



A revolução moçambicana pelas lentes do filme *25* (1976-77)

Entrevista com o diretor Celso Luccas

*Fernanda Bianca Gonçalves Gallo*⁶⁵⁷

Universidade Estadual de Campinas

Celso Luccas é um cineasta brasileiro que durante sua carreira como diretor, fotógrafo e montador, desenvolveu obras cinematográficas caracterizadas por um manifesto cunho político, com destaque para o curta-metragem *O Parto* (1975) sobre a Revolução dos Cravos, *O Rei da Vela* (1982) filmagem da peça de Oswald de Andrade montada pelo Teatro Oficina, *Mamazônia: A Última Fronteira* (2002) documentário sobre a ocupação da floresta amazônica desde os anos 1980, *O Condor e o Dragão* (em processo de finalização) acerca da política do bem estar social na Bolívia e no Butão e o épico *25 – A Revolução de Moçambique* (1976-77), mais conhecido como *25*.

O filme *25* possui três versões diferentes, foi produzido e dirigido por Celso Luccas e José Celso Martinez Corrêa, enquanto estavam no exílio após o Teatro Oficina ter sido fechado pela censura estabelecida pelo regime militar brasileiro, e é considerado o primeiro filme de Moçambique independente⁶⁵⁸. O nome *25* - que ilustrou os cartazes de divulgação disponíveis no Fundo Teatro Oficina do Arquivo Edgard Leuenroth (AEL, UNICAMP) - representa a confluência de eventos ocorridos entre diferentes dias 25 e que foram considerados relevantes para a história da luta pela independência, como 25/06/1962: Fundação da FRELIMO, 25/09/1964: Início da luta armada, 25/04/1974: Revolução dos Cravos e, finalmente, o 25/06/1975 dia da “Festa da independência Moçambicana”⁶⁵⁹, registrada pelos cineastas e inserida no filme em diferentes cenas.

⁶⁵⁷ Fernanda Gallo é Pós-Doutoranda em Teoria e História Literária, bolsista FAPESP (processo nº 2018/04573-9) com projeto intitulado “João Paulo Borges Coelho e Ungulani Ba Ka Khosa: diálogos entre literatura e narrativa histórica em Moçambique”. Email: fedoca_gallo@hotmail.com

⁶⁵⁸ Celso Luccas e Zé Celso viajaram para Moçambique em junho de 1975 onde permaneceram por 2 meses e voltaram a Lisboa para a edição e montagem do filme, que durou 1 ano. Retornaram a Moçambique em fins de 1976, quando o governo moçambicano comprou os direitos do filme e financiou a finalização, realizada em Londres, referente a primeira versão (3h10) que estreou, em 1977, no Cine Scala, em Maputo. A segunda versão (2h20) montada para ser exibida em festivais internacionais foi feita pelos diretores em Londres e a terceira versão, produzida na França. Em 1977 os brasileiros foram convidados a criar um circuito popular de cinema e vídeo junto ao Instituto Nacional de Cinema, mas após alguns desentendimentos retornaram ao Brasil, em 1978 (Silva, 2006:73, 81).

⁶⁵⁹ Sobre a estratégia da Frelimo em estabelecer feriados nacionais relacionando-os aos eventos do próprio partido, ver:

Portanto, além de uma obra de arte singular, “notável por sua impressionante coleção de Empréstimos” (Monteiro, 2017:7), um “filme-festa, ritual, encenação, candomblé” (Patraquim, 2019:60), consideramos o filme 25 uma importante fonte histórica audiovisual que motivou a realização desta entrevista com Celso Luccas⁶⁶⁰. Cabe mencionar que o contato com o filme 25 ocorreu durante a exposição “Moçambique: independência e nação no acervo do Arquivo Edgard Leuenroth (AEL)” realizada na Biblioteca Octávio Ianni (IFCH-UNICAMP), com curadoria de Matheus Servá que considera o filme enquanto “uma memória específica sobre o período colonial, promovendo uma narrativa audiovisual sobre o passado colonial que antagonizasse com os projetos de futuro pós-colonial encabeçados pelo ideário da FRELIMO” (Servá, prelo)⁶⁶¹.

A entrevista foi realizada no dia 25 de novembro de 2019, logo após a exibição do filme 25, no anfiteatro do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), e contou com a participação dos alunos Augusto Berghahn, Caroline Ferreira, Felipe Santos, Guilherme Barbosa, Luiza Silva, Maryna Falcão, Miguel Rocha, Nicolas Borges, Núbia Marques e Rafael Rocha, que contribuíram para a elaboração do roteiro e realização das perguntas, juntamente com a professora Fernanda Gallo, durante a disciplina eletiva da graduação em Teoria Literária intitulada: “Outras formas de narrar Moçambique: diálogos entre a literatura e demais linguagens artísticas” oferecida no IEL⁶⁶². Trata-se, portanto, de uma entrevista coletiva que foi posteriormente transcrita por Rafael Rocha e Fernanda Gallo e editada pela última.

Para começar gostaríamos de saber como surgiu a proposta de realizar o 25 e como foi o processo de construção do roteiro?

Nós fizemos um filme chamado “O Parto” sobre a queda do salazarismo português para a Televisão Portuguesa [Rádio Televisão Portuguesa – RTP] e que teve um considerável pico de audiência quando foi exibido. A televisão era controlada por capitães progressistas [integrantes do Movimento

DINERMAN, Alice: Moçambique depois do socialismo a independência revisitada. *Relações Internacionais*, n° 15, setembro, p. 101-124, 2007.

⁶⁶⁰ Sobre a “coleção de empréstimos” a pesquisadora Lúcia Monteiro (2017) se refere ao emprego no 25 de diversas obras artísticas a exemplo de trechos de filmes de ficção como *Chaimite* (1953), *Deixem-me ao menos subir às palmeiras* (1972) baseado no conto “Dina” de Luís Bernardo Honwana, ou ainda a inserção de músicas como *Monangambé*, de Ruy Mingas, que se tornou um hino anti-colonial.

⁶⁶¹ A exposição buscou divulgar algumas fontes da história contemporânea de Moçambique, que compõe os fundos Luís Carlos Prestes e Teatro Oficina depositadas no AEL, e está associada ao projeto temático FAPESP: “Entre a escravidão e o fardo da liberdade: os trabalhadores e as formas de exploração do trabalho em perspectiva histórica”. Para maiores informações do projeto CECULT ver: <https://www.cecult.ifch.unicamp.br/projetos/esfarli/inicio>. Para maiores informações sobre a exposição, ver: <https://www.expo.ifch.unicamp.br/portal/mocambique>

⁶⁶² Fernanda Gallo é Pós-Doutoranda em Teoria e História Literária, bolsista FAPESP (processo n°2018/04573-9) com projeto intitulado “João Paulo Borges Coelho e Ungulani Ba Ka Khosa: diálogos entre literatura e narrativa histórica em Moçambique”. Email: fedoca_gallo@hotmail.com

das Forças Armadas] que gostaram da repercussão e nos propuseram fazer um outro trabalho. Nós estávamos a exatos quinze dias da independência de Moçambique e então sugerimos de imediato: “Moçambique”! Eles toparam e nos deram equipamentos, bilhetes aéreos, e nós chegamos em Maputo 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, que é mais ou menos um estilo de cinema que eu faço até hoje. É um jeito de fazer cinema diferente, mas que depois dá muito trabalho na edição. Portanto, o roteiro e o argumento do filme foram feitos na montagem. Depois que o material estava pronto, nos perguntamos: “O faremos com isso tudo”? (risos). Mas não teve pré-roteiro, nada disso! A gente caiu de paraquedas com a câmera e começamos a filmar.

Algo que nos chamou atenção no 25 é o diálogo entre as diferentes linguagens como entrevistas, encenações, imagens produzidas por vocês, e o farto uso de imagens de arquivo. Você poderia nos falar mais sobre o processo de pesquisa e uso deste material de arquivo?

O material de arquivo estava todo guardado na RTP e ninguém tinha interesse nele, que por estar em película, se conservou. Depois da entrada do *videotape*, principalmente no jornalismo, o cinegrafista filmava as cenas de rua, editava, exibia e depois apagava aquela fita para gravar em cima no outro dia. Então, começamos a ficar sem memória e esse material que usamos no filme é muito raro, mas como estava em 16 mm ninguém jogou fora. Nós fomos os primeiros a mexer nesse material, e eu me lembro de sair com rolos e rolos de imagem para selecionar algumas cenas, foi um ano de montagem! Exatamente doze meses, sentado, editando parte por parte dele...um processo bem trabalhoso, eu e o Zé tivemos muitas brigas durante a montagem. Uma coisa difícil é fazer filme em dois, né? Bem difícil, ainda mais um documentário. Falando nisso, às vezes eu fico pensando nos Beatles e me perguntando: Como os Beatles conseguiram fazer aquela produção toda? Como que funcionava aquilo? Um falava “Não, eu quero fazer assim” enquanto o outro falava “Não, vamos fazer assim”. Uma questão muito complexa. Mas voltando ao tema, a gente conseguiu juntar um material mais atual com o material do passado e fazer sequências entre idas e vindas, *flashbacks*. A última parte do filme vai e volta muitas vezes. Vai e volta para o *napalm*, depois volta para o bombardeio. Nós queríamos usar todo o material que possuíamos.

Esse arquivo era da televisão portuguesa?

Sim, era o arquivo da televisão portuguesa. O material saía da sala do arquivo e ia direto para a moviola e a gente marcava com linha. Não sei se vocês conhecem esse método, de marcar o filme com linha. Você vai no fotograma e na perfuração do fotograma amarra uma linha, dá um nozinho com uma linha branca, com a pontinha para fora, e onde você quer que termine você põe outra marca. Esse material ia para o laboratório e eles copiavam os trechos marcados por nós, e o original voltava para o arquivo, enquanto nós ficávamos com uma cópia, um contra tipo, para ir para a mesa de montagem.

Outro elemento interessante do filme é a trilha sonora que inclui músicas do Roberto Carlos, Jorge Ben Jor, narrações em off, poderia comentar como se deu a criação da trilha?

O filme tem mais de cem músicas e, como não havia televisão em Moçambique, o meio de comunicação era a rádio e a Revolução foi tocada na base de canções populares que todo mundo conhecia. Nas sessões do filme em Maputo as pessoas cantavam junto, a plateia inteira! Mil e poucas pessoas, cantando as canções do filme! Em uma das sessões houve uma cena memorável em que uma mulher do povo subiu no palco, começou a passar a mão na tela e tocar nas pessoas que estavam sendo projetadas. Olha que cena! No caso das músicas de Roberto Carlos, selecionamos porque na época colonial ele era muito apreciado, um *cara* que todo mundo gostava, pois havia uma espécie de “Jovem guarda moçambicana”. Então percebemos que a música “Obrigado, senhor” [1972] caberia bem na cena em que a estátua do general Mouzinho de Albuquerque, chamado de “Pacificador”, é derrubada, e inserimos nesta mesma cena a música do Händel⁶⁶³. Nós também tínhamos muito material de mulheres moçambicanas cuidando de bebês brancos, e aproveitamos este material para compor uma cena em que aparece seis bebês com uma babá negra e tivemos a ideia de abordar as férias, inserindo outra música de Roberto Carlos, “Quando as crianças saírem de férias” [1972]. O intuito foi ironizar a situação daquele clube, com pessoas comendo camarão enquanto a babá cuidava das crianças. Nós também usamos músicas de João Gilberto, mas já era outro caso, era um caso de amor que tínhamos pelas músicas do João e que estavam tocando direto na nossa cabeça. Então, resolvemos fazer uma homenagem, colocando-o no começo e no fim e, assim, ele abre e fecha o filme. Tem também a cena da chegada do Samora no aeroporto de Maputo, o próprio “quando o Zumbi chega”, e não tivemos dúvida de usar aquela música⁶⁶⁴. Porém, o uso

⁶⁶³ Música Allelujah (Aleluya) de Georg Friedrich Händel (1685-1759).

⁶⁶⁴ Música *Zumbi* (1974) de Jorge Ben Jor.

destas músicas gerou uma série de problemas, pois não pudemos divulgar e comercializar o filme por causa da questão de direitos do autor, e resolvemos mostrar o filme por debaixo, subterraneamente, fazendo nós mesmos as exibições, como esta que nós tivemos hoje. Exibimos em centenas de universidades! Nunca houve problema, mas se nós disponibilizarmos na internet é bem possível que haja e nós tentamos evitar porque não seria um problema nosso, seria um problema para Moçambique, pois eles são os produtores do filme, e nós apenas colocamos as músicas como diretores. É um problema que a gente não quer, de jeito nenhum. O problema são os agentes, a gravadora, entendeu? Hoje é bem rígido, você precisa fazer todo um processo para usar a música de alguém, e nós fazíamos um cinema assim, meio de guerrilha, sabe? Vamos fazer e pronto, o importante é passar a mensagem⁶⁶⁵.

Gostaríamos que você falasse um pouco sobre as influências cinematográficas na proposta do 25. Existe alguma relação, por exemplo, com o filme Outubro de Eisenstein? Ou com o cinema novo? Enfim, qual o diálogo que pretendiam estabelecer com este ou outros cineastas?

Essa pergunta é muito interessante, pois a gente estava em plena ditadura no Brasil e nós fomos presos, torturados, exilados e não podíamos mais ficar aqui. Mas eles viram que, na verdade, não existia nada contra a gente, e era uma coisa mesmo de repressão aos movimentos teatrais e ao cinema. No momento em que nós fomos presos estávamos montando o filme *O Rei da Vela*, e eu fui preso logo depois de sair de uma sala de edição, para você ter uma ideia! Quando saímos da prisão, eles começaram um terrorismo em cima de nós dois, telefonando, nos aguardando na porta, e eram os mesmos torturadores do DOI/CODI, do DOPS, enfim, ficaram barbarizando a gente e percebemos que a solução era sair do Brasil. Antes disso, teve um fato interessante que eu gostaria de contar só pra ficar registrado. Enquanto estávamos presos no DOPS, nos chegou uma revista chamada *Amiga*, que era uma revista de fofoca de televisão, e achamos estranho, mas, conforme viramos a página, dentro dela havia uma revista *Veja* grampeada. Naquele momento estavam na cela cerca de quinze pessoas entre universitários, professores da USP, sindicalistas, metalúrgicos, e a revista noticiava os acontecimentos do 25 de abril em Portugal. E nós ficamos vendo aquilo na cela, o povão saindo nas ruas, o fim do fascismo, enquanto nós vivíamos aquela ditadura! Então ficamos fascinados com a ideia de ir a Portugal caso conseguíssemos sair daquela roubada e, como não

⁶⁶⁵ Sobre a edição sonora do filme Matheus Servá pontua que ela: “varia entre músicas cuidadosamente selecionadas para dialogarem com as imagens, áudios de discursos de Samora Machel e uma narração explicativa, que contavam uma história muito semelhante a que pode ser encontrada nos próprios discursos de Machel, nas teses dos congressos da FRELIMO anteriores a 1975 ou nos livros de “História da FRELIMO” publicados pelo Departamento de Trabalho Ideológico, nos anos 1980” (Servá, prelo)

conseguiram provar nada contra a gente, nós fomos. Quando chegamos em Lisboa, estavam passando os filmes que aqui a gente não tinha nenhum acesso e conhecíamos apenas de nome, como *Encouraçado Potemkin*. Aqui ninguém tinha visto, e lá estavam acontecendo ciclos do cineasta Eisenstein nos principais cinemas, pois os portugueses também não tinham visto. Eles tinham passado cinquenta anos sem ver também [risos]. Então eu, que estava trabalhando com edição, vi todos os filmes dele e os vi como uma escola de cinema. Aquela edição, aquelas loucuras que ele fazia naquela época, me impregnou demais. Assisti várias vezes *Outubro*, foi quase como uma disciplina, assim como estudar detalhadamente a montagem do *Encouraçado*. Portanto, no 25 fiz uma série de homenagens a Eisenstein, como na derrubada do cavalo. Muita gente me pergunta sobre essa influência, inclusive jornalistas já fizeram matéria sobre este tema, talvez porque o Eisenstein fez tudo isso montado numa Revolução, num movimento.

O filme 25 registra a passagem do colonialismo para a independência e, portanto, pode ser entendido como um documento histórico. Em relação à proposta do filme, você poderia nos falar qual era?

A proposta era mostrar essa Revolução em português, no Brasil. Porque seria importante as pessoas escutarem isso embaixo de uma ditadura e o filme chegou aqui embaixo de uma tremenda ditadura! Quando ainda estavam sumindo pessoas! Portanto, exibir o filme foi um ato quase heroico de Leon Cakoff, o responsável pela 1ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo [1977]. O Leon trouxe o filme desafiando a censura, e houve uma sessão histórica no MASP, em São Paulo, e no MAM, no Rio, que extravasou toda aquela coisa da ditadura. Parece que o 25 aglutinou as pessoas em volta dele e houve muitas reações da plateia. Em uma sessão aqui em São Paulo, a minha mãe participou e ficou apavorada com as manifestações que ocorreram dentro do cinema, pois as pessoas gritavam contra a ditadura, algo que normalmente não acontecia. Quem falava publicamente contra a ditadura? Mas no escurinho do cinema houve manifestações aqui e no Rio. O filme chegou no Brasil através de uma mala diplomática, vinda da França por debaixo dos panos, e foi essa mesma cópia [em referência à cópia que utilizamos em exibição no Anfiteatro do Instituto de Estudos de Linguagem da Unicamp]. Eu escrevi um artigo na Folha de São Paulo falando como foi a sessão no Festival de Gramado [1979] em que estavam presentes muitos cineastas brasileiros, pois se tratava da abertura do festival no auditório de um hotel, um auditório grande⁶⁶⁶. Eu estava na cabine de projeção, organizando a projeção em 16 mm, estava tudo certo, a plateia já estava sentada e chegou

⁶⁶⁶ <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/10/1822789-quando-a-censura-cortou-as-luzes-de-um-filme-em-gramado.shtml>. Último acesso em 01/02/2020

um homem de terno, entrou na sala de projeção e falou: “Polícia Federal, cadê o certificado do filme? O filme está interditado, nós vamos apreender a cópia e pode cancelar a sessão”. Assim mesmo, na cabine de projeção! Eu escutei aquilo, desci na frente da plateia e falei: “Olha, cineastas, tem um *cara* lá querendo que vocês não vejam o filme”. Todos se levantaram, cercaram o policial e começaram a gritar: “vai passar, vai passar”, inclusive alguns diretores famosos. Nós demos uma enquadrada no homem, que ficou meio apavorado, pois era muita gente, acabou saindo pela tangente e nós resolvemos exibir o filme, mesmo sem o certificado emitido pela censura. Então ligamos a máquina e começamos a exibir até que, após dez minutos, ocorreu um *black-out!* As luzes foram apagadas e a projeção foi interrompida, pois a chave geral do hotel tinha sido desligada para não ocorrer a sessão. Após percebermos que tinha sido o censor que havia cortado a luz, houve outra reunião na plateia que decidiu: “vamos passar, vamos passar, vamos ligar a luz”, até que, finalmente, conseguiram ligar a luz e passar o filme, na marra! Mas era assim, uma luta constante mostrar o filme. Para você ter uma ideia, eu saí de Porto Alegre e fui até Manaus mostrando o filme e passando por 38 cidades entre capitais, cidades médias, cidades menores e, ao menos nas capitais, eu tinha que ir à Polícia Federal. Imagina, eu, cineasta, tinha que ir à Polícia Federal, entrar naquele lugar horroroso, se sentar na frente do chefe da polícia e pedir uma autorização para exibir meu filme. E, dependendo da situação, o policial queria assistir antes de emitir o certificado, como aconteceu em Manaus. Em outra sessão ocorrida em Brasília, no “Máscara Negra”, aquele edifício da PF central, havia uma pessoa ligada ao Itamaraty, o Celso Amorim, ministro das Relações Exteriores do governo Lula, que escreveu um artigo no *Jornal do Brasil* afirmando que a proibição do 25 prejudicaria o Brasil na África, pois censurar o filme sobre a independência de um país que tinha relações com o Brasil atrapalharia as relações comerciais. O artigo teria influenciado os censores durante a sessão e logo depois liberaram a exibição do 25 e *O Parto*. Liberaram *O Parto*, mas inseriram a categoria “filme político” no certificado de censura. Enfim, a proposta do filme 25 era mostrar esta Revolução no Brasil e comemorar, também, com o povo moçambicano, pois foi uma festa mostrar o filme lá. O filme é uma festa, então, aquilo tudo foi muito legal. O filme foi exibido em Portugal em diversos festivais, como o *Doclisboa*, mas para pouca gente, em média duzentas pessoas por sessão. Voltando rapidamente ao tema da trilha sonora, nós utilizamos muito samba e, principalmente nas cenas de desfile, nós quisemos comparar com os nossos desfiles de carnaval. Fizemos o mesmo no filme *O Parto*, com o intuito de ligar o que estava acontecendo em Portugal, em Moçambique e no Brasil. Enfim, um filme como 25 tinha que ser mostrado aqui.

E hoje, você acrescentaria ou modificaria alguma coisa na proposta política e estética do filme?

Pelo fato de o filme ter três versões, cada uma delas para um público diferente, eu faria alguns cortes porque, hoje, acho o filme um pouco longo, embora na época as pessoas quisessem mais. Eu tiraria algumas cenas mais específicas de Moçambique como, por exemplo, a sequência da Josina Machel⁶⁶⁷. Porém, na sequência dessa cena, que descreve a morte dela, aparece uns menininhos gritando: “Abaixo ao Imperialismo, Abaixo o Fascismo!” E aí, como posso tirar essa cena? Porque inclusive é uma cena que você se questiona: “Será que isso é doutrinação para crianças de 3 anos?” Este plano [cinematográfico] é interessante justamente por conta disso, pois pode ser entendido como uma doutrinação, mas também pode ser entendido como algo que as crianças estão aprendendo. É como o Samora fala na entrevista, que a Revolução tem que formar uma nova geração. Essa dialética, colocada na tela, pode ser interessante. Mas eu acho que condensaria um pouco o filme, especialmente para um público brasileiro, tirando alguns trechos mais específicos de Moçambique.

E sobre o dia a dia das filmagens em Moçambique, você poderia nos contar como foi este processo cotidiano?

Bem, nós chegamos em Moçambique com o equipamento muito bom, e uma semana depois a televisão portuguesa mandou pedir de volta os equipamentos e os operadores que ela tinha mandando, como o responsável do som, e nós ficamos sem equipamento⁶⁶⁸. Mas como gostaríamos de continuar o filme falamos com os ministros que nos indicaram o equipamento disponível. Então eles emprestaram essa câmera Rolex 16 milímetros, com 3 objetivas intercambiáveis, uma câmera inglesa incrível, dos anos 1950, que filmou a Guerra das Coreias. Eles colocaram à nossa disposição essa câmera, um gravador cassete e um avião. Esse aviãozinho que aparece na cena final eles deixaram com a gente para nós organizarmos os trajetos. Então decidimos ir para o Norte, para a Ilha de Moçambique, para [a hidrelétrica] Cahora Bassa e Wiriyamu [Província de Tete]. Fomos com um camarada das forças populares e o piloto, em quatro pessoas, e filmamos tudo com essa câmera e com o gravadorzinho. Não sei se vocês notaram, mas tem uma parte do filme que não há

⁶⁶⁷ Participante da Luta de Libertação de Moçambique e primeira esposa de Samora Machel.

⁶⁶⁸ Isabela Silva (2006) informa que, segundo documentos oficiais sobre as negociações entre a RTP e os cineastas, o projeto inicial consistia em realizar um “filme-reportagem” em média metragem para ser exibido na televisão portuguesa alguns dias após a independência de Moçambique. Porém Zé Celso e Celso Luccas optaram por permanecer no país, gerando desentendimentos com a RTP, que solicitou que seus técnicos e equipamentos retornassem à Portugal: “De modo que um “filme-reportagem” financiado por Portugal foi se transformando em um filme produzido pela República Popular de Moçambique” (Silva, 2006:70)

ninguém falando porque não dava para sincronizar com o gravador. Também usamos um filme, que não existe mais, chamado Kodachrome, que puxava para o vermelho e vinha em rolinhos de 30 metros e, a cada 15 segundos, tínhamos que parar a filmagem para trocar o rolo enquanto a população ficava esperando. Foi tudo muito improvisado, mas foi o que a gente conseguiu fazer, dormindo cada dia em um lugar, e o que facilitou muito foi o avião que nos transportou. Nessa viagem aconteceram coisas que nós nem imaginávamos, como aquela cena em que aparecem os ossos de Wiryamu. Nós não sabíamos da existência daquela caixa com ossos, e quando chegamos no local as pessoas já foram abrindo uma urna e mostrando os ossos das vítimas do massacre⁶⁶⁹. Outra coisa interessante foi a preparação das cenas combinado com a população. Antes de rodar nós tínhamos uma reunião com os moradores, geralmente através das organizações de bairro, e eles definiam a cena. A cena do riquexá, por exemplo, eles que bolaram inteirinha. Eu me lembro que enquanto eles discutiam como seriam as sequências eu perguntei: “E o personagem do colonizador, o que a gente faz com ele?” E eles responderam: “A gente deixa ele para trás”, e foi exatamente o que aconteceu na filmagem, deixaram ele para trás. Então há coisas no filme que não foi a gente que roteirizou, foram eles mesmos. A sequência da praia também foram eles que bolaram. E foi importante, pois os portugueses tinham aquela coisa do divisionismo, “dividir para reinar”, aquela velha tática, e não havia união do povo, pois ninguém entendia ninguém e, na cena, eles bolaram esse negócio de cada um estar no seu pedaço, com seu próprio idioma e seu batuque, representando a ideia de Moçambique fracionado e cheio de culturas, mas sem nenhuma união⁶⁷⁰. E a cena tem um cunho político de fundo, que era combater o divisionismo e unificar o povo. Eles também bolaram a cena do tiro, que representaria a luta armada da Frelimo.

Sabendo da importância do cinema na construção e divulgação do socialismo em Moçambique, nos fale qual foi o papel do Instituto Nacional de Cinema na realização do filme 25⁶⁷¹.

Moçambique não teve participação na edição do filme e nem no roteiro, e quando eles foram ver o filme já estava pronto. Eles compraram a produção já editada, não deram nenhum “pitaco” e

⁶⁶⁹ O Massacre de Wiryamu (Tete) ocorreu em 16 de dezembro de 1972, vitimou cerca de 385 pessoas e ganhou repercussão internacional fortalecendo a luta contra o domínio colonial português.

⁶⁷⁰ A partir de entrevista realizada com José Luís Cabaço, Isabela Silva (2006) informa que a cena da praia, na qual a população encena a festa do primeiro alvorecer da independência, teria causado certa estranheza ao governo e foi considerada pelo próprio Cabaço como “brasileirices” dos cineastas. Segundo a pesquisadora: “para alguns dirigentes moçambicanos aquela era mais uma festa brasileira que tentava aproximar grupos étnicos distintos” (Silva, 2006:71)

⁶⁷¹ Importa situar que o Instituto Nacional de Cinema foi criado oficialmente em 1976 em substituição ao Serviço Nacional de Cinema. Luís Carlos Patraquim (2019) lembra que antes do SNC e do INC pessoas como Fernando Silva já filmavam eventos como os Acordos de Lusaka, a viagem de Samora do Rovuma a Maputo, os campos da Frelimo em Dar-Es-Salam, material que foi revelado e montado pela produtora de Courinha Ramos, dono da Somar Filmes. (Patraquim, 2019:56)

aceitaram a produção do jeito que estava. Vale lembrar que o filme começou a correr um perigo na finalização, pois houve uma tentativa de golpe de direita em Portugal, e o material que a gente tinha era muito perigoso e estava em risco⁶⁷². Diante do risco, escrevemos para Moçambique explicando a situação do filme e eles enviaram um emissário que viu o filme e fez uma proposta de compra, que a televisão aceitou na hora e, assim, ficou sendo a primeira produção do cinema moçambicano realizada depois da independência. Na edição a gente quis dar força para a questão internacionalista que os moçambicanos tinham, de achar que revolução só seria possível se o mundo inteiro fosse socialista. Ou seja, seria impossível ter um bloco socialista e outro não, pois este sabotaria os socialistas, algo que nós temos presenciado em diferentes países. Fizeram isso em Moçambique também, eu me lembro que eu ia ao supermercado e as prateleiras estavam todas vazias para sabotar a revolução.

Como foi a relação de vocês com o presidente Samora Machel? Ele chegou a acompanhar as filmagens?

Nós convivemos com ele duas semanas, acompanhando sua viagem, nas outras oportunidades acompanhamos meio de longe. Ele foi uma pessoa excepcional, foi um dos homens que mais me impressionou, devido à sua vontade, dinamismo e presença. Eu nunca tinha visto tanto em uma pessoa, pois ele tinha um brilho nos olhos que deve ser mesmo algo de revolucionários. Acho que poucas pessoas chegaram a esse grau, talvez Che Guevara. Ele tinha um idealismo, uma coisa de querer mudar as relações de exploração. Eu senti muito a morte dele, foi uma bomba para mim pois ele era uma esperança e o crime que fizeram contra ele foi um crime para a África toda, para o processo todo. Era uma figura popular, brincalhão, sempre tirando sarro das pessoas. Vou contar para vocês uma cena que eu filmei de pertinho nessa viagem. Nós fomos a um lugar no meio do mato em Cabo Delgado, no Norte, um centro de tratamento onde eram levados os mutilados de guerra. E quando nós chegamos havia um grupo grande, cerca de 100 pessoas internadas, vítimas de acidentes de guerra ocorridos especialmente durante a desmontagem e a montagem de minas, cujos machucados afetaram sobretudo as mãos e os rostos das pessoas. Portanto, estas pessoas que estavam internadas estavam muito deformadas, muito! O rosto das pessoas era uma coisa inacreditável e elas estavam cegas. Estas pessoas conheciam o Samora Machel do tempo da guerra

⁶⁷² Não soubemos informar a qual “golpe de direita” Celso Luccas se refere já que a tentativa de golpe do general Antônio Spínola ocorreu no dia 11 de março de 1975 e a montagem do filme em Lisboa começou em fins de setembro de 1975. Contudo, Paulo Toledo (2018) informa que um pouco antes da primeira eleição legislativa e em meio as disputas entre o Partido Socialista, o Partido Comunista Português e o MFA, a Comunidade Oficina Samba teria se alinhado a um grupo de tendência maoísta considerado de extrema-esquerda. Neste caso é possível que o “golpe” referido por Celso Luccas se refira ao fim do V Governo Provisório (GP) em 12 de setembro de 1975, considerado o mais esquerdista, substituído pelo VI Governo Provisório (GP).

e, depois de acidentadas, nunca mais o tinham visto. E quando nós chegamos lá as pessoas se aproximavam de Samora, e começavam a acariciar o rosto dele com as mãos, para lembrar como era seu rosto. Uma fila de gente e eu filmei essas cenas de muito perto, são cenas muito fortes.

E esse material filmado durante a viagem, você fez alguma coisa com ele?

Uma parte desse material nós conseguimos tirar de Moçambique e está na cinemateca portuguesa, a outra parte eu creio que houve uma sabotagem na revelação, pois havia uma “luta de classes” dentro do Instituto Nacional do Cinema⁶⁷³. O laboratório de cinema era dentro do INC e durante a viagem nós mandamos de avião esse material, guardado em latas para revelar, mas, quando voltamos a Maputo, metade do material estava velado, inclusive esta cena que eu acabei de falar para vocês. Nós fomos procurar saber se foi química errada ou se a máquina parou no meio da revelação, mas ninguém sabia explicar. Eu também não posso afirmar com certeza que foi sabotagem, mas acreditamos na época que foi uma coisa para desacreditar nosso trabalho, algo do tipo “Tá vendo, o cinema dos caras vem tudo velado”. Mas ainda bem que parte deste material não velou, mas sobrou pouquíssima coisa, cerca de 15 minutos mais ou menos.

Quanto à recepção do filme 25 em Moçambique, você poderia nos dizer onde e quando ele foi exibido? Foram publicadas críticas a respeito? De maneira geral, é possível avaliar como o filme foi recebido no país?

O filme estreou no Cine Scala de Maputo [1977], que era vedado aos negros durante o período colonial e saiu notícias em todos os jornais. O INC fez boas chamadas, saiu nas rádios e circulou muito de boca em boca. As sessões eram sempre completas, com cerca de 1600 pessoas entre plateia e balcão, todas cheias, e com muitas manifestações das pessoas que iam até a tela passar a mão, cantavam juntos as canções da trilha. Talvez tenha sido a primeira vez que muitas daquelas pessoas tenham visto um filme projetado⁶⁷⁴. Foi uma coisa excepcional. Depois de ficar um tempo

⁶⁷³ Lucia Monteiro indica que mudanças ocorridas no INC a partir da chegada do cineasta Ruy Guerra a Moçambique teriam provocado divergências com Zé Celso e Celso Luccas (Monteiro, 2017:11). Já Patraquim (2019) situa que, a partir de 1978, criou-se uma estratégia para a produção de imagens, moldada por: “um programa ideológico que refletia as necessidades de informação e propaganda do Partido/Estado” (Patraquim, 2019:58). Buscando explicar o que teria motivado a contenda de Zé Celso e Celso Luccas com o INC, Patraquim se pergunta: “Nacionalismo exacerbado(?), peso institucional, orientação estratégica para o INC, *versus* exuberância e o que foi visto como intromissão levaram a conflito insanável. Todo o peso ideológico do jargão da altura se imiscuiu poluindo o debate. Mas ficou o filme” (Idem:60)

⁶⁷⁴ Guido Convents (2019) discorre sobre o contato dos moçambicanos com o mundo do cinema no período colonial, destacando a existência de cinemas como o Cine Gil Vicente (aberto em 1921, em Maputo, e voltado para a população branca e assimilada); o Cine Império (aberto em 1951 no bairro periférico do aeroporto para os categorizados “indígenas”), o Cinema Olimpia (aberto em 1970 no bairro periférico de Xipamanine, em Maputo), entre outros. No interior do país, além das exibições feitas por missionários, o pesquisador destaca as exibições comerciais de cinema

no Scala, começamos a exibir na periferia, em locais como aquele que apareceu no próprio filme onde uma garotada está na sala de um cinema e a câmera vai até a tela e se vê escrito: “Por um cinema popular e revolucionário”. Depois que nós saímos de Moçambique, eu não soube de mais sessões de exibição e parece que o filme ficou engavetado, pois me falaram, mas também não posso afirmar com toda certeza, que o filme tinha virado uma espécie de filme subversivo, porque mostrava um Moçambique que eles não queriam mais. Um Moçambique revolucionário, que tinha ficado para trás. A partir de então, as notícias que eu fui tendo são muito esparsas e eu acho que o filme não passa mais em Moçambique. Uma pena, pois é algo histórico. Mas eu não sei direito como estão as coisas, pois faz muito tempo que eu não vou a Moçambique.

Você poderia tecer alguns comentários sobre a atual produção cinematográfica moçambicana?

Eu não tenho informação sobre isto. Conforme a gente deixou Moçambique, ficou aquele projeto do cinema ambulante que se transformou no Kuxa Kanema. Também houve uma experiência antiga com o cineasta Godard, que quis implementar uma televisão. Sei também que houve um incêndio no INC e a cópia do 25 foi destruída. Depois disso não tive mais notícias. Não sei dos cineastas atuais e acho que eu precisaria voltar para lá e me atualizar.

Neste 25 de novembro de 2019, marcado por um cenário político brasileiro e latino-americano de muita tensão, quais as questões que o filme 25 nos instiga a pensar, especialmente levando em consideração que ele continua circulando em festivais aqui no Brasil?

Neste novo cenário, com este capitão presidente, parece que o filme ganhou uma nova força. Assistindo novamente, é impressionante a relação que ele tem com o Brasil atual! Com as coisas que estão sendo faladas no filme e no Brasil, por exemplo, o “Abaixo ao Fascismo”. Na época em que o filme foi exibido pela primeira vez, caiu como uma bomba, pois as pessoas se admiravam e diziam: “Nossa, não sabia que se podia falar essas coisas em público”, em referência às coisas que o Samora Machel falava. E hoje, nós estamos caminhando para um negócio fechado, parece que estamos caminhando para as trevas, só não vê quem não quer. No começo creio que estávamos achando que não era tão fechado, mas, no dia a dia e com pessoas defendendo o AI5, a gente vai achando que este filme vai sendo cada vez mais forte, e teria que passar mais vezes para as pessoas verem como funciona o sistema de exploração do homem pelo homem, coisas que o governo atual não quer que seja falado. A cena do desfile de comemoração da independência moçambicana, com

ambulante empreendidas pelo português Thomaz Vieira desde 1934 e as exibições promovidas pelo próprio governo colonial.

dizeres “abaixo ao capitalismo”, com seus muitos cifrões e correntes, seria uma afronta para os dias atuais. Para nós, o filme 25 é uma peça de resistência.

Agradecemos ao Departamento de Teoria Literária (IEL/UNICAMP) que possibilitou a vinda de Celso Luccas à UNICAMP, às funcionárias do Arquivo Edgard Leuenroth que prestigiaram o evento e acompanharam Celso em uma visita técnica ao AEL, a Matheus Servá pela iniciativa de ampliar a visibilidade de fontes históricas sobre Moçambique através da exposição, e por ceder, gentilmente, seu texto ainda no prelo, à professora Lucilene Reginaldo e demais integrantes do Centro de Pesquisa em História Social da Cultura (CECULT/IFCH/UNICAMP), cujas iniciativas vem contribuindo de maneira relevante para os estudos acerca da História da África.

Referências Bibliográficas

CONVENTS, Guido (2019). O público africano no cinema em Moçambique: 1897-1974. In: SECCO, Carmen Tindó, LEITE, Ana Mafalda e PATRAQUIM, Luís Carlos (orgs). *Cinegrafias Moçambicanas: Memória e crônicas e ensaios*. São Paulo: Kapulana, 2019.

DINERMAN, Alice: Moçambique depois do socialismo a independência revisitada. *Relações Internacionais*, nº 15, setembro, p. 101-124, 2007

GRAY, Ros. "Já ouviu falar de internacionalismo? As amigadas socialistas do cinema moçambicano". In: Lúcia Ramos Monteiro (org.). *África(s). Cinema e Revolução* (catálogo de mostra de cinema). São Paulo: Buena Onda, 2016. p. 86-89.

MARTINEZ CORREA, José Celso; LUCCAS, Celso; NASCIMENTO, Álvaro; NOILTON. *Cinemação, Cine Olho Revista de Cinema, 5º Tempo*. São Paulo: Te-Ato Oficina, 1980.

MONTEIRO, Lucia 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*, ano 6, v.2, jul-dez de 2017.

PATRAQUIM, Luís Carlos. Moçambique: do cinema à literatura – Sequencias de um filme em progressão. In: SECCO, Carmen Tindó, LEITE, Ana Mafalda e PATRAQUIM, Luís Carlos (orgs). *Cinegrafias Moçambicanas: Memória e crônicas e ensaios*. São Paulo: Kapulana, 2019.

SERVÁ, Matheus. Imaginando um passado, construindo utopias: o filme 25 e o uso de suas imagens para a promoção de um futuro moçambicano no pós-independência (*PRELO*)

SILVA, Isabela Oliveira Pereira da. Bárbaros tecnizados: cinema no Teatro Oficina. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – FFLCH/USP, São Paulo, 2006.

TOLEDO, Paulo Bio. Magnetismo da revolução no exílio português de José Celso Martinez Corrêa (1974-1976). *Revista sala preta*, Vol. 18, n. 1, 2018.