

Portugal olhado pelo cinema como centro imaginário de um Império: Campo / Contracampo

Maria do Carmo Piçarra, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Abstract

Visamos contribuir para a análise do memorial fílmico do colonialismo português através da crítica das "visões do cinema" sobre Portugal como centro imaginário de um império, patentes nas actualidades cinematográficas de propaganda do Estado Novo tendo, em contracampo, o olhar disruptivo e censurado que atravessa "Catembe", de Faria de Almeida. Após a caracterização do memorial fílmico, pomos "em campo" as evidências empíricas resultantes da análise do "Jornal Português" e de "Imagens de Portugal" e damos o "contracampo" pela abordagem da censura a "Catembe" e sua contextualização na emergência do Novo Cinema. Questionam-se os limites da história feita do cinema português enquanto não for analisado o olhar censurado dos filmes por projectar, depositado no interior das "latas dos filmes".

"Cada humanidade terá, pois, o cinema (e a história) que merece; e por isso se torna fundamental o papel da análise: para repôr como as pessoas viam, o que viram, com o olhar consciência no tempo em que o viram. Porque, afinal, é esse olhar que se encontra depositado no interior das 'latas dos filmes'" (Grilo, Lição de Agregação: 41)

Introdução

Desde o aparecimento do "Jornal Português", criado em 1938 por António Ferro como instrumento de propaganda, até ao fim da edição das "Imagens de Portugal", produzidas entre 1953 e 1970, como é que as actualidades de propaganda olharam a proclamada especificidade do "modo português de estar no mundo"? E como é que esse olhar se (con)formou? Por outro lado, quando emerge a geração do Novo Cinema, quais as evidências da (im)possibilidade de um olhar disruptivo em obras como "Catembe" que, ao pretender revelar Lourenço Marques e o seu quotidiano, aos portugueses da metrópole, foi alvo de 103 cortes pela Censura e, ainda assim, proibido¹?

Finalmente, o propósito transversal deste estudo é promover as actualidades cinematográficas portuguesas a objecto de estudo e divulgar a sua existência aos que desconhecem os fundos do Arquivo Nacional de Imagens em Movimento.

¹ Guinness Book de 1987. Para mais informação consultar filmografia.

I. Conhecer o "cinema da não-ilusão"

A história do cinema tem sido sobretudo a história do cinema de ficção. A maior acessibilidade dos filmes de ficção no circuito de distribuição comercial e respectiva exibição em cinematecas facilitou o seu estudo. Esta circunstância, que não foi excepção no caso português, tem iludido uma questão central: estão quase por fazer a história e análise do "cinema da não-ilusão" como lhe chama Grilo. Esse facto é tanto mais significativo quanto esse "cinema da não-ilusão" tem grande preponderância na produção das origens do cinema em Portugal até ao final do Estado Novo². Será que algumas certezas da história do cinema português que conhecemos poderão ser abaladas pela análise mais aprofundada deste "cinema da não-ilusão"?

Marc Ferro tem relevado o olhar do cinema sobre a História, constatando que o cinema reproduz frequentemente as correntes de pensamento dominantes ou aquelas que as põem em causa. Aceite o cinema como objecto de estudo pelas ciências sociais, as actualidades - como forma narrativa emblemática da fragmentação da memória colectiva, a estrutura fragmentária, as truncagens, a veiculação de conteúdos controlados e de textos oficiais - não se impuseram facilmente à análise. Até ao início da década de 90 do século XX, a investigação sobre elas permaneceu incipiente. Admite Ferro:

De maneira que a história-narração construída com estas actualidades permanece, a muitos olhos, suspeita, ainda que ela seja a única a poder ensaiar a criação de uma narrativa coerente sobre um problema de conjunto, sobre uma fase da história deste século (...)" (Ferro, 2003: p.9).

As actualidades cinematográficas nasceram com o cinema – fixadas pelos operadores enviados mundo fora pelos Lumière ou recriadas em estúdio por Méliès. Curtas-metragens, mostravam acontecimentos políticos, económicos, desportivos, culturais, etc., filmados separadamente e depois agrupados sob um genérico que lhes dava uma unidade aparente. As actualidades integravam os programas cinematográficos sendo mostradas antes das longas-metragens de ficção. Na concepção e finalidade, eram comparáveis à imprensa escrita, tendo a imprensa cinematográfica sido alvo de estudo pela Unesco em 1951, mas o aproveitamento propagandista das actualidades, sustentado por modelos mais ou menos informativos, foi uma prática generalizada. O declínio iniciou-se com o advento da televisão e os Gaumont e Pathé, derradeiros sobreviventes, terminaram a actividade em 1980.

² O cinema em Portugal começou cedo – menos de um ano depois dos Lumière fazerem a primeira apresentação comercial de filmes – mas a ficção chegou tardia e dificilmente, em 1911, com "Os Crimes de Diogo Alves". Grilo diz que há que esperar até ao fim dos anos 20 para a verdadeira iniciação estética do cinema feito em Portugal, que é marcada por uma forte inspiração documental. Essa iniciação dá-se com o aparecimento de Leitão de Barros e a Manoel de Oliveira.

O "Jornal Português" foi a primeira edição de actualidades produzida continuamente em Portugal, embora com uma irregularidade devida aos elevados custos do cinema, demasiado caro no entender de Salazar. Apesar de se anunciar como uma revista mensal, teve apenas 95 edições até 1951 – perfazendo uma média anual de cerca de sete números. Não obstante, com o financiamento do SPN/SNI, foi filmada pelos mais conceituados operadores da sua época e dirigida por António Lopes Ribeiro, mas a exibição, ao contrário do que sucedeu com o congénere espanhol NO-DO, foi facultativa e coexistiu com a de actualidades internacionais mais populares.

Com o afastamento de António Ferro do Secretariado Nacional da Informação (SNI) é também interrompida a produção do "Jornal Português", tendo o género regressado, com apoio estatal por via do mesmo organismo e com os mesmos propósitos, em 1953, com "Imagens de Portugal".

A primeira série de "Imagens de Portugal", com direcção de António Lopes Ribeiro para o SNI, compreende a produção, contínua e quinzenal, de 135 números da revista. A mudança de direcção, que nesta segunda série passa a ser assegurada até ao número 223 por Perdigão Queiroga, coincide com a substituição de Eduardo Brazão como director do SNI por César Moreira Baptista. Finalmente, será a Tobis que produzirá a terceira série da revista, até à edição 449, estreada em Janeiro de 1971.

II. Campo: "O modo português de estar no mundo" em actualidades

A asserção "Do Minho a Timor somos todos portugueses" assinala a mudança do modelo político colonial, inicialmente baseado numa teoria social darwinista e que, a partir de 1951, assimila o lusotropicalismo, teoria social desenvolvida por Gilberto Freyre, sobre um multiculturalismo assente num denominador comum: a língua portuguesa como pátria.

O visionamento das séries de actualidades cinematográficas de propaganda permite comprovar que a escolha das notícias relativas a Portugal e ao "Ultramár", o teor dos textos da narração e a selecção dos espaços filmados traduzem a mutação ideológica. Se, durante a primeira metade do século, a política colonial portuguesa se definia ainda em função do "mapa cor de rosa" e tinha subjacente uma visão antropobiológica, com a revisão constitucional de 1951 passa a afirmar a "vocaçãõ ontológica" dos portugueses enquanto povo naturalmente apto para o contacto com o Outro, definindo Portugal como uma nação plurirracial e pluricontinental.

Ao longo do "Jornal Português", Portugal de Além-Mar teve escasso valor-notícia e nunca foi filmado. Em termos de política interna refiram-se cinco tipos de acontecimentos abordados pela revista cinematográfica: partidas e regressos do Chefe de Estado das colónias, tomadas de posse de funcionários

administrativos coloniais, comemorações de feitos históricos e homenagens e funerais de figuras coloniais de relevo. No que concerne à política externa estritamente colonial, destacam-se contactos diplomáticos privilegiados com a União Africana e a defesa militar de territórios durante a II Guerra Mundial. O desporto, com enfoque colonial, é alvo de uma notícia – aborda a “renovação do pugilismo em Portugal” por moçambicanos e é uma das únicas duas reportagens em que “assimilados” ou indígenas figuram ao longo desta revista.

Com o início da edição de “Imagens de Portugal”, em 1953, o que muda na abordagem das questões coloniais feita pelas actualidades?

A escassez das notícias relativas a desporto ou cultura, por contraposição à importância dada às homenagens e efemérides relativas a figuras que se destacaram pela acção nas campanhas militares de África do século precedente ou pela acção evangelizadora, continua nesta primeira série. No entanto, também estas homenagens e efemérides – dominantes no “Jornal Português” no que refere à temática colonial – se tornam residuais.

Pela primeira vez na história das actualidades de propaganda do Estado Novo, há uma situação de conflito em que Portugal é visado e por isso mesmo a questão de Goa é, quanto à temática colonial, a mais noticiada. Refira-se que manifestações de protesto – são designadas assim pela narração mas decorrem ordenadamente, supervisionadas pela polícia – são uma estreia nas actualidades estatais. O “Jornal Português” só incluiu manifestações de apreço ou de aclamação pelo que é a “rebelião indiana” a abrir o precedente. É também esta matéria a dominante em termos de diplomacia portuguesa. As idas dos representantes do Estado português à Organização do Tratado do Atlântico Norte ou ao Tribunal Internacional de Haia são alvo de notícia bem como visitas de representantes de países alinhados com Portugal em termos de “política ultramarina”.

Refira-se que a actualidade “ultramarina” continua a não ser notícia por si, ou seja, não se noticiam acontecimentos que tenham as colónias como cenário; apenas os assuntos coloniais administrados ou evocados na metrópole. Só as viagens presidenciais – e nesse período Craveiro Lopes visita todos os territórios portugueses em África excepto Cabo Verde – são filmadas no local. Supera-se, portanto, o modelo de notícia do “Jornal Português” em que apenas a partida e chegada do Presidente da República a Lisboa era mostrada. É no âmbito destas viagens presidenciais que os indígenas figuram nas actualidades cinematográficas, excepção feita aos aniversários de Salazar no poder, em que são trazidos a Lisboa régulos de vários locais para comprovar a unidade do território. Se a substituição de José Manuel da Costa por Eduardo Brazão na direcção do SNI não se traduziu em nenhuma alteração editorial notória nas “Imagens de Portugal”, a chegada de César Moreira Baptista imprime mudanças mais profundas às

actualidades estatais³ sobretudo no que respeita à revalorização da “Política do Espírito” e no enfoque maior dado à actualidade nas colónias.

O conflito com a União Indiana continua a ser tema forte da política nacional mas no final da série é ofuscado pela escalada de conflitos e partida de contingentes de tropas para Angola. É então que as manifestações de repúdio voltam a ser notícia, desta vez tendo como alvo a ONU, na sequência da questionação deste organismo à manutenção de colónias por Portugal. Por outro lado, jornalistas, portugueses e estrangeiros, visitam Angola e Moçambique para divulgarem o progresso do “Ultramar” português. O regime que, numa fase de estupefacção, mostra imagens de colonos acossados pelos ataques – com mulheres e crianças recuando para sítios menos inseguros e homens organizando-se em milícias para defesa do território – tem como propósito aparente indignar a metrópole contra os ataques de “terroristas comunistas estrangeiros”. Progressivamente, porém, a gestão das imagens do Ultramar faz ecoar as palavras de Salazar num dos seus jubileus no poder. Após receber uma mensagem das colónias disse:

"Quanto entenece receber em datas festivas, de homens por vezes isolados no vasto mundo, entre raças diferentes, mergulhados em meios estranhos, o grito de alma que lhes sai das profundezas dos mais íntimos sentimentos. 'Trabalho aqui. Sou português. Estou em Portugal'."

O regime sabe que a sua continuidade está ligada à manutenção das colónias. Quando Paulo Cunha é nomeado presidente do Conselho Superior de Política Ultramarina afirma:

"O Ultramar é hoje condição de vida nacional e todos os portugueses têm, por conseguinte, o dever de, à sua defesa e progresso, tudo sacrificar."

Onde a influência de César Moreira Baptista se nota é no aumento de notícias na área cultural, na novidade da inclusão de outras relativas à educação e – o que é verdadeiramente significativo – que as colónias e os seus habitantes tornam-se alvo de interesse. Uma exposição de fotos e objectos dos Maconde, por Jorge Dias, “Cores e Costumes da nossa província de Angola”, uma exposição de obras de pintores moçambicanos – todas no SNI – são reportadas. Entre outros acontecimentos protagonizados por artistas coloniais, destacam-se a apresentação do conjunto “Fogo Negro” e a notícia do primeiro espectáculo do “Duo Ouro Negro” em Portugal. A reportagem filma-os enquanto cantam: “olha o preto

³ Alteração de impacto é a substituição de realizador, saindo António Lopes Ribeiro para entrar Perdígão Queiroga que, na década de 40, ganhou experiência no sector de montagem da Paramount, num dos jornais de actualidades com maior difusão mundial.

não tem vergonha, com cinco escudos quer beber vinho e jantar”. Quanto à educação, refiram-se a abertura do ano lectivo no Instituto do Ultramar, os doutoramentos *honoris causa* de personalidades das colónias e Brasil e o Congresso Internacional de História dos Descobrimentos além da visita de Marcelo Caetano a Angola e Moçambique, em missão universitária.

A terceira série de “Imagens de Portugal” abrange um longo período do Estado Novo, que abarca desde o início da guerra colonial até aos dois primeiros anos de governação de Marcelo Caetano. As colónias são notícia em quase todos os números das actualidades mas nesta série destacam-se dois períodos: aquele em que Adriano Moreira é ministro do Ultramar e tutela iniciativas em praticamente todos os sectores da vida portuguesa; e o da governação de Marcelo Caetano, em que a propaganda através da cultura ganha novo fôlego, como um arremedo da “política do espírito” de Ferro – o seu criador definiu-a como a que se contrapõe à “política da matéria” – sujeitando-a, porém, aos propósitos materiais⁴.

As narrações de “Imagens de Portugal” testemunham como o Estado Novo visa consciencializar o país das colónias e assume a sua posse como factor de identidade, mas quer o aproveitamento e conformação do lusotropicalismo de Gilberto Freyre à “Política Ultramarina” estatal por Sarmento Rodrigues e Adriano Moreira quer a revalorização da produção cultural como instrumento de propaganda para a projecção do portuguesismo⁵. Quando se assinala o primeiro ano de Adriano Moreira como ministro do Ultramar, a narração de “Imagens de Portugal” diz:

“(Adriano Moreira) afirmou que o país tinha tomado consciência da presença do Ultramar e por isso mesmo tinha sido capaz de sustentar os seus ideais.”

Ainda segundo a narração, nas conclusões do relatório do I Congresso das Comunidades Portuguesas, realizado em Lisboa lê-se:

“O portuguesismo é um elemento fundamental do património cultural da humanidade na medida em que, doutrinado pelo cristianismo, contribui de maneira incomparável para a efectivação do princípio da unidade do género humano”.

Finalmente, a propósito da exposição “As artes ao serviço da Nação”, que documenta a “Política do Espírito”, cita-se o discurso de Moreira Baptista, o qual referiu influências importantes:

⁴ A cultura é então usada pela propaganda como projecção da alma nacional mas para fins de promoção turística e do progresso económico de Portugal e Ultramar enquanto que Ferro fez o inverso: a produção material e actividade económica – e muito especificamente o turismo – eram emanações da alma nacional sendo que a “política do espírito” visava a projecção do portuguesismo.

⁵ Um lusotropicalismo despujado da vertente sexual.

"(...) a paisagem humanista, a dimensão das terras sem fim, a contrastar com a dos horizontes das províncias portuguesas, as gentes e costumes, religiões, ritos e crenças e florações culturais respeitadas e quantas vezes absorvidas, tudo isso há-de irreversivelmente influir nos próprios caminhos da literatura e nas expressões plásticas."

Quanto aos temas abordados pelas reportagens, o "Ultramar" torna-se central na política nacional e não há acontecimento em que não se aluda ao mesmo. O segundo tema mais noticiado nas "Imagens" é a Guerra. Está presente em todas as comemorações e efemérides mas sobretudo nos movimentos, exercícios de tropas e modernização do exército e condecorações a militares, mas também a civis, por actos de combate ao "terrorismo". Refira-se ainda o assistencialismo ligado à guerra por via da acção do Movimento Nacional Feminino.

A abordagem da Guerra é seguida de perto por outra, a da Economia e Progresso das colónias. Procura-se ilustrar o investimento financeiro e diplomático para o desenvolvimento dos sectores agrícola, industrial e turístico sobretudo, "como triunfo do esforço civilizacional de Portugal no Ultramar" e prova do modo como Portugal assume a "responsabilidade de Nação civilizadora" além da aposta na unificação económica dos territórios considerados portugueses.

Finalmente, acontecimentos nas áreas da cultura – no território continental e destacando sobretudo exposições no SNI -, do desporto – estes sim, nas colónias – e educação – sobretudo no período em que Moreira acciona os Estudos Gerais Universitários de Angola e Moçambique, mas também a propósito da visita de estudantes das colónias a Portugal – repartem, com alguma proporcionalidade, divulgação escassa neste longo período da série de actualidades estatal.

Em suma, se os portugueses das colónias não figuram nas primeiras actualidades estatais de propaganda, a situação vai sendo corrigida progressivamente. Tal ocorrência está directamente ligada à eclosão da Guerra e à necessidade de, internamente, promover a imagem de um país plurirracial, pluricultural e pluricontinental, designações frequentes a partir da segunda série de "Imagens de Portugal" e que, sobretudo, na terceira série, são reiterada e deliberadamente usadas, num esforço claro de conformação do lusotropicalismo ao ideário do Estado Novo e de superação da visão antropobiológica dominante – óbvia no 1º Congresso Nacional de Antropologia Colonial, em 1934, então comum com outros fascismos e ditaduras europeias. Em simultâneo, também os territórios coloniais são desvendados nas suas belezas naturais, mas, sobretudo, quanto ao desenvolvimento civilizacional trazido pelos portugueses através das reportagens sobre escolas, barragens, portos, fazendas agrícolas, etc.

Quanto à figuração de colonos e indígenas, bem como dos territórios coloniais, são as viagens presidenciais que conformam o memorial filmico colonial. Faria de Almeida, cineasta nascido em

Moçambique, que estudou na London School of Film Technique com uma bolsa do Fundo do Cinema, estava ciente disso quando concebeu "Catembe", filme de ficção que integrou o cinema directo:

"Na verdade eu sabia que a ideia que em Portugal se fazia de Moçambique era a dos pretos com bandeiras na mão, em alas, deixando passar o Presidente da República vestido de branco, brindado por papelinhos multicolores atirados das varandas. Ninguém sabia como as pessoas ali viviam, que pessoas, como pensavam elas, como se divertiam e quais os seus problemas. Era isto que eu queria mostrar, e pensava que as entidades oficiais tinham percebido a intenção".

III. Contracampo: Catembe: a "outra banda" do olhar

Catembe, a "outra banda" de Lourenço Marques, também é nome de olhar disruptivo. Um olhar cujo maior mérito não é, como se tem frequentemente presumido ser sem ver o filme, o de uma crítica dura ao colonialismo português. O transgressor da obra é ser a primeira interpretação crítica da realidade colonial, embora, logo na escrita do guião, tenha atendido ao patrocínio do Fundo do Cinema e que, sobretudo quando foi alvo de censura, se desembaraçou de quase todo o elemento ficcional, sobre a paixão de um pescador de Catembe por uma mulata. Em Setembro de 1964, a Informação nº 279 foi enviada do Ministério do Interior para o SNI pedindo esclarecimentos:

"Há conhecimento de que uma equipa de filmagens da metrópole tenciona deslocar-se a Lourenço Marques a fim de produzir um filme sobre o tema 'a paixão de um pescador negro de Catembe, de vida miserável, por uma prostituta, parece que de raça branca' tendo para o efeito conseguido já das autoridades um subsídio de 600 contos. (...) No entanto, o CITMO, depois de tomar conhecimento do argumento, que conteria cenas da mais baixa miséria moral e material, resolveu não aconselhar a concessão do subsídio desejado, uma vez que o filme, nas bases em que seria realizado, prestar-se-ia a ser usado como instrumento de propaganda contrária à presença de Portugal em África."

A questão esclareceu-se e o filme foi feito. Depois, o SNI ordenou a revisão do texto, recomendando, como habitualmente, a presença e parecer de um representante do Ministério do Ultramar no visionamento do filme pelo conselho do cinema. O parecer é pouco abonatório e considera inconveniente que o filme surja como financiado pelo SNI. O secretário nacional recusa-se a "autorizar" o pagamento do subsídio sem que o Ministério do Ultramar dê a última palavra. Esta coube à Agência Geral do Ultramar

por Leonel Pedro Banha da Silva. Excertos do ofício resultante do novo visionamento esclarecem a estranheza que este provoca, devido ao seu olhar disruptivo:

"(...) II. A convivência racial é um tema francamente mal explorado. Não se poderá dizer que haja, a este respeito, imagens 'muito convenientes' mas também se desaproveita a oportunidade de mostrar imagens 'convenientes', aliás, relativamente fáceis de recolher (as escolas, liceus e actividades desportivas permitem, sempre, óptimas imagens quanto a este aspecto)."

Referem-se, porém, por parecerem de alguma inconveniência os aspectos seguintes:

- a) está dado, com demasiada nitidez, o contraste entre o 'domingo' (o filme é repartido pelos sete dias da semana) – em que se demonstram o descanso e prazeres de 'brancos' e a 'segunda-feira' que começa por mostrar o trabalho quase só de 'pretos'. A demasiada nitidez deste contraste pode ser 'amaciada' com uma simples alteração de montagem, que o produtor se declara plenamente disposto a fazer.
- b) Cenas finais, passadas, em 'cabarets' embora mostrando 'brancos' e 'pretos' parecem igualmente inconvenientes pois não se afigura que reflectam o melhor tipo de relações que podem estabelecer-se.
- c) O contraste entre a 'opulência' da cidade e a 'pobreza' de Catembe também deveria ser atenuada pelo texto – e não é.

Os 47 minutos de filme que sobreviveram – a película cortada foi destruída – são sobretudo os de natureza documental mas ainda assim foram proibidos porque, mais do que a agudeza da visão crítica do autor, as imagens não se conformam ao memorial fílmico já constituído e em que se baseia a representação das colónias, sedimentado através dos documentários e actualidades de propaganda. Faltam imagens das escolas e actividades desportivas, banalizadas pelas actualidades e redutoras da vida colonial. Em contrapartida, mantém-se o contraste entre o quotidiano de brancos e negros. Por falta de recursos para filmar, explicou-nos Almeida, o almoço e sesta dominical dos brancos é uma montagem de fotografias com sons de um homem a sorver a comida e depois a risonar. Já o domingo dos negros é de festa de pobres, vibrante e participada. Formatar "Catembe" à medida da censura era tarefa impossível porque a questão fulcral foi a da diferença de olhares sobre a realidade, vista de modo directo e questionador por um jovem criador, e fixada de modo conservador e enquistado pelas instituições do regime.

Escreveu-se pouco e geralmente com base em presunções sobre “Catembe” – que figurou no Guinness Book como o filme alvo de mais cortes por um organismo de Censura na história do cinema. Porquê? Porque o filme foi mutilado, depois foi censurado e, além da ante-estreia para um grupo de amigos, foi mostrado duas vezes pela Cinemateca Portuguesa após o 25 de Abril⁶. Se a projecção é condição fundamental para que o cinema se realize, que existência teve/tem “Catembe” como filme? Neste sentido, o efeito perverso da Censura não perdura ainda sobre “Catembe”? Sem que seja visto e analisado – tal como obras como “Esplendor na Selva”, “Deixem-me ao Menos Subir às Palmeiras” e “Índia”, censuradas ou subtraídas deliberadamente à Censura –, que história do cinema português é possível⁷?

“Quem quiser acompanhar a história de Portugal dos últimos 50 anos através do cinema ou tem a versão oficiosa (quanto às eleições presidenciais, quanto ao problema colonial e das guerras de África) ou não tem versão nenhuma.

Como retrato de um povo, de uma história, de um viver quotidiano, as imagens do cinema português reflectem muito pouco do somos realmente.” (Pina, 1978: 65).“

No panorama que esboçou do cinema português, em 1978, o historiador de cinema Luís de Pina caracterizou deste modo a relação entre a história do Estado Novo e o cinema realizado durante esse período. Esta visão, crítica, sobre o cinema português e a sua história, como fruto e no âmbito da história do Estado Novo, é enquadrável no tempo, imediatamente pós-revolucionário. Como entender a afirmação de Pina, sobretudo considerando o cinema de autores surgido nos anos 60? A história do “viver quotidiano” foi encetada pelo Novo Cinema, sempre vigiada e censurada, no entanto, além de formatada ideologicamente pela Constituição do Estado Novo.

Note-se que o Novo Cinema nasce num cenário de revalorização do espírito, instrumentalizado para a promoção do progresso económico e social, mas distante, no entanto, de uma abertura do regime – a “Primavera Marcelista” chega mais tarde. Esse cinema de autores surge das cinzas do falhanço da primeira lei de protecção do cinema nacional – a Lei nº 2027, de 18 de Fevereiro de 1948⁸. Por iniciativa de Moreira Baptista, o Fundo do Cinema implementa uma política de formação, que incluiu a atribuição de bolsas e dá os frutos que os apoios cinematográficos não tinham logrado.

A criação e afirmação de um cinema português entra em marcha com o rejuvenescimento da massa crítica

⁶ Almeida entregou cópia e negativo do filme à Cinemateca e é nos cofres do Arquivo Nacional em Movimento que está depositado, com acesso muito condicionado em telecinema.

⁷ Para mais informação consultar filmografia final.

⁸ O período entre os êxitos dos anos 30 e 40 e o início da década de 60 é decepcionante. 1955 volta a ser um ano nulo de produção portuguesa de filmes – o outro foi 1925, quando foi instituída a Censura.

ao nível da realização por via dos cineastas-autores que se formam longe do regime envelhecido. Quando regressam ao país – o regresso é condição de apoio do Fundo – a realidade do “orgulhosamente sós” mantém-se. A mudança deu-se, porém, no seu modo de ver dos autores, nas concepções de cinema que lhes enformam o olhar. É o princípio de um processo de mudança em curso no cinema até à queda do regime.

Para a análise deste memorial fílmico colonial, visionámos no ANIM a série do “Jornal Português” e as três séries de “Imagens de Portugal”, cuja preservação foi terminada em 2006, além da cópia, em telecinema, de “Catembe”. Refira-se a dificuldade de acesso aos filmes censurados pelo Estado Novo, e que reforça a questão: que história do cinema português tem sido possível? Estes filmes censurados foram projectados raramente – ultrapassados pela actualidade, porque como obras cinematográficas não satisfizeram as expectativas criadas pela condição de filmes míticos antes do 25 de Abril – e por isso mantiveram-se invisíveis para críticos e cinéfilos em geral, e para os investigadores em particular.

Dada a escassez de documentos sobre a produção das actualidades e sobre “Catembe”⁹ recorreremos também a entrevistas e à consulta dos arquivos privados de Faria de Almeida e Abel Escoto.

Escoto foi operador da primeira série de “Imagens de Portugal” e como director de fotografia de “Saltimbancos”, de Manuel Guimarães, ainda participou na alvorada do Novo Cinema. A diferença geracional entre ele, nascido em 1919, e Faria de Almeida, nascido em 1934, está patente nas palavras de ambos. Sobre a sujeição vivida como operador, subordinado a António Lopes Ribeiro, Escoto diz:

“Nunca tive muita pressão para fazer fosse aquilo que fosse. Tinha a consciência do que estava a fazer. Nunca fui a favor deles: a prova é que veio o 25 de Abril e nunca ninguém me incomodou. Porque nunca fui a favor nem contra. Era a minha profissão, tinha de o fazer. Tinha de comer todos os dias. Tinha a consciência do que estava a fazer e dentro da minha consciência fazia o melhor que poderia fazer para os satisfazer. Não podia ‘agora deixa-me cá tramar estes gajos’ – desculpe o termo – e pôr uma objectiva larga para mostrar só vazios.”

Questionado sobre a manipulação dos jornais, especifica o modo como tinha de filmar as multidões:

“Filmei várias manifestações e tínhamos de mostrar que havia lá muita gente mesmo. Tinha de se filmar com uma objectiva que fechasse o campo e que mostrasse muita gente, sem vazios à volta. Isso fiz muitas vezes além de apanhar o máximo possível as manifestações que interessavam à situação.”

⁹ A escassez de documentos é maior ainda quanto aos outros filmes censurados que não são objecto deste estudo. Acresce a esta dificuldade outra que ensombra a nossa investigação: não conseguir visionar os filmes por não estarem conservados nem serem prioritários para a Cinemateca, dadas a falta de meios financeiros e a compreensível prioridade aos filmes em nitrato.

Faria de Almeida, a quem se vislumbrou uma carreira promissora como cineasta, à pergunta sobre como é que um autor lida com a brutalidade da censura, responde:

"Uma pessoa fica desmoralizada, azeda. Se o filme tivesse saído naturalmente depois teria agarrado outro filme e mais e tinha continuado. Como não foi assim, acabou-se em termos de cinema de fundo. Com o tempo fiz documentários. Fui vivendo disso."

Se fez modo de vida do cinema documental, não deixou de colocar-se num extremo da "margem no centro", como designa Paulo Filipe Monteiro a imposição da nova vaga de cineastas no seio do regime. Diz Almeida:

"Eu fui completamente contra o regime... O Lopes Ribeiro a dada altura queria fazer uma série de filmes sobre julgo que os quarenta anos da União Nacional. Queria fazer não sei quantos documentários... Talvez uns dez. E na altura pagava muito bem. Pagava 50 contos ao bolso. Eu não fiz. Não me lembro já o que me tinha proposto mas eu não fiz. Houve colegas meus que fizeram. Eram 50 contos."

Esta "margem no centro", foi "margem de certa maneira", contrapomos. Antes de 1974, o Novo Cinema tinha ganho o poder de produzir e ensinar e até ensaiou a crítica ao regime. Mas a censura mantinha-se opressora, desgastando os autores que o regime ajudara a formar, atenta à questão colonial – como demonstra a apreensão do negativo de "O Mal-Amado" e a opção de António Faria em não mostrar "Índia". Almeida trabalhava, é certo, mas radicalizara a sua posição porque "Catembe" tinha antecedentes: dois filmes de curta-metragem:

"Os Caminhos para a Angústia' nunca mostrei à censura porque senão era banido. Era sobre um preto sul-africano e sobre as matanças em Sharpeville¹⁰, durante o apartheid. Foi o tal que a escola mandou para Amesterdão, onde ganhou. Depois, no segundo ano, fiz Viviana. O filme veio para cá e foi o fim. Tinha de cortá-lo antes... Estupidamente pedi para me enviarem o negativo e a banda magnética som e remontei aquilo para ver se lhe tirava uma coisa com um padre, uma coisa do Angola é nossa, enfim,

¹⁰ O Massacre de Sharpeville aconteceu em 1960, quando a polícia sul-africana disparou contra uma multidão em protesto contra a obrigatoriedade do uso de passes de identificação pelos negros.

*umas coisas assim... Refiz aquilo e perdeu a alma, completamente. Apesar disso ainda tentei que ele passasse, foi à censura e a censura proibiu-o.*¹¹”

Estes dois filmes de Almeida nunca foram projectados em Portugal. Por mágoa, nunca os entregou sequer ao ANIM. Estão arrumados nas respectivas latas, num canto da vida do seu criador, desconhecidos da tal história do cinema.

Que história do cinema é esta, subtraída destes e outros filmes malditos, malvistos e silenciados pela amargura da criação brutalizada? Importa fazer a história do olhar das “almas jovens censuradas”.

References

Ferro, M. (2003), *Cinéma, Une Vision de L´ Histoire*, Paris, Le Chêne

Freyre, G. (1940), *O Mundo que o Português Criou – aspectos das relações sociais e de cultura do Brasil com Portugal e as colónias portuguesas*, Lisboa, Livros do Brasil

Grilo, J., (2006), *O Cinema da Não-Ilusão – Histórias para o Cinema Português*, Lisboa, Livros Horizonte

Piçarra, M. (2006), *Salazar Vai ao Cinema – o Jornal Português de actualidades filmadas*, Coimbra, Minerva

Pina, L. (1978), *Panorama do Cinema Português. Das origens à actualidades*, Lisboa, Terra Livre

Filmografia

Abreviaturas:

R (realização); **P** (produção); **I** (interpretação); **A** (argumento); **F** (fotografia)

Jornal Português (1938-1951)

R: António Lopes Ribeiro

P: SPAC - SPN/SNI

¹¹ No original, *Streets of Early Sorrow*, uma curta-metragem de 10 minutos, a preto e branco, e realizada com produção da London School of Film Technique, em 1963. Não conhecemos qualquer ficha técnica da obra, inédita em Portugal.

Imagens de Portugal (1953-1970)

I Série- Nº 1 a 135

R: António Lopes Ribeiro

P: SPAC - SNI

II Série – Nº 136 a 223

R: Perdigão Queiroga

P: Doperfilme – SNI

III Série – Nº 224 a 449

R: vários

P: Tobis – SNI/ Secretaria de Estado da Informação e Turismo

Catembe (1964)

R: Faria de Almeida

P: Faria de Almeida, António da Cunha Telles

I: Filomena Lança, Amílcar Botica, Belarmino Fragoso, Manuel Faria de Almeida

A: Faria de Almeida

F: Augusto Cabrita

Sinopse: Na versão original, *Catembe – 7 dias em Lourenço Marques* incluía reportagem sobre o domingo em Lourenço Marques, inquérito de rua em Lisboa sobre o que as pessoas sabiam da capital moçambicana, imagens documentais de Xipamanine, um bairro pobre de pescadores e a história da mulata Catembe, empregada do bar “Luso” – pretexto para evocar o quotidiano da comunidade...

Deixem-me ao menos subir às palmeiras (1972)

R/F: Lopes Barbosa

P: Courinha Ramos

I: Gabriel Chiau, Malangatana Valente, Helena Ubisse.

A: Lopes Barbosa (adaptação de *Dina/Nós matamos o cão tihoso*, de Luís Bernardo)

Sinopse: Numa grande fazenda, um capataz negro, agente do colonizador, submete os cativos a penosas e infundáveis horas de trabalhos forçados, no cultivo das machambas, que muitas vezes só terminam com o desfalecimento dos mais fracos. Um dia o capataz viola Maria, a filha de Madala, um velho trabalhador, que enfrenta a fúria dos companheiros que o incitam à revolta. Madala, no entanto, é incapaz de revoltar-se, aceitando uma garrafa de vinho do ofensor e acabando por sucumbir de desgosto...

Esplendor Selvagem (1972)

R/P: António de Sousa

A: Navarro de Andrade

F: António de Sousa

Sinopse: África, continente estranho e belo, com paisagens multiformes e uma eterna autenticidade. As comunidades, animais, rochas, as paisagens selvagens, a sinfonia de cores, a natureza em contraste com a vida e os costumes. Terra exótica de mitos e rituais – circuncisão, iniciação à puberdade, casamento, o ciclo da vida, as estações...

Índia (1972-75)

R/P/A: António Faria

I: Maria Elisa Domingues, Luís Ferreira, António Pacar

F: Acácio de Almeida

Sinopse: O mito da opulência e nobreza, magnificência e poderio das descobertas portuguesas. Após deambular por Lisboa, memória do império, o realizador, protagonista, parte para a Índia numa embarcação frágil. "Pertença a um género de portugueses que, depois da descoberta da Índia, ficaram sem trabalho".

Fontes orais

Faria de Almeida, entrevista em Fevereiro de 2009.

Abel Escoto, entrevista em 1999.