

**Passagem de imagens, imagens da passagem:  
a circulação de filmes ligados ao processo de independência  
moçambicano<sup>1</sup>**

Lúcia Ramos Monteiro <sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Este artigo foi originalmente apresentado no âmbito do seminário temático “Cinemas em português: aproximações-relações”, durante o XV Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos do Cinema e do Audiovisual (SOCINE), na UFRJ. Afora as revisões pontuais efetuadas no texto, procurei manter sua estrutura original. Desde então, houve importantes publicações sobre a cinematografia moçambicana ligada à independência, inclusive no Brasil, e minha própria pesquisa avançou. Neste sentido, foram acrescentadas referências bibliográficas mais recentes, embora nos seja impossível atualizar por inteiro o artigo.

<sup>2</sup> Lúcia Ramos Monteiro é pesquisadora em pós-doutorado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com financiamento da FAPESP. Ela é doutora em Estudos Cinematográficos pela Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3 e pela Universidade de São Paulo.

**e-mail: [luciar Monteiro@gmail.com](mailto:luciar Monteiro@gmail.com)**

### Resumo

O presente artigo analisa o filme *25*, realizado por José Celso Martinez Correa e Celso Luccas em 1975, e a instalação *Para Moçambique*, de Ângela Ferreira (2008). Em registros distintos, as duas obras tratam da independência moçambicana e, para isso, fabricam o que poderia ser chamado de “imagens da passagem”. O conceito evoca também a circulação das imagens em movimento, incluindo tanto a passagem da sala de cinema e da televisão para o espaço de exposição (caso da instalação de Ferreira), quanto os múltiplos empréstimos entre cineastas e os caminhos alternativos percorridos pelos filmes ligados à independência moçambicana.

Palavras-chave: cinema moçambicano; arquivos coloniais; filmes de independência; cinema expandido.

### Abstract

This article intends to analyse the movie *25* (1975), by José Celso Martinez Correa and Celso Luccas, together with the art-installation *For Mozambique* (2008), by Ângela Ferreira. Through different ways, both works explore the theme of Mozambican Independence, producing what we could call “images of the passage”. This concept evokes the circulation of moving images, referring both to the passage from the movie theatre and television to the art exhibition spaces (as it happens with Ferreira's installation) and to the circulation of film extracts from one film to another, throughout the alternative ways the films related to Mozambican Independence came to exist.

Keywords: Mozambican cinema; colonial archives; independence films; expanded cinema.

Ao lado de expressões já consagradas, como cinema expandido, migração das imagens, *film exposé* e mesmo terceiro cinema, a noção de “passagens da imagem” foi usada, num determinado momento, para descrever o movimento da imagem cinematográfica para fora da sala, constitutiva e definidora do dispositivo cinematográfico. A partir dos anos 1970, o cinema não só conquistou espaços (museus, galerias, centros de arte), como, no contato com condições de projeção distintas de seu dispositivo clássico de exibição, adquiriu novas formas. Uma das importantes exposições que iluminam esse processo intitulava-se justamente *Passages de l'image*. Realizada no Centro Pompidou em 1990, sob a curadoria de Raymond Bellour, Catherine David et Christine van Assche, tinha como foco, como descreve o texto do catálogo, “passagens de natureza diversa, ambíguas, não raro difíceis de situar e nomear”. Valendo-se da dupla-passageira geradora da imagem fotográfica e cinematográfica (a impressão e, em seguida, a projeção), as múltiplas passagens consagradas pela exposição manifestavam

uma dupla tensão que se modula diferentemente de acordo com cada obra: de um lado entre imobilidade e movimento; de outro, entre a representação analógica e o que a interrompe, a destrói, a corrompe (...). Como se fosse nesse espaço de comutação, nesse entrelaçamento de passagens, que a imagem encontrasse hoje seu lugar, sua mais inteira e nova qualidade de enigma<sup>1</sup> (BELLOUR, DAVID, VAN ASSCHE, 1990, p. 7).

Por outro lado, pode-se entender “passagem de imagens” como gesto fundamental de cineastas e artistas “passadores” e “tomadores” de imagens, gesto este que extrapola os limites da noção de autoria, de paternidade e de propriedade, sem, no entanto, abandonar o fazer cinema, muito pelo contrário. No contexto das lutas pela independência de Moçambique, na década que antecedeu o 25 de junho de 1975 e nos primeiros anos pós-independência, bobinas e fitas de VHS circulavam de uma ilha de edição para outra, como acontecia em estações de montagem de todo o planeta, sobretudo no âmbito do cinema mais engajado politicamente. A necessidade de que certas imagens fossem vistas superava as regras do possuí-la, que viriam a se estabelecer antes de voltarem a ser abaladas

---

<sup>1</sup> Tradução da autora.

pela circulação generalizada proporcionada, nos tempos atuais, por diferentes plataformas de compartilhamento de arquivos audiovisuais.

À luz desses dois tipos de passagem de imagens, questiono o conceito de “imagem da passagem”. Seria possível ao cinema registrar o momento exato da virada, da transformação, da mudança de estado? No caso moçambicano, a data de 25 de junho de 1975 marca a independência da até então colônia portuguesa, ponto culminante num longo processo de mais de dez anos de luta. Haveria uma imagem-símbolo da ruptura com o sistema colonial? Teria sido o cinema capaz de registrá-la?

Essas questões, evidentemente, não ignoram as permanências do sistema colonial ainda presentes nos países africanos<sup>2</sup>, sendo ainda necessária a “descolonização das mentes” formulada pelo queniano THIONG’O (1986). Com efeito, conforme apontam CESAR e MONTEIRO (2016, p. 7), “se por um lado a mirada pós-colonial marca as rupturas com o colonialismo – presentes na filmografia ligada às independências –, por outro lado ela também sinaliza que há permanências e, nesse sentido, dependência de vestígios que subsistem de relações coloniais oficialmente extintas”.

Tampouco é possível esquecer que, no caso moçambicano, a data da independência marca apenas a culminação de um processo iniciado anos antes e acordado desde a Revolução dos Cravos. Aqui, tais interrogações serão colocadas à prova no contato com a instalação *Para Moçambique* (2008), de Ângela Ferreira, e com o documentário *25* (1975), de José Celso Martinez Correa, duas obras que investem em mostrar “imagens da passagem” valendo-se do gesto contido nas “passagens de imagens”, ou seja, apropriando-se de materiais existentes e colocando em circulação uma memória audiovisual obscurecida<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> A respeito das manifestações do “inconsciente colonial” no cinema moçambicano da década de 1980, cf. MONTEIRO 2017.

<sup>3</sup> Seria interessante acrescentar ao escopo deste artigo o filme *Mueda, memória e massacre* (1979-1980), de Ruy Guerra, a quem a pesquisadora e cineasta Raquel Schefer vem dedicando um importante trabalho (SCHEFER, 2017).

### Passagens de imagem

Travessia de mídias e de épocas, as instalações contemporâneas contendo imagens de arquivo operam uma dupla passagem. Filmes moçambicanos rodados no período próximo da independência têm interessado particularmente uma série de artistas contemporâneos, como Raquel Schefer, que se apropria de arquivos familiares em Super 8 em seus vídeos *Avó (Muidumbe)*, de 2009, e *Nshajo (O Jogo)*, de 2010; Catarina Simão, com sua complexa instalação *Off Screen Project*, apresentada na Manifesta 8 de Múrcia, Espanha, a partir dos arquivos do Instituto Nacional do Cinema de Moçambique. É também o caso de *Para Moçambique* (2008), de Ângela Ferreira, nascida em 1958 em Maputo e estabelecida atualmente em Lisboa. A instalação reúne imagens em movimento de três naturezas, agenciadas por uma estrutura escultural de madeira: imagens em Super 8, imagens de televisão e imagens de um projeto de uma série de filmes<sup>4</sup>.

Em *Para Moçambique*, uma torre inclinada a 23° e 27 minutos (o eixo de inclinação da Terra) sustenta duas telas opostas, uma de costas para a outra. Sobre a tela que forma um “ângulo agudo” com o chão, projeta-se em *looping* o filme *Makwayela* (1977), realizado pelos franceses Jean Rouch e Jacques D'Arthuys. Na outra tela vê-se Bob Dylan, no penúltimo show da turnê *Hard Rain*, em 23 de maio de 1976, em Fort Collins, no Colorado, em imagens gravadas e difundidas pela NBC. No chão, um conjunto de quadros dispostos em ziguezague contém ampliações das páginas do projeto *Nord contre Sud. Naissance (de l'image) d'une Nation*, uma série de cinco filmes que Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville pretendiam gravar em Moçambique – em 1979, a *Cahiers du Cinéma* reproduziu o projeto em sua edição de número 300. Referência clara ao filme de D. W. Griffith, o projeto de Godard e Miéville pretendia oferecer uma

---

<sup>4</sup> Escrevi sobre a obra, concebida como um epitáfio em nome de utopias envelhecidas que, no limite, incluem a própria utopia cinematográfica no momento de seu deslocamento para os espaços museográficos (MONTEIRO, 2010). Autora de um trabalho de largo fôlego sobre a produção de Ângela Ferreira e sobre a elaboração da herança colonial pela arte contemporânea sobretudo no cenário português, além de curadora de uma série de mostras dedicadas à artista, Ana Balona de Oliveira (2015) descreve *Para Moçambique* como “celebração de um momento fugaz”: “*Para Moçambique* é uma cartografia e um arquivo de revolução imbuído de significados polifônicos”.

resposta à tradição escravocrata do cinema desde *O Nascimento de uma nação* (1915), de maneira a que os negros pudessem fazer suas próprias imagens, desenvolver seus próprios olhares – num gesto que, visto de hoje, não deixa de demonstrar paternalismo.

Na instalação de Ângela Ferreira, a montagem desses arquivos tem lugar numa estrutura escultural de madeira inspirada nas vanguardas soviéticas: a inclinação é a mesma do célebre projeto de torre de Vladimir Tatlin, o *Monumento à III Internacional* (1919-1920), nunca realizado em escala real; a disposição das telas e dos quadros cita os écrãs-tribunas-quiosques de Gustav Klucis (1895-1938), estruturas de *agit-prop* que ele produziu para o IV Congresso do Comintern e quinto aniversário da Revolução de Outubro, em 1922. Por conseguinte, estabeleceu-se uma relação de parentesco entre a euforia criativa contemporânea à Revolução Russa e a euforia ligada à independência moçambicana, sendo ambos momentos históricos que aliavam arte de vanguarda e engajamento político. Na montagem de Ângela Ferreira, as imagens ganham novos sentidos e se tornam visíveis (depois de algumas décadas obscurecidas). O gesto de retomada dessas obras por Ferreira põe em evidência um aspecto comum a elas: sua não concretização por inteiro, a incompletude permanente a que esses trabalhos ficaram confinados, seu fracasso se não total, ao menos relativo.

Minha hipótese é de que as passagens da imagem operadas por Ângela Ferreira, Raquel Schefer e Catarina Simão a partir dos arquivos moçambicanos filiam-se a passagens anteriores, ocorridas no imediato pré e pós 25 de junho de 1975, no processo de busca de uma visibilidade para a independência e para o fim do período colonial. Assim, se em *Para Moçambique* Ângela Ferreira apropria-se de *Makwayela*, de Rouch e D'Arthuys, já em 1977 o próprio filme *Makwayela* baseava-se em um canto-dança tradicional, que contava o cotidiano dos homens que iam trabalhar nas minas da África do Sul e depois foi transformado em hino socialista. Por outro lado, a mesma cena de canto-dança em frente à uma fábrica de vidros aparece em um dos episódios do cinejornal *Kuxa Kanema*, produzido pelo Instituto Nacional do Cinema de Moçambique e exibido em todo o país após a

independência, em projeções móveis, realizadas ao ar livre<sup>5</sup>.

Durante as lutas pela libertação de Moçambique, o Estado Novo português produzia filmes de propaganda para incentivar o turismo em Moçambique e garantir que a província estava calma; para a Frelimo, a circulação de imagens das zonas libertadas era fundamental para provar sua existência junto à comunidade internacional<sup>6</sup>. Nesse contexto, muitos cineastas de diferentes nacionalidades contribuíram, fazendo chegar as imagens até a Europa.

Realizado em 1975, o filme *25* é notável por sua impressionante coleção de empréstimos. Seus realizadores, os brasileiros José Celso Martinez Correa e Celso Luccas, respectivamente diretor e integrante do grupo de teatro Oficina, estavam exilados em Portugal desde o fechamento do Teatro Oficina. Sem qualquer experiência no cinema, eles realizaram em 1975 *O Parto*, em Lisboa, composto de um grande volume de imagens provenientes dos arquivos da televisão portuguesa. Uma montagem em paralelo combina cenas da Revolução dos Cravos com imagens de um nascimento. *25*, produzido pelo Instituto Nacional do Cinema, órgão que acabara de ser criado por Samora Machel, é a segunda incursão cinematográfica do duo.

Além do material filmado em 16mm por Zé Celso e Celso Luccas ao longo de uma série de viagens por Moçambique<sup>7</sup>, *25* combina imagens de cinejornais, de arquivos da televisão portuguesa e de filmes de ficção. O melodrama épico

---

<sup>5</sup> Sobre a história do cinejornal moçambicano, cf. o documentário *Kuxa Kanema: o nascimento do cinema* (2003), de Margarida Cardoso.

<sup>6</sup> A respeito da importância da circulação internacional das imagens da guerra de independência e da existência de zonas libertadas, há depoimentos importantes de atores que estiveram presentes em Moçambique no período, como os integrantes do Teatro Oficina, que testemunharam a independência em 1975. De acordo com eles, a documentação filmada durante a guerra “foi decisiva para que Moçambique provasse, junto à ONU, que existiam zonas já liberadas, o que Portugal negava” (MARTINEZ CORREA, LUCCAS, NASCIMENTO e NOILTON, 1980: p. 9). Fernando Arenas também escreve sobre o tema: “O cinema teve um papel fundamental, pois conferia uma representação para as lutas de liberação e galvanizava o apoio aos movimentos políticos triunfantes que chegavam ao poder depois da independência para construir as nações pós-coloniais (...)” (ARENAS, 2011: p. 103. Tradução da autora).

<sup>7</sup> Celso Luccas escreve um belo e curto texto sobre a circulação de *25* no Brasil (LUCCAS, 2016).

*Chaimite* (1953), de Jorge Brum do Canto, dedicado ao Exército Português (“cuja colaboração foi fundamental para a realização deste filme”, de acordo com os créditos de abertura), está entre os empréstimos mais explícitos. Trata-se de uma reconstituição da batalha de Chaimite, em 1895, na qual Gungunhana, último imperador no território correspondente ao atual Moçambique, foi capturado pelo português Mouzinho de Albuquerque, por isso conhecido como “O Pacificador”. Mas, se *Chaimite* apresenta a vitória portuguesa como o fim da resistência ao projeto colonial (ainda que a cena de prisão mostre um Gungunhana irreverente, que não se dobra diante da autoridade de Mouzinho de Albuquerque), em 25 as mesmas imagens funcionam como prova de que os moçambicanos nunca, em mais de 400 anos, aceitaram o colonialismo; jamais interromperam a luta.

Outro empréstimo identificável de 25 é *Monangambé*, música de Ruy Mingas sobre um poema de Antônio Jacinto, que se tornou um hino anti-colonial. Monangambé – termo que significa “contratado” e designava os trabalhadores negros que cuidavam das plantações dos senhores brancos – é ainda o título do primeiro filme de Sarah Maldoror, de 1968. Um dos versos do poema de Jacinto foi reproduzido no título do filme que Joaquim Lopes Barbosa rodou em Moçambique em 1972, *Deixem-me ao menos subir às palmeiras*, que também usa a música de Mingas. Falado em uma língua local, o ronga, a fita critica o colonialismo português – apresentado depois da Revolução dos Cravos. Após a realização desse filme, Lopes Barbosa tenta por mais de dez anos viabilizar outros projetos, mas sem sucesso; em 1986, começa a produzir *Siavuma*, em que a história do Brasil, de Portugal e de Moçambique se ligam a elementos afetivos<sup>8</sup>.

Assim, se não bastassem as influências de Vertov, Eisenstein e Glauber Rocha, as músicas de Jorge Ben e de João Gilberto, os aplaudidos líderes de diferentes países africanos presentes no filme, a constelação de referências introduzidas por *Monangambé* inscreve definitivamente 25 em um movimento anticolonial internacional – e na comunidade internacional<sup>9</sup> de cineastas que contribuía para

<sup>8</sup> Cf. CONVENTS (2011: pp. 316-317).

<sup>9</sup> Tanto a noção de comunidade internacional como a de passagem de imagens fazem eco à circulação de ideias tal como sugere o historiador Benedict Anderson, sobretudo nas articulações que levaram à independência das Filipinas. Nesse momento, na *passagem* do século 19 para o 20,

a construção de um *novo cinema*, para um *novo país* (antes da independência, equipes e equipamento vindos da União Soviética, de Cuba, da Suécia, do Canadá e da Iugoslávia foram fundamentais para registrar as imagens da luta de liberação).

Depois da independência, o Instituto Nacional do Cinema de Moçambique convidou cineastas reconhecidos internacionalmente – como Ruy Guerra, Jean Rouch, Jean-Luc Godard – para que contribuíssem no processo de criação do novo cinema.

Realizadores e técnicos menos experientes, vindos de diversas partes do mundo, contribuíram com o processo<sup>10</sup>. O brasileiro Murilo Salles chegou a Moçambique para ficar dois meses, durante sua participação na realização de *Mueda, Memória e Massacre*, de Ruy Guerra, e acabou vivendo dois anos no país, período em que deu oficinas de montagem e realizou *Estas São as Armas* (1978); a britânica Margareth Dickinson conheceu o líder moçambicano Eduardo Mondlane durante as lutas de independência, numa viagem de férias para a África, acabou recrutada para as oficinas de montagem e dirigiu *Behind the Lines* (1971).

No exílio português, Zé Celso e Celso Luccas decidem embarcar para Moçambique porque sabem que a independência se aproxima. Esse sentimento de urgência vai marcar a fabricação de 25 e em seguida o texto do projeto de cinema que eles elaboram. Havia o desejo de estar o mais perto possível do acontecimento, e de capturar a imagem do fim de um regime, de construir uma imagem do engajamento na construção do novo país por meio de um processo ele também engajado e novo.

---

Anderson nota um movimento internacional de forças e personalidades confluindo para a independência e o assemelha a uma “primeira globalização”. As trajetórias dos três protagonistas de seu livro *Under Three Flags. Anarchism and the Anticolonial Imagination* (ANDERSON, 2005) – o escritor José Rizal, o antropólogo Isabelo de los Reyes e o militante nacionalista Mariano Ponce – são provas de uma intensa circulação de ideias, de uma intensa colaboração internacional, visíveis por exemplo na intriga e nos personagens dos livros de Rizal.

<sup>10</sup> Ros Gray (2016) vê a conformação de uma comunidade internacional ligada à realização cinematográfica dentro da lógica internacionalista presente no movimento independentista moçambicano e em suas “amizades socialistas”, ao mesmo tempo em que se forjava um sentimento nacional.

José Celso e Celso Luccas não eram cineastas reconhecidos (havia realizado apenas *O Parto*), e tampouco técnicos de cinema experientes. Chegaram a Moçambique com a determinação de filmar a independência, o que fizeram, e acabaram por elaborar um amplo projeto de cinema popular.

Encomendado pelo INC, o projeto de Zé Celso e Celso Luccas baseava-se no uso de câmeras e projetores de 16mm, na exibição em um circuito móvel e na aceitação das limitações técnicas, que eles consideravam coerentes com a situação política e econômica do país.

Há registros de cinema ambulante em Moçambique desde os anos 1930, quando o português Thomaz Vieira percorria todo o país em sessões improvisadas, às vezes ao ar livre. No início o público tinha de levar as próprias cadeiras (depois Vieira passou a alugá-las), e pagava apenas um ingresso de um escudo. As pesquisas de Guido Convents (2011: pp. 181-185) indicam que o cinema ambulante de Vieira era um sucesso, tanto entre a população branca como entre a população negra. Depois da independência, o circuito de cinema ambulante foi reativado para as exibições dos cinejornais *Kuxa Kanema*.

### **Imagens da passagem**

No caso de *25*, Zé Celso no som e Celso Luccas na câmera registraram o momento histórico da passagem de Moçambique-colônia para Moçambique-independente – a sequência da troca de bandeiras e da primeira aurora em um país livre está entre as mais emocionantes do filme.

A pesquisadora britânica Ros Gray (2009) acredita que a sequência da troca de bandeiras, seguida pela sequência da primeira alvorada de um país livre, aponta para uma divergência entre povo e governo fundada junto com o novo país, já que os discursos das autoridades acontecem em um tempo-espço, e o povo festeja em outro.

A interpretação de Gray é justa. Acredito, porém, que a oposição entre o palanque e a praia não é mais importante do que a soma de esforços necessários para se obter imagens da passagem. E isso apesar da quase ausência de luz, na passagem da noite para o dia... trata-se, sobretudo, da passagem de um país para outro, de um regime para outro. Trata-se, finalmente, de um momento de ruptura

histórica. As imagens dessas duas sequências, carregadas de gestos simbólicos, fazem a ponte entre passado e futuro. Acredito que essas imagens da passagem refletem e são refletidas nas passagens de imagens contidas no filme.

Tanto na relação que Zé Celso e Celso Lucas tiveram com o poder moçambicano depois da exibição do *25*, quanto no (não) acolhimento do projeto de cinema popular que eles elaboraram, os dois “embaixadores” do Oficina em Moçambique sentiam-se em certa medida vítimas de um boicote, já que o projeto que eles iniciaram acabara por ser deixado de lado após a mudança de rumos na direção do Instituto Nacional de Cinema.

De uma maneira geral, houve divergências entre o projeto proposto por Zé Celso e Celso Luccas e o projeto de cinema que acabou sendo adotado pelo governo<sup>11</sup>. Os dois membros do Oficina acreditavam que o padrão de qualidade do cinema comercial não deveria ser almejado; eles não davam especial valor para o treinamento profissionalizante de equipes, nem para a importação de técnicos ou equipamento.

(...) tinha material espalhado por Moçambique que podia ser utilizado, os aparelhos podiam ser consertados, estavam todos abandonados, havia condições de aproveitar aquele momento e colocar o povo todo trabalhando naquilo, porque o povo de Moçambique estava apaixonado pela descoberta da tecnologia, eles tinham descoberto trabalhar com a metralhadora (...). Tanto que no “25”, como éramos somente o Celso e eu, teve muita assessoria da população, sempre havia pessoas incríveis que se ocupavam até do som, que eu opero muito mal, e aprendiam rapidamente, queriam conhecer as coisas, mas havia esta tendência colonialista, que era liderada por este grupo inglês, que era a que mais nos combatia, que apoiava aquela burguesia de Lourenço Marques, no sentido de importar tecnologia europeia, máquinas, técnicos, e instaurar este tipo de cinema que a cabeça deles concebia, e uma vez realizado o aparato de cinema, como existe na Europa, então fazer cinema para o povo, então brigar muito bem equipado, levar cinema ao povo. E neste processo o povo fica ali servindo cafezinho, sendo chauffeur (SIC),

---

<sup>11</sup> A chegada de Ruy Guerra a Moçambique e a estruturação do INC teriam contribuído para a perda de apoio por parte de Zé Celso e Celso Luccas que, chegados no país anteriormente, relacionavam-se diretamente com instâncias superiores, de modo que as divergências eram não apenas cinematográficas, mas também políticas.

sem nada de sério na participação do Instituto. (MARTINEZ CORREA, LUCAS, NASCIMENTO E NOILTON, 1980: p. 15)



(Fig. 1) Fotografia reproduzido de 25 (1975), de José Celso Martinez Correa e Celso Luccas. Na imagem, a primeira alvorada do país livre, no dia 26 de junho de 1975.

Antes de ser exibido em Cannes e na televisão francesa, em 1978, 25 teve sua estreia no Cinema Scala de Maputo, no dia 15 de fevereiro de 1977. No livro que eles publicaram depois de voltarem ao Brasil, Zé Celso e Celso Luccas descreveram a noite, na qual acreditam terem sido vítimas de sabotagem:

A projeção de 16 mm numa sala do tamanho do Cinema Scala com o projetor que se tem, é um desafio técnico difícil de resolver. Passamos a incentivar os técnicos a procurarem a melhoria das qualidades de projeção. Os projetionistas Salles e Armando, mais Eurico Ferreira, passaram a fazer várias adaptações:

- passagem do som das máquinas de 16 mm para as de 35 mm
- aumento da voltagem da lâmpada

- melhoria no enquadramento, etc.

Após dois dias de trabalho, os técnicos concordaram como sendo possível a data de 15 de fevereiro, marcada pelos camaradas do INC.

(...)

Na noite de estreia, com a casa totalmente cheia, a projeção, como é natural nas estreias, teve inicialmente alguns problemas que se foram resolvendo. O projetor reforçado era uma máquina insólita: um aspirador de pó ligado a soprar vento dentro da máquina para refrescá-la do calor consequente do aumento de carga. (...). Na segunda parte do filme, quando a projeção já estava a se afirmar, houve um estouro de uma válvula de um dos retificadores e a projeção parou.

*Deixem-me ao menos subir às palmeiras*, de Lopes Barbosa, que tem algumas imagens e sons contidos em *25*, também conheceu um destino difícil, de acordo com PIÇARRA (2010): “filmado em Moçambique, proibido antes do 25 de abril de 1974, nunca teve uma estreia comercial”.



(Figs. 2 e 3) Duas visões da estrutura principal da instalação escultural *Para Moçambique* (2008), de Ângela Ferreira, que retoma a inclinação da torre de Tatlin e

*elementos dos écrans-tribuna-quiosque de Klucis e exibe, numa tela fissurada, imagens de um show de Bob Dylan (à esq.) e de Makwayela (1977) de Jean Rouch (à dir.).*



*(Fig. 4) No detalhe da instalação Para Moçambique (2008), de Ângela Ferreira, reproduções das páginas da Cahiers du cinéma com imagens do projeto moçambicano de Godard e Miéville, Nord contre sud. Naissance de l'image d'une nation.*

Assim, da mesma maneira que a forma escultural da instalação *Para Moçambique*, de Ferreira, faz referência a projetos artísticos que nunca ultrapassaram o estágio da maquete (a torre de Tatlin, as tribunas de Klucis, a série moçambicana de Godard) e contém imagens cuja visibilidade sempre foi limitada (nos últimos trinta anos, as projeções públicas de *Makwayela* contam-se nos dedos), 25 conta muitas histórias invisíveis (ou quase), histórias que não chegaram a completar-se.

Mais tarde, entre 1979 e 1980, já de volta ao Brasil e desligado do Oficina, Celso Luccas percorreu o Brasil com seu cinema ambulante, filmando e exibindo *O Parto* e o próprio 25. Na rota, 35 cidades, 35.000 quilômetros, e uma sessão aqui, na Urca (LUCCAS e DE CHAVAGNAC, 1982; LUCCAS, 2016). Atualmente, o filme

tem uma circulação rara. O Instituto Nacional do Audiovisual, na França, possui uma cópia digital; uma cópia em 16 mm, em francês, está no catálogo da Iskra; outra cópia 16 mm pertence ao acervo da Unicamp<sup>12</sup>.

Parece-me que *Para Moçambique* compartilha com 25 a procura por uma imagem visível do momento da transição, da ruptura. Essa procura estaria cristalizada na estrutura da torre inclinada (antes de sua queda) de Ferreira, no primeiro caso e, no segundo, na imagem de lusco-fusco do primeiro anoitecer-amanhecer de uma nação livre. As *passagens de imagens* (e a circulação das ideias) que esses dois trabalhos põem em prática estariam, desta forma, ligadas a um projeto mais amplo, de produção de *imagens da passagem*.

### Referências bibliográficas

ANDERSON, Benedict. *Under Three Flags. Anarchism and the Anticolonial Imagination*. Londres: Verso, 2005.

ARENAS, Fernando. *Lusophone Africa – Beyond Independence*. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 2011.

BELLOUR, Raymond; DAVID Catherine; VAN ASSCHE, Christine. *Passages de l'image* (prefácio). Paris: Centre Georges Pompidou, 1990.

CESAR, Amaranta e Lúcia Ramos Monteiro. "As africanidades e suas asperezas". In: *Rebeca*, n. 10, 2016.

CONVENTS, Guido. *Imagens & Realidade. Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual. Uma história político-cultural do Moçambique colonial até a República de Moçambique (1896-2010)*. Maputo: Holsbeek, Dockanema e Afrika FilmFestival, 2011. pp. 316-317.

GRAY, Ros. "Um arquivo de aspirações". In: Catarina Simão (org.). *Dossier Fora de Campo*. Lisboa: Atelier Real, 2009.

GRAY, Ros. "Já ouviu falar de internacionalismo? As amigas socialistas do cinema moçambicano". In: Lúcia Ramos Monteiro (org.). *África(s). Cinema e*

---

<sup>12</sup> Em novembro de 2016, o filme foi exibido no Cinema Caixa Belas Artes, em São Paulo, no âmbito da mostra *África(s). Cinema e revolução*, de que fui curadora. Celso Luccas esteve presente na abertura da mostra e comentou a exibição do filme. A cópia exibida foi uma digitalização de uma BetaCam produzida para uma rede de televisão brasileira.

revolução (catálogo de mostra de cinema). São Paulo: Buena Onda, 2016. p. 34-65.

LUCAS, Celso; DE CHAVAGNAC, Beatrice. Cinema Ambulante. São Paulo: Global Editora, 1982.

LUCAS, Celso. "Blackout na censura: sobre 25, de José Celso Martinez Correa e Celso Lucas". 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 ; LUCAS Celso ; NASCIMENTO Álvaro ; NOILTON. Cinemação, Cine Olho Revista de Cinema, 5º Tempo. São Paulo: Te-Ato Oficina, 1980.

MONTEIRO, Lúcia Ramos. "La mémoire du mal et l'inconscient colonial". In: La Furia Humana n. 30, 2017. Disponível em: <http://www.lafuriahumana.it/index.php/63-archive/lfu-30/663-lucia-ramos-monteiro-la-memoire-du-mal-et-inconscient-colonial>. Acesso em: março de 2018.

MONTEIRO, Lúcia Ramos. "Ângela Ferreira, l'utopie déterritorialisée". In: E. BISERNA; F. MONVOISIN; DUBOIS, Philippe. Extended cinema. Le cinéma gagne du terrain. Pasian di Prato: Campanotto, 2010. pp. 103-110 (458 p.).

OLIVEIRA, Ana Balona. "Ângela Ferreira. Monuments in Reverse" (texto de exposição). CAAA - Centro para os Assuntos de Arte e Arquitectura. Guimarães, 2015.

PIÇARRA, Maria do Carmo. "Deixem-me ao menos subir às palmeiras...: um filme da 'frente de guerrilha'" (entrevista com Lopes Barbosa). In: Buala. 3 de outubro de 2010. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/afroscreen/deixem-me-ao-menos-subir-as-palmeiras-um-filme-da-frente-de-querrilha>. Acesso em: junho de 2011.

SCHEFER, Raquel. "Mueda, memória e massacre (1979-1980), de Ruy Guerra". In: Revista África(s), v. 4, n. 7, p. 12-18, 2017.

THIONG'O, Ngugi wa. Decolonizing the mind: the politics of language in African literature. Londres: