.org/sites/default/files/webform/mow001/lumiere_films.pdf. Acesso em: 24 fev. 2025. TODOROVITCH, Boris; et al. **Registre Mémoire du Monde de l'UNESCO - Films Lumière - Formulaire de proposition d'inscription**. Archives françaises du film (AFF) du Centre national de la cinématographie (CNC), 2004b. Disponível em: https://media.unesco.org/sites/default/files/webform/mow001/lumiere_films_fr.pdf. Acesso em: 24 fev. 2025.

⁹ Todas as traduções de referências citadas em outros idiomas são de nossa autoria. Nesse caso, consideramos as versões em francês e em inglês do formulário de proposição de inscrição apresentado pelos Archives françaises du film (AFF) do Centre national de la cinématographie (CNC). Nas duas versões do original: “*Les personnes*”; “*personnalités dirigeantes (présidents, souverains)*” (versão em francês, p. 2); “*People*”; “*leading personalities (Presidents and sovereigns)*” (versão em inglês, p. 3).



movimento nacional legítimo com representatividade étnica e regional, insinua-se uma *memória do mundo* diferente daquela consagrada nas vistas do catálogo Lumière, ainda que persista, contudo, a centralidade de “personalidades dirigentes” e “líderes”.

Por meio da série histórica que elaboramos neste artigo, situamos as aparições de Samora Machel no cinema em relação ao trabalho de memória em torno da luta de libertação, da independência, da construção nacional pós-colonial e de suas complexidades, assim como das articulações internacionais e fluxos transnacionais que atravessam esses momentos e processos. Esse trabalho de memória está relacionado às diferentes formas de compreensão da história que os filmes mobilizam e elaboram, entre o *arquivo anticolonial*, produzido em meio ao processo de luta pela independência, e o *arquivo pós-colonial*, institucionalizado em meio à constituição do Estado nacional moçambicano. Assim, a série torna possível delinear tanto uma história das aparições de Samora Machel no cinema, quanto uma meta-história – paralela ou entrelaçada – do que podemos denominar *regimes de imaginação histórica*, relacionados ao que João Paulo Borges Coelho¹⁰ denomina “Roteiro da Libertação”, entre outras configurações que buscaremos caracterizar a partir dos filmes e das aparições de Samora Machel que os habitam ou os assombram, entrelaçando entendimentos da história e figurações de liderança política.

Como argumenta Michael Pollak¹¹: “O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história”, que “pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas”. Ao articular a disposição dos filmes na linearidade cronológica da série histórica e seu reposicionamento em uma encruzilhada temporal, interrogamos, meta-historicamente, o que François Hartog denomina “regimes de historicidade”, um conceito entendido pelo autor como “uma ferramenta heurística, ajudando a melhor

¹⁰ COELHO, João Paulo Borges. Abrir a fábula: Questões da política do passado em Moçambique. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 106, p. 153–166, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/rccs.5926>. Acesso em: 28 nov. 2024. COELHO, João Paulo Borges. Política e história contemporânea em Moçambique: dez notas epistemológicas. *Revista de História (São Paulo)*, v. 178, p. 1–19, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2019.146896>. Acesso em: 28 nov. 2024.

¹¹ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, p. 3–15, 1989, p. 9. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278>. Acesso em: 21 jun. 2018.



apreender, não o tempo, todos os tempos ou a totalidade do tempo, mas principalmente momentos de crise do tempo, aqui e lá, quando vêm justamente perder sua evidência as articulações do passado, do presente e do futuro”¹². Na matéria sensível em que se condensam as aparições de Samora Machel nos filmes, os “regimes de historicidade” se revelam regimes de imaginação, em que o enquadramento da memória interpreta e recombina os elementos da história, por meio de associações inventivas em que o líder revolucionário e nacional aparece de maneiras variáveis. Por isso, falamos em *regimes de imaginação histórica* para designar tanto o “Roteiro da Libertação” quanto outras maneiras de entender esse processo.

De modo geral, a construção visual e audiovisual da luta anticolonial em Moçambique, com suas imagens de resistência coletiva e mobilização popular em busca de unificação nacional¹³, contra um pano de fundo de diversidade étnica, contrasta fortemente com os registros da domesticidade ocidental, da violência colonial e de aparições do exótico que povoam o catálogo Lumière¹⁴, mas esse contraste é atravessado por uma convergência formal: a recorrência da figuração da política por meio de representações de personalidades destacadas como líderes. Ao reiterar a ênfase no líder como princípio da organização política, as imagens de Samora Machel participam da elaboração de uma iconografia histórica da Frelimo como movimento anticolonial e como partido no poder, da independência moçambicana como processo revolucionário e da construção nacional em meio aos desafios que pesam sobre reivindicações africanas do internacionalismo socialista. Ao mesmo tempo, é preciso reconhecer que as aparições de Samora Machel assumem sentidos variados e variáveis em sua história multifacetada, tornando necessário caracterizar essa variação em termos analíticos e abrindo um caminho para a interrogação do que Cedric Robinson¹⁵ denominou *mito da liderança* nas figurações da

¹² HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Tradução: Andréa Souza de Menezes; Bruna Beffart. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 37.

¹³ THOMPSON, Drew A. Visualising FRELIMO's liberated zones in Mozambique, 1962–1974. **Social Dynamics**, v. 39, n. 1, p. 24–50, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/02533952.2013.774583>. Acesso em: 8 dez. 2024.

¹⁴ RIBEIRO, Marcelo R. S. Cosmopoéticas da desobediência informe: leitura contra-colonial do regime da extração no catálogo Lumière. **E-Compós**, v. 24, p. 1–19, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.30962/ec.2230>. Acesso em: 18 out. 2021.

¹⁵ ROBINSON, Cedric J. **The Terms of Order: Political Science and the Myth of Leadership**. Reprint



política, tanto em um âmbito geral, quanto em projetos de descolonização e emancipação social.

Como escreve Ute Fendler¹⁶, as diversas imagens dos líderes operam “para atualizar ideias e conceitos políticos que tinham sido desenvolvidos pelos líderes políticos em um certo momento da história”, representando “uma personalidade que está ausente e também uma ideia que essa pessoa defendia”.¹⁷ No decorrer da circulação das imagens de líderes políticos em diferentes contextos, em geral, e na série histórica das aparições de Samora Machel no cinema, como veremos a seguir, os sentidos da figuração da política e da ênfase em líderes se sedimentam em múltiplas camadas. Enquanto Fendler busca compreender esse “significado em múltiplas camadas das imagens”¹⁸ por meio do conceito de *ícone*, neste artigo reivindicamos, como suplemento, o conceito de *aparição*. O conceito de *ícone* permite reconhecer e interrogar o que Fendler¹⁹ denomina “valor mítico agregado”, que decorre da circulação das imagens: “Ícones representam um núcleo concentrado que carrega a narrativa de um dado momento, mas que pode viajar no tempo e no espaço como um ícone.”²⁰ Nesse sentido, as aparições de Samora Machel frequentemente são objeto de uma captura icônica que agrega valor mítico às suas imagens, associando-as à utopia revolucionária da construção de uma nova sociedade.

Enquanto o conceito de *ícone*, entendido nos termos de Fendler²¹, permite “pensar o potencial utópico que está implicado em uma tal imagem concentrada que pode ser ativada em momentos recorrentes da busca por mudança social e/ou política”²², o conceito de *aparição* permite reconhecer e interrogar, como pretendemos

ediçãoed. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2016.

¹⁶ FENDLER, Ute. Icons of Political Leaders – from Sacral to Popular Images. Em: FENDLER, U. et al. (org.). **Revolution 3.0: Iconographies of Radical Change**. München: Akademische Verlagsgemeinschaft München, 2019, p. 35–51.

¹⁷ No original: “to actualize political ideas and concepts that had been developed by the political leaders at a certain moment in history”; “for a personality that is absent and also for an idea that this person defended” (p. 35).

¹⁸ No original: “multilayered meaning of images” (FENDLER, 2019, p. 35).

¹⁹ FENDLER, 2019, p. 38.

²⁰ No original: “added mythical value”; “Icons stand for a concentrated core that carries the narrative of a given moment but that can travel in time and space as an icon.” (FENDLER, 2019, p. 38).

²¹ FENDLER, 2019, p. 38.

²² No original: “think of the utopian potential that is implied in such a concentrated message that can be activated in recurring moments of the quest for social and/or political change” (FENDLER, 2019, p.



argumentar a seguir, a desagregação do valor mítico do ícone político, disseminando seus sentidos em uma multiplicidade aberta que tem uma dimensão espectral (a aparição como assombração), isto é, não apenas irreduzível à suposta unidade e à presença do líder, mas refratária à unificação e à presentificação de seu significado (exigindo que esboçemos, talvez, a passagem de uma ontologia política do líder para uma *assombrologia*). Na série histórica das aparições de Samora Machel, assim, em meio à sua eventual captura icônica, entrevemos uma pulsação espectral insistente que aponta para uma política do futuro. Abordaremos quatro filmes: 25 (José Celso Martinez Corrêa e Celso Lucas, 1977), *Os Comprometidos: Actas de um Processo de Descolonização* (Ruy Guerra, 1984), *Fin* (Lara Sousa, 2018) e *Sonhamos um país* (Camilo de Sousa e Isabel Noronha, 2019), selecionados porque, em todos eles, Samora Machel aparece como uma figura crucial para compreender a luta anticolonial e a construção de Moçambique como nação independente, ao mesmo tempo em que cada filme aponta para um momento distinto (em termos de periodização histórica ou em termos de configuração geracional da memória) das aparições de Samora Machel no cinema.

A série histórica como método comparatista e a encruzilhada temporal das aparições

A série histórica é uma das possibilidades metodológicas do campo que tem sido denominado *cinema comparado* (segundo uma designação emergente), por analogia à *literatura comparada* (conforme uma designação amplamente difundida) ou à *estética comparada* (conforme um termo mobilizado em debates de filosofia e teoria da arte). No campo dos estudos de cinema no Brasil, Mariana Souto diferencia e caracteriza alguns métodos comparatistas, por meio das categorias de inventário,

38).



coleção, série histórica e constelação fílmica.²³ Entre essas quatro formas de análise comparada no cinema, a série histórica se singulariza por sublinhar a historicidade na composição de relações entre filmes. Diferente da constelação fílmica, por exemplo, que aproxima produções heterogêneas de forma mais livre, a série histórica se caracteriza por trabalhar um problema em um conjunto de filmes de diferentes períodos e autorias, elaborando uma perspectiva temporal e linear, “em relação íntima com a cronologia do mundo”.²⁴ Assim, “destacando obras representativas de certos períodos”²⁵, a série histórica explora “a possibilidade de criação de uma narrativa entre os filmes, ainda que o diálogo entre eles não seja intencional ou consciente por parte de seus realizadores”.²⁶

Para delinear uma série histórica, é preciso definir uma categoria ou matriz, que orienta o traçado de um eixo de análise dos filmes: “Um recorte preliminar delimita o terreno [...]. Daí, busca-se enxergar, em meio a uma multidão de filmes produzidos, pontos de relevo a partir dos quais se possa desenhar um traçado.”²⁷ A delimitação inicial pode recorrer a diferentes modos de recortar e atravessar a história do cinema. No texto de Souto, por exemplo, parte-se de um recorte nacional e de classificações aplicáveis ao campo cinematográfico, articuladas a um motivo temático: delimita-se, assim, o cinema documental brasileiro que aborda a classe operária. É somente a partir do eixo estabelecido que o conjunto dos filmes é selecionado, testando-se diferentes combinações de um *corpus* mais extenso e elaborando critérios mais específicos de

²³ SOUTO, 2016; 2020; 2022. Ainda que abordagens comparadas nos estudos de cinema não sejam uma novidade (sendo recorrentes em diversos contextos, desde a literatura comparada aos estudos interartes, entre outros), o campo do chamado “cinema comparado” tem se consolidado e se desenvolvido, mais recentemente, com maior grau de explicitação e discussão de suas condições de possibilidade, propostas metodológicas e questões analíticas. Além das obras citadas de Souto, pode-se mencionar os Seminários Temáticos “Audiovisual e América Latina: estudos estético-históriográficos comparados” (2017-2022), “Cinema Comparado” (2017-2024) e “Estudos Comparados de Cinema” (2025-2026), no âmbito da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine). Mais informações: <https://www.socine.org/encontros/seminarios-tematicos/> (acesso em 29/08/2025). Também deve ser mencionada a revista Comparative Cinema, publicada pela Universidade Pompeu Fabra, em Barcelona, na Espanha. Mais informações: <https://www.raco.cat/index.php/Comparativecinema> (acesso em: 29/08/2025). Nesse contexto aberto, cuja descrição não pretendemos esgotar, as categorias discutidas por Mariana Souto nos parecem concentrar um conjunto significativo de variáveis relevantes para o debate em andamento.

²⁴ SOUTO, 2022, p. 64.

²⁵ Ibid., p. 66.

²⁶ Ibid., p. 64.

²⁷ Ibid., p. 66.



curadoria, para subsidiar a escolha precisa de filmes significativos de cada período que se considere interessante delimitar.

Ao compor uma série histórica das aparições de Samora Machel no cinema, encontramos um importante ponto de partida na “cronologia operativa” do cinema revolucionário moçambicano proposta por Raquel Schefer, que diferencia 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; 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’.²⁸

Em seu depoimento como participante ativo da história do cinema moçambicano, José Luís Oliveira Cabaço²⁹ destaca que o período inicial, anterior à fundação do INC, foi marcado pela criação do setor de imagem do Departamento de Informação e Propaganda da Frelimo, em 1969³⁰. Chefiado por José Soares, “um guerrilheiro que tivera uma breve formação como fotógrafo”³¹, e contando ainda com a atuação de Artur Trohate e, mais tarde, Carlos Djambo, como operadores, o setor de imagem do DIP “recebeu como oferta equipamento super 8 e 16mm, mas a sua operação era difícil para quadros com tão escassa formação cinematográfica e o principal trabalho foi então de registro fotográfico”.³² Após a criação do INC e a passagem da “estética do possível” para a “Estética de Libertação”, conforme os termos de Schefer na citação

²⁸ SCHEFER, Raquel. Cinema revolucionário moçambicano: o visível, o invisível e o translúcido. **A Cuarta Parede**, v. 36, p. 1–16, 2017, p. 3.

²⁹ CABAÇO, José Luís Oliveira. Notas para uma Contextualização do Cinema Moçambicano. **Revista Mulemba**, v. 9, n. 17, p. 90–98, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.35520/mulemba.2017.v9n17a11942>. Acesso em: 11 jan. 2018.

³⁰ Ibid., p. 91.

³¹ Ibid.

³² Ibid.



acima, Cabaço destaca duas “iniciativas complementares” à jurisdição do instituto: na Universidade Eduardo Mondlane, com a troca itinerante de experiências de agricultura familiar por meio da produção em Super 8 do projeto de comunicação popular do Centro de Estudos de Comunicação³³; e no Ministério da Informação, com a produção em vídeo, pelo Gabinete de Comunicação Social, de programas educativos e informativos para transmissão na televisão³⁴.

Ao mesmo tempo que essa periodização se mostra crucial para compor a série histórica, uma vez que as aparições de Samora Machel até o final dos anos 1980 podem ser situadas em relação às fases assim definidas, incorporamos o cinema posterior ao incêndio que atinge as instalações do INC, em 1991, e ao fim da guerra civil, em 1992.³⁵ Além disso, tanto os processos históricos quanto os filmes considerados envolvem fluxos e dimensões transnacionais. Assim, ainda que a relação de Samora Machel com Moçambique aponte para um recorte nacional e uma periodização relacionada a esse recorte, é fundamental reconhecer os fluxos e as dimensões transnacionais que constituem os marcos históricos dessa periodização. Tanto na análise de Schefer quanto no relato de Cabaço, o enquadramento nacional moçambicano fundamenta perspectivas de periodização que reconhecem os fluxos e dimensões transnacionais por sua relevância. Interessa-nos aprofundar esse reconhecimento da dimensão transnacional ao discutir os filmes na elaboração da série histórica e ao experimentar com seu reposicionamento em uma encruzilhada temporal.

Se os traços que ligam os filmes em uma série histórica não são naturais ou óbvios, mas elaborados pela perspectiva subjetiva que orienta a análise, ligando um filme ao outro como pontos de um itinerário narrativo, essa elaboração analítica deve responder, igualmente, à interpelação que os filmes apresentam, às questões que

³³ Ibid., p. 93.

³⁴ Ibid., p. 94. Sobre o INC e as demais experiências inaugurais na história do cinema moçambicano, além do relato de Cabaço, ver: SORANZ, Gustavo. O Instituto Nacional de Cinema e outras experiências audiovisuais em Moçambique no seu período pós-colonial. *Contemporanea*, v. 12, n. 1, p. 147–164, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.9771/contemporanea.v12i1.8790>. Acesso em: 15 jan. 2024.

³⁵ FENDLER, Ute. Cinema in Mozambique: New Tendencies in a Complex Mediascape. *Critical Interventions*, v. 8, n. 2, p. 246–260, 2014, p. 247. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/19301944.2014.940245>. Acesso em: 8 dez. 2024.



mobilizam e às opacidades que os marcam, frequentemente difíceis de traduzir em termos de uma filiação nacional ou de categorias fixas, de uma periodização previamente definida ou de uma linearidade pretensamente coerente. Assim como se pode ter o intuito de, “em meio a um mar de pontos possíveis, [...] unir aqueles que formam uma linha coerente, ainda que ela não seja exatamente reta ou exata”³⁶, interessa-nos considerar, a cada ponto da linha assim composta com as aparições de Samora Machel, as incoerências, as irrupções não lineares de outros tempos nos e entre os filmes, que a aproximação entre as obras pode tornar possível entrever. Nesse sentido, ao discutir sucessivamente cada filme na ordem cronológica linear da série histórica, introduzimos elementos que apontam para seu reposicionamento na encruzilhada temporal, que se explicitará em seguida.

Uma vez que o cinema comparado é uma metodologia que implica a busca por uma leitura não individualizada dos filmes, estamos interessados no sentido experimental da comparação e nas possibilidades de composição de tecidos novos e de tramas inesperadas entre os filmes. Se a série histórica possibilita a tessitura de uma narrativa envolvendo diferentes filmes, na qual se estabelece um encadeamento e uma direção como fio condutor da análise, é fundamental reconhecer que distintas maneiras de narrar podem conduzir a itinerários diferentes. Ao colocar as aparições de Samora Machel nessa perspectiva, em primeiro lugar, propomos uma narrativa em quatro tempos de enquadramento da memória, que podem ser dispostos sucessivamente (Figura 1) e definidos por meio de conceitos analíticos que propomos e discutimos no decorrer do texto. No primeiro tempo, a série se inaugura com o *reconhecimento* de Samora Machel no filme 25 (José Celso Martinez Corrêa e Celso Luccas, 1977); no segundo, o reconhecimento se transmuta em *monumentalização*, vista aqui por meio de *Os Comprometidos: Actas de um Processo de Descolonização* (Ruy Guerra, 1984); no terceiro, a monumentalização se torna objeto de uma *desconstrução*, em *Fin* (Lara Sousa, 2018); no quarto, vemos sua *elaboração*, em seus pesos e contrapesos, em *Sonhamos um país* (Camilo de Sousa e Isabel Noronha, 2019).

³⁶ SOUTO, 2022, p. 66.



Figura 1 – Os filmes da série histórica em disposição linear. Fonte: elaboração autoral.

Apesar de ser motivada por uma temporalidade linear e cronológica, a relação entre os marcos de uma série histórica “não configura uma ligação de causalidade nem de progresso”, segundo Souto.³⁷ Na narrativa que sugerimos com as aparições de Samora Machel no cinema, portanto, a disposição linear dos quatro tempos não deve ser compreendida como uma evolução. Além disso, as comparações não determinam categorias ou conceitos analíticos generalizantes e fechados sobre os períodos históricos assim delimitados, mas trazem caminhos de leitura variáveis. Para reconhecer a complexidade da série histórica das aparições de Samora Machel e sua irreducibilidade à linearização que, entretanto, permite situá-la em uma cronologia, propomos, ainda em diálogo com Souto e com base na perspectiva de Walter Benjamin e em sua ênfase na relação dialética entre passado e presente,³⁸ um experimento comparativo que reposiciona os filmes (Figura 2). Esse experimento assume a configuração de uma encruzilhada, que aparece aqui como uma figura temporal marcada por sentidos epistemológicos, deslocando, assim, a reivindicação benjaminiana de “escovar a história a contrapelo” (conforme uma metáfora que ainda preserva uma dimensão linear em sua inversão do sentido heurístico da abordagem). Enquanto a aproximação entre *Os Comprometidos* e *Sonhamos um país* aponta para a configuração das aparições de Samora Machel como personagem histórica nacional, o encontro entre 25 e *Fin* reabre a questão de sua configuração como espectro de uma

³⁷ Ibid., p. 78.

³⁸ BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de História - Edição crítica**. Tradução: Adalberto Müller; Márcio Seligmann-Silva. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2020. LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio - Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. Tradução: Wanda Nogueira Caldeira Brant; Jeanne Marie Gagnebin; Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2007.



promessa de futuro que, a princípio, se pode definir como transnacional. O reposicionamento dos filmes conduz ao adensamento das noções de nacional e transnacional, conduzindo à busca de outros nomes para designar o que está em jogo nos fluxos que atravessam os filmes.

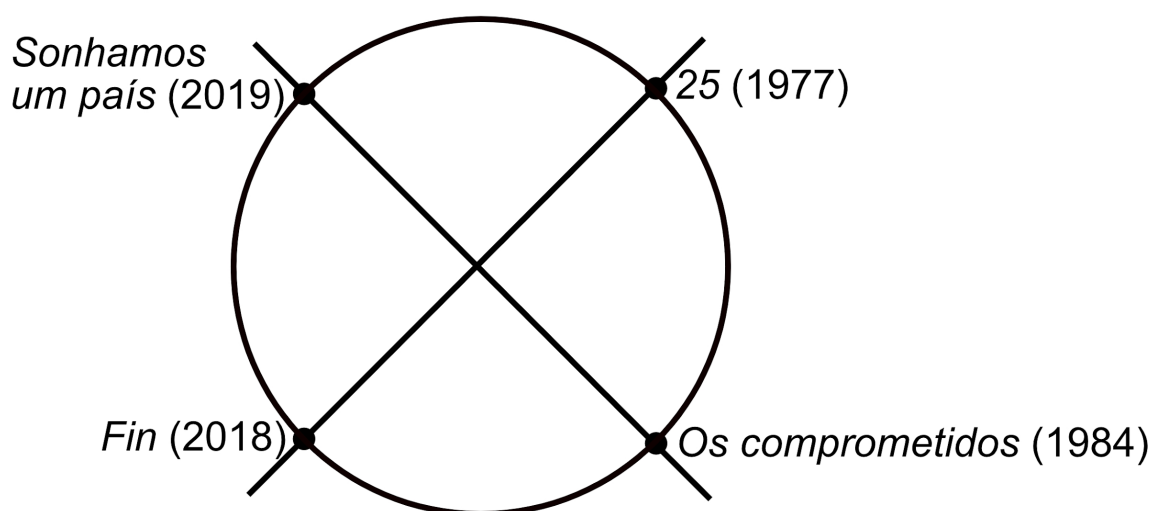


Figura 2 – Os filmes da série histórica em disposição experimental em uma encruzilhada temporal. Fonte: elaboração autoral.

25 (1977): reconhecimento

Realizado por José Celso Martinez Corrêa e Celso Luccas durante o exílio de parte do grupo Teatro Oficina no decorrer da ditadura militar que governou o Brasil entre 1964 e 1985, o filme 25 (1977) aborda as festividades em torno da independência de Moçambique e reconstitui a história da colonização portuguesa e da resistência anticolonial, com ênfase no papel da Frelimo. Combinando filmagens realizadas em Moçambique entre 24 e 26 de junho de 1975, logo após a chegada dos dois brasileiros ao país africano, em 23 de junho, com imagens de arquivo obtidas no acervo da Rádio e Televisão de Portugal (RTP), 25 foi montado e finalizado entre Lisboa, Londres e Paris, em um processo que resultou em três versões do filme: uma com 190 minutos, em película de 16 milímetros com som magnético, que foi exibida



em Maputo em 1977³⁹ e parece ter se perdido⁴⁰; uma com 143 minutos, com comentários em português e legendas em francês, em película de 16 milímetros com som magnético, em cópia sob a guarda de Celso Luccas (com uma versão em formato digital resultante de telecinagem, que tem circulado em diferentes eventos⁴¹); outra com 90 minutos, com comentários em francês, em película de 16 milímetros com som magnético, em cópias sob a guarda do Arquivo Edgard Leuenroth (AEL), preservada na Cinemateca Brasileira, e do Instituto Nacional do Audiovisual (INA) da França.⁴² Se a montagem *anarquívica* de 25 perturba a ordem do arquivo colonial (como na remontagem de trechos de *Chaimite*, de Jorge Brum do Canto, entre outros exemplos possíveis)⁴³ e participa da elaboração de uma perspectiva anticolonial sobre a história, uma das condições de possibilidade dessa perspectiva é a relação com Samora Machel,

³⁹ PEREIRA, Matheus Serva. História social de um documento global: trajetórias do filme 25 e a escrita da história da África pós-colonial (Moçambique, Brasil e Europa - 1974-2019). **Esboços: histórias em contextos globais**, v. 28, n. 48, p. 447-470, 2021, p. 456. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-7976.2021.e78350>. Acesso em: 15 jan. 2024.

⁴⁰ Em contato com a Cinemateca Brasileira, verificou-se a possibilidade de que a versão mais longa possa estar total ou parcialmente em alguns dos rolos de filme depositados na instituição pelo Arquivo Edgard Leuenroth, da Universidade Estadual de Campinas, que detém o Fundo Teatro Oficina. Dado que a catalogação atualmente existente é inconclusiva, exigindo pesquisas adicionais, a confirmação da situação (inclusive do estado de preservação) dos rolos depositados na Cinemateca Brasileira constitui uma tarefa fundamental para o futuro.

⁴¹ Referimo-nos aos catálogos de algumas dessas mostras e festivais (apontando, especificamente, a página em que consta o filme), nos quais podem ser encontradas mais informações sobre cada evento: MONTEIRO, Lúcia Ramos (org.). **África(s), Cinema e Revolução**. São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016, p. 182; MONTEIRO, Lúcia Ramos (org.). **África(s), Cinema e Memória em Construção**. São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2018, p. 174; e TORRES, Júnia; VALE, Glaura Cardoso. (org.). **forumdoc.bh.2024: 28º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte fórum de antropologia e cinema**. Belo Horizonte: Filmes De Quintal, 2024, p. 54.

⁴² Uma eventual comparação entre as versões ultrapassa os limites deste artigo.

⁴³ Para análises mais detalhadas dessa e de outras sequências do filme, ver: MONTEIRO, Lúcia Ramos. Passagem de imagens, imagens da passagem: a circulação de filmes ligados ao processo de independência moçambicano. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 6, n. 2, p. 1-16, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v6n2.471>. Acesso em: 26 jul. 2018; RIBEIRO, Marcelo R. S. Encruzilhadas cosmopoéticas: 25 (1974-1976) e o paradigma anarquívico. Em: 33º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2024b, Niterói. **Anais do 33º Encontro Anual da Compós**. Niterói: Compós, 2024, p. 1-21; RIBEIRO, Marcelo R. S. **Encruzilhadas cosmopoéticas: o filme 25 (1974-1976) e o paradigma anarquívico - Mesa especial: Arquivos e descolonização**. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2024c. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OuyLd9vaJkl>. Acesso em: 13 maio 2025; RIBEIRO, Marcelo R. S. 25 (1975-1977): encruzilhadas amefricanas. Em: TORRES, J.; VALE, G. C. (org.). **forumdoc.bh.2024: 28º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte fórum de antropologia e cinema**. Belo Horizonte: Filmes De Quintal, 2024a, p. 198-203.

A noção de “montagem anarquívica” é proposta por Ribeiro nas intervenções acima.



que é, ao mesmo tempo, contextual e (trans)textual.

Em sua dimensão contextual, a relação com Machel é parte de um conjunto mais amplo de relações com a Frelimo. A realização de 25 tinha se iniciado com apoio da RTP, como um de seus projetos em meio à abertura política associada à Revolução dos Cravos. Entretanto, o prolongamento do processo de realização e da estadia de Zé Celso e Celso Luccas em Moçambique, associado à chamada crise de 25 de novembro de 1975 (que conduz à interrupção do processo revolucionário em Portugal), culmina na retirada do apoio da RTP. Em dezembro de 1976, o filme é adquirido pelo INC da República Popular de Moçambique, tornando-se uma das primeiras produções cinematográficas de longa metragem após a independência. Em todo esse processo, a Frelimo oferece seu apoio aos brasileiros, “com equipamentos e, especialmente, um avião que os levou para locais específicos em que deveriam filmar”, como escreve Matheus Serva Pereira⁴⁴, que continua:

Não fica claro quem escolheu esses locais, se os realizadores ou os dirigentes da Frelimo. Porém, o que é evidente é que as regiões do país para onde se deslocaram foram escolhidas especificamente por simbolizarem diferentes significados e tempos históricos da presença colonial portuguesa no território moçambicano. O itinerário dos dois meses de gravação no país foi dividido entre Maputo, a Ilha de Moçambique, território de ocupação cronologicamente mais antigo da presença portuguesa, a hidrelétrica de Cahora Bassa, último grande empreendimento econômico português e que simbolizava, na época, uma barreira à expansão da influência da Frelimo no sul moçambicano, e Wirihamu, local onde aconteceu um massacre perpetrado por tropas militares portuguesas. Apesar de Luccas dizer que 25 não tinha sido roteirizado, foi, desde o começo, direcionado para contar uma determinada história que conectava um passado específico com a luta armada capitaneada pela Frelimo.⁴⁵

Além de contribuir para a realização do filme como uma das principais lideranças da Frelimo desde a década anterior e como presidente de Moçambique

⁴⁴ PEREIRA, 2021, p. 457.

⁴⁵ Ibid.



após a independência, Samora Machel participa de 25 como uma voz recorrente e como uma imagem crucial, desdobrando a relação contextual em uma relação (trans)textual. Reconhecendo seu protagonismo e, ao mesmo tempo, relacionando-o à mobilização coletiva da Frelimo, um dos cartazes do filme, criado pelo Collective Poster, de Londres⁴⁶, destaca a imagem de Samora Machel rodeado por camponesas e camponeses (Figura 3). Como um denso paratexto de 25, o cartaz impresso em preto e branco é composto por várias imagens e textos que pertencem ao filme ou remetem a seus elementos e ao seu discurso. Em sua porção superior, uma sequência de desenhos condensa uma perspectiva histórica abrangente, que remonta à chegada dos portugueses e à violência do colonialismo, assim como à resistência anticolonial e à luta armada. Abaixo dos desenhos, duas faixas com fundo preto apresentam alguns dos marcos cronológicos que justificam o título do filme – e que virão a compor o dispositivo de saber e poder do “Roteiro da Libertação” elaborado pela Frelimo⁴⁷: a fundação do movimento em 25 de junho de 1962; o início da luta armada em 25 de setembro de 1964; a queda do regime fascista em Portugal em 25 de abril de 1974; e a independência de Moçambique em 25 de junho de 1975. Abaixo, em sobreposição parcial ao número que dá título ao filme, parcialmente preenchido por recortes de imagens relacionadas, a aparição de Samora Machel permite reconhecer um sorriso em seu rosto, enquanto olha para uma das mulheres que tem diante de si. Finalmente, na parte de baixo do cartaz, também sobre fundo preto e em letras brancas, encontramos uma espécie de colagem textual, com trechos de um discurso de Machel que aparece no filme, referindo-se à ideia central recorrentemente reiterada de que “a luta continua”.⁴⁸

⁴⁶ CORRÊA, José Celso Martinez; LUCCAS, Celso. 25 [INC - Sector de Documentação e Informação de Cinema - O “Collective Poster” de Londres]. Maputo (Moçambique), 1977. Arquivo Edgard Leuenroth, Fundo Teatro Oficina - Pasta 134 - Subgrupo: Produção cinematográfica e audiovisual; Série: 25; Subsérie: Material de divulgação. Localizador: BR SPAEL TO PA PCA s.003 ss.005.

⁴⁷ COELHO, 2019, p. 4, 12, 14.

⁴⁸ CORRÊA, José Celso Martinez; et al. **Cinemação**. São Paulo: Cine Olho Revista de Cinema - 5º tempo - Te-Ato Oficina, 1980, p. 13.



Figura 3 – Cartaz do filme 25 elaborado pelo coletivo Collective Poster de Londres (1977).

Fonte: Exposição “Moçambique: Independência e Nação no AEL” (disponível em: <https://expo.ifch.unicamp.br/portal/mocambique/24>; acesso em 11 maio 2025).

Em sua dimensão (trans)textual, a relação de 25 com Samora Machel articula



sua aparição paratextual no cartaz do filme com suas aparições textuais como voz e imagem, inseparáveis das frequências transtextuais às quais a sua figura é associada pela montagem, especialmente por meio da música. A voz de Machel percorre o filme, prolongando textualmente a importância de seus pronunciamentos transmitidos por rádio em todo o território moçambicano, antes e depois da independência. Se “as palavras de Machel deveriam ser entendidas como espelhos do projeto nacional frelimista”, como escreve Pereira⁴⁹, a sua aparição visual no filme condensa o que está em jogo na operação de *reconhecimento*, inscrevendo 25 em um processo mais amplo e complexo em que se entrelaçam projeções e especulações sobre o futuro. Quando o filme mostra sua chegada a Lourenço Marques (que se tornará Maputo), o momento em que o então presidente da Frelimo desce de um avião e é recebido por Marcelino dos Santos, vice-presidente da Frelimo, e por uma variada multidão que inclui Zé Celso, Celso Luccas e sua câmera, a montagem associa a chegada de Samora Machel a um trecho da canção “Zumbi” (parte do disco *A Tábua de Esmeralda*, de 1974): “Eu quero ver”, canta Jorge Ben Jor, “eu quero ver, eu quero ver... / quando Zumbi chegar / o que vai acontecer / Zumbi é senhor das guerras / é senhor das demandas / e quando Zumbi chega / Zumbi é quem manda.”

Ao inscrever a aparição de Samora Machel ao som de uma canção sobre Zumbi dos Palmares, 25 elabora um complexo reconhecimento de sua figura. Esse reconhecimento suplementa as suas aparições já registradas nos filmes anteriores à independência (o “cinema na guerrilha” a que se refere Cabaço⁵⁰), que compõem um conjunto marcado pela dinâmica internacionalista da luta de libertação, tais como: *Venceremos* (1968), dirigido pelo iugoslavo Miodrag Zdravković, com base em material filmado por Dragutin Popović em 1966; *Viva Frelimo!* (1971), dirigido pelos soviéticos Leonid Maksimov e Yuri Yegorov; *A luta continua* (1971), dirigido pelo estadunidense Robert van Lierop; *Dieci giorni con i guerriglieri nel Mozambico libero* (1972), dirigido pelo italiano Franco Cigarini; *Étudier, produire, combattre* (1973), dirigido pelo coletivo francês Cinéthique junto com a Frelimo; *Do Rovuma ao Maputo* (1974), dirigido pelo

⁴⁹ PEREIRA, 2021, p. 458.

⁵⁰ CABAÇO, 2017, p. 91–92.



iugoslavo Dragutin Popović.⁵¹ Enquanto essas obras participam da construção de um posicionamento central de Samora Machel (sobretudo após o assassinato de Eduardo Mondlane em 1969) como uma das principais figuras em que se concentra o reconhecimento internacional buscado ativamente pela Frelimo, o que está em jogo quando 25 associa sua aparição à canção “Zumbi” é tanto o papel central que ele continua a assumir como presidente do novo Estado nacional, quanto uma ampliação de seu reconhecimento no espaço e no tempo, por meio de sua associação com uma figura histórica que remonta à resistência à escravidão na diáspora africana no Brasil. Assim, no reconhecimento de Samora Machel em 25, está em jogo um regime de imaginação histórica que responde, ao mesmo tempo, à emergência nacional de Moçambique (alinhando-se apenas parcialmente ao “Roteiro da Libertação”) e aos fluxos transnacionais que a atravessam (afastando-se em alguma medida das coordenadas da Frelimo e abrindo-se para a diáspora).

Os Comprometidos (1984): monumentalização

Depois da independência e, mais significativamente, da constituição da Frelimo como partido político em seu terceiro congresso, em fevereiro de 1977, as aparições de Samora Machel tornam-se um dos focos de interesse do INC, no período da história do cinema moçambicano que Schefer relaciona à Estética de Libertação (1975/1976-1984), subdividido em um período de instituição (1975/1976-1979) e um período de destituição (1979/1980-1984) da linguagem cinematográfica.⁵² Nesse contexto, destaca-se o noticiário cinematográfico Kuxa Kanema,⁵³ produzido

⁵¹ Informações encontradas em: GRAY, Roy. **Cinemas of the Mozambican revolution: anti-colonialism, independence and internationalism in filmmaking, 1968-1991**. Woodbridge, Suffolk: James Currey, 2020. TURAJLIĆ, Mila. Filmske Novosti: Filmed Diplomacy. **Nationalities Papers**, v. 49, n. 3, p. 483-503, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/nps.2020.89>. Acesso em: 28 ago. 2025. Além dessas referências, consultamos os registros disponíveis em <https://www.netfilm.store/film-6968/> (acesso em 29/08/2025) e <https://www.boorea.it/quaderni/dieci-giorni-guerriiglieri-mozambico> (acesso em: 29/08/2025).

⁵² SCHEFER, 2017, p. 3.

⁵³ GONÇALVES, Thaísa A. A trajetória do cinejornal Kuxa Kanema e seu papel na independência de Moçambique. **Temática**, v. 13, n. 01, p. 64-79, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.22478/ufpb.1807-8931.2017v13n01.32519>. Acesso em: 13 set. 2020.



inicialmente entre 1978 e 1979,⁵⁴ depois retomado entre 1981 e 1985.⁵⁵ Recorrentes, as aparições de Samora Machel nos episódios do Kuxa Kanema apontam para um processo de reiterada encenação de sua autoridade diante de uma série de adversidades. Esse processo, que também se manifesta em *Ofensiva* (Camilo de Sousa 1980), por exemplo, parece se articular de forma paradigmática em *Os Comprometidos: Actas de um Processo de Descolonização* (Ruy Guerra, 1984).⁵⁶ Uma produção da Kanemo, criada em 1983 por Ruy Guerra e outros “como uma empresa comercial que funcionaria como a interface estatal com o mundo exterior capitalista”,⁵⁷ *Os Comprometidos* se situa em um contexto de aprofundamento das dificuldades enfrentadas pela Frelimo e por Samora Machel. Segundo José Luís Oliveira Cabaço⁵⁸:

Em 1982, Ruy Guerra foi solicitado a dirigir, em circunstâncias improvisadas, o registro de um ato público, que decorreu durante alguns dias, no qual o Presidente Samora Machel se reuniu com os antigos “comprometidos” com o regime colonial e com eles percorreu as veredas do sistema e as insídias do compromisso. [...]

Por acordo com o INC, Ruy viria a editar este material na Kanemo numa série de documentários a que chamou “Os Comprometidos - Actas de um processo contra o colonialismo” e que seria parcialmente apresentado, como uma série, na televisão em 1985.

Nos cerca de 43 minutos que restam das aproximadamente 40 horas de filmagens em preto e branco feitas em junho de 1982, nas quais Ruy Guerra (em seu último projeto em Moçambique) dirigiu o registro da “Reunião dos Comprometidos”, em que Samora Machel presidiu o julgamento público de pessoas acusadas de colaboração com o regime colonial português, a figura de Machel se torna o objeto de

⁵⁴ GRAY, 2020, p. 149–179.

⁵⁵ Ibid., p. 181–209.

⁵⁶ SCHEFER, Raquel. Mal de arquivo: uma aproximação ao arquivo anti-colonial moçambicano a partir da obra de Ruy Guerra. *Observatorio (OBS*)*, v. Intermedialidades em imagens (pós)coloniais (Special Issue), 2020 p. 65–67. Disponível em: <https://doi.org/10.15847/obsOBS0001816>. Acesso em: 15 jan. 2024.

⁵⁷ GRAY, 2020, p. 197. No original: “set up by Ruy Guerra and others as a commercial enterprise that would function as the state’s interface with the capitalist world outside.”

⁵⁸ CABAÇO, 2017, p. 96.



uma *monumentalização*. Diante da multiplicação (real ou não) das ameaças, em um clima de crescentes tensões decorrentes da já extensa guerra civil, dos conflitos com a África do Sul do *apartheid* e das paranoias difundidas, encenar a autoridade de Machel constitui um procedimento recorrente e configura um regime estético-político pós-colonial de reiteração do poder, que dissimula uma irreduzível instabilidade, além de envolver a continuidade ou a retomada de violências características do regime colonial. Como escreve Benedito Luís Machava:

A combinação da politização e da militarização das políticas de segurança internas com a definição ideológica das ameaças de segurança conduziu a uma dura política do castigo para aqueles considerados inimigos ideológicos. Essa política reproduzia em muitos aspectos os métodos coloniais de controle social e castigo criminal.⁵⁹

Nesse contexto, o estabelecimento de um sistema de reeducação, especialmente voltado à “purificação” dos chamados “comprometidos”, culmina na busca de “justiça revolucionária” centrada na figura de Samora Machel. Nas imagens da “Acta 5”, que compõem a versão disponível de *Os Comprometidos*, três câmeras⁶⁰ acompanham uma espécie de espetáculo ou de teatro em que as noções de *justiça* e *poder* estão sendo incessantemente recolocadas em questão. Em várias das imagens, seguimos Samora Machel em sua performance, retirando e recolocando seus óculos escuros, dirigindo-se variavelmente a um dos acusados, Armando Rego da Silva (que ele interroga com um misto de intransigência e sarcasmo), ou à numerosa plateia (que ele conduz eventualmente à risada ou a manifestações de apoio). Ao filmar a “Reunião dos Comprometidos”, Ruy Guerra suplementa a encenação da autoridade de Machel, elaborada no que se pode entender como a *cena do tribunal*, por meio dos registros em

⁵⁹ MACHAVA, Benedito Luís. State Discourse on Internal Security and the Politics of Punishment in Post-Independence Mozambique (1975–1983). *Journal of Southern African Studies*, v. 37, n. 3, p. 593–609, 2011, p. 602. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/03057070.2011.602897>. Acesso em: 13 maio 2025. No original: “The combination of the politicisation and militarisation of internal security policies with the ideological definition of security threats led to a harsh politics of punishment for those considered ideological enemies. Such politics reproduced in many aspects colonial methods of social control and criminal punishment.”

⁶⁰ GRAY, 2020, p. 206.



preto e branco que recorrentemente enquadram o presidente de Moçambique a alguma distância (com aproximações muito eventuais, sobretudo por meio de zoom) e em contra-plongée (isto é, com o ângulo do enquadramento disposto de baixo para cima). Assim, os registros cinematográficos monumentalizam Samora Machel, projetando-o como uma figura imponente (Figuras 4 e 6). A montagem reforça essa imponência com a repetição por escrito de frases que Machel acabou de dizer, reproduzidas em destaque em alguns dos letreiros que preenchem a tela, entre aspas e acompanhadas por seu nome, como uma assinatura (Figuras 5 e 7).



Figura 4 – Plano inicial de *Os Comprometidos* (1984). Fonte: captura de tela de cópia digital do filme.

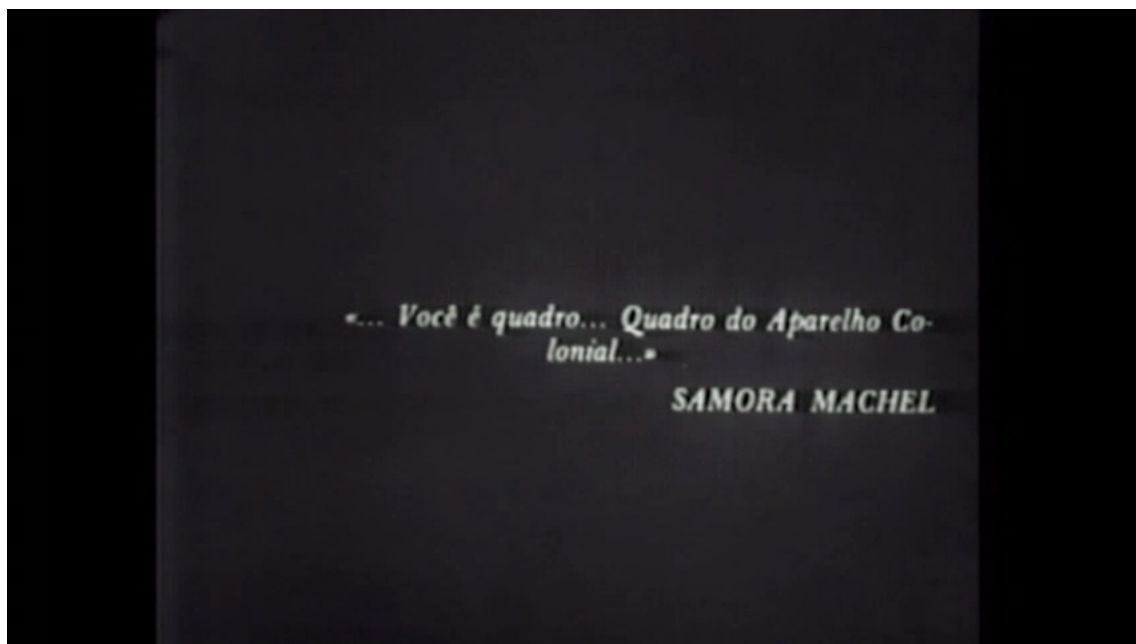


Figura 5 – Um dos letreiros de *Os Comprometidos* (1984), com a frase “Você é quadro... Quadro do Aparelho Colonial...”, que surge logo após Samora Machel enunciá-la no filme. Fonte: captura de tela de cópia digital do filme.



Figura 6 – Samora Machel retira seus óculos escuros. Fonte: captura de tela de cópia digital do filme.

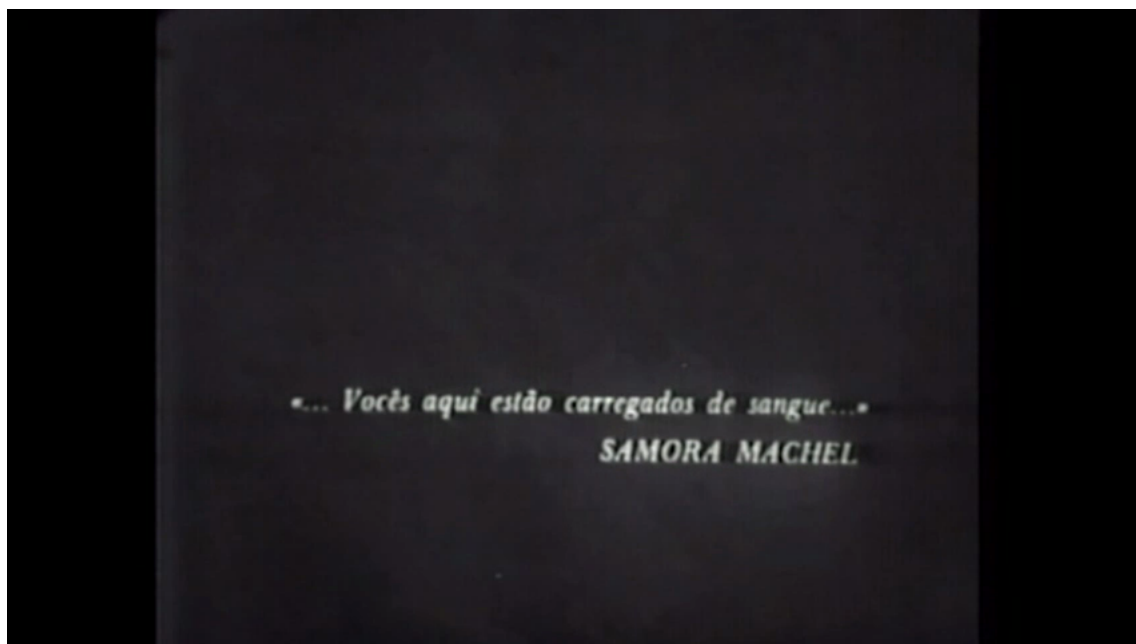


Figura 7 – Um dos letreiros de *Os Comprometidos* (1984), com a frase “Vocês aqui estão carregados de sangue...”, que surge logo após Samora Machel enunciá-la no filme. Fonte: captura de tela de cópia digital do filme.

Ao monumentalizar Samora Machel, *Os Comprometidos* consolida uma tentativa de captura icônica de suas aparições. A reiterada encenação de sua autoridade (que já ocorria nos episódios do Kuxa Kanema ou em filmes como *Ofensiva*) se transforma na ocasião de um reinvestimento em seu valor mítico como líder, sobretudo se consideramos o discurso que a montagem e os letreiros do filme buscam construir ou enfatizar, que está alinhado ao “Roteiro da Libertação” como “um *corpus* narrativo coerente e fixo”, baseado em “oposições binárias”.⁶¹ Ao mesmo tempo, as câmeras resguardam um registro aberto dos gestos de Samora Machel, reduzindo ou dispersando o valor mítico que o filme pretende agregar à sua liderança, à medida em que imagens como aquelas em que recorrentemente retira e recoloca seus óculos escuros (Figura 6) se sucedem como insinuações mais ou menos explícitas de sua opacidade e de sua irredutibilidade ao mito. A banalidade dos gestos interrompe o reinvestimento mítico que o discurso do filme procura consagrar, e a monumentalização de Samora Machel se mostra incerta, instável, se não arruinada. Depois da morte de Machel em 1986, filmes como *Samora Vive* (Filomena Salvador,

⁶¹ COELHO, 2019, p. 5 e 7.



1986) e *Samora Machel, Son of Africa* (Ron Hallis, 1989) procuram reconstituir sua história como homem político, consolidando a monumentalização de sua figura. No regime de imaginação histórica assim constituído, Samora Machel é objeto de uma captura icônica que conduz seu valor mítico agregado a uma espécie de ponto de culminância, permanecendo, contudo, assombrada por sua redução, desagregação, dispersão e disseminação.

Fin (2018): desconstrução

Como consequência da guerra civil que durou até 1992, opondo a Frelimo e a Resistência Nacional Moçambicana (Renamo), que recebia financiamento da Rodésia e, mais tarde, da África do Sul, a iniciativa do Estado moçambicano para realização de filmes encontrou barreiras intransponíveis com a debilidade econômica e o agravamento da violência no país. Nesse período, o processo de gradual perda de capacidade de produção e distribuição do INC (cuja fragilidade já tinha se evidenciado com a criação da Kanemo em 1983) culminou no fechamento do órgão, após o incêndio que atingiu suas instalações em 1991, destruindo parte significativa do arquivo cinematográfico ali constituído. Na tentativa de preencher o vácuo decorrente do declínio do INC, foram criadas produtoras privadas por alguns de seus antigos integrantes, como a Ébano Multimídia, fundada em 1991 por Pedro Pimenta, Licínio Azevedo, Camilo de Sousa, Isabel Noronha e Sol de Carvalho, e a Promarte, fundada em 1993 por Sol de Carvalho. Essa tendência segue nas décadas seguintes com novas produtoras que captam recursos majoritariamente no mercado privado e estrangeiro.⁶² Ao mesmo tempo, é criado o Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema (INAC), no ano 2000, e essa instituição assume o legado e parte significativa das funções do INC, sobretudo no que concerne à preservação dos arquivos cinematográficos de Moçambique, à regulação e promoção da distribuição de filmes e ao estímulo à pesquisa sobre o cinema.

A transição da estrutura centrada no papel do Estado para um mercado composto por produtoras privadas marca uma mudança em que ganham cada vez

⁶² FENDLER, 2014, p. 247 e seguintes.



maior importância o financiamento estrangeiro, sobretudo de Portugal, e a realização de coproduções transnacionais. A transição político-econômica, associada à adesão aos chamados “programas de ajuste estrutural” do Fundo Monetário Internacional, em 1987, e à consequente implementação dos preceitos de um ideário político neoliberal, é inseparável de alterações nas temáticas e nas perspectivas políticas dos filmes realizados em Moçambique. Destaca-se, nesse sentido, a elaboração e a multiplicação de olhares críticos sobre o período pós-independência, com uma revisão mais ou menos aprofundada do “Roteiro da Libertação” em diferentes filmes. Situada em um contexto em que a Frelimo busca “manter a propriedade do dispositivo ao mesmo tempo em que se garantia que a oposição permanecia fora dele”⁶³, a revisão do “Roteiro da Libertação” opera em várias direções. Há abordagens da história do cinema em Moçambique, como em *Kuxa Kanema: o nascimento do cinema* (2003), coprodução entre Portugal, Bélgica e França, dirigido pela portuguesa Margarida Cardoso, e narrativas sobre histórias ocultas pelo cinema anterior, como aquelas relativas às violências associadas aos campos de reeducação, abordadas em *Virgem Margarida* (2012), coproduzido por Portugal, França e Moçambique, com a direção do Licínio Azevedo, brasileiro radicado em Moçambique. Assim, a perda do monopólio da Frelimo na produção de filmes, em decorrência do fechamento do INC, pode ser relacionada à perturbação da coerência do “Roteiro da Libertação”, com a circulação de outras narrativas, que complexificam a interpretação da história e trazem espaço para o contraditório.

É nessa nova fase do cinema realizado em Moçambique, que a figura de Samora Machel também passa por um deslocamento em sua representação, chegando a uma posição mais ou menos clara de confrontação. Em *O último voo do flamingo* (2010), de João Ribeiro⁶⁴, adaptação do livro homônimo de Mia Couto, e em *Mahla* (2009), de Mickey Fonseca e Pipa Forjaz⁶⁵, por exemplo, a imagem do ex-presidente aparece de forma sutil em situações desfavoráveis. Embora quase imperceptível, no primeiro filme, a imagem de Samora Machel (que não é mencionado no livro) surge no painel

⁶³ COELHO, 2019, p. 15.

⁶⁴ Disponível em: <https://netkanema.co.mz/programs/uvf>. Acesso em: 15 maio 2025.

⁶⁵ Disponível em: <https://netkanema.co.mz/programs/mahla>. Acesso em: 15 maio 2025.



investigativo de crimes do agente da ONU, Massimo Risi, encadeada com os bombardeios praticados em uma vila no interior de Moçambique pelo seu administrador, Estêvão Jonas. Já em *Mahla*, uma foto de Samora Machel estampa a camisa do vilão do filme, Jerry, um corretor de imóveis alcoólatra e agressor de sua esposa, Ermelinda. Nesses exemplos, a confrontação não é necessariamente direta ou explícita, estando sujeita à interpretação da narrativa pelo espectador, mas o valor mítico agregado à figura de Samora Machel parece ter se esvaziado ou no mínimo se dispersado: sua aparição não opera mais como ícone de uma utopia revolucionária, mas como uma assombração, ainda que sutil, carregada de sentidos distópicos.

Em *Fin* (2018), de Lara Sousa, a imagem de Samora Machel é confrontada de uma maneira mais direta e explícita que nos interessa destacar na série histórica que propomos neste artigo. A diretora é filha dos cineastas Camilo de Sousa e Isabel Noronha, e *Fin* pode ser entendido como uma coprodução entre Moçambique e Cuba, onde a diretora se formou como cineasta e realizou outro curta-metragem, intitulado *Kalunga* (2018). Sobre sua relação com a produção cinematográfica da geração de seus pais, a cineasta discorre: “Meu cinema, diferentemente do deles, não é um cinema da militância, não é um cinema da construção de um país. Para mim, é um cinema da desconstrução de um país, da desmistificação de um sonho.”⁶⁶ Na cena de abertura de *Fin*, vemos um plano da chuva caindo sobre o quintal de uma casa, em que objetos estão amontoados e uma tela de proteção gasta divisa com o céu. Depois de um corte, vemos a imagem em *close-up* de Camilo de Sousa, que comenta sua experiência na Frelimo. Enquanto o som da chuva permanece entre os planos, ele diz: “Eu não estava de acordo com o homem novo nem com os gulags”, e Lara Sousa retruca “mas, então, com o que estava de acordo pai?”. Nessa abertura já é possível identificar a noção de desconstrução de um país e do sonho moçambicano apontada pela diretora, por meio de uma viagem ao passado através de uma perspectiva subjetiva baseada no diálogo com seu pai.

⁶⁶ SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. O oceano índico, espelho de afetos e memórias na filmografia de Lara Sousa: reflexões sobre cinema e literatura em Moçambique. *Abril – NEPA / UFF*, v. 14, n. 29, p. 15–29, 2022, p. 18. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/abriluff.v14i29.54843>. Acesso em: 11 dez. 2024. O trecho faz parte de uma citação de entrevista da cineasta à autora.



Quando Samora Machel aparece em *Fin*, sua figura se inscreve, portanto, em um documentário em primeira pessoa, no qual está em jogo a interpelação do pai pela filha. É na casa familiar, em seguida, dessa vez em sua varanda, que o tom desconstrutivo e subjetivo do filme se confirma através da narração em voz *off* da diretora: “Voltei a nossa varanda sobre o Índico e vi nos seus pilares as fraturas de uma história de tantas utopias fracassadas, corroídas”. Alternando imagens do espelho d’água do mar e da construção da casa corroída pelo tempo, o filme corta e introduz o passado através das imagens de arquivo da cerimônia de independência de Moçambique, com o hasteamento da bandeira do novo país e o discurso de Samora Machel em meio aos aplausos efusivos de uma multidão que corresponde ao *povo* em nome do qual ele falava (Figura 8). Quando sua imagem desaparece, o discurso do presidente continua a ressoar fantasmagoricamente sobre um plano em *contra-plongée* de uma estação de trem vazia (Figura 9) e, posteriormente, um plano aparentemente filmado com a câmera deitada de lado e voltada para um muro desgastado e para o céu azul (Figura 10), combinando assim a visão de um muro que se assemelha a uma ruína com a produção, no espectador, de uma desorientação ou de um deslocamento espacial, por meio do giro do eixo da imagem.





Figura 8 – Imagem de arquivo do discurso de Samora Machel em *Fin* (2018). Fonte: captura de tela de cópia digital do filme.



Figura 9 – Estação de trem vazia (enquanto soa o discurso de Machel) em *Fin* (2018). Fonte: captura de tela de cópia digital do filme.



Figura 10 – Muro desgastado e arruinado e céu azul em *Fin* (2018). Fonte: captura de tela de cópia digital do filme.

Assim, enquanto Lara Sousa questiona seu pai sobre o passado nacional e suas



“utopias fracassadas”, perguntando “Onde está o país que sonhaste e construístes para mim?”, a aparição de Samora Machel equivale à aparição do fantasma de um pai simbólico, cujo monumento é herdado como uma ruína persistente, composta, entre outros elementos, por imagens cinematográficas que registram alguns de seus discursos contundentes. Como escreve Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco: “O filme, como um mosaico de imagens e memórias, reúne vários tempos, cuja superposição aponta para as contradições entre os sonhos do passado e as distopias do presente.”⁶⁷ A montagem que inscreve as aparições de Samora Machel em *Fin* situa o filme no campo do que Catherine Russell denomina “*archiveology*”, em que o uso de imagens de arquivo no cinema constitui uma linguagem capaz de repensar a história, produzindo novas interpretações e enquadramentos.⁶⁸ Entre os procedimentos discutidos por Russell, pode-se aproximar os procedimentos de *Fin* à prática da “colagem”⁶⁹, em função de seu trabalho de questionamento das imagens e do caráter reflexivo em sua potencialidade de produzir sentidos críticos sobre o arquivo.

Na sequência de *Fin* em torno do discurso de independência de Machel, enquanto o céu pode, efetivamente, ser entendido de modo amplo como uma metáfora da liberdade,⁷⁰ a montagem introduz um sentido contrastivo por meio da articulação entre o som do discurso do passado, em que as palavras de Samora Machel são endereçadas ao *povo* que ele pretende representar e que o aplaude recorrentemente, e as imagens de um presente esvaziado, na estação de trem em que nenhum *povo* comparece na imagem. Finalmente, quando chegamos ao plano do muro, a ruína se insinua como uma barreira diante do céu azul da liberdade, enquanto o som das palavras de Samora Machel cessa, e resta o silêncio como uma abertura reflexiva para o espectador. Mais adiante, Lara Sousa retoma as seguintes palavras de Machel em meio a imagens que podem ser entendidas como metáforas de corrosão, ruínas e abandono: “primeiro, temos que compreender onde estamos e então deveremos

⁶⁷ Ibid., p. 20.

⁶⁸ RUSSELL, Catherine. **Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices**. Durham: Duke University Press, 2018, p. 12. O termo “archiveology” constitui uma noção intraduzível que talvez se possa verter como arquivo-logia, com um hífen, para diferenciá-lo do que, em português, se denomina arquivologia como campo do conhecimento.

⁶⁹ Ibid., p. 19.

⁷⁰ SECCO, 2022, p. 19 e 21.



compreender, procurar compreender, compreender e assumir a história, a história registra”. Essa disjunção entre o som e a imagem reposiciona o discurso de Samora Machel em outro tempo, desconstruindo seus termos por meio de um jogo com suas próprias palavras, no qual, através da substituição das imagens da cerimônia por imagens de ruínas, Lara Sousa ressignifica o discurso.

Fin assume uma postura particular sobre os arquivos da cerimônia de independência de Moçambique, que tem Samora Machel como personagem principal, operando a confrontação deste legado com falas do pai da diretora, Camilo de Sousa, e imagens que ressignificam as interpretações do país na contemporaneidade. Se as aparições de Samora Machel no filme representam o sonho de um país, associado ao projeto político reivindicado no momento da independência de Moçambique, pode-se dizer que Machel aparece enquanto protagonista de um discurso político que abarca a visão de um partido. Em alguma medida, *Fin* desindividualiza Machel (cujo nome não é mencionado em nenhum momento do filme), convertendo-o em símbolo do passado e de suas “utopias fracassadas”, vistos por uma cineasta que se distanciou, no tempo, do que está em jogo nesse passado – e que elabora, no filme, a sua busca de pertencimento em meio à relação com as tradições de matrizes africanas que encontra em Cuba e na diáspora africana na América Latina.

Na transição para a sequência final do filme, Lara Sousa trabalha seu conflito de pertencimento à nação, convertendo-o em uma busca pelas tradições de matrizes africanas em suas diásporas, entre o Índico e o Atlântico. Em um plano do reflexo da lua no mar, a diretora narra: “Um outro destino começava agora. Uma viagem de solidão para encontrar outros cantos, outros lamentos, outras dores, mais antigas do que minha própria existência.” Em seguida, entre planos de uma rua com postes de iluminação acesos, à noite, uma sequência no interior de uma casa, ao som de um piano intenso, mas levemente dissonante, abriga o relato: “Eram corpos, eram espíritos, não fantasmas, espíritos, iguais a mim. Senti-me sozinha em terra jamais imaginada. Falavam de mim, mas eu, espírito vagabundo, não entendia, porque a pátria que tu construístes para mim só tinha uma língua.” A perturbação do monolinguismo nacional, baseado na consagração do português dos colonizadores como língua oficial



pós-colonial, conduz o filme, em seguida, à emergência de cantos para lemanjá, ao som de toques de tambores e outros instrumentos percussivos. Sobre imagens das mãos e da casa de uma mulher negra, repleta de artigos culturais e religiosos, Lara chegará à seguinte questão: “Para onde regressar, quando não se sabe de onde vem?” Em meio à intensificação dos cantos, agora associados a Obatalá, encontrados na diáspora em Cuba, onde a diretora estudou, suas reflexões continuam, em *off*, sobre planos de árvores refletidas na superfície das águas, à luz do crepúsculo: “Sonhei que era espírito e, entre o estrondo dos toques de tambor, chorava a morte da minha pátria no coração, e que as minhas lágrimas se juntavam às mil lágrimas que faziam do Índico o umbigo da dor do mundo.” Assim, a diretora se abre para as confluências⁷¹ da diáspora afro-atlântica a partir do Oceano Índico, enquanto Samora Machel permanece na memória como um símbolo sem nome das “utopias fracassadas” do passado. Ao conectar ou fazer confluírem África e América, o filme insinua fluxos culturais que não se resumem às tradições culturais e religiosas que existiam no território de Moçambique antes da colonização. O horizonte imaginativo assim aberto abriga relações variáveis, em especial com a cultura iorubá, refletida nos cantos para os orixás e presente na afro-diáspora nas Américas. Nesse sentido, *Fin* interroga o arquivo (a *arkhé*: o início e o comando) pós-colonial associado à figura de Samora Machel, buscando reimaginar a história em diálogo com a diáspora, em busca de outros mundos possíveis.

Sonhamos um país (2019): elaboração

Entre as funções do INAC, a atuação na conservação e digitalização do arquivo audiovisual envolve a exibição de filmes digitalizados em ciclos na sala de cinema do INAC, em parcerias com a sociedade civil.⁷² Assim, como parte de um projeto mais amplo de preservação e digitalização, foi lançado em 2011 o DVD *O mundo em imagens: Filmes do Arquivo do Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema*, com a

⁷¹ Estamos nos referindo ao conceito de Antônio Bispo dos Santos, sem que seja possível, aqui, discutir em detalhe todos os sentidos desse diálogo: SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos: modos e significados**. Brasília: INCTI; UnB, 2015; SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

⁷² FENDLER, 2014, p. 248.



digitalização de 10 episódios do cinejornal Kuxa Kanema, além dos filmes *Mueda, memória e massacre* (1979), de Ruy Guerra, e o documentário *Canta meu irmão* (1982), de José Cardoso, fruto de parceria envolvendo a Universidade Eduardo Mondlane, em Moçambique, a Universidade de Bayreuth, na Alemanha, e o Instituto Cultural Moçambique-Alemanha. A política de preservação e digitalização do arquivo do antigo INC atende a um trabalho de pesquisa e de exibição desses filmes para o público. Substituindo o INAC em 2019, o Instituto Nacional das Indústrias Culturais e Criativas (INICC) dá continuidade a essa política, estabelecendo parcerias com festivais de cinema como o Kugoma, entidades da sociedade civil e empresas, para realizar ciclos de exibição com os filmes restaurados e produções moçambicanas contemporâneas. Destaca-se ainda o *streaming* NetKanema, primeira plataforma privada dedicada ao cinema moçambicano, criada também em 2019 pelo cineasta e empresário Ivandro Maocha.

É nesse contexto de atuação articulada de órgãos governamentais, sociedade civil e empresas para a preservação e a exibição do cinema moçambicano que o filme *Sonhamos um país* (2019), de Camilo de Sousa e Isabel Noronha, emerge, como um contraponto ao discurso dos filmes oficiais produzidos pelo antigo INC e ao “Roteiro da Libertação”, propondo uma *elaboração* da história. O longa-metragem é uma coprodução entre a Mocik – Cineastas Moçambicanos Associados, produtora de Sousa e Noronha, e a produtora portuguesa Midas Filmes, e conta com Lara Sousa na direção de fotografia. Embora sejam filmes de uma mesma época que emergem de questões comuns e se entrelaçam em seus processos e elementos, *Sonhamos um país* e *Fin* guardam diferenças estético-políticas em suas abordagens das aparições de Samora Machel, que talvez estejam relacionadas a uma diferença geracional. Se *Fin* é um curta-metragem de estilo ensaio que aborda a história moçambicana a partir de uma perspectiva pessoal marcada pela experiência latino-americana, *Sonhamos um país* é um documentário de longa-metragem com Camilo de Sousa como diretor e personagem principal, registrando seus próprios depoimentos e seus encontros com antigos companheiros que contam suas histórias.

Logo na abertura, tem-se uma narração em voz *off* de Camilo de Sousa: “Das



janelas desta casa sonhei um país justo. Um país livre e igual para todos os moçambicanos”. A casa referenciada por Camilo de Sousa é completamente diferente da casa filmada por Lara Sousa: enquanto aquela é uma casa habitada, esta parece marcada por ruínas e abandono, apesar de serem casas da mesma família em Moçambique. A diferença entre os registros da casa da família corresponde a uma distinção das posturas dos filmes diante da história. Enquanto *Fin* investe em uma desconstrução radical desse legado, *Sonhamos um país* procura mostrar os limites e abusos do projeto, mas balanceia a análise ao lançar luz sobre tentativas de recondução política, sobretudo por Samora Machel.

Em uma entrevista com Papalo, ex-companheiro de Camilo de Sousa nas forças militares de Moçambique, o primeiro conta sobre sua trajetória entre seu trabalho como enfermeiro na guerrilha de independência e o período de sete anos em que permaneceu no campo de reeducação de Ruárua, relatando as torturas que sofreu. É a partir dessa entrevista que Camilo de Sousa desdobra um relato sobre a atuação de Samora Machel diante das denúncias sobre os campos de reeducação, mencionando sua visita a Ruárua e sua decisão de determinar a realização de um filme sobre o tema, que não seria concluído. A entrevista com Papalo é intercalada com imagens de uma visita de Camilo de Sousa ao arquivo do INAC, onde encontra um rolo com filmagens da visita de Samora Machel ao campo de Ruárua. A montagem do filme combina o relato de Camilo de Sousa, fotos de jornais, uma fotografia Samora Machel conversando com os internos do campo (Figura 11) e a entrevista com Papalo, que relata: “Informei o saudoso Marechal como é que a justiça ocorreu naqueles sete anos em que estive recluso. E logo seu piso e o passo dado, as ilações que fez, eu fiquei alegre, eu fiquei esperançado, que aquele meu amigo ia tirar-me de lá e tirou-me”. Em seguida, ele emenda: “Formamos o dia da Liberdade. 5 de novembro, Samora Machel”, com a imagem de um recorte de jornal sobre esse acontecimento.



Figura 11 – Fotografia de visita de Samora Machel ao campo de reeducação de Ruárua em *Sonhamos um país* (2019).

Fonte: captura de tela de cópia digital do filme.

Com a remontagem das imagens e materiais de arquivo em meio aos depoimentos, as aparições de Samora Machel em *Sonhamos um país*, entre imagens e relatos, compõem o retrato de um homem que está preocupado com os descaminhos autoritários da Frelimo e deseja corrigir as distorções do governo que comanda. Retomando, por exemplo, o trecho de um filme que não foi finalizado pelo INC no momento de sua realização, mas que foi preservado através da passagem histórica entre o INC, o INAC e o atual INICC como órgão estatal responsável, *Sonhamos um país* evidencia a relevância do acesso aos arquivos e da escuta dos testemunhos para reabrir a história por meio de sua remontagem. Devolvendo as imagens de arquivo de um filme não realizado (possivelmente por perturbar o “Roteiro da Libertação”) a uma condição de visibilidade, o filme busca ao mesmo tempo lançar luz sobre as práticas autoritárias do regime da Frelimo e compreender a atuação de Samora Machel nesse contexto. Se, como em *Fin*, as aparições de Samora Machel em *Sonhamos um país* estão relacionadas ao reconhecimento de que o sonho de um país justo não foi realizado no período pós-independência, o filme de Camilo de Sousa e Isabel Noronha elabora uma compreensão dupla das ações e comportamentos de Machel, apresentando-o tanto



como uma pessoa quanto como um ator político situado dentro de uma estrutura mais ampla que não é capaz de controlar por completo. No regime de imaginação histórica associado a essa elaboração, o personagem de Samora Machel tem seu valor mítico como líder desagregado e dispersado em uma miríade de circunstâncias, a partir das memórias de alguns daqueles que conviveram com ele. Com a elaboração proposta pelo filme, além da personagem e de suas máscaras simbólicas variáveis, insinua-se Samora Machel como pessoa, ainda que seus contornos sejam entrevistados apenas indiretamente, por meio de material de arquivo e de memórias pessoais.

Considerações finais: a encruzilhada temporal e outras promessas de futuro

Neste artigo, apresentamos e caracterizamos uma série histórica de aparições de Samora Machel, condensando em quatro filmes – 25 (1977), *Os Comprometidos* (1984), *Fin* (2018) e *Sonhamos um país* (2019) – um itinerário analítico relacionado aos momentos pelos quais sua figura passou no decorrer da história do cinema moçambicano. Acompanhado de algumas informações relativas às condições de produção dos filmes e aos seus respectivos contextos, o itinerário analítico proposto foi delimitado por meio dos conceitos analíticos de *reconhecimento*, *monumentalização*, *desconstrução* e *elaboração*. Ao mesmo tempo em que a série histórica delimitou, assim, uma linha de sucessivas configurações das aparições de Samora Machel (Figura 1), os comentários analíticos (que não aspiram a constituir uma análise integral dos filmes) introduzem uma outra temporalidade analítica, que se explicita a partir de um reposicionamento dos filmes como uma encruzilhada temporal (Figura 2). O reposicionamento dos filmes na encruzilhada temporal explicita elementos que discutimos nos comentários analíticos sobre cada momento da série histórica. Nestas considerações finais, detalhamos alguns dos sentidos possíveis desse reposicionamento.

Enquanto a visualização linearizada das relações entre os filmes da série histórica (Figura 1) reitera uma compreensão usual da história por meio de sua organização cronológica, a visualização em disposição experimental (Figura 2) configura uma encruzilhada temporal. Se, como escreve Leda Maria Martins, “a



encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação”,⁷³ o reposicionamento dos filmes articula a interrogação do privilégio da cronologia (e do risco de conversão de toda cronologia em uma compreensão da história como progresso) e o reconhecimento de relações de *confluência* e *disseminação* entre os filmes e seus tempos. Nesse sentido, como argumenta Martins, “a encruzilhada, agente tradutório e operador de princípios estruturantes do pensamento negro, é cartografia basilar para a constituição epistemológica balizada pelos saberes africanos e afrodiaspóricos.”⁷⁴ Assim, por meio da aproximação entre *Os Comprometidos* e *Sonhamos um país*, observa-se a configuração das aparições de Samora Machel como personagem histórica situada em termos nacionais. Já no encontro entre *25* e *Fin*, torna-se possível entrever nas aparições de Machel o espectro de uma promessa de futuro que, embora seja possível caracterizar como transnacional, talvez seja preciso pensar em outros termos.

Elaborando analiticamente a visualização linear da série histórica, podemos agrupar os filmes *25* e *Os Comprometidos* como parte do período do cinema revolucionário, por um lado, e os filmes *Fin* e *Sonhamos um país* como parte do período do cinema contemporâneo, por outro. Para reposicionar os filmes, precisamos reconhecer a cisão de cada contexto e a disseminação dispersiva de suas coordenadas de significado. No cinema revolucionário, *25* situa o *reconhecimento* de Samora Machel em um horizonte espaço-temporal ampliado, por meio de sua associação à figura de Zumbi dos Palmares, enquanto *Os Comprometidos* tende a circunscrever Machel à projeção nacional, baseada no “Roteiro da Libertação”, por meio de sua *monumentalização*. No cinema contemporâneo, a diferença geracional que separa *Fin* e *Sonhamos um país* se desdobra na diferenciação entre a *desconstrução* de Samora Machel e a *elaboração* de uma compreensão de seu papel histórico; ao mesmo tempo,

⁷³ MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021 (recurso eletrônico, p. 38/204).

⁷⁴ MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021 (recurso eletrônico, p. 38/204).



uma diferença de posicionamento suplementa a diferença geracional: enquanto *Sonhamos um país* inscreve sua elaboração em um espaço imaginativo nacional, *Fin* se abre para as experiências afro-diaspóricas que Lara Sousa encontra em Cuba.

O reposicionamento na encruzilhada temporal permite reconhecer outras relações entre os filmes, as quais se revelam irredutíveis à cronologia. Figurando o tempo como círculo, e não como linha, traçamos confluências transversais, relacionadas a aproximações trans(con)textuais e transtemporais. A aproximação entre *Os Comprometidos* e *Sonhamos um país* pode ser associada ao fato de que tanto Ruy Guerra, em 1984, quanto Camilo de Sousa e Isabel Noronha, em 2019, participam diretamente da construção do arquivo cinematográfico pós-colonial: seus contextos confluem na busca de constituir a nação, assegurando-lhe o fundamento de um líder monumental, de um lado, ou uma elaborada refundação da consciência nacional, de outro. Já *25* e *Fin* confluem na relevância que atribuem à experiência afro-diaspórica, especialmente às culturas de matrizes africanas que resistem ao colonialismo e à colonialidade no continente americano, especialmente no Brasil e em Cuba.

Quando *25* associa Samora Machel a Zumbi dos Palmares, a montagem do filme parece sugerir que a chegada de Samora Machel (que vemos nas filmagens daquele trecho do filme) equivale à chegada de Zumbi (“quando Zumbi chega”, diz a letra da música de Jorge Ben Jor). Nesse contexto, a desconstrução da figura de Samora Machel em *Fin*, que não equivale à sua destruição, é inseparável da interrogação das “utopias fracassadas, corroídas” do passado e da abertura para o encontro com a diáspora, no presente. Dessa forma, *Fin* nos conduz a reler o trecho de *25* sem pressupor que Samora Machel corresponde a Zumbi dos Palmares, mas reconhecendo em sua figura, no momento da independência, uma promessa de futuro (na imagem de *25*, Samora chega, mas a canção pergunta: “o que vai acontecer?”, porque Zumbi ainda não chegou). A essa promessa de futuro, os espaçamentos diaspóricos de *25* e *Fin* parecem sugerir um outro nome, que talvez nos tenha sido legado por Lélia Gonzalez: *amefricanidade*.⁷⁵ Segundo ela, essa categoria “incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de

⁷⁵ GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, v. 92/93, p. 69-82, 1988.



novas formas)”.⁷⁶ As aparições de Samora Machel apontam para diversas maneiras de enquadrar a memória, interpretando e recombinando os materiais da história. Enquanto sua disposição em uma série histórica baseada na linearidade cronológica permite compreender as transformações que o trabalho de enquadramento de memória atravessa no decorrer do tempo, reposicionar as aparições de Samora Machel em uma encruzilhada temporal torna possível restituir, aos filmes, a densidade de suas maneiras de incorporar o processo histórico e a dinâmica cultural que definem a amefricanidade, sustentando uma abertura irreduzível para a reinterpretação da história e a criação de novas formas de vida em comum.

⁷⁶ GONZALEZ, L. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, v. 92/93, p. 69–82, 1988, p. 76.



Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História - Edição crítica. Tradução: Adalberto Müller; Márcio Seligmann-Silva. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2020.
- CABAÇO, José Luís Oliveira. Notas para uma Contextualização do Cinema Moçambicano. *Revista Mulemba*, v. 9, n. 17, p. 90-98, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.35520/mulemba.2017.v9n17a11942>. Acesso em: 11 jan. 2018.
- CHRISTIE, Iain. Samora: uma biografia. Ndjira, 1996.
- COELHO, João Paulo Borges. Abrir a fábula: Questões da política do passado em Moçambique. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 106, p. 153-166, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/rccs.5926>. Acesso em: 28 nov. 2024.
- COELHO, João Paulo Borges. Política e história contemporânea em Moçambique: dez notas epistemológicas. *Revista de História (São Paulo)*, v. 178, p. 1-19, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2019.146896>. Acesso em: 28 nov. 2024.
- CORRÊA, José Celso Martinez; et al. Cinemação. São Paulo: Cine Olho Revista de Cinema - 5o tempo - Te-Ato Oficina, 1980.
- CORRÊA, José Celso Martinez; LUCCAS, Celso. 25 [INC - Sector de Documentação e Informação de Cinema - O "Collective Poster" de Londres]. Maputo (Moçambique), 1977. Arquivo Edgard Leuenroth, Fundo Teatro Oficina - Pasta 134 - Subgrupo: Produção cinematográfica e audiovisual; Série: 25; Subsérie: Material de divulgação. Localizador: BR SPAEL TO PA PCA s.003 ss.005.
- FENDLER, Ute. Cinema in Mozambique: New Tendencies in a Complex Mediascape. *Critical Interventions*, v. 8, n. 2, p. 246-260, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/19301944.2014.940245>. Acesso em: 8 dez. 2024.
- FENDLER, Ute. Icons of Political Leaders - from Sacral to Popular Images. Em: FENDLER, U. et al. (org.). *Revolution 3.0: Iconographies of Radical Change*. München: Akademische Verlagsgemeinschaft München, 2019, p. 35-51.
- GONÇALVES, Thaísa A. A trajetória do cinejornal Kuxa Kanema e seu papel na independência de Moçambique. *Temática*, v. 13, n. 01, p. 64-79, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.22478/ufpb.1807-8931.2017v13n01.32519>. Acesso em: 13 set. 2020.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, v. 92/93, p. 69-82, 1988.
- GRAY, Roy. *Cinemas of the Mozambican revolution: anti-colonialism, independence and internationalism in filmmaking, 1968-1991*. Woodbridge, Suffolk: James Currey, 2020.
- HARTOG, François. Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo. Tradução: Andréa Souza de Menezes; Bruna Beffart. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- ISAACMAN, Allen F.; ISAACMAN, Barbara. *Mozambique's Samora Machel: a life cut short*. Athens: Ohio University Press, 2020.
- LÖWY, Michael. Walter Benjamin: aviso de incêndio - Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". Tradução: Wanda Nogueira Caldeira Brant; Jeanne Marie Gagnebin; Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2007.
- MACHAVA, Benedito Luís. State Discourse on Internal Security and the Politics of Punishment in Post-Independence Mozambique (1975-1983). *Journal of Southern African Studies*, v. 37, n. 3, p. 593-609, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/03057070.2011.602897>. Acesso em: 13 maio 2025.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MONTEIRO, Lúcia Ramos (org.). *África(s), Cinema e Memória em Construção*. São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2018.
- MONTEIRO, Lúcia Ramos (org.). *África(s), Cinema e Revolução*. São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016.
- MONTEIRO, Lúcia Ramos. Passagem de imagens, imagens da passagem: a circulação de filmes ligados ao processo de independência moçambicano. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 6, n. 2, p. 1-16, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v6n2.471>. Acesso em: 26 jul. 2018.
- PEREIRA, Matheus Serva. História social de um documento global: trajetórias do filme 25 e a escrita da história da África pós-colonial (Moçambique, Brasil e Europa - 1974-2019). *Esboços: histórias em contextos globais*, v. 28, n. 48, p. 447-470, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-7976.2021.e78350>. Acesso em: 15 jan. 2024.



- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, p. 3–15, 1989. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278>. Acesso em: 21 jun. 2018.
- RIBEIRO, Marcelo R. S. 25 (1975-1977): encruzilhadas amefricanas. Em: TORRES, J.; VALE, G. C. (org.). *forumdoc.bh.2024*: 28o Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte fórum de antropologia e cinema. Belo Horizonte: Filmes De Quintal, 2024a, p. 198–203.
- RIBEIRO, Marcelo R. S. Cosmopoéticas da desobediência informe: leitura contra-colonial do regime da extração no catálogo Lumière. *E-Compós*, v. 24, p. 1–19, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.30962/ec.2230>. Acesso em: 18 out. 2021.
- RIBEIRO, Marcelo R. S. Encruzilhadas cosmopoéticas: 25 (1974-1976) e o paradigma anarquívico. Em: 33o ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2024b, Niterói. *Anais do 33o Encontro Anual da Compós*. Niterói: Compós, 2024, p. 1–21.
- RIBEIRO, Marcelo R. S. Encruzilhadas cosmopoéticas: o filme 25 (1974-1976) e o paradigma anarquívico - Mesa especial: Arquivos e descolonização. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro: 2024c. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OuyLd9vaJkI>. Acesso em: 13 maio 2025.
- ROBINSON, Cedric J. *The Terms of Order: Political Science and the Myth of Leadership*. Reprint edição. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2016.
- RUSSELL, Catherine. *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham: Duke University Press, 2018.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora, 2023.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, quilombos: modos e significados*. Brasília: INCTI; UnB, 2015.
- SCHEFER, Raquel. Cinema revolucionário moçambicano: o visível, o invisível e o translúcido. *A Cuarta Pared*, v. 36, p. 1–16, 2017.
- SCHEFER, Raquel. Mal de arquivo: uma aproximação ao arquivo anti-colonial moçambicano a partir da obra de Ruy Guerra. *Observatorio (OBS*)*, v. Intermedialidades em imagens (pós)coloniais (Special Issue), 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.15847/obsOBS0001816>. Acesso em: 15 jan. 2024.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. O oceano índico, espelho de afetos e memórias na filmografia de Lara Sousa: reflexões sobre cinema e literatura em Moçambique. *Abril – NEPA / UFF*, v. 14, n. 29, p. 15–29, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/abriluff.v14i29.54843>. Acesso em: 11 dez. 2024.
- SORANZ, Gustavo. O Instituto Nacional de Cinema e outras experiências audiovisuais em Moçambique no seu período pós-colonial. *Contemporanea*, v. 12, n. 1, p. 147–164, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.9771/contemporanea.v12i1.8790>. Acesso em: 15 jan. 2024.
- SOUTO, Mariana. Por um cinema comparado: inventários, coleções e séries. Em: SOUTO, M. *Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2016, p. 17–35.
- SOUTO, Mariana. A metodologia da série histórica: o operário e o trabalho no cinema documental brasileiro. Em: GONÇALVES, M. M.; PEREIRA, R. M. (org.). *Cruzamento de rotas audiovisuais: cinema, televisão e streaming*. Belo Horizonte: PPGCOM/UFGM, 2022, p. 63–81.
- SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. *Galáxia - Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica*, v. 0, n. 45, p. 153–165, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-25532020344673>. Acesso em: 7 out. 2020.
- THOMPSON, Drew A. Visualising FRELIMO's liberated zones in Mozambique, 1962–1974. *Social Dynamics*, v. 39, n. 1, p. 24–50, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/02533952.2013.774583>. Acesso em: 8 dez. 2024.
- TODOROVITCH, Boris; et al. *Memory of the World Register - Lumière Films - Nomination form*. Archives françaises du film (French film archives – AFF) of the Centre national de la cinématographie (National Film Centre – CNC), , 2004a. Disponível em: https://media.unesco.org/sites/default/files/webform/mow001/lumiere_films.pdf. Acesso em: 24 fev. 2025.
- TODOROVITCH, Boris; et al. *Registre Mémoire du Monde de l'UNESCO - Films Lumière - Formulaire de proposition d'inscription*. Archives françaises du film (AFF) du Centre national de la cinématographie (CNC), , 2004b. Disponível em: https://media.unesco.org/sites/default/files/webform/mow001/lumiere_films_fr.pdf. Acesso em: 24 fev. 2025.



TORRES, Júnia; VALE, Glauro Cardoso. (org.).
forumdoc.bh.2024: 28o Festival do Filme
Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte
fórum de antropologia e cinema. Belo Horizonte:
Filmes De Quintal, 2024.

TURAJLIĆ, Mila. Filmske Novosti: Filmed Diplomacy.
Nationalities Papers, v. 49, n. 3, p. 483–503,
2021. Disponível em:
<https://doi.org/10.1017/nps.2020.89>. Acesso
em: 28 ago. 2025.

Samora Machel's cinematic appearances: historical series and temporal crossroads

Abstract: Among the historical figures who held positions of political leadership during Mozambique's independence, Samora Moisés Machel (1933-1986) stands out for having become the first president of the independent nation, which he ruled until his death, and for appearing repeatedly in multiple framings of collective memory related to the African country. In this article, by means of a comparative approach, we construct a historical series of Samora Machel's cinematic appearances, distinguishing four moments of memory framing that can be arranged successively. We then question chronological linearity as a temporal figure and reconfigure the relationships between the films by introducing the figure of the crossroads (in dialogue with Leda Maria Martins). In the first period, the series begins with the acknowledgement of Samora Machel in the film 25 (José Celso Martinez Corrêa and Celso Luccas, 1977). In the second, acknowledgement turns into monumentalization, seen here through *Os Comprometidos: Actas de um Processo de Descolonização* (Ruy Guerra, 1984). In the third, monumentalization becomes the object of deconstruction, in *Fin* (Lara Sousa, 2018). In the fourth, we see its elaboration, in its checks and balances, in *Sonhamos um país* (Camilo de Sousa and Isabel Noronha, 2019). We argue that repositioning the films at a temporal crossroads articulates an interrogation of the privilege of chronology in the historical series and demands the recognition of relations of confluence and dissemination between the films and their times.

Keywords: Mozambican cinema; Samora Machel; comparative cinema; historical series; crossroads.

Recebido: julho/2025

Aprovado: novembro/2025.