

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)

Social History of a global document: the lives of the film 25 and the writings of a post-colonial African history (Mozambique, Brazil, and Europe, 1974-2019)

Matheus Serva Pereira^a

 <https://orcid.org/0000-0001-6757-6088>

E-mail: matheusservapereira@gmail.com

^a Universidade de Lisboa, Instituto de Ciências Sociais, Lisboa, Portugal

DOSSIÊ
Internacionalismo e história global

RESUMO

O artigo analisa as trajetórias da realização do filme *25* e os caminhos que levaram ao Arquivo Edgard Leuenrouth (AEL), localizado na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), a terem sob seus domínios o vasto acervo documental e imagético da produção. O artigo também aborda as consequências e desafios da escrita da história da África provocados pela incontornável pulverização dos acervos documentais sobre o passado africano existente em arquivos ao redor do globo. Realizado por José Celso Martinez Corrêa e Celso Luccas, ambos do grupo dramaturgico brasileiro Teatro Oficina, com apoio financeiro português, inglês, belga, francês e moçambicano, o filme é, ao mesmo tempo, um registro da independência de Moçambique, uma imaginação visual anticolonial para o país independente e uma proposta de construção de um futuro pós-colonial global. Pensando o *25* e uma vasta gama de documentos relacionados ao filme a partir da história social, o artigo aborda questões referentes a produção cinematográfica no contexto da independência moçambicana e a escrita da história da África durante e depois da formação das nações no continente. As dificuldades contemporâneas em se ter acesso aos arquivos nos/dos países africanos acarreta a necessidade de uma escrita da história da África pós-colonial que leve em consideração o internacionalismo das dinâmicas da formação das nações no continente. Nesse sentido, o artigo analisa o *25* como uma maneira de debatermos o estudo do passado africano durante e depois das descolonização e os arquivos e o que salvaguardar ou não em seus espaços como uma maneira de produzir uma história da nação.

PALAVRAS-CHAVE

História da África. Arquivo. Independência de Moçambique.

ABSTRACT

This paper analyzes the paths that led to the Edgard Leuenrouth Archive (AEL), located at the State University of Campinas (UNICAMP), having a large number of written documentations, photographs, and posters produced during the filming and distribution of the film *25*. The paper also analyzes the challenges of writing African history caused by the inevitable pulverization of the documentary collections about the African past in archives located around the world. Produced and directed by José Celso Martinez Corrêa and Celso Luccas, both from the Brazilian dramaturgical group *Teatro Oficina*, with Portuguese, English, Belgian, French, and Mozambican funding, the film is a record of Mozambique's independence, a creation of a visual post-colonial imagination and a proposal to build a global post-colonial future. The film *25* and a whole range of documents related to the film are interpreted from the perspective of social history. In this sense, the article addresses issues related to film production in the context of Mozambican independence and the writing of African history during and after the formation of African nations. The contemporary difficulties in having access to archives in and from African countries implies the need for producing a history of post-colonial Africa that considers the internationality of the dynamics of the formation of African nations. In this sense, the paper analyzes *25* as a way to debate the study of African pasts during and after the decolonization and the archives as an important space of production of the official history of the nation.

KEYWORDS

African History. Archive. Mozambique Independence.

Enquanto espaço de poder, o arquivo é um local de seleção que privilegia certos documentos em detrimento de outros. Ao longo dos anos 1980 e 1990, diferentes vertentes historiográficas problematizaram os arquivos como fruto de processos complementares de resgate e de organização do esquecimento (STOLER, 2002). As reflexões sobre a escrita da história e sua relação com os arquivos têm encarado estes não apenas como repositórios de conhecimentos, mas como locais de produção do conhecimento, como responsáveis pela monumentalização dos Estados e como espaços privilegiados para a realização de exercícios etnográficos das relações de poder nos/dos Estados. Portanto, é fundamental tratá-los, ao mesmo tempo, como repositórios de fontes históricas para o trabalho historiográfico e sujeitos históricos que interferem na escrita da história.

Os arquivos, sobretudo aqueles resultantes dos exercícios da dominação colonial, precisam ser entendidos como agentes produtores de “fatos” e detentores de poderes. Sua imbricada capacidade em atribuir status a formas e conteúdo são promovedoras de uma importância singular na legitimação do Estado. Ao mesmo tempo, enquanto locais constitutivos do poder do Estado, os arquivos pós-coloniais, sobretudo os compostos por materiais advindos das lutas anticoloniais, preocupados em restituir histórias marginalizadas e silenciadas pelo poder colonial, apontam para as imbricadas disputas levadas pelos variados projetos nacionais existentes no continente, assim como para a dimensão global da construção dos Estados-nação na África contemporânea. Documentos em arquivos e os edifício que os salvaguardam são símbolos de instituições, fazem parte constitutiva do Estado e dos órgãos que controlam o acesso às fontes históricas. Porém, a existência de arquivos também constitui uma constante ameaça ao Estado ou, ao menos, aos grupos e agentes do poder que controlam o aparato estatal. Afinal, os arquivos são composições feitas por fragmentos que, a partir de determinados critérios, podem ser (re)organizados para contar variadas histórias.

As pesquisas preocupadas em produzir uma história “vista de baixo”, assim como aquelas que se dedicaram, a partir dos anos 1950, em escrever uma história da África a partir de um ponto de vista distinto dos parâmetros coloniais europeus, estão familiarizadas com as dificuldades de reconstruir o passado de sujeitos sociais que não necessariamente produziram seus próprios registros. A separação da história da África da história dos impérios passou, fundamentalmente, pelo exercício de produção historiográfica contra a corrente, das entrelinhas, dos não ditos. Os processos de independência das nações africanas, a partir da segunda metade do século XX, foram acompanhados pelo surgimento de uma nova escrita da história da África. Rompendo com uma produção racista imperial sobre o passado do continente e de seus habitantes, controlar a escrita sobre o seu próprio passado significava também ter o controle sobre os arquivos no qual estavam os documentos que pudessem ser utilizados para a construção dessa história (COOPER, 2016).

Como um exercício de constatação dos erros e dos mal-entendidos, a reorganização dos arquivos coloniais em arquivos pós-coloniais ou a produção de novos processos de arquivamentos pelas nações africanas independentes promoveu uma crítica aos saberes e poderes colonizadores europeus que, com suas lentes racistas, distorceram, interferiram e dominaram as sociedades africanas, mas não as silenciaram. Os debates sobre o uso de determinados conceitos, como o de resistência, no estudo do passado africano, permanecem em debate (COOPER, 2008). A emergência da escrita da história da África em parâmetros não eurocentrados

passou por um diálogo entre a capacidade – ou não – de historiadores e historiadoras em transpor as barreiras silenciadoras existentes nos documentos arquivísticos coloniais para analisar os africanos como sujeitos de suas histórias. Trabalhos como os de Terence Ranger (1968), Allen Isaacman e Barbara Isaacman (1976; 1977) foram pioneiros em buscar sistematizar a relação entre a invisibilidade de africanos e africanas nos arquivos dos colonizadores europeus e a noção de resistência como base para a análise da ação africana no passado. Dialogando com pesquisas sobre as ações dos escravizados nos Estados Unidos, estimularam a construção da noção de “hidden transcription” desenvolvida, nos anos 1980, por James Scott. Como coloca Scott (1990, XII), “How do we study power relations when the powerless are often obliged to adopt a strategic pose in the presence of the powerful and when the powerful may have an interest in overdramatizing their reputation and mastery?” Nesse sentido, as resistências são compreendidas dentro de um leque de repertórios, como as “resistências as escondidas” (*hidden resistances*) ou as “resistências quotidianas” (*everyday resistances*), que as experiências e ações prosaicas daqueles sem poder são acionadas de forma velada, dependendo da situação, contra a sua segregação.

Ao mesmo tempo, o arquivo tem sido apontado como uma invenção contemporânea empregada como dispositivo tecno-ideológico de dominação do poder colonial europeu. Nesse sentido, funcionou como uma tecnologia de controle onde as relações de poder coloniais foram inscritas, armazenadas e codificadas (STOLER, 2002). Enquanto local repositório e produtor de conhecimento, na transição do período colonial para o pós-colonial, o arquivo tornou-se um importante mecanismo de contraposição da sistematização epistemológica do poder colonial, principalmente a partir do exercício de novas maneiras de combinar seus conteúdos e promover novas representações. Ao longo dos processos de dismantelo das estruturas coloniais europeias na África, rapidamente foi percebido pelas novas nações o poder que emanava dos arquivos, acarretando um processo de reorganização dos arquivos coloniais em arquivos pós-coloniais. Este não foi um processo linear de suplantação de uma estrutura burocrática de dominação externa por outra capaz de registrar uma realidade fidedigna das sociedades africanas. Como local constitutivo do poder do Estado e tecnologia que o reforça, os arquivos surgidos no período pós-colonial indicam as imbricadas disputas dos variados projetos nacionais existentes no continente.

Uma característica desafiadora para as investigações dedicadas ao estudo do contexto histórico das descolonizações está na natureza dos arquivos produzidos no âmbito das pautas anticoloniais. Sua característica subterrânea, de subversão do poder instituído e de circulação daqueles que combateram pela libertação acarreta uma dificuldade, primeiramente, em localizar sua própria existência. A natureza internacional da construção dos Estados-nação africanos, resultante das conjunturas das demandas e necessidades de uma luta global pela libertação do jugo colonial, derivaram em uma significativa dispersão documental. Por isso mesmo, as miscelâneas dos arquivos pós-coloniais encontram, por vezes, caminhos inusitados. A ordenação de fragmentos documentais em fundos arquivísticos a serem investigados muda, muitas vezes, de como ler arquivos imprecisos ou inconsistentes para como encontrar qualquer arquivo (WHITE, 2015).

A aleatoriedade, o armazenamento caótico, a incompletude dos fundos arquivísticos das instituições de salvaguarda do passado nos territórios africanos, assim como a dispersão de documentos ao redor do mundo, precisam ser encarados não tanto como um obstáculo para escrever a história da África, mas como uma parte integrada

dessa história. A questão é como a miscelânea de documentos existentes ao redor do globo sobre o período pós-colonial conta uma história dos processos de descolonização e das idas e vindas da emergência e constituição dos Estados africanos.

O presente artigo analisa o vasto acervo documental escrito e imagético do filme *25*, localizado no Arquivo Edgard Leuenruth (AEL), na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), dentro do fundo Teatro Oficina (FTO). O fundo corresponde aos registros dos trinta primeiros anos de existência do grupo dramático Teatro Oficina (TO) e é composto por documentos fonográficos, audiovisuais, iconografias, obras bibliográficas, anotações e textos. De acesso público, o acervo contém cerca de 450 registros audiovisuais, mais de 300 registros em áudio, mais de 21 mil registros iconográficos, 12 metros lineares de documentação textual e aproximadamente 100 obras bibliográficas. A documentação do TO circulou juntamente com o exílio de seus integrantes durante a ditadura militar no Brasil. Nos anos 1980, com o progressivo retorno ao país de seus membros, o corpo histórico-documental do grupo começou a ser organizado, em 1981, sob a coordenação de Ana Helena Corrêa de Camargo. O objetivo era de coletar, restaurar, identificar e organizar documentos produzidos pelo TO entre 1961 e 1981. O resultado dessa primeira iniciativa de compilação e catalogação da documentação produzida pelo TO resultou no *Arkivo Oficina* (CAMARGO, 1981). O acervo do TO, entre 1961 e 1986, está em salvaguarda do AEL-Unicamp desde 1987, quando foi comprado pela Associação de Energias e Trabalho de Comunicação Sem Fronteiras Uzyna Uzona, sociedade civil mantenedora do TO na época e cedido ao arquivo. O acervo do AEL-Unicamp como um todo passou por um intenso processo de levantamento e re-organização entre 2011 e 2019. O projeto desenvolvido por Lucilene Reginaldo entre 2013 e 2017, “Fontes para a história da África no acervo do Arquivo Edgard Leuenroth: repertório documental, 1711-1972”, foi um dos exemplos de trabalhos realizados por professores, pós-doutores, funcionários e funcionárias da Unicamp para trazerem novas perspectivas e possibilidades para a escrita da história da África a partir da documentação existente no AEL-Unicamp.

O *25* foi produzido e realizado por José Celso Martinez Corrêa – Zé Celso – e Celso Luccas, ambos do TO, com financiamento português, belga, francês e moçambicano. Como técnica de produção cinematográfica, o *25* corresponde a uma “coleção de empréstimos” (MONTEIRO, 2017, p. 7). Seu conteúdo consiste em imagens de arquivo da televisão portuguesa, filmes portugueses de ficção, sequências de fotografias e filmagens feitas pelos diretores, acompanhadas por uma edição sonora que varia entre músicas cuidadosamente selecionadas para dialogarem com as imagens, áudios de discursos feitos por Samora Machel, líder da Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo), e uma narração que alterna entre uma voz-off com frases que pontuam posições políticas e uma narração explicativa que contava uma história muito semelhante a que pode ser encontrada nos discursos de Machel e nas teses dos congressos da Frelimo.¹ O que o espectador vê reforça e valoriza aquilo que é

¹ Existe uma convenção historiográfica que diferencia o emprego do termo “FRELIMO” de “Frelimo”. O uso em maiúscula é normalmente usado para designar a frente durante a luta de libertação e como uma continuidade para indicar o desejo da mesma em perpetuar sua luta anti-colonial. O uso em minúscula é empregado sobretudo para apontar a oficialização da frente como partido-Estado e a adoção do marxismo-leninismo como ideologia do país. Thomaz (2008) e Macagno (2019), por exemplo, apontam para a existência de uma linha muito tênue entre rupturas e continuidades no pós-colonial moçambicano e a dificuldade em definir com clareza as possíveis distinções entre FRELIMO e Frelimo. Nesse sentido,

ouvido. A figura do opressor português, a união entre grupos sociais para a formação da Frelimo, a vitória conquistada por meio da luta armada, a derrocada dos símbolos coloniais, a alegria com a independência e a celebração de figuras importantes desse processo, como Eduardo Mondlane e, principalmente, Samora Machel. Para além da grande distância percorrida em Moçambique na busca por imagens que mostrassem a plenitude do território e representassem a narrativa histórica almejada, os diretores filmaram momentos singulares da celebração da independência, como o evento oficial do fim do colonialismo e da independência moçambicana, ocorrida no estádio da Machava, a “festa da continuação da revolução”, um desfile pelas ruas de Maputo, capital do país, e a chegada de Machel na cidade.

No artigo abordo questões referentes a produção cinematográfica no contexto da independência moçambicana e uma imaginação visual anticolonial para o país. O filme é, ao mesmo tempo, um registro da independência de Moçambique e uma proposta de construção de um futuro pós-colonial global. As dificuldades contemporâneas em se ter acesso aos arquivos nos/dos próprios países africanos acarreta a necessidade de uma escrita da história da África pós-colonial que leve em consideração o internacionalismo das dinâmicas da formação das nações no continente. Como observa Raquel Schefer (2020, p. 56), o arquivo do cinema moçambicano, entre os anos 1960 e 1980, é o produto “de uma circulação temporal e espacial, remetendo esta última acepção para a dimensão internacionalista do arquivo”. Incorporar essas perspectivas é mais um dos objetivos do artigo, que produz uma reflexão sobre os desafios da escrita da história da África a partir da pulverização de acervos documentais sobre o passado moçambicano.

INDEPENDÊNCIA MOÇAMBICANA, CINEMA E A ESCRITA IMAGÉTICA PÓS-COLONIAL

Depois de uma década de luta armada, em 1975 Moçambique conseguiu tornar-se uma nação independente. Os conflitos contra o colonialismo português foram marcados por intensos embates militares promovidos pela Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo). Uma parte integrante do processo de libertação da dominação colonial esteve na necessidade de assumir a responsabilidade de contar uma história diferente daquela que tinha sido narrada pelos colonizadores. Com o advento da independência, pretendeu-se, a partir de diferentes frentes de ação, historicizar a luta anticolonial de maneira íntima a construção da Frelimo e das perspectivas centrais para a nacionalidade moçambicana que o movimento defendia (PAREDES, 2014).

No processo de construção de um mundo moçambicano pós-colonial, o audiovisual foi empregado como uma das armas contra o colonialismo. Durante a luta de libertação, a Frelimo não constituiu de imediato uma equipe responsável pela captura e produção de imagens que propagandassem a sua causa. Isso não quer dizer que ignorava o poder da linguagem visual como instrumento de convencimento. Afinal, foi iniciada, rapidamente, uma política de propaganda

ao longo do texto optou-se por empregar o desígnio Frelimo, sobretudo pelo corte cronológico de análise do artigo ser pós-independência e por indicar, em certo sentido, a transformação da frente como movimento de luta anti-colonial para partido que aparelha o Estado em causa própria.



filmica por meio de convites a equipes de filmagem estrangeiras, o que, segundo Convents (2011, p. 346), terminou por glorificar “mais a Frelimo e os seus líderes do que o povo moçambicano”. É a partir desta abertura que realizadores e equipes dos Estados Unidos, Brasil, Iugoslávia, Suécia, Inglaterra, Holanda, Itália, União Soviética, China e França produziram materiais, em diferentes formatos, com uma visão que corroborava a luta de libertação dirigida pela Frelimo e divulgava internacionalmente sua causa política. Apesar da escassez de recursos técnicos e de quadros para operarem os poucos equipamentos, a Frelimo investiu em uma pequena equipe composta pelos guerrilheiros Artur Torohate e José Soares, posteriormente acrescida por Carlos Djambo, como responsáveis pelo registro factual imagético das ações do movimento. O objetivo era o de registrar as operações armadas contra o colonialismo português, tendo como destinatário a História, mais do que o público (CABAÇO, 2017).

Zé Celso, um dos realizadores do 25, em livro publicado em 1980, demonstra conhecer as estratégias da Frelimo no emprego do cinema como ferramenta capaz de conquistar a opinião pública internacional, identificando que o movimento desenvolveu

[...] toda uma documentação [imagética] da guerra que foi [...] decisiva para Moçambique provar que havia zonas libertadas; estes filmes foram mostrados na ONU, porque Portugal dizia que não existiam zonas libertadas, dizia que era um bando de bandidos e terroristas, que não havia uma guerrilha, que não havia uma guerra popular, e os filmes provaram o contrário, então a origem do cinema moçambicano é ligada à guerra de libertação e à necessidade (CORRÊA, 1980, p. 9).

Com o fim do colonialismo, o audiovisual continuou sendo, por pouco mais de uma década, um dos mais importantes instrumentos na produção de acervos sobre o momento histórico que era vivido e um instrumento político-pedagógico. A construção da nacionalidade moçambicana passou pelo uso do cinema, especialmente o de estilo documentarista, como uma ferramenta para se contar um passado que justificasse o presente e projetasse um futuro. A câmera de filmagem paulatinamente foi direcionada para o espaço interno da nação, para o poder do cinema e sua capacidade na montagem de um passado que reforçava a luta do tempo presente em defesa da unidade nacional e do *homem novo* (LOPES, 2016). Os filmes eram vistos pelos dirigentes da Frelimo como uma maneira eficaz de divulgar uma determinada identidade que se pretendia nacional. No contexto das décadas de 1970 e 1980, de praticamente inexistência da televisão no país, o incentivo estatal por uma produção cinematográfica encontrava-se vinculado as transformações políticas marcadas pela luta armada contra o colonialismo e pela construção de uma nova sociedade pós-colonial e, posteriormente, socialista, transformando Moçambique num campo aberto à experimentação transnacional audiovisual (FRANÇA; RIBEIRO, 2015).

Desde o começo da nação, a Frelimo ambicionou “um cinema de unificação nacional capaz de elaborar um novo corpo político, o povo moçambicano, unido por uma história comum de resistência” (SCHEFER, 2015, p. 36). O objetivo coadunava-se com a leitura de que era necessário distanciar-se da construção imagética produzida dentro dos marcos cinematográficos capitalistas e coloniais portugueses, feitos entre os anos 1950 e 1960, possuidores de um objetivo político de propaganda,

num contexto internacional de fim dos impérios europeus e em prol da manutenção do domínio português na África (FRANÇA, 2016). Portanto, em 1975, a Frelimo já havia internalizado o papel e a importância do cinema em seu projeto de modernização da sociedade. Um dos primeiros órgãos criados para compor o corpo do novo Estado foi o Serviço Nacional de Cinema, substituído, em 1976, pelo Instituto Nacional de Cinema (INC). A atividade cinematográfica em Moçambique não ficou restrita ao INC. No entanto, as iniciativas existentes estiveram atreladas às prioridades definidas pelo governo frelimista para o cinema (CABAÇO, 2017).

O INC foi um importante local de conflito ao redor da produção e promoção da imagem que se queria construir para a nova nação. No contexto posterior à independência, as produções cinematográficas enquadraram-se nos desejos propalados pela propaganda oficial da Frelimo de difusão do seu ideário revolucionário. O INC teve como preocupação registrar o momento histórico pelo qual passava Moçambique. Para isso, mobilizou recursos para a formação de quadros técnicos, incentivou o registro do maior número possível de eventos nacionais com o objetivo de construir um arquivo histórico audiovisual da revolução e produziu imagens em prol da consolidação do projeto frelimista de cultura e unidade nacional. O INC foi um espaço no qual defendia-se a ideia de que deveria ser feito um “cinema popular e revolucionário”, capaz de “produzir a imagem do povo para a restituir ao povo” (CABAÇO, 2005). No início dos anos 1980, a Frelimo consolida seu controle sobre as narrativas do destino-manifesto que havia atribuído para si de construção do “povo moçambicano”, instrumentalizando o cinema para essa finalidade.

Enquanto fenômeno histórico que ocorre de maneira concomitantemente ao desenrolar da luta de libertação e da construção da nação como corpo político unificado e independente, o surgimento e a consolidação do cinema moçambicano, entre as décadas de 1960 e 1980, como distingue Schefer (2017), possui três momentos. A primeira fase se insere em um momento do pré-cinema nacional, cronologicamente localizado entre 1966 e 1974/75, elaborado durante a independência do país. Uma etapa seguinte, marcada pela fundação dos órgãos de regulamentação do cinema, pode ser dividida em duas etapas. A primeira, de 1974/75 a 1979, com a instituição de uma “estética da libertação”, rapidamente seguida por um período, entre 1979 e 1984, de destituição desta representação política de linguagem cinematográfica. O último momento é constituído pela adoção de uma estética do realismo socialista, com a produção de “ficções da libertação”, encerrado em 1987. Após o incêndio que devastou algumas das estruturas do INC, em 1991, o cinema moçambicano passou por um intenso processo de reinvenção.

Durante este contexto, a Frelimo lutou para monopolizar a escrita e as representações sobre a nação. Isso ocorreu por meio de uma sistemática roteirização e uniformização das narrativas sobre o passado, ordenando e codificando a história moçambicana e de seu cinema como inseparáveis da guerra de libertação (1964-1974) e da revolução pós-colonial (1975-1987). Ao mesmo tempo, definiu-os como processos históricos siameses da própria Frelimo e do seu projeto político-cultural como partido-Estado que tinha por direito o controle da nação. Dentro deste projeto de reeducação autoritária da história, o consenso historiográfico contemporâneo é de que existiu no cinema revolucionário moçambicano dois movimentos antagônicos. Por um lado, o da afirmação de uma linguagem cinematográfica como arte eficaz na promoção da emancipação político-cultural anticolonial. Por outro, caracterizou-se pelo uso do cinema como dispositivo ideológico de propaganda, controle e dominação.

A experiência na construção de uma imaginação visual anticolonial de cunho nacional, para o caso de Moçambique, passou pela atração de um movimento transnacional internacionalista divulgador, promotor e produtor de uma revolução estética global que andaria lado a lado com as revoluções políticas, principalmente de cunho socialista (GRAY, 2016). No pós-1975 e ao longo da década de 1980, o cinema em Moçambique esteve entre a luta global revolucionária anticapitalista e anti-imperialista e o projeto local de descolonização e formação da nação. No entroncamento entre internacionalismos e pautas circunscritas das lutas locais, é possível identificar percalços e tensões entre os anseios artísticos, estéticos, interpretativos, sobretudo de cineastas estrangeiros, e a concretude prático-cotidiana das formas políticas de aplicação e construção do poder no período pós-colonial.

Para analisar esses processos dinâmicos de escalas distintas é importante olhar para o cinema africano no momento das descolonizações a partir de um exercício interpretativo capaz de “deslocar as análises das representações cinematográficas do campo estritamente estético para a esfera política e para o terreno epistemológico” (SCHEFER, 2016, p. 159). As etapas distintas de produção, exibição, circulação, ou seja, todo o material referente a construção do filme e não apenas o filme em si, o armazenamento arquivístico desses documentos e os usos do 25, devem ser analisados como processos de fenômenos históricos com variadas camadas de complexidade que interferem mutuamente entre si, em múltiplas linhas temporais e espaços geográficos.

PRODUÇÃO, EXIBIÇÕES, RECEPÇÕES E CIRCULAÇÃO DO 25

O objeto fílmico 25, suas diferentes versões, os processos de produção, exibição, recepção e circulação, desde o início, em 1975, da construção do projeto realizado por Zé Celso e Celso Luccas, pode ser considerado dentro de uma perspectiva de horizontes de expectativas que envolviam um complexo processo de seleção de eventos, indivíduos e significados relacionados à construção do que viria a ser imaginado enquanto constitutivo natural da nação moçambicana. O 25 pode ser encarado como um “complexo de memória” (PERALTA, 2017, p. 23), ou seja, “um repositório perpetuamente mutável de apresentação do passado para os fins do presente” (BELL, 2003, p. 66). Como algo em constante negociação pelos grupos e agentes sociais que acionavam a rememoração do passado, atribuindo significados para eventos históricos, não se trata aqui de analisar a capacidade cinematográfica de seus realizadores em recriar o passado “tal como aconteceu”. O intuito é de apreender as variadas e complexas maneiras pelas quais o presente enquadrava a recordação do passado colonial e da descolonização. Os processos narrativos de construção das identidades nacionais acionam perpetuamente diferentes repositórios para representar o passado a partir de perspectivas do presente, com projeções específicas na busca por um futuro. Nesse sentido, os documentos, de naturezas variáveis, armazenados em arquivos, possuem uma importância fundamental nas possibilidades de ativação de determinados tempos ou fatos históricos, sobretudo quando associados a promoção de projetos políticos e culturais nacionais. Enquanto principal agente da memória oficial de Moçambique no pós-1975, a Frelimo buscou recontar a história do passado colonial, do despertar da luta pela descolonização e das populações que habitam o



território do país, no sentido de convergir sua narrativa para a diluição e eliminação de diferenças regionais, linguísticas e étnicas, com o intuito de consolidar o que viria a ser o “povo moçambicano” no singular, e, conseqüentemente, da própria existência da nação. 25 foi um dos eventos em que o passado foi – e continua a ser – recontado, encenado, ou seja, ativado enquanto memória que deve ser valorizada em detrimento de outras possíveis, bem como um local de projeção de futuros desejados e de tensões na formulação de projetos de sociedade.

Produção

O filme 25 começou a ser feito quando Zé Celso e Celso Luccas estavam em Lisboa, em 1974, local para onde muitos membros do TO exilaram-se por conta da ditadura militar vigente no Brasil. O sucesso de ambos com a experiência audiovisual do curta-metragem *O Parto*, filme sobre o renascimento da sociedade portuguesa após a Revolução dos Cravos e financiado pela Rádio e Televisão de Portugal (RTP), deu-lhes prestígio para a realização de outros projetos (SILVA, 2006, p. 52-63).

25 possui três versões. Uma delas, a mais longa de todas, teria sido exibida apenas quando da estreia do filme, em 1977, em Maputo. Uma versão mais curta, com narração em francês, foi feita para circular por festivais internacionais de cinema e para ser transmitida pela televisão francesa, intitulada “*Choque de Culturas*”. Uma outra versão foi feita para um público falante de português. Celso Luccas considera esta última como a que melhor corresponde aos anseios dos realizadores (SILVA, 2006, p. 75). Porém, as diferenças entre elas são relativamente pequenas, pelo menos no que diz respeito as imagens e a estrutura do filme.

Sua produção levou dois anos de trabalho. Inicialmente, o 25 foi financiado pela RTP, que enviou para Moçambique, em junho de 1975, Zé Celso, Celso Luccas, equipamentos de filmagem e técnicos. Desavenças sobre os rumos da produção fizeram com que a RTP retirasse o apoio (SILVA, 2006, p. 64-79). Em seguida, o governo da Frelimo passou a financiar o projeto, dando apoio logístico para os trabalhos de filmagem a serem realizados no país e, posteriormente, quando o INC já estava em atividade, comprou os seus direitos. O filme ainda recebeu o apoio, no momento da montagem, da RTP, que permitiu aos realizadores utilizarem seu acervo de imagens, e do Instituto Nacional de Audiovisual francês, que, ao que tudo indica, pagou pela mixagem de som, realizada em Londres.

Segundo entrevista concedida por Celso Luccas, em 2019, a chegada em Maputo ocorreu

[...] dois dias antes da festa de independência. Nós não tínhamos absolutamente nada planejado e não tínhamos um roteiro. Fomos com as câmeras e deixamos os acontecimentos virem em direção da gente. [...] Portanto, o roteiro e o argumento do filme foram feitos na montagem. Depois que o material estava pronto, nos perguntamos: ‘O que faremos com isso tudo?’ (risos). Mas não teve pré-roteiro, nada disso! A gente caiu de pára-quedas com a câmera e começamos a filmar (GALLO, 2019, p. 304).

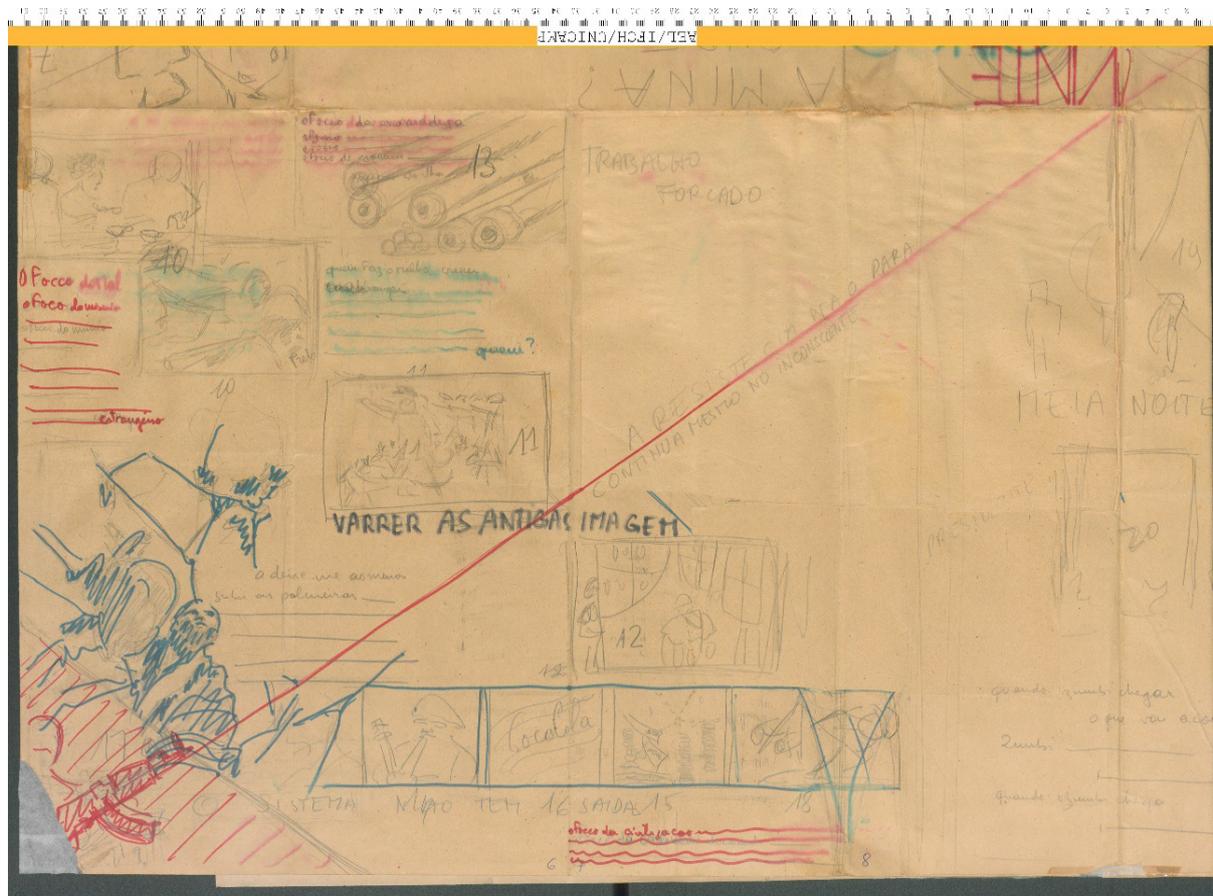
O depoimento insiste na existência de uma espontaneidade no que foi registrado, fornecendo uma áurea de autenticidade ao seu resultado, que pode ser



problematizada. No filme *O Parto*, já existiam cenas que dialogavam com o contexto angolano e moçambicano das lutas de descolonização, indicando um conhecimento prévio dos realizadores sobre o que poderiam encontrar em Moçambique. Para além disso, o apoio da Frelimo, com equipamentos e, especialmente, um avião que os levou para locais específicos em que deveriam filmar, não é acidental. 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 a expansão da influência da Frelimo no sul moçambicano, e Wiryamu, 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.

A naturalização do processo de seleção de eventos que deveriam ser objeto cinematográfico pode ser explicada pela maneira como os realizadores encararam a elaboração do material para o filme. Para eles, caberia ao *25* apresentar a “desmistificação do invasor” e a vitória dos oprimidos (AEL/UNICAMP, [entre 1977 e 1985]). Descolonizar o presente passava, necessariamente, por descolonizar os corpos, as imagens e as narrativas sobre o passado. Alguns documentos existentes no AEL indicam para como, desde a sua montagem, existiu um intuito pedagógico na produção, seleção e edição das imagens que o iriam compor (ver Figura 1). Buscava-se subverter uma maneira de contar a história de Moçambique, afastando-a de uma perspectiva que silenciava o racismo e a exploração colonial, e apresentar ao público aspectos da história da formação da Frelimo e de suas lutas, defendendo a justiça de suas causas, assim como sua responsabilidade e direito de gerência do futuro da nova nação. Com essas imagens e anotações feitas em grandes pedaços de papel, os realizadores conseguiam visualizar aquilo que viria a ser sua obra artística. Os *storyboards* revelam aspectos do processo de produção de *25* e um censo aguçado de seus realizadores em usar imagens que falassem aquilo que o contexto em transformação exigia. Como aparece escrito com destaque, em um determinado momento do filme, “A colonização é uma doença do europeu da qual deve ser completamente curado”. Um dos remédios para “matar o colonialismo” estaria no ato de “varrer as antigas imagens” por meio de um processo de resignificação e criação de novas formas de registrar e representar, criando, assim, uma nova realidade.

Figura 1 - Storyboard “Varrer as antigas imagens”



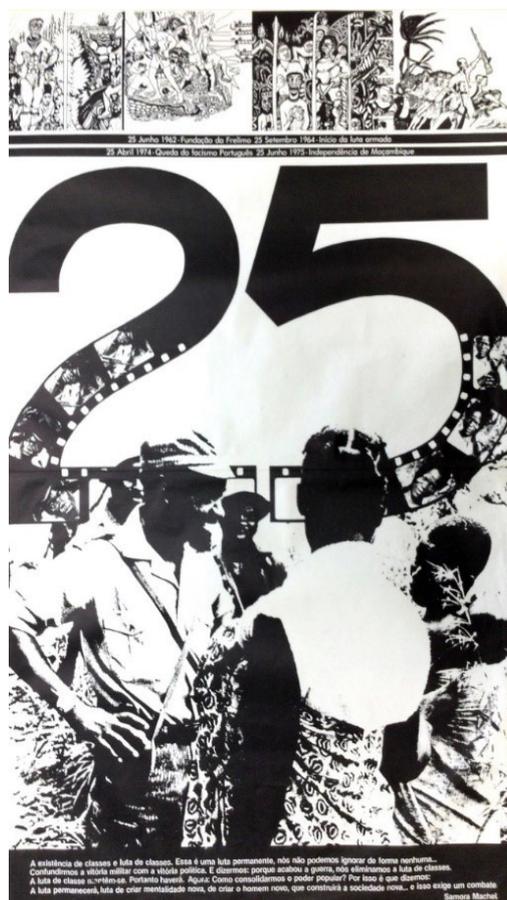
Fonte: ARQUIVO EDGARD LEUENROTH; UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS — AEL/UNICAMP [entre 1974 e 1977].

A realidade que era tentada retratar e, posteriormente, recriar com o filme, coadunava-se com aquela defendida pela Frelimo no momento da independência. O destaque dado a imagem de Eduardo Mondlane, um dos fundadores do movimento, e a centralidade das palavras de Samora Machel, serviam como validação da escolha de ambos como heróis nacionais, ao mesmo tempo em que as palavras de Machel deveriam ser entendidas como espelhos do projeto nacional frelimista. Também são encontradas no filme interpretações comuns à época, como a desconfiança de alguns dirigentes em relação a Maputo, a leitura de que existia na cidade um ambiente propício para a colaboração com o colonialismo e de defesa do capitalismo, o engrandecimento da luta armada, a defesa das zonas de libertação como locais de construção de um país justo e igualitário, a necessidade de uma “paciência revolucionária” que traria sucesso a nação e as visões moralizantes sobre a necessidade da ação revolucionária para a construção da nova sociedade pós-colonial.

A experiência dos realizadores passou pelo esforço em reorganizar um determinado olhar colonial que construiu uma maneira específica de retratar as paisagens e, sobretudo, as pessoas negras-africanas de Moçambique. Substituindo-as por uma nova imagem, positivada, ativa, combatente, que pode ser identificada ao longo do 25, buscava-se construir uma nova realidade. Mais do que registrar um acontecimento histórico, Zé Celso e Celso Luccas estavam dispostos a agir como

intérpretes do passado, reescrevendo a narrativa da colonização, reforçando as transformações do presente e defendendo, por meio de sua obra, o futuro moçambicano que estava a ser projetado. A construção dos símbolos nacionais promovida no 25 passava, obrigatoriamente, pela derrocada do que era identificado como originalmente vinculado a uma imagética colonial.

Figura 2 - Cartaz do filme 25



Fonte: AEL/UNICAMP [ca. 1977].

Um dos cartazes do 25 condensava os sentidos que eram atribuídos ao filme por seus realizadores e pela Frelimo (ver Figura 2). No seu topo, encontram-se desenhos que o ornaram e narram uma história iniciada pela chegada dos portugueses em Moçambique, os massacres perpetrados pelo exército português, o sentimento de revolta gerado pelas mortes e, por último, o despertar para a resistência pela luta armada. Embaixo desses, fica explicitado o porquê do nome do filme. Listando datas importantes da formação da Frelimo e de sua combatividade contra o colonialismo português, o 25 trazia estampado em seu título e material de divulgação a sucessão de eventos considerados fundadores da luta político-militar pela independência de Moçambique e também da nação, ocorridas nos dias 25 de diferentes meses e anos: junho de 1962, quando da fundação da Frelimo; setembro de 1964, início da luta armada; abril de 1974, a Revolução dos Cravos em Portugal; e de junho de 1975, a independência. Ao centro, com destaque, uma imagem de Samora Machel, sorrindo, com ar amistoso, rodeado por camponesas e camponeses. Na base, um trecho de um discurso de Machel que está, na sua completude, no filme. O trecho escolhido para ser destacado é o que

indica um caminho que viria a ser construído no pós-independência, de consolidação da Frelimo como um partido-Estado, justificado pela necessidade da “luta permanente” para a eliminação das classes sociais, para a criação de uma “mentalidade nova” e de um “homem novo”, que serviriam como base de sustentação para a construção da “sociedade nova” que deveria emergir no pós-25 de junho de 1975.

Exibições, recepções e circulação

As produções audiovisuais como um todo e, mais precisamente, o cinema documentarista, correspondiam a um dispositivo roteirizado de construção e uniformização do passado, ordenando e codificando a história moçambicana como parte siamesa do projeto político-cultural da Frelimo. Diferentemente do que aponta Soranz (2014, p.148), o 25 não foi apenas “um marco na transição entre o estado colonial e o governo socialista da FRELIMO”. O filme – e outras experimentações fílmicas do período – corresponde, inicialmente, aos parâmetros do roteiro frelimista para a história da nação, ao associar de maneira essencializada uma interpretação da opressão colonial portuguesa como parte de uma história de longa duração e a resistência ao colonialismo, principalmente por meio da luta armada liderada pela Frelimo, como característica fundamental da constituição de Moçambique como nação. Nesse processo histórico formatado, o “povo” unificava-se, acabando com as diferenças étnicas, quando da sua ação de resistência armada contra o colonialismo. Como peça cinematográfica, o 25, independentemente da versão, pode ser considerado enquanto momento de passagem entre fases do cinema moçambicano. O filme estaria inserido em uma tensão entre um cinema de denúncia do colonialismo e de apresentação da força do movimento de libertação para um público internacional e um cinema propositor da construção do Estado pós-colonial moçambicano. Essa é uma marca presente na montagem do filme. De maneira ambígua, Celso Luccas, em entrevista recente, afirma que, durante a edição, “quis dar força para a questão internacionalista que os moçambicanos tinham, de achar que revolução só seria possível se o mundo inteiro fosse socialista” (GALLO, 2019, p. 311). Ou seja, o objetivo dos realizadores era produzir um filme que era, ao mesmo tempo, para brasileiros e moçambicanos, mas também para apresentar ao mundo um projeto global de revolução que, em um sentido restrito, pouco dizia respeito a formação da nação em Moçambique.

Nesse sentido, o 25 produz, legítima e reforça uma maneira de narrar o nascimento da nação moçambicana por meio da seleção de um passado monopolizado pela Frelimo. Porém, também acaba por trazer novas questões. Isso acontece quando, por exemplo, apresentam a “festa da libertação” e o início da nação independente. Estes momentos são apresentados no filme por meio da alegria presente na pluralidade de manifestações culturais existentes no espaço geográfico do país. O desejo frelimista por uma identidade nacional passava pela composição de uma unidade de corpos e práticas culturais ou, ao menos, que se unificaria em um futuro próximo. A pluralidade cultural presente na tela terminava por apontar, mesmo que de maneira não intencional, para um descompasso entre formas de representar o povo e as políticas da Frelimo de representar a nação. Ou seja, é quando do momento da exibição do filme, mais do que de sua produção ou montagem, que transparecem pontos de tensão e de conflito entre realizadores, suas ressignificações dos arquivos e da imaginação colonial e a

projeção de um futuro moçambicano pós-colonial. Essas tensões terminam por encurtar a experiência audiovisual de Zé Celso e Celso Luccas em Moçambique.

Educar o “povo” para as novas imagens descolonizadas, ao mesmo tempo em que os inculcava as ideias defendidas pelas lideranças da libertação nacional, foi uma das funções atribuídas ao cinema moçambicano pós-independência. O que terminou por afastar Zé Celso e Celso Luccas de uma continuidade em seus projetos junto do INC, para além de possíveis desavenças pessoais que se convergiam em conflitos políticos, foram os mecanismos pelos quais o cinema-tutelar-educador moçambicano deveria ser feito e sobre quais parâmetros estéticos. Os conflitos advindos como 25 têm sido identificados como resultantes da origem transnacional do filme e de seus realizadores, que não convergiam os desejos estéticos de descolonização da imagem com o intuito pedagógico do novo regime pós-colonial.

Ainda que Convents (2011, p. 442) identifique 25 como um “filme comprometido” com a causa frelimista, a opção estética dos realizadores em abraçar uma desconstrução das imagens coloniais de maneira não didática factualmente foi vista, na época, como passível de crítica. A interpretação quando do lançamento do filme era de que ele não correspondia ao programa pedagógico da Frelimo, sobretudo por não realizar uma associação linear entre o partido e o “povo” (GRAY, 2011). Segundo Silva (2006, p. 71), “para alguns dirigentes moçambicanos aquela era mais uma festa brasileira que tentava aproximar grupos étnicos distintos”.

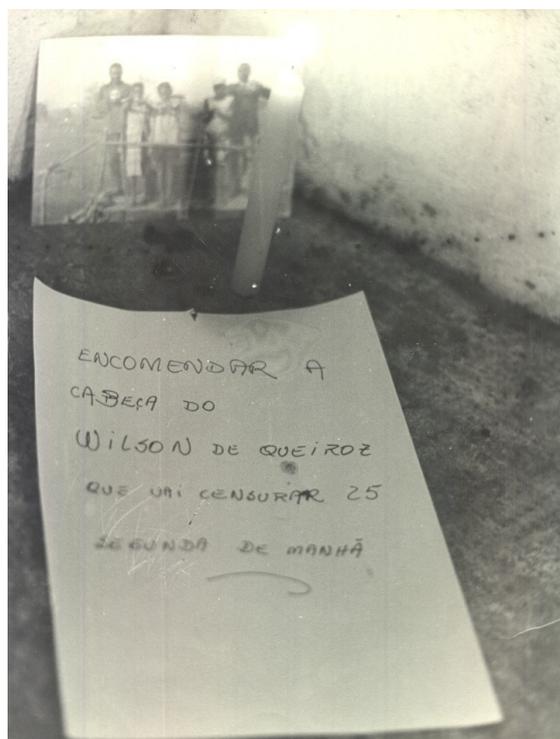
Apesar dos relatos de salas cheias, quando da estreia do 25 no Cinema Scala, em 1977, em Maputo, e do apoio do governo, com a produção de materiais de divulgação e a organização de ônibus para levarem o público até o cinema, o filme não continuou sendo exibido em Moçambique após seu ano de estreia. O projeto artístico-político que o 25 representava rapidamente deixou de ser relevante no cenário de institucionalização do cinema moçambicano, que passou pela ascensão de outras formas, projetos e iniciativas que correspondessem a uma ideia de cinema com uma função pragmática. O cinema deveria passar a ter a função de educador-tutelar em prol de uma ideia de unidade nacional que eliminasse – ou apaziguasse – identidades que supostamente poriam em risco a nação. Como consequência desse movimento, apesar do investimento financeiro feito pela Frelimo e das exibições do 25 com salas cheias, acompanhadas por uma boa recepção do público, o filme desaparece dos circuitos de exibição organizados pelo INC.

O 25 é um exemplo no processo de circulação e migração de arquivos no momento imediato a independência moçambicana, onde os arquivos coloniais são descolonizados, isto é, “ressignificados e libertados da sua dimensão política e cognitiva colonial, através de procedimentos de montagem” (SCHEFER, 2020, p. 69). No entanto, o uso do arquivo colonial para apresentar uma perspectiva anticolonial e pós-colonial não foi suficiente para o legitimar como narrativa oficial. Em Moçambique, o filme terminou por não ser integrado as instituições arquivísticas do Estado moçambicano e é deixado a margem como objeto que precisaria ser salvaguardado para contar a história do país.

O início da guerra civil em Moçambique, entre 1976 e 1977, com os combates travados entre as forças militares do país e a “guerrilha de direita” (CAHEN, 2019) da Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO), que contava com o apoio dos regimes segregacionistas da Rodésia e da África do Sul, promoveram instabilidades em todo o território nacional. A delibidade econômica do Estado moçambicano, sobretudo a partir dos anos 1980, e o agravamento do cenário de violência criaram barreiras difíceis de serem transponíveis para a produção do cinema no país. O cenário de guerra e a

ausência de apoio político em Maputo para seus projetos fizeram com que Zé Celso e Celso Luccas não voltassem para Moçambique desde o final dos anos 1970. O novo contexto político brasileiro desta época também estimulou o regresso de ambos para o Brasil. Suas experiências com o audiovisual em Moçambique foram fundamentais para o que veio a ser o cinema itinerário que percorreu o Brasil, nos anos 1980, organizado por Celso Luccas (LUCCAS, 2016a). A narrativa proposta pelo 25, apesar dos realizadores buscarem representar cinematograficamente a história do colonialismo português em Moçambique, não segue uma apresentação cronologicamente linear. A pouca preocupação didática do filme não agradou ao projeto frelimista de uso do cinema como instrumento educacional constituinte e constituidor do “povo”. Zé Celso e Celso Luccas estavam conscientes disso, especialmente quando o exibiam para uma audiência não moçambicana. Por isso, produziram libretos explicativos sobre a história da presença colonial portuguesa em Moçambique para serem distribuídas ao público (AEL-Unicamp, [entre 1977 e 1985]). Nesse sentido, como afirma Silva (2006, p. 74), o filme é uma “narrativa que trata, sobretudo, de dois brasileiros realizando um filme sobre Moçambique”, mais do que um documentário sobre a independência moçambicana (ver Figura 3). Celso Luccas, atualmente, interpreta que seus interesses ao realizar o filme diziam respeito mais ao desejo de demonstrar a possibilidade de realizar uma produção fílmica baseada em premissas descolonizadoras para um Brasil marcado pela censura da ditadura militar, do que narrar factualmente a independência moçambicana (GALLO, 2019).

Figura 3 - “Encomendar a cabeça do Wilson de Queiroz que vai censurar 25 segunda de manhã”²



Fonte: AEL/UNICAMP [entre 1977 e 1985].

² Wilson Queiroz Garcia foi um dos chefes do Serviço de Censura de Diversões Públicas, órgão responsável pela censura durante a ditadura militar brasileira.

Após a estreia em Maputo, o filme e seus realizadores percorreram um circuito de exposições na Europa e no Brasil. Em 1976, o filme esteve no Festival de Cannes, na França, e no de Berlim. No Brasil, com o apoio do curador da Mostra de Cinema de São Paulo de 1977, foi possível burlar a censura imposta pela ditadura militar brasileira, tendo sido exibido no festival. Também no final da década de 1970 foi exibido no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, e no Festival de Gramado. Em todas essas ocasiões, os relatos são de conflitos entre cineastas curiosos que lotavam a plateia e agentes da censura brasileira que tentaram impedir a exibição (LUCCAS, 2016b). O filme também foi exibido em Belo Horizonte, na Universidade Federal de Minas Gerais, em 1979, e em Salvador, nas Jornadas de Cinema da Bahia, em 1978 (MELO, 2011). O público, nos festivais internacionais, assistiu a versão realizada para a televisão francesa. No Brasil, foi usada a versão mais longa e com a narração em português. Como Luccas afirmou, em 2019, a ideia era “mostrar essa Revolução [moçambicana] em português, no Brasil. Porque seria importante escutarem isso em baixo de uma ditadura e o filme chegou em baixo de uma tremenda ditadura!” (GALLO, 2019, p. 306).

Portanto, o 25, especialmente quando de sua circulação no final dos anos 1970 e ao longo dos anos 1980, tornou-se uma resposta aos desejos de seus realizadores de produzirem uma obra audiovisual descolonizada e que enfrentasse o regime ditatorial brasileiro (ver Figura 3 e 4). Celso Luccas circulou com o filme pelo Brasil, apresentando-o não apenas como a festa da independência moçambicana, mas como a festa contra as opressões da “velha era”, representada no Brasil pelo autoritarismo político e pelas desigualdades, sobretudo raciais. O fortalecimento dos movimentos negros brasileiros, na década de 1980, indicam como a programação que consta em um dos cartazes que propagandeavam a exibição do 25 na cidade de Araraquara, no interior de São Paulo, relacionava a organização de sua exibição com outras manifestações afro-brasileiras. Todas essas manifestações de alegria faziam parte do “carnaval do povo” e da “luta do século: Velha Era x Nova Era”.

Figura 4 - Te-Atto: Oficina Ensaio Geral do Carnaval do Povo



Fonte: AEL/UNICAMP.

Após a redemocratização brasileira, o filme parece ter perdido sua força como representação anticolonial audiovisual. Nos anos 1990, suas exibições públicas, no Brasil e em Moçambique, deixam de acontecer. Coincidência ou não, o corpo documental referente a produção do 25 tornou-se objeto arquivístico ao longo da década de 1980. É apenas na década de 2010 que o 25 volta a ganhar relevância, em um novo contexto brasileiro de lutas antirracistas e de redescoberta acadêmica da história da África, permanecendo relativamente pouco assistido e debatido em Moçambique.³

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em artigo recente, Michael Cahen dedicou atenção a questão dos arquivos e as possibilidades de escrita da história de Moçambique. Para o autor, os "arquivos coloniais veiculam a narrativa do colonizador. Mas têm uma vantagem: não mudam, são fósseis" (2020, p. 257). A existência de documentos, organizados de determinada maneira, catalogados ou não, em um arquivo específico, são um processo histórico que interfere, de variadas maneiras, nas narrativas sobre o passado. Os documentos nunca "falam por si mesmo", como dá a entender Cahen. Quem os coloca para "falar" são os pesquisadores com suas perguntas, cruzamentos, questionamentos. Sendo assim, por mais que o conteúdo das fontes possa ser considerado imutável, as produções sobre elas não resultam em composições únicas.

Arquivos, existentes tanto durante o colonialismo, como os que emergiram das lutas anticoloniais, estão "vinculados a estruturas institucionais e permeados por complexos sistemas de saber-poder" (SCHEFER, 2017, p. 4). Os silêncios nos arquivos, produzidos por processos de inclusão e exclusão do que é arquivável e pela organização do que deve ser lembrado ou não, para o caso moçambicano, está relacionado a maneira como, ao longo do período pós-colonial, construíram-se as narrativas históricas sobre a luta de libertação e como essas dialogaram com a produção de uma história oficial sobre os marcos fundadores do nascimento do país e de sua unidade nacional.

A escrita da história da África em uma perspectiva pós-colonial tem dedicado especial atenção aos arquivos coloniais e como analisar seu amplo corpo documental a partir de leituras a seu contrapeso. No entanto, permanece pouco usual o mesmo tipo de olhar para os "arquivos anticoloniais" ou para aqueles que surgiram com as novas nações africanas após suas independências. Uma das características mais difíceis para o trabalho com esses arquivos é o de localizar a sua própria existência. O 25 já esteve mais ameaçado na sua existência. Das versões em 16 mm do filme, existem apenas duas cópias catalogadas. Uma delas está na França, sob custódia

³ Não encontrei exemplos de exibição do 25, com relevância, no Brasil ou em Moçambique, durante a década de 1990. Em Moçambique, o retorno das exibições, na década de 2010, aconteceu pelo incentivo de pesquisadores brasileiros. Um exemplo disso ocorreu em novembro de 2019, quando Matheus Serva Pereira promoveu, no Centro Cultural Brasil Moçambique, uma sessão, seguida de debate. No Brasil, Lúcia Ramos Monteiro foi uma das responsáveis pelo retorno do 25 as salas de cinema, com a organização da mostra *África(s). Cinema e revolução*, em novembro de 2016, em São Paulo. Em 2019, o 25 ganhou destaque em atividades na Unicamp. Nesse ano, foi inaugurada a exposição, organizada por Matheus Serva Pereira e Lucilene Reginaldo, "Moçambique: independência e nação no AEL", composta por documentos do filme armazenados no AEL. Em 2019, Fernanda Gallo também organizou uma exibição do filme no anfiteatro do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp.

do Instituto Nacional do Audiovisual daquele país. Outra está localizada no acervo do AEL. Cópias, em diferentes formatos, foram sendo feitas ao longo dos anos. Nos anos 1980, Celso Luccas fez uma cópia em VHS que levava consigo para as exposições, sendo que o AEL também possui uma versão em VHS do 25.

No INC, local em que poderia constar alguma cópia, assim como materiais inéditos não utilizados no corte final do filme, não parece ter sobrado vestígios do 25 após o incêndio que destruiu o seu prédio e uma parcela significativa do seu acervo, em 1991. Em 2008, a Cinemateca Portuguesa começou um trabalho de salvaguarda das latas de filmes que não estavam nas instalações do INC que pegaram fogo. Esse trabalho encontra-se concluído e, infelizmente, no catálogo da Cinemateca Portuguesa, não constam referências ao 25. Noutro local em que o filme poderia estar, a Cinemateca Brasileira, consta apenas uma indicação de ficha filmográfica.

A existência de um amplo corpo documental no Brasil ao redor da produção e circulação do 25 é uma possibilidade para pesquisadores explorarem novas potencialidades de uma escrita sobre o passado moçambicano e suas lutas anticoloniais. O vibrante pensamento político africano do século XX produziu um vasto conjunto documental que constitui “um corpo de fontes que diagnostica as lógicas do colonialismo na África, e o faz com um propósito político de lutar contra o domínio colonial dentro de uma conjuntura histórica particular” (KAMOLA; EL-MALIK, 2017, p. 4). Nesse sentido, o corpo documental no AEL sobre a história da luta contra o colonialismo e da formação das nações africanas e o singular acervo sobre a produção do 25, pode ser considerado como um “arquivo africano anticolonial” que carrega consigo o caráter internacional das lutas pela descolonização. Os rumos políticos de algumas nações africanas, ao longo dos anos 1980 e 1990, acabaram por criar barreiras ao acesso a materiais arquivísticos. É justamente por conta do internacionalismo das causas descolonizadoras que conseguimos ter acesso a vestígios do passado colonial, das lutas anticoloniais e dos conflitos pós-coloniais, em países fora da África.

O 25 usou os arquivos coloniais para apresentar uma perspectiva anticolonial e imaginar um mundo pós-colonial. Porém, terminou por não ser integrado as ordens reguladoras das instituições arquivísticas do Estado moçambicano pós-colonial. O acervo imagético-documental do 25 no AEL, um arquivo localizado em um campus universitário de Campinas, e não ser possível encontrar vestígios do filme nos arquivos existentes em Maputo, remete para a origem dos realizadores da produção e para processos da escrita da história de Moçambique decorridos ao longo do período pós-colonial. Por um lado, indica um internacionalismo da dinâmica da independência moçambicana, com a participação de agentes sociais ou de Estados nacionais durante as lutas pela descolonização da África. Por outro, aponta para a importância do cinema durante a descolonização em Moçambique e do arquivo como um local de seleção ordenada daquilo que constitui o poder. A inexistência do 25 em espaços de salvaguarda do passado moçambicano no próprio país indicam como o filme passou por um processo de exclusão de pertença nas narrativas sobre as lutas de libertação e o nascimento da nação. Ao mesmo tempo, a existência do vasto acervo no AEL sobre o filme complexificam a história internacional das lutas anticoloniais de libertação nacional, da construção de Moçambique como nação independente e da própria maneira como acionamos os arquivos quando escrevemos o passado africano.

REFERÊNCIAS

- AEL/UNICAMP. *Sem título*, [1975 ou 1976]. Fundo Teatro Oficina. Produção cinematográfica e audiovisual, Série 25, Subsérie Desenho.
- AEL/UNICAMP. *Cartaz do filme 25*. [ca. 1977]. Fundo Teatro Oficina. Produção cinematográfica e audiovisual, Série 25, Cartazes, n. 00110.
- AEL/UNICAMP. Zé Celso e Celso Luccas, *Choque de Culturas*, [entre 1976 e 1978]. Fundo Teatro Oficina. Produção cinematográfica e audiovisual, Série 25, Subsérie Apontamentos.
- AEL/UNICAMP. *Sem título*, [ca. 1975]. Fundo Teatro Oficina. Produção cinematográfica e audiovisual, Série 25, Fotografias pasta 90, foto 01861.
- AEL/UNICAMP. *TE-ATO OFICINA. 25: Carnaval do Povo*. [ca. 1979]. Fundo Teatro Oficina. Grupo Produção de eventos e manifestações culturais, Subgrupo Utopia/Te-Atto/Trabalho Novo, Cartazes. 00129.
- AEL/UNICAMP. Ana Helena Corrêa de Camargo. Almanaque 20 anos/Arkivo Oficina, 1981. Fundo Teatro Oficina, Produção Intelectual.
- BELL, Duncan. Mythscapes: memory, mythology, and national identity. *British Journal of Sociology*, Londres, v. 54, n. 1, p. 63-81, mar. 2003.
- CABAÇO, José Luis. Notas para uma contextualização do cinema moçambicano. *Mulemba*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 17, p. 90-98, jul./dez. 2017.
- CABAÇO, José Luis. Percurso do cinema moçambicano. In: ARAÚJO, G. (org.). *Trocas culturais afro-luso-brasileiras*. Salvador: Contraste, 2005.
- CAHEN, Michel. “*Não somos bandidos*”: A vida diária de uma guerrilha de direita, a Renamo na época do Acordo de Nkomati (1983-1985). Lisboa: ICS, 2019.
- CAHEN, Michel. Do ultramar ao pós-colonial. Reflexões de um historiador sobre Moçambique contemporâneo nos arquivos de Portugal e Moçambique. *Práticas da História*, Lisboa, n. 10, p. 249-267, 2020.
- CONVENTS, Guido. *Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual: Uma história político-cultural do Moçambique colonial até à República de Moçambique (1896-2010)*. Maputo: Dockanema, 2011.
- COOPER, Frederick. Conflito e Conexão: Repensando a História Colonial da África. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 15, n. 27, p. 21-73, 2008.
- COOPER, Frederick. *Histórias de África: Capitalismo, modernidade e globalização*. Lisboa: Edições 70, 2016.



CORRÊA, José Celso Martinez; LUCCAS, Celso; NASCIMENTO, Álvaro; NOILTON, Nunes. *Cinemação*. São Paulo: 5º Tempo, 1980.

FRANÇA, Alex Santana. O cinema em Moçambique – história, memória e ideologia: análise dos filmes Chaimite, a queda do Império Vátua (1953) e Catembe: sete dias em Lourenço Marques (1965). In: MATTOS, Regiane A.; MORAIS, Carolina; PEREIRA, Matheus Serva (org). *Encontros com Moçambique*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016. p. 97-124.

FRANÇA, Alex Santana; RIBEIRO, Maria de Fátima Maia. O cinema moçambicano, uma experiência transnacional (1960-1990). In: CONFERÊNCIA INTERNACIONAL CINEMA – ARTE, TECNOLOGIA, COMUNICAÇÃO. *Avança. Anais...* v. 1. Avança: [s.n.], 2015. p. 653-658.

GALLO, Fernanda B. Gonçalves. A revolução moçambicana pelas lentes do filme 25 (1976-77): Entrevista com o diretor Celso Luccas. *AbeÁfrica – Revista da Associação Brasileira de Estudos Africanos*, Belo Horizonte v. 3, n. 3, p. 302-314, out. 2019.

GRAY, Ros. Cinema on the cultural front: Film-making and the Mozambican revolution. *Journal of African Cinemas*, Bristol, v. 3, n. 2, p. 139-60, 2011.

GRAY, Ros. Já ouviu falar de internacionalismo? As amizades socialistas do cinema moçambicano. In: MONTEIRO, Lúcia Ramos (org.). *África(s): Cinema e revolução*. Catálogo de mostra de cinema. São Paulo: Buena Onda, 2016. p. 34-65.

ISAACMAN, Allen. *The tradition of resistance in Mozambique: anticolonial activity in the Zambezi Valley, 1850-1921*. Berkeley: Heinemann Educational Publishers, 1976.

ISAACMAN, Allen; ISAACMAN, Barbara. Resistance and Collaboration in Southern and Central Africa, c. 1850-1920. *The International Journal of African Studies*, Boston, v. 10, n. 1, p. 31-62, 1977.

KAMOLA, Isaac A.; EL-MALIK, Shiera. S. Introduction. In: KAMOLA, Isaac A.; EL-MALIK, Shiera. S. *Politics of African Anticolonial Archive*. Londres; Nova Iorque: Rowman & Littlefield, 2017. p.1-15.

LOPES, José de Sousa Miguel. Cinema de Moçambique no pós-independência: uma trajetória. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, Florianópolis, v. 5, n. 2, jul./dez., p. 1-30, 2016.

LUCCAS, Celso. Blackout na censura: Sobre 25, de José Celso Martinez Correa e Celso Luccas. In: MONTEIRO, L. R. (org.). *África(s). Cinema e revolução*. Catálogo de mostra de cinema. São Paulo: Buena Onda, 2016a. p. 86-89.

LUCCAS, Celso. Quando a censura cortou as luzes de um filme em Gramado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 out. 2016b, Cultura.



MACAGNO, Lorenzo. Fragmentos de uma imaginação nacional. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 24, n. 70, p.17-35, 2019.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. Interferências e resistências: a sombra da Censura nas Jornadas de Cinema da Bahia. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 26., 2011, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2011. p. 1-16.

MONTEIRO, Lúcia Ramos. Passagem de imagens, imagens da passagem: a circulação de filmes ligados ao processo de independência moçambicano. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, Florianópolis, v. 6, n. 2, jul./dez. 2017.

PAREDES, Marçal de Menezes. A construção da identidade nacional moçambicana no pós-independência: sua complexidade e alguns problemas de pesquisa. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 21, n. 40, 2014.

PERALTA, Elsa. *Lisboa e a Memória do Império*. Património, Museus e Espaço Público. Lisboa: Le Monde Diplomatique; Outro Modo, 2017.

RANGER, Terence. Connexions Between “Primary Resistance” Movements and Modern Mass Nationalism in East and Central Africa. *Journal of African History*, Cambridge, v. 9, n. 3, p. 437-453, 1968.

SCHEFER, Raquel. *Mueda, Memória e Massacre*, de Ruy Guerra, o projeto cinematográfico moçambicano e as formas culturais do Planalto de Mueda. *Comunicação e Sociedade*, Braga, v. 28, p. 27-51, 2015.

SCHEFER, Raquel. (R)evoluções e Transições Revisitadas. O Fim do Império Colonial Português em Representações Cinematográficas da Lusofonia (1974-2014). *Aniki. Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, Lisboa, v. 3, n. 1, p. 158-164, 2016.

SCHEFER, Raquel. Cinema revolucionário moçambicano: o visível, o invisível e o translúcido. *A Quarta Parede* #36, p. 1-16, 2017. Disponível em: <http://www.acuartaparede.com/wp-content/uploads/2017/06/Artigo-Cinema-Revolucion%C3%A1rio-Mo%C3%A7ambicano-Pt.pdf>. Acesso em: 06 maio 2021.

SCHEFER, Raquel. Mal de Arquivo: uma aproximação ao arquivo anti-colonial moçambicano a partir da obra de Ruy Guerra. *Observatorio (OBS*) Journal*, Lisboa, (Edição especial), p. 52-72, 2020.

SCOTT, James. *Domination and the Art of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven; Londres: Yale University Press, 1990.

SILVA, Isabela Oliveira Pereira. “*Bárbaros tecnizados*”: cinema no Teatro Oficina. 2006. 175 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SORANZ, Gustavo. O Instituto Nacional de Cinema e outras experiências audiovisuais em Moçambique no seu período pós-colonial. *contemporanea | comunicação e cultura*, v. 12, n. 1, p. 147-164, jan./abr. 2014.

STOLER, Ann Laura. Colonial archives and the arts of governance. *Archival Science*, Londres; Berlim, n. 2, p. 87–109, 2002.

THOMAZ, Omar Ribeiro. “Escravos sem dono”: a experiência social dos campos de trabalho em Moçambique no período socialista. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 51, n. 1, p. 177-214, 2008.

WHITE, Luise. Hodgepodge historiography: documents, itineraries, and the absence of archives. *History in Africa*, Cambridge, v. 42, p. 309-318, 2015.

NOTAS DE AUTOR

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Avenida Professor Aníbal de Bettencourt, 9, 1600-189, Lisboa, Portugal

ORIGEM DO ARTIGO

Resultado dos projetos de pesquisa desenvolvidos entre 2017 e 2019, intitulados: “*Nyonxani, tikweni*”: Música, Colonialismo e Nação em Moçambique (1950-1980); e *Moçambique: independência e nação* no Repertório de História da África do Arquivo Edgard Leuenroth.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Maria Dutra de Lima e a Marina Rebelo, funcionárias do AEL, assim como a Lucilene Reginaldo, Guilherme Miranda Silva, Jéssica Cristina Rosa e Talita Favrin de Souza, que trabalharam comigo intensamente na realização da exposição *Moçambique: Independência e Nação no AEL*.

CONTRIBUIÇÃO DE AUTORIA

Coleta de dados: M. S. Pereira, G. M. Silva, S. C. Rosa, T. F. de Souza

FINANCIAMENTO

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) bolsas nº 2017/07096-4 e 2018/05617-0. Fundo de Apoio a Ensino Pesquisa e Extensão (FAEPEX – Unicamp), nº 2338/18. Projeto INDICO – Arquivos coloniais nativos: micro-histórias e comparações, financiado através de fundos nacionais pela FCT, Fundação para a Ciência e Tecnologia (referência PTDC/HAR-HIS/28577/2017), e sediado no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

APROVAÇÃO DE COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA

Não se aplica.

CONFLITO DE INTERESSES

Não houve conflito de interesses.

LICENÇA DE USO

© Matheus Serva Pereira. Este artigo está licenciado sob a [Licença Creative Commons CC-BY](#). Com essa licença você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.



PUBLISHER

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História. Portal de Periódicos UFSC. As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.

EDITORES

Alex Degan

Flávia Florentino Varella (Editora-chefe)

HISTÓRICO

Recebido em: 20 de novembro de 2020

Aprovado em: 25 de abril de 2021

Como citar: 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*, Florianópolis, v. 28, n. 48, p. 447-470, maio/ago. 2021.

