

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de
Doutor em Ciências da Comunicação, realizada sob a orientação científica de
Professor Doutor João Mário Grilo

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

“O que eu suscito a mim próprio na meditação seria nulo se eu permanecesse aí. Tudo o que não se realiza na comunicação não existe. (...) A verdade começa a dois.”

(Jaspers, *Introdução à filosofia*, p. 133)

Ao Zé Carlos

AGRADECIMENTOS

O meu agradecimento ao Professor Doutor João Mário Grilo, pela orientação e pela confiança.

Aos meninos e meninas do Bairro da Quinta da Serra (e, em particular, ao Junilto Netchemó, ao Bernardo Gomes e à Mande Bequinte), pela partilha e pela alegria.

No Prior Velho, ao Padre Valentim Loureiro e às Irmãzinhas de Jesus (Irmãs Glória, Mónica e Monserrat), pela amizade, sempre.

À direcção e funcionários da Cinemateca Portuguesa/ANIM, pelo apoio e pela disponibilidade (um agradecimento particular à Sara Moreira, ao Luís Gameiro, à Teresa Borges, à Joana Pimentel e ao José Manuel Costa).

Ao José Carlos da Costa Ramos, pelo apoio constante, pelas críticas, pela partilha, pela descoberta permanente, pelas viagens – as reais e aquelas que fazemos na constância das conversas com horizonte mas sem fim à vista.

AZUIS ULTRAMARINOS

PROPAGANDA COLONIAL NAS ACTUALIDADES FILMADAS DO ESTADO NOVO E CENSURA DE TRÊS FILMES DE AUTOR

MARIA DO CARMO PIÇARRA RAMOS

RESUMO

Esta investigação é um contributo para o estudo sobre como, durante o Estado Novo, Portugal "imaginou" o modelo político colonial através do cinema e como este traduziu ou "criticou" reconfigurações ideológicas. Nesse âmbito analiso as actualidades cinematográficas de propaganda do regime *Jornal Português* (1938-50) e *Imagens de Portugal* (1953-70) contrapondo-lhes três filmes de autor censurados: *Catembe* (1965), *Esplendor selvagem* (1972) e *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...* (1972).

Como é que as actualidades filmadas de propaganda olharam o "modo português de estar no mundo"? E como é que esse olhar cinematográfico se (con)formou em função da ideologia do regime? Por outro lado, quando emerge a geração do Novo Cinema, quais as evidências da (im)possibilidade de um olhar disruptivo, quanto ao memorial filmico constituído, em obras de autor proibidas?

Esta proposta, que pretende reter um "clarão" do "homem imaginado" pelo cinema produzido durante o Estado Novo, dispõe um campo/contracampo que faz imergir o imenso fora de campo. Um "clarão" ilumina a amplitude do que não foi visto pelo cinema-olho accionado ou por um programa político ou por uma sensibilidade de autor. Através de um exercício de "conhecimento-montagem", recrio "imagens-clarão" analisando sequências-monádas e propondo fragmentos dos debates sobre os filmes. Deixo, em aberto, leituras possíveis resultantes da aproximação entre as imagens propostas pela propaganda e as imagens proibidas pela mesma. Como se atraem e/ou se repelem? O "arquivo" que criei através da aproximação de imagens é parcelar - por muitos sentidos que encerre e que simultaneamente abra em termos de leituras possíveis.

Sustento que as imagens que olhei, analisei e que, assumindo uma postura ética, quis resgatar da invisibilidade permitem accionar, através da rememoração e da (re)montagem, um conhecimento do colonialismo português, do modo como foi "imaginado" pelo discurso político e de como a ordem do discurso foi questionada a partir de imagens da própria propaganda que, "apesar de tudo", irromperam da realidade escapando à conformação, e por uma "margem" que emergiu no centro - "margem de certa maneira" que acciona o pensamento sobre a realidade colonial.

PALAVRAS-CHAVE: Colonialismo, Estado Novo, Censura

ULTRAMARINE BLUES

COLONIAL PROPAGANDA IN ESTADO NOVO NEWSREELS AND THREE “FILM D’AUTEURS” CENSORSHIP

MARIA DO CARMO PIÇARRA RAMOS

ABSTRACT

This research is a contribution to the study of how, in Portugal, the Estado Novo "imagined" the political-colonial model through cinema, and how cinema translated or "criticized" ideological reconfigurations. For that purpose, I analyse the propaganda newsreels of the regime, *Jornal Português* (1938-50) and *Imagens de Portugal* (1953-70), opposing them three censored *films d'auteur*: *Catembe* (1965), *Esplendor selvagem* (1972), and *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...* (1972).

How did the propaganda newsreels look at the "Portuguese way of being in the world"? And how was that cinematographic gaze (con)formed by the regime's ideology? On the other hand, when the Novo Cinema generation emerges, which were the evidences of the (im)possibility of a disruptive look, on the collection of film memories built in forbidden author works?

This proposal, which intends to retain a "flash" of the "man imagined" by the cinema produced during the Estado Novo, lays out a shot/ reverse shot which reveals an immense off-screen. A "flash" sheds light on the scope of that which was not seen by the cinema-eye triggered by a political program or by the sensibility of an author.

Through an exercise of knowledge through montage, I recreate "flash-images", analysing micro-sequences and offering fragments of the debates on the films. I leave the field open to possible interpretations, consequential to the approach of the images proposed by the propaganda and those forbidden by it. How do they attract/ repel each other? The "archive" I created through "images-montage" it is heterogeneous despite the many meanings it contains and simultaneously offers in terms of possible readings.

I sustain that the images that I watched, analysed and, adopting an ethical posture, wanted to salvage from invisibility, allow us to activate, through the remembrance and the (re)montage, a awareness of Portuguese colonialism, of the way it was "imagined" by the political discourse, and how the order of discourse can be questioned from images of the propaganda itself, and by a "margin" that emerged in the centre - "margin which in a way" activates the thought on the colonial reality.

KEYWORDS: Colonialism, New State, Censorship

Prólogo

Entre 2006 e 2008 trabalhei num projecto governamental de inclusão social num bairro de barracas da zona metropolitana de Lisboa, o bairro da Quinta da Serra, no Prior Velho, habitado sobretudo por imigrantes cabo-verdianos e guineenses.

O bairro é muitas vezes notícia por causa do tráfico de armas. Este tráfico é organizado por pessoas exteriores ao bairro a coberto da arquitectura particular deste tipo de lugar – ruas sinuosas, longas, que se transformam em passagens tapadas por lusalite, onde não entra a luz e que conduzem muitas vezes a becos sem saída, ladeadas de casas cujos telhados "colam" –, do silêncio imposto pelo medo aos habitantes e pela condição de território "fora da lei". A rua principal, de terra batida e esgotos a céu aberto, que começa no campo de futebol e vai acabar junto a uma urbanização recente, no lado norte, é pontualmente percorrida de carro pela polícia, que não pára.

O À Bolina – que usa a imagem da navegação contra o vento para figurar a luta contra a exclusão social de crianças e jovens filhos de imigrantes – apostou numa oferta simples, essencial: dar apoio escolar e acesso a computadores e internet¹. Percebeu-se cedo que o maior problema que afecta o processo de aprendizagem dos meninos e meninas é o da língua (em geral falam crioulo) - além da revolta contra o racismo na escola, de que se queixam. Tal cria uma necessidade de assimilação, de conformação e/ou, noutro extremo, quase sempre revolta.

A par de uma consciência crítica relativa ao assistencialismo, ganhei consciência da desadequação cultural dos diagnósticos sociais feitos e dos ruídos na comunicação (provocados por modelos "ideológicos" diferentes) entre agentes sociais (câmara municipal, junta de freguesia, escolas, polícia, etc.).

Os habitantes do bairro da Quinta da Serra, quando questionados sobre o sítio onde vivem, respondem Prior Velho. Bairro da Quinta da Serra é nome de estigma. E para estigma já chega o ser imigrante. O não ter nacionalidade portuguesa. O não falar português mas crioulo. O estigma da pobreza. O de ser mulher. O estigma da cor da pele.

A vulgata, em Portugal, é a de que somos um povo menos racista do que outros - ou a de que não somos racistas de todo - e que o colonialismo português foi diferente, mais humano. Não há graduações para o racismo. Nem colonialismos humanistas. No entanto, durante as viagens de pesquisa bibliográfica e filmográfica que fiz (Londres e Paris, sobretudo) aprendi que este argumento - o da especificidade e "humanismo" do colonialismo de certa nação - é

¹ Um projecto do programa Escolhas, promovido pelo Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural.

repetido, em toda a parte.

A incomunicação, os ruídos na comunicação, geram desentendimento e mantém um círculo vicioso.

Foi uma consciência alterada sobre o racismo e sobre a incomunicação que me fez voltar à investigação. Para ensaiar a compreensão de uma realidade violenta, desafiadora, até então desconhecida, usando a experiência partilhada embora vivida a partir da minha diferença. Optei por voltar às actualidades de propaganda do Estado Novo (cujo estudo iniciei na minha tese de mestrado) mas com um enfoque, ligado ao trabalho que fiz no À Bolina: as projecções do colonialismo português nestas imagens da propaganda.

Através da experiência no À Bolina ganhei consciência de como a comunicação – a falta dela - é um problema grave que subjaz à integração ou acolhimento do "outro" na sociedade portuguesa. O progresso das boas práticas políticas no acolhimento de imigrantes não obsta a que se reflecta sobre o que falta fazer quanto ao processo de conhecimento relativo a uma consciência colectiva – veiculada pelo Estado-nação – sobre a história colonial portuguesa.

Com *A Guerra*, Joaquim Furtado deu um contributo inestimável para que, na esfera pública e ao nível das consciências individuais, avance a reavaliação sobre a guerra colonial. Furtado promoveu a criação de um arquivo que articula com fluidez os depoimentos de ex-colonos e ex-colonizados, reunindo as memórias dos políticos e oficiais como dos soldados, usando imagens provenientes de arquivos oficiais (como os da RTP) a par de outras de arquivos pessoais. Estes fragmentos criam um arquivo que gera senão um vislumbre da verdade pelo menos uma constelação de memórias com que o "espectador" pode criar uma percepção própria da guerra colonial.

Da partilha no À Bolina nasceu a vontade de não me limitar a olhar os filmes da propaganda. Surgiu assim o dispositivo fundamental da minha tese: um *campo/fora de campo/contra-campo* rememorativo em que, às representações do colonialismo pelas actualidades de propaganda cinematográfica do Estado Novo, se contrapôs o olhar-consciência de autores censurados/proibidos de filmes sobre as ex-colónias portuguesas para ir revelando - no *fora-de-campo/terceiro espaço* -, através de "imagens-clarão", uma ética da memória (e do esquecimento).

Esta tese é uma carta aberta; uma proposta de viagem no tempo para que a rememoração não acabe e seja sempre um (re)começo.

ÍNDICE

Parte I: Cinema colonial, “homem imaginado”, “história a contrapelo”	1
1. Objecto e metodologia.....	2
2. “Homem imaginado”	10
3. “História a contrapelo”	19
Parte II: Campo - a projecção nacional.....	30
1. Os casos paradigmáticos.....	31
2. “Salazar vai ao cinema.....	47
3. O “modo português de estar no mundo nas actualidades”	105
Parte III: Contracampo – “margem de certa maneira”	243
1. <i>Catembe</i> ou o filme como “corpo de delito”	246
2. <i>Deixem-me ao menos subir às palmeiras...</i> : a ficção ensaia a evasão anti-colonial.....	275
3. <i>Esplendor selvagem</i> : a censura à África sem portuguesismo.....	303
Parte IV: Imaginação e conhecimento	317
Parte V: Em jeito de conclusão – contributos para uma genealogia da imagem colonial filmada	344
1. Um “arquivo” do colonialismo português como objecto do gesto de montagem	345
2. Um olhar corte-de-navalha num “ensaio sobre a cegueira	365
Bibliografia/Filmografia	358

"Não pode haver processo de pensamento que não seja o resultado de uma experiência pessoal. Todo pensamento é um 'repensar': pensa-se depois da coisa." (Hannah Arendt na entrevista a Gunter Gaus)

I. Cinema colonial, "homem imaginado", "história a contrapelo"

1. Objecto e metodologia

Esta investigação é um contributo para o estudo sobre como, durante o Estado Novo, Portugal "imaginou" o modelo político colonial através do cinema e como este traduziu ou "criticou" reconfigurações ideológicas. Nesse âmbito analiso as actualidades cinematográficas de propaganda do regime *Jornal Português* (1938-50) e *Imagens de Portugal* (1953-70), integrando os condicionamentos específicos à produção destas séries de actualidades decorrentes das declinações do modelo colonial e detalho três casos de filmes de autor disruptivos e por isso censurados: *Catembe* (1965), *Esplendor selvagem* (1972) e *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...* (1972).

Como é que as actualidades filmadas de propaganda olharam a proclamada especificidade do "modo português de estar no mundo"? E como é que esse olhar cinematográfico se (con)formou em função da ideologia do regime? Por outro lado, quando emerge a geração do Novo Cinema, quais as evidências da (im)possibilidade de um olhar disruptivo, quanto ao memorial fílmico constituído, em obras de autor que foram censuradas e/ou proibidas?

Esta proposta, que pretende reter um vislumbre do "homem imaginado" pelo cinema produzido durante o Estado Novo, faz-se através de um campo/contracampo cuja análise faz emergir um imenso fora de campo, muito mais amplo que aqueles olhados pela câmara, de acordo com um programa político ou uma sensibilidade de autor; projectado (ou não, no caso das obras em contracampo) no grande ecrã e visto pelo espectador.

Para tal reflecto sobre a comunhão, pelo cinema e pela nação, da projecção como dispositivo fundamental para a sustentação da existência de ambos e descrevo, sinteticamente, casos paradigmáticos procurando evidenciar como a propaganda soviética, italiana e alemã influenciou o modo como o Estado Novo quis projectar-se. Como é que Salazar e as suas ideias se mostram no cinema? Os filmes coloniais foram pioneiros na propaganda da "Nova Ordem" - ainda antes do surgimento do Estado Novo -, tal como o Acto Colonial se antecipou à Constituição de 1933. Faço uma panorâmica sobre como António Ferro se impõe como o ideólogo do regime e desenha a "política do Espírito" através

da qual a cultura cumprirá o seu papel, não só na "estetização da política" mas na doutrinação do povo. O Cinema do Povo, que se torna ambulante para salvaguardar o país do comunismo e pregar as virtudes do corporativismo e a bondade das Casas de Povo, é um decalque - pobre, com as suas duas carrinhas que praticamente não folgam - do congénere nazi, dotado de mil carrinhas de projecção ambulante de cinema. O Cinema do Povo distrai e educa - o seu grande "êxito" é *A revolução de Maio* - através das sessões de doutrinação por padres, membros da União Nacional ou da Legião Portuguesa, presidentes de Casa do Povo, etc. A "política do Espírito" pela negativa - e a dada altura é quase só isso, quando o apoio à criação cultural e as encomendas para as grandes celebrações do regime "recuam" - materializa-se na censura que, ao longo de décadas, sem critérios definidos e ao sabor das interpretações pessoais e da cultura dos censores, filtra o que o país pode pensar, ver, dizer, imaginar - cria o "medo de existir"?

Como é que o Estado Novo concebe o império e de que modo é que as duas grandes ficções coloniais - *Feitiço do Império* e *Chaimite* - o revelam? Prossigo a sequência de análise assim antes de abordar especificamente "o modo português de estar no mundo" em actualidades e colocar, em campo, *o Jornal Português* e *Imagens de Portugal*. Uma breve panorâmica sobre a emergência internacional do género antecipa a fixação de como o regime começou por mostrar-se nas mesmas e como tal foi conformado, através das declinações do modelo colonial, pelo Acto Colonial, pela sua posterior revisão e pelas reformas introduzidas quando a teoria sociológica de Gilberto Freyre - ou antes, uma versão simplificada desta - se tornou política. Tempo de constatar que o regime tropicaliza-se mas não muito...

Impõe-se depois a disposição do contracampo, erigido pela censura. Olho para três casos de filmes feitos por colonos que foram feitos na "margem", uma "margem de certa maneira", que acciona o pensamento.

Termino com a constatação da imensidão do fora de campo, pretexto para uma reflexão sobre o que nos dizem estas "imagens apesar de tudo". É uma reflexão sobre o que revelam estas imagens para além da ordem subjacente ao discurso do poder. O que é que nelas se mostra e é visto para além do que é obviamente proposto? O que optou por deixar-se fora de campo mas também o que é que - resultante da natureza oximórica do cinema - se revela para além do que se quer dizer?

Através do recurso sequências de imagens-monáda, de fotografias de rodagem e

fragmentos dos debates em torno de *Catembe* e *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...* deixo, em aberto, leituras possíveis resultantes de uma aproximação entre as imagens propostas pela propaganda e as imagens proibidas pela mesma. Como se atraem e/ou se repelem? O "arquivo" que criei através da aproximação de imagens é parcelar - por muitos sentidos que encerre e que simultaneamente abra em termos de leituras possíveis.

As imagens que olhei, analisei, e que quis resgatar da invisibilidade assumindo uma postura ética, são imagens do colonialismo português. Permitem, pois, accionar, através da rememoração, um conhecimento do colonialismo português; conhecimento do discurso político que enquadrrou esse colonialismo contraposto à fixação possível, pelo cinema, da realidade colonial¹.

Para empreender este estudo um dos métodos de análise que me inspirou - complementado com a análise de imagem porque o meu campo epistemológico é o das ciências da comunicação - foi o definido pela historiadora Sylvie Lindeperg e que ela chamou "o cinema em acção", o qual consiste em penetrar na "caixa negra" do cinema para remontar o processo de fabricação dos filmes - uma metanarrativa sobre o que a história da fabricação dos filmes conta sobre as "histórias" que estes propõem². Reuni, para isso, versões dos argumentos dos filmes de autor ou dos alinhamentos de actualidades propostos, contratos de produção, dossiers de censura, as cenas proibidas, fotos de rodagem e a correspondência trocada entre realizadores, produtores e o Estado - Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), Secretariado Nacional da Informação (SNI), Fundo do Cinema Nacional (FCN), e outros organismos envolvidos na produção ou censura às obras - como traços reveladores dos processos de negociação e das polémicas cristalizadas em torno da representação cinematográfica do colonialismo português.

Subjacente a este método de análise, está o conceito de "filme palimpsesto" - trata-se de considerar o filme mais o inventário das várias camadas de escrita sobre o filme e as suas imagens como objecto de análise. Lindeperg diz que o seu método convida a "passar por detrás do ecrã" para ir do visível ao inteligível ao considerar a imagem projectada não como

1 No processo comento ainda - porque durante o decurso da minha investigação esta questão se impôs - como, à medida que novas fontes vão sendo acessibilizadas ou produzidas, as imagens propõem novas leituras que não anulam ou apagam análises anteriores mas as desafiam, promovendo o debate, colocando novas questões, e as complementam, enriquecendo e complexificando o objecto da investigação.

2 Consultar "Itinéraires : le cinéma et la photographie à l'épreuve de l'histoire". (Lindeperg, 2004).

um reflexo mas como um sintoma, uma alteração da percepção comum sobre o que esta mostra. De que é a imagem de cinema sintoma, pergunta Lindeperg? Do resultado de uma operação - da relação entre um lugar (um discurso profissional ou político), um conjunto de procedimentos (a prática cinematográfica) e a construção de um discurso³. Uso, pois, o método de Lindeperg e retenho, por outra via, a proposta, pelo historiador de arte e antropólogo visual Georges Didi-Huberman (inspirado, por sua vez, por Sartre), de que a imagem deve ser olhada como um sintoma e não como síntese. Complemento assim o uso do método de Lindeperg com a análise de imagem e a "aproximação" de imagens e dos textos produzidos sobre elas - enquadrada pelo "conhecimento-montagem" proposto por Didi-Huberman -, com a expectativa que tal gere não um vislumbre da verdade mas imagens-clarão fugazes.

No caso das actualidades, para compreender a composição dos sumários bem como a selecção dos acontecimentos noticiados assim como a disposição e o peso das notícias coloniais no interior dos jornais, ponderei o contexto político e o enquadramento ideológico do mesmo combinando-o com a história do próprio meio que, por um lado, mantém sempre uma relação de complementaridade com a imprensa escrita, e, por outro, progressivamente, passa a ter a concorrência de um novo meio que rapidamente ganha popularidade: a televisão.

Após um primeiro movimento numa direcção - do filme acabado para a história da sua produção, através da exumação e da valorização dos arquivos escritos que atestam o "caderno de encargos" das produtoras dos filmes e documentam como se processava a relação entre estas e o cliente Estado, nos casos em que isso se aplica (actualidades de propaganda e *Catembe*) - sucedeu outro em sentido inverso. Através de um trabalho sobre a memória - a subjacente aos testemunhos orais recolhidos - ensaio uma compreensão sobre como as directivas dadas pelo SPN/SNI se traduziam, no caso das actualidades, em termos de imagem (por ex. ao nível da manipulação da imagem, como era o caso das filmagens de manifestações populares ou mesmo dos tipos de imagens filmadas em detrimento de outras). No caso das longas-metragens em análise, uma pesquisa sobre os critérios e forma de

3 Entendo discurso na acepção que lhe deu Foucault: um conjunto de enunciados que podem pertencer a campos diferentes mas que obedecem a regras de funcionamento comuns. Estas regras não são só formais ou linguísticas mas reproduzem certas partilhas historicamente determinadas: a "ordem do discurso" própria de um período particular possui uma função normativa e regulada e acciona mecanismos de organização do real através da produção de saberes, estratégias e práticas (Foucault, 1997).

actuação da Censura cinematográfica, foi fundamental para tentar compreender as imagens filmadas, censuradas e/ou a proibição de exibição das obras.

Para além da história da fabricação dos filmes e da análise dos traços deixados nestes e nos seus fragmentos interessou-me iniciar um inventário relativo à projecção e recepção dos mesmos.

Esquisser les contours d'une "histoire du regard" et des imaginaires collectifs supposerait ainsi d'accorder une place centrale à l'analyse des discours et des récits successifs produits sur l'image photographique ou filmée en envisageant, au sens fort, la question de leur mise en intrigue. (Lindeperg, 2004)

Lindeperg afirma que o valor conferido a uma imagem não é definitivo nem fica encerrado por uma avaliação feita num certo presente sustentando que cada documento iconográfico se enriquece progressivamente na sua qualidade de "arquivo do futuro" atendendo às condições de acesso a ele bem como o estado preciso dos conhecimentos sobre o tema.

A assumpção do excerto, do fragmento, é hoje corrente no âmbito do trabalho crítico sobre a imagem. Consciente de que este não se faz sem riscos - entre os quais o da fetichização do fragmento e da sacralização do traço - Lindeperg estudou a migração de imagens de sequências filmadas⁴.

A autora assume a inspiração nas reflexões de Walter Benjamin sobre a montagem de citações como modo de pensar a história e que este seu trabalho aproveitou a sua sugestão "d'édifier les grandes constructions à partir de très petits éléments confectionnés avec précision et netteté" afin 'de découvrir dans l'analyse du petit moment singulier le cristal de

4 Esta análise incidiu sobre imagens feitas pelos ingleses durante a libertação do campo de Bergen-Belsen e que foram mostradas aos franceses numa reportagem de actualidades estreada em 3 de Maio de 1945. Não só a investigadora procurou esclarecer as lógicas de filmagem dos planos de Belsen como se dedicou a investigar o uso das sequências em ficções americanas e inglesas que colocavam a questão da culpabilidade colectiva do povo alemão. Encontrou-as também em *Sombras e Nevoeiro*, de Alain Resnais. Concluiu que estes fragmentos se impuseram, ao espectador francês de 1956, como imagem metonímica do horror concentracionário. Adicionalmente (ao estudar o uso das sequências por produtores americanos durante o processo Eichmann e depois por Marguerethe von Trotta) sugeriu que as sequências de bulldozers migraram progressivamente instituindo-se como imagens simbólicas da exterminação dos judeus nos campos de morte da Polónia. Tornaram-se, portanto, substituto das imagens ausentes, que não foram filmadas pelo cinema. Estas imagens voltaram a ser usadas em jornais televisivos dos anos 80 e 90, em que se abordou o negacionismo, como imagens-prova da Shoah.

l'événement total"(2008, p. 156).

Para além desta análise das migrações - via de pesquisa que me parece muito estimulante - o que me interessa nesta aproximação ao arquivo, em que este não surge apenas como traço do passado, é sobretudo a assumpção do filme, e dos seus fragmentos-mónadas, como mutante, compósito e aberto à(s) leitura(s) e em que, ainda assim, se vislumbra o acontecimento total, de que fala Benjamin. A importância de um arquivo - no caso desta pesquisa, o "meu" arquivo é composto pelas actualidades coloniais de propaganda de duas séries metropolitana (as mais importantes produzidas pelo secretariado que fazia a propaganda do regime) e pelos filmes de colonos feitos nas colónias - não se define à priori. Este valor é também ele mutante, compósito e tão importante quanto a sua capacidade de dar respostas - ou colocar novas perguntas em resposta - às perguntas que lhe forem sendo feitas e de reinventar(-se) perspectivas.

Os sentidos deste arquivo estarão permanentemente em construção. Mas não só porque a imagem é mutante e compósita em função do olhar desvelado pelo cinema e porque o olhar do cinema é, ele próprio, oximórico por natureza. A construção de sentidos faz-se no mundo. O arquivo terá tantos sentidos quantos os olhares que desloquem dele para outros tantos pontos de vista numa constelação de passados-presentes e em função da multiplicação de perguntas que forem sendo feitas.

A adicionar a esta análise dos discursos e as narrativas sucessivas produzidas sobre este "arquivo" - um arquivo com filmes que até ao início da pesquisa há muito não eram olhados, não "existiam" - pareceu-me fundamental também uma investigação sobre a sua circulação. Ensaiei isso mesmo, recolhendo no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT) todos os dados relativos aos cinemas, audiências dos mesmos, no caso da projecção das actualidades de propaganda do regime.

Esta tese, feita no âmbito das ciências da comunicação, assume-se política. Durante o processo de investigação abriu-se ao diálogo com realizadores, técnicos, com "actores", com espectadores. Contou com todos eles como "autores" de olhares sobre o arquivo. Para o diálogo foi determinante o trabalho feito através da criação de novas fontes (entrevistas, recolha de fotografias, cortes censurados, guiões...), um novo olhar - o meu, assumido, com uma ética mas sem pretensões positivistas - sobre fontes primárias, "tradicionais" e um movimento, constante, de descoberta dos novos materiais que no ANTT estão a ser disponibilizados, relativos ao Fundo SNI. A escrita da tese em si visa a partilha de um olhar

sobre um inventário de memórias a partir de um arquivo constituído aqui e agora, que se abre à multiplicidade de leituras mas tem um desígnio: o de comunicar e gerar debate e novas perspectivas sobre um arquivo que não é arquivo morto, cristalizando a "ordem do discurso", mas que aí fica disponível, aberto à crítica.

(a) Que novas fontes?

Refiro-me ao Fundo SNI, disponível para consulta desde 2006 no ANTT. Inclui dossiers com informação não tratada - correspondem aos dossiers originais criados pela burocracia do regime⁵. Consultei todos os dossiers sobre os filmes objecto de investigação além de outros dossiers, sobre o próprio SPN/SNI, o seu funcionamento, outros relativos a correspondência de António Ferro, relatórios de António Lopes Ribeiro, etc., mas há documentos que posso não ter encontrado por haver informação deslocada por engano para dossiers não consultados [encontrei entre os dossiers que consultei exemplos disso relativos a outros temas]. A isto acresce que, após o 25 de Abril de 1974, muita informação foi retirada dos arquivos do SPN/SNI, à época alojados no Palácio Foz. Manuel Faria de Almeida mostrou-me material sobre *Catembe* que foi subtraído dos arquivos do secretariado e que lhe foi entregue na sua qualidade de realizador. Lauro António confirmou-me que, durante o processo de levantamento de informação para a escrita do seu livro *Censura e o Cinema* - em que, com ajuda, teve que transcrever toda a informação que pretendia usar e que não podia ser fotocopiada - muita informação foi desaparecendo, dia após dia⁶. Esta informação terá sido destruída, no pior caso, ou estará guardada em arquivos particulares, preservada dos olhares dos investigadores. Caso venha a ser disponibilizada poderá alterar o conhecimento e as leituras sobre certos filmes e imagens propostas por eles. Na sua falta podemos recorrer a testemunhos para questionar o conhecimento sobre elas - um trabalho que começa a ser feito⁷

5 Uma pesquisa por palavras chave na Digitarq - o seu motor de busca - permite identificar apenas, por grandes temas, informação catalogada pelo próprio regime. Para uma pesquisa exaustiva é preciso percorrer, caixa a caixa, folha a folha, um mar de informação que durante décadas permaneceu guardado dos olhares e da análise, por investigar. No "mergulho" que aí fiz - e que se prolongou por vários meses, num esforço de exaustividade - ganhei a noção de que continuam a ser disponibilizados novos dossiers que poderão sugerir novas leituras.

6 (António, 1978).

7 Um dos muitos méritos de *Linha vermelha*, de José Filipe Costa, que questiona, dialogando, as várias versões de *Torre Bela*, de Thomas Harlan, mas vai mais longe ainda, analisando criticamente o modo como a realização do filme, a presença de uma equipa de rodagem na herdade ribatejana, condicionou os acontecimentos que aí tiveram lugar e manipulou a percepção que se teve sobre os eventos [e muito concretamente durante a cena da

- mas o desaparecimento de guiões, correspondência relativa à produção, etc., condicionará definitivamente a exegese.

Quando me refiro ao aparecimento de novas fontes, incluo, naturalmente, as fontes orais - a recolha de testemunhos, por entrevista. Dois operadores - Abel Escoto, da primeira série de *Imagens de Portugal*, e José Luís Carvalhosa, da derradeira - testemunharam sobre o modo de produção desta série de actualidades de propaganda do regime⁸. Dois realizadores, Manuel Faria de Almeida e Joaquim Lopes Barbosa, responderam às perguntas que, ao longo da pesquisa, lhes fui fazendo. Raramente tinham sido questionados sobre os processos de censura e proibição aos seus filmes. O segundo, sobretudo porque nunca mais fez cinema - quando iniciei a investigação desconhecia o seu paradeiro -, nunca testemunhara sobre o processo de proibição a *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...* com excepção de uma entrevista inédita e não acessível a José de Matos-Cruz, o único investigador que realmente se interessou pela obra e cujo texto sobre o filme, em *Cinema Novo*, me fez decidir estudar este caso⁹. Foi também um outro texto de Matos-Cruz, inserido na publicação citada, que me decidiu a analisar o caso *Catembe*, tendo, numa fase inicial da pesquisa, encontrado apoio num trabalho de pesquisa feito por Rodrigo Candeias¹⁰. Finalmente, encontrei a referência ao terceiro filme que estudo, *Esplendor selvagem*, em *O cais do olhar*, também de José de Matos-Cruz. Dado que o seu realizador, António de Sousa e o seu filho, assistente de realização e operador, morreram, entrevistei a filha, Elsa de Sousa, e coloquei algumas questões ao outro filho ainda vivo, Rui Manuel de Sousa¹¹. Finalmente, e sobre a questão do luso-tropicalismo no âmbito da mudança de modelo colonial, entrevistei Adriano Moreira. Todas as entrevistas são apresentadas em anexo.

No âmbito da pesquisa revelaram-se novos materiais que até então não eram públicos.

O mais importante foi a descoberta de 11 minutos de filme impressionado do total de 18 minutos cortados pela censura a *Catembe*. Faria de Almeida foi obrigado a destruir todos

entrada dos trabalhadores na casa dos proprietários].

8 Não tive resposta ao pedido de entrevista a António da Cunha Telles, que, durante dois meses, foi director da terceira série de *Imagens de Portugal*.

9 Descobri que tinha regressado a Moçambique através da investigadora Sílvia Desterro Vieira, a quem agradeço toda a ajuda prestada.

10 Um e outro filme foram também alvo de referência, pouco desenvolvida, na obra coordenada por Luís Reis Torgal, *O cinema sob o olhar de Salazar*.

11 Não aceitou dar nenhuma entrevista mas em duas conversas telefónicas no espaço de um ano respondeu sempre do mesmo modo às questões que lhe coloquei.

os negativos mas guardou em sua casa os fragmentos maiores da película impressionada que correspondem a algumas cenas do filme, cuja ordem remontou sem grande preocupação de sentido¹² e que depositou, em 2009, na Cinemateca Portuguesa (CP).

Adicionalmente, acessibilizou-me o álbum de recortes através do qual fixou a história da realização do filme e que é uma metanarrativa, composta pelo autor, sobre o processo. Inclui o guião do primeiro *Catembe*, uma curta-metragem cuja produção, por Courinha Ramos, ainda se iniciou antes de Faria de Almeida ir estudar para Londres.

No caso de *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...* resgatei, com a autorização do realizador, cerca de duas dezenas de fotos da rodagem do filme¹³.

Como resultado da pesquisa e na sequência do início da divulgação dos resultados foram feitas algumas projecções de *Catembe* - uma apresentada por mim e outra com a presença do realizador com o qual moderei uma conversa - e, a convite da CP, uma projecção de *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...*¹⁴. A questionação feita pelo público aos filmes e as perguntas relevantes colocadas ao realizador Faria de Almeida são também integradas na análise.

2. "Homem imaginado"

Desde o aparecimento do *Jornal Português*, criado em 1938 por António Ferro como instrumento de propaganda, até ao fim da edição de *Imagens de Portugal*, produzidas entre 1953 e 1970, como é que as actualidades filmadas de propaganda olharam a proclamada especificidade do "modo português de estar no mundo"? E como é que esse olhar cinematográfico se (con)formou em função da ideologia do regime? Por outro lado, quando

12 Após a primeira projecção pública dos cortes, no cinema Nimas, disse-me que a ordem com que foram projectados não lhe pareceu bem e conforme o guião original provavelmente por causa da montagem que ele próprio fez ter sido descuidada, após a censura e proibição do filme mais a ordem para destruir todo o material proibido.

13 As fotos permanecem em poder do filho do realizador. Gentilmente, este disponibilizou-me cópias digitalizadas das mesmas. A morte de Malangatana Valente inviabilizou a entrevista, que procurei agendar. Luís Bernardo Honwana nunca respondeu aos vários pedidos de entrevista que lhe enviei, nomeadamente com a ajuda de Luís Carlos Patraquim, a quem agradeço. Também contactei com Ana Maria Courinha Ramos que, gentilmente, me deu o contacto de Bonito Ramos, assistente de realização em *Deixem-me...* Não consegui, no entanto, a marcação de uma entrevista com este.

emerge a geração do Novo Cinema, quais as evidências da (im)possibilidade de um olhar disruptivo, quanto ao memorial fílmico constituído, em obras de autor que foram censuradas e/ou proibidas?

Na lição de agregação intitulada "O estudo do cinema como problemática das ciências da comunicação" - que se afirma como um contributo para o esclarecimento da relação entre a exploração da história das ideias de cinema e o conjunto de saberes sobre o universo audiovisual que as ciências da comunicação têm que restituir - João Mário Grilo disserta sobre a criação de uma nova humanidade surgida com a invenção do cinema¹⁵. Os espectadores são parte das imagens que viram na medida em que o cinema funda a existência na relação dialéctica entre realizador, espectador e projecção da obra. Constitui-se assim uma outra história do século que não é "memória sociológica ou estatística" mas afectiva, sensorial e sobretudo corporal. Grilo sustenta que o que fascinou realmente o espectador foi ver *imagens a mexer* e não apenas *imagens de coisas que mexem*. Escreve(Grilo, 2006, p. 15):

A tensão cinematográfica é ainda hoje largamente herdeira dessa fractura entre cultura e fisiologia, se quisermos, entre o cinema concebido como a filmagem de argumentos, de histórias, como "máquina de ilusões", e o cinema como atractor neurofisiológico, como pura criação cinematográfica, que se manifesta na produção de um tempo e de um movimento próprios e na sua recíproca agitação.

A pergunta formulada por Jacques Aumont - "como e segundo que formas uma imagem de cinema se pensa como imagem?" - é, no entender de Grilo, central para o estudo do cinema e implica um contínuo retorno entre os planos da teoria e da prática. O cinema já é um pensamento "automático" [aspas do autor], que opera activamente novas ligações entre a imagem e o pensamento. Como propôs Deleuze, à filosofia cumpre pensar esta "nova prática das imagens e dos signos" e teorizá-la. Grilo afirma(Grilo, 2006, p. 23):

A resposta à clássica e determinante questão de saber "O que é o cinema?" passa assim a ter um contorno completamente diferente do que possuía em André Bazin. Porque a coisa em questão não pode ser mais tratada, disciplinada ou ajuizada em termos de uma representação mais ou menos fiel da realidade ou de um discurso simbólico mais ou menos coerente, mas como essência de um maquinismo que institui o cinema como puro efeito do seu próprio funcionamento. E desse maquinismo, lembremo-lo, fazem parte a câmara, o projector, toda a tecnologia do cinema, mas igualmente o cineasta e, principalmente, o espectador, ambos sincronizados pela pulsação do filme e pela noite experimental que preside a todo o

14 Em 15 de Março de 2012.

15 Esta encontra-se publicada no livro *O homem imaginado. Cinema, acção, pensamento*.

acontecimento cinematográfico.

Grilo reflecte sobre a especificidade da percepção cinematográfica evocando Pasolini, através do seu conceito de "subjectiva indirecta livre" que designa o olhar transversal e móvel, que nem é absolutamente coincidente com o olhar dos personagens nem é absolutamente distante dele. Vinte anos depois de Pasolini, Deleuze falou da percepção cinematográfica como *selectiva* e *subtractiva*, retirando das coisas certas imagens, revelando-as em detrimento de outras. O filósofo descreveu as coisas como preensões totais e objectivas e as percepções como *parciais* e *subjectivas* "aferidas e determinadas pela qualidade e situação topológica dos seus centros de percepção" (Grilo, 2006, p. 27). Grilo diz que o cinema não tem como modelo a *percepção natural subjectiva* porque a mobilidade dos seus centros, a variação dos enquadramentos, o levam a restaurar grandes zonas centradas da percepção - "imagens que o homem não poderia nunca ver e que a câmara e a montagem possibilitam"(Grilo, 2006, p. 27).

A partir do controlo sobre as modalidades de percepção, o cinema instituiu, produziu e reproduziu a "personalidade histórica do espectador"(Grilo, 2006, p. 33). Cita Godard quando este diz que "No século XX, o cinema foi a arte que permitiu às almas [...] viver intimamente as suas histórias. Nunca, na história, se assistiu a uma tal fusão, a uma tal adequação, a um tão grande desejo conjunto de ficções e de história" (Grilo, 2006, p. 35). É por isso que, em cada projecção, os espectadores, que já estão dentro dos filmes, são acordados.

É em nome desse espectador, da sua identidade documental e histórica, que o conhecimento do cinema é fundamental para fazer a biografia espiritual do século XX e compreendê-lo. Como diz Grilo, o que é significativo para as ciências da comunicação "é o dispositivo de olhar que o cinema funda e que cada filme declina de uma forma precisa, instalando, nesse processo, uma certa ideia de humanidade, com a qual é suposto associar-se uma comunidade de espectadores"(Grilo, 2006, p. 35). Em *Histoire(s) du Cinéma*, Jean-Luc Godard propõe que "A história do cinema é inseparável de uma actualidade da história". Nesta linha, Grilo propõe a constituição de uma ontologia do cinema em que este possa pensar-se, não em função do que as imagens do cinema podem ser, mas do que foram sendo ao longo de uma série de presentes. Sustenta (Grilo, 2006, p. 35):

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".

Se a humanidade confiou ao cinema desejos, ideias, emoções, mas também perversidades, medos e contradições, as ciências da comunicação devem assumir o conhecimento do homem do cinema, o "homem imaginado", reinventado, a partir da cisão entre o corpo e o olhar. É que o homem foi-se convertendo, através da percepção e das suas sedimentações históricas, na sua mais autêntica e fiel personagem.

A proposta de analisar as visões que o cinema – o da propaganda e o do Novo Cinema Novo – dispôs sobre a realidade colonial portuguesa, precisando o modelo político colonial que lhes esteve subjacente, enquadra-se no âmbito de um contributo para o conhecimento do "homem imaginado" pelo cinema produzido durante o Estado Novo. Para tal dispõe-se em campo a representação colonial que o regime impôs através dos filmes de actualidades de propaganda e coloca-se, em contracampo, a representação proposta por autores – e censurada pelo regime.

A análise deste campo/contracampo faz imergir, em consciência, um imenso fora de campo, muito mais amplo que os campos olhados pela câmara, de acordo com um programa político ou uma sensibilidade de autor; projectado - ou não, no caso das obras em contracampo - no grande ecrã e visto e apercebido pelo espectador. Subscrito palavras de Frodon que, numa nota de rodapé, no seu livro sobre a projecção nacional através do cinema escreve: (Frodon, 1998, p. 33)

Je m'en tiens volontairement ici à ce qui est montré. Mais on sait que l'une des caractéristiques du cinéma est sa capacité à construire des hors-champs sophistiqués. C'est là, bien sûr, que sont *projectés* les "autres", ceux qui précisément *ne doivent pas apparaître* sous peine que s'enclenche la "rédemption automatique". Encore le peuple du hors-champ doit-il rester indistinct pour occuper cette fonction: en fait, la force narrative du cinéma, y compris dans ce qu'il ne montre pas, est telle qu'il est possible, *sans les montrer*, de donner une "représentation" (virtuelle) de personnages hors champ, qui les faits dès lors bénéficier du sauvetage comme s'ils avaient été figurés [...].

É na ausência, no que não é mostrado - através do contracampo que a censura transformou num fora de campo (embora o fora de campo criado pela censura não coincida com o fora de campo mais amplo composto por tudo o que fica de fora do discurso do poder político do Estado Novo e dos discursos subjectivos de autores, integrados, por sua vez, melhor ou pior, mais ou menos, numa nova ordem de discurso cinematográfico, no caso de

Faria de Almeida e Lopes Barbosa, ou, no caso de António de Sousa, numa velha ordem do discurso cinematográfico nacional) - que procuro, por via desta tese, *imagens fulgurantes*. Como escreve Walter Benjamin em *Passagens*, "A imagem dialéctica é uma *imagem fulgurante*. É então como *imagem fulgurante* no Agora da cognoscibilidade que é preciso reter o outrora".

Retenho, a este propósito, o que escreveu Cantinho (Cantinho, 2008):

Como o afirma Walter Benjamin, a imagem dialéctica é uma imagem crítica, pois constitui-se como a *interpenetração "crítica"* do passado e do presente, sintoma da memória colectiva e inconsciente - é isso mesmo que produz a história. Como ele o diz, na passagem [N 2ª, 3]: "Não é preciso dizer que um passado esclarece o presente ou que o presente esclareça o passado. Uma imagem pelo contrário é aquilo em que o Outrora encontra o Agora num clarão para formar uma constelação". E acrescenta: "Só as imagens dialécticas são imagens autênticas (ou seja, arcaicas); e o lugar onde as encontramos é na linguagem".

Partilho ainda com a poeta e investigadora esta ideia, expressa por ela, mas que poderia citar sem aspas [como propõe Hannah Arendt que se faça quando nos apropriamos inteiramente dos sentidos citados]:

Elas, as imagens, podem convocar os nossos sentidos, a nossa imaginação ou o nosso pensamento. Muitas vezes, convertem-se no próprio alimento do pensamento, tal a sua pregnância. Isso não faz delas personagens secundárias, mas antes e pelo contrário, são personagens centrais, aglutinadoras do sentido, concentrando em si a potência do pensamento. Por vezes enigmáticas, ambíguas, mas também podem ser metáforas luminosas, guiando-nos através da obscuridade da razão.

O propósito de analisar as visões - as *imagens fulgurantes* - que o cinema dispôs sobre a realidade colonial portuguesa superou três dificuldades.

Em primeiro lugar, tive que superar as dificuldades, óbvias, decorrentes do facto desse memorial fílmico colonial - o arquivo que criei - ser constituído por obras não acessíveis no circuito comercial de venda ou distribuição de imagens em movimento, e de acesso condicionado mesmo aos investigadores na medida que se colocam questões de preservação das mesmas, que foram e vão sendo resolvidas pelo Arquivo Nacional de Imagens em Movimento.

Ultrapassada a dificuldade de acesso aos filmes antigos – os do regime ou os censurados –, coloca-se a questão da prevalência da história do cinema de ficção sobre a dos filmes documentais. Ambas obstam ao conhecimento desse "homem imaginado" pelos investigadores mas também pelos espectadores comuns. O cinema só se cumpre, já foi dito,

quando é projectado. O "homem imaginado" só ganha dimensão e se transfigura quando é actualizado através da sucessão de presentes que o animam e o devolvem ao espectador, projecção de si, sedimento histórico, personagem fiel mas mutante e aberta, dispondo emoções e ideias libertas pela cisão entre corpo e olhar. A maior acessibilidade dos filmes de ficção no circuito de distribuição comercial e respectiva exibição em cinematecas tem facilitado o seu estudo. Esta circunstância, que não foi excepção no caso português, tem iludido uma outra questão central para esse conhecimento do "homem imaginado": estão quase por fazer a história e análise do cinema documental. Esse facto é tanto mais significativo quanto esse género tem grande preponderância na produção das origens do cinema em Portugal até ao final do Estado Novo. Por isso o que proponho é também um contributo para a valorização do cinema documental no conhecimento do "homem imaginado" pelo cinema. Propus-me, nesse âmbito, olhar para as actualidades cinematográficas do Estado Novo sem deixar de considerar a sua natureza propagandista que impõe um ponto de vista crítico no seu uso como fontes e ou objectos de análise.

(a) Cinema-olho

A tese que exponho, elaborada a partir de uma questão central enunciada no âmbito das ciências da comunicação, assenta, porém, numa perspectiva transdisciplinar. Subscrevo Bhabha (Bhabha, 1994, p. 39):

I think a theory should go beyond illuminating the deep structure of an event, object or text, should more than establish or embellish the framing discourse within which this object of analysis is placed. What the theory does first of all is respond to a problem. You look at what you can't use - you look at the explanations you have for something and you feel that they aren't translatable, that they don't adequately illuminate something about another form of thought, or the event of a thought. So you are moved to begin to rethink.

O meu objecto é cinematográfico pelo que este cuidado transdisciplinar quanto às minhas "tomadas de vista" adequa-se a uma característica do próprio olhar cinematográfico que Francesco Casetti definiu como olhar "oximórico".

Em *Eye of the century*, Casetti procura responder a como é que o cinema moldou a história cultural e intelectual moderna e como se processou a sincronicidade particular entre o filme e o seu tempo. O autor sustenta que o cinema construiu novas formas de subjectividade,

redefiniu espaço e tempo, exprimiu identidades em termos sociais, de gênero, raça, assim como contribuiu para a massificação industrial da cultura. O "cinema-olho" do século não só registou grande número dos eventos mas também, ao filmá-los, foi capaz de estruturar uma experiência reflexiva por parte do espectador para a recepção receber as imagens dos eventos filmados.

As três características principais do olhar fílmico definidas por Casetti são "the ability to communicate, the power to shape or define, the drive to negotiate"(Casetti, 2008, p. 3)¹⁶. É a esta última - a do olhar "oximórico" - que dá maior importância pois nela se sustenta a capacidade do cinema para sustentar posições opostas que torna o filme particularmente adequado para lidar com as contradições da modernidade.

Casetti define uma tipologia para as funções opostas trazidas pela negociação permanente no âmbito da qual distingue olhar "parcial", "compósito", "penetrante", "excitado" e "imersivo", sustentando que o filme arbitrou pelo menos estes cinco tipos de conflitos. Propõe, em suma, que o cinema:

a) cultivou o olhar parcial, agarrado à singularidade de cada *take* e do seu ponto de vista e, ao mesmo tempo, pronto para captar a totalidade do mundo através do movimento e montagem;

b) desenvolveu um olhar compósito, em que realidade e fantasia emergem mas em que os dois planos são cuidadosamente distinguidos para evitar qualquer confusão entre eles;

c) promoveu um olhar penetrante que usa a visão proestética da câmara que também é profundamente antropomórfica;

d) fomentou uma visão excitada, rica em estímulos perceptivos mas atenta quanto a manter a orientação do espectador;

e) elaborou uma visão imersiva que cria a impressão de estar no mundo visto mas que

16 Na análise de como se processou a sincronidade particular entre filme e o seu tempo, Casetti destaca três características:

a) a natureza do filme como mídia - e não apenas arte - numa época que valoriza a dimensão comunicativa como garantia de imediatez, proximidade e acessibilidade.

b) ritos e mitos que o cinema criou num século com uma necessidade especial de imagens originais e comportamentos imaginativos que reflectissem os temas de ordens sociais emergentes.

c) o compromisso que o cinema logrou no contexto das diferentes demandas da Modernidade uniu estímulos

simultaneamente mantém o sentido de distância.

Cada um dos tipos de olhar combina duas qualidades e equilibra-as e a visão humana, tornando os opostos permeáveis, modelou-se num princípio oximórico.

Tomando como ponto assente que o cinema tem uma singularidade, uma identidade própria, parece-me ainda assim adequado trazer do âmbito da filosofia do cinema esta noção - a do olhar "oximórico" do cinema - para um terceiro espaço partilhado com os estudos culturais. E trago-o para sublinhar a ideia de Edward Said quando propõe que o futuro da função crítica está no *tráfico* entre culturas, discursos e disciplinas e não na especialização num domínio único e específico que incorre numa tendência para a doutrinação. Esta função crítica sustentada pelo tráfico só se consegue manter através do deslocamento. Uma experiência de deslocação - estar fora de um sítio real mas também um deslocamento identitário, cultural - pode despertar para sempre o sentido crítico através da consciência - tornada permanente - de um "exílio intelectual", como lhe chamou Said. Explica (Said, 2000, p. 378):

An intellectual exile is like a shipwrecked person who learns to live in a certain sense with the land, nor on it, nor like Robison Crusoe, whose goal is to colonize his little island, but more like Marco Polo, whose sense of the marvellous never fails him, and who is always a traveller, a provisional guest, not a freeloader, conqueror or raider.

Duas experiências pessoais sucessivas em que experimentei o *deslocamento*, o estar "out of place", determinaram as condições para formular uma primeira pergunta, na raiz de uma *deriva* teórica para interrogar conceitos como *nação, identidade individual e colectiva, ideologia, representações, história, arquivo* - sempre a partir da comunicação - sobre as representações do colonialismo português através do cinema¹⁷.

Acentuou-se a crítica à concepção da portugalidade desenhada durante o Estado Novo, nomeadamente com o empreendimento de uma "política do Espírito" - que não foi, sustento, devidamente problematizada e que, por isso, sedimentou numa representação dessa

conflitantes numa época de dilemas e dúvidas.

17 Entre 2001 e 2006 vivi, com o meu marido, numa quinta no Alentejo onde tentámos iniciar um projecto agrícola que foi destruído por um fogo na Serra de Ossa, em Agosto de 2006. Não sendo da região, muitas vezes tivemos dificuldade em entender os códigos locais e estabelecer uma comunicação fluída [nomeadamente quanto a percepções diferentes do conceito de propriedade]. Em Setembro, e após o regresso a Lisboa, iniciámos o processo de candidatura ao projecto Escolhas/ACIDI, para implementar o À Bolina no Bairro da Quinta da Serra [ver prólogo].

portugalidade que poucas alterações teve entre o final da ditadura e as primeiras décadas da terceira república. Agudizou-se uma perspectiva, muito mais crítica do que aquela que desenhei durante a minha tese de mestrado, sobre o papel do ideólogo do regime, António Ferro.

Raquel Pereira Henriques, autora de um importante estudo e antologia de textos de Ferro - fundamentais porque precursores - designa-o muitas vezes como "poeta da acção"¹⁸. Ao longo da minha pesquisa impôs-se, porém, no âmbito das evidências empíricas que recolhi através de fontes documentais entretanto disponibilizadas no ANTT, como o director da propaganda nacional não só definiu, pela negativa, a "política do Espírito" (como política de "combate contra o vício") mas pôs em acção o controle ideológico da produção cultural pela via repressiva (e não se limitou ao controle da mesma pela via do financiamento das obras de propaganda nacionalista). Artistas sim, mas não criminosos, sustentou Ferro, pouco antes da Censura ter passado a ser uma das atribuições do organismo que dirigia e que quando mudou de nome - abandonando a designação de propaganda, em 1944, para substituí-la pela menos marcada "informação" -, paradoxalmente, endureceu a sua acção e obstou cada vez mais à liberdade de informação e criação.

A minha perturbação com a projecção idealizada da nação portuguesa pelo Estado Novo foi muito potenciada por esta pesquisa¹⁹. Adorno (1903-1969) afirmou: "it is part of

18 Como fonte para o estudo sobre António Ferro, a obra de Raquel Pereira Henriques continua a ser incontornável mas inclui informações incorrectas - revelaram-se como tal após, em 2006, passarem a estar disponíveis informações do Fundo SNI que até então não eram consultáveis - e apresenta-se hoje muito incompleta. Há agora todo um acervo produzido pela burocracia da ditadura - ordens de serviço, correspondência com a Presidência do Conselho, com realizadores de cinema (com António Lopes Ribeiro, sobretudo), etc. - que é imprescindível investigar.

19 O realizador João Canijo chamou-lhe *Fantasia lusitana* no seu documentário de reutilização de imagens de arquivo. Este fascinou as audiências por via da exibição das imagens de cinema compostas, grande parte delas, no âmbito do que Walter Benjamin chamou "estetização da política" - grande parte são retiradas do jornal de actualidades de propaganda *Jornal Português* - e que têm permanecido invisíveis devido à falta de uma política editorial por parte da Cinemateca Portuguesa. Com a reutilização destas imagens, através de uma montagem de novos intertítulos, irónicos, procedeu-se, em meu entender, à sua nova estetização. É fundamental explicá-las e a ironia não é suficiente embora seja uma opção criativa - pós-moderna - legítima. Julgo, porém e sem retirar o mérito à obra, que parte do êxito do filme se sustentou no desconhecimento das imagens, na surpresa que causaram. A exibição dessa "fantasia" inventada pelo regime seduziu os espectadores que puderam constatar e comparar o aparato, ao estilo fascista, da ditadura portuguesa que se põe a ridículo, sublinhado por Canijo. Qual a compreensão e conhecimento sobre a natureza do Estado Novo gerada por *Fantasia lusitana*? Insuficiente, parece-me. Ao contrário de outro documentário de reutilização de imagem, 48, de Susana de Sousa Dias, que, apesar de ter recebido vários prémios internacionais em festivais de cinema, estreou em poucas salas de cinema e teve poucos espectadores e mesmo pouca "imprensa". Recorrendo ao testemunho de ex-prisioneiros políticos torturados pela PIDE e usando as imagens que existem no ANTT e que documentam os sinais da passagem do tempo e da tortura por estes prisioneiros é possível recuperar a memória do terror exercido pelo Estado Novo sobre quem ousou ter um pensamento político e o reclamava em espaço público. Refiro-me aqui ao conceito de

morality not to be at home in one's home" [na tradução portuguesa, cuja referência bibliográfica uso, "é um imperativo moral não estar em casa consigo"] (Adorno, 2001, p. 34). Adorno usou aqui a expressão casa referindo-se a pátria. Quis afirmar que o desejo de aí estar, instalado comodamente, era - como considera Barreiros - um "impulso apolítico que poderia ser entendido como uma 'traição ao conhecimento'" (Barreiros, 2006, p. 15). Tal descreve muito ajustadamente o meu sentimento quanto à ladainha da "casa portuguesa", não só a da retórica do Estado Novo mas ainda a contemporânea em que ainda perdura, sem que tenha sido suficientemente criticada, uma retórica em grande medida construída no âmbito da política concebida e implementada por António Ferro.

3. História a contrapelo

A história tal como tem sido feita e ensinada tem sido sobretudo a história dos "vencedores" que usaram o poder ganho através dessa condição para impôr, como verdadeira e universal, uma visão dos acontecimentos que lhes é particular. A percepção particular do "vencedor" impôs-se assim facilmente como "verdade histórica" e os historiadores – dependentes do poder dos "vencedores" para subsistir fazendo o seu trabalho – foram predominantemente os cronistas que contaram a história-ficção depurada de outras percepções – as percepções dos "vencidos".

A isto se deve o facto da história ser sobretudo e ainda durante toda a modernidade quase sempre a história do Ocidente. Esta história que também é, geograficamente, quase sempre a do Ocidente, traduz a ideia de progressão histórica exposta na *Filosofia da História*, de Hegel (1770-1831), segundo a qual a Europa era o centro dos acontecimentos, a América (do Norte, sobretudo) um território que dava sequência ao espírito europeu, o qual teve como berço a Ásia. A África, vista como território selvagem, estava fora da história. Portanto, por via desta história linear e domesticada - entendida como progressão - o conceito de civilização ocidental serviu de bitola para perspectivar as outras culturas.

As teorias de evolução social, que dominaram todo o século XIX (mas que se

espaço público desenhado por Arendt em *A origem do totalitarismo* mas sobretudo em *A condição humana*: o lugar por excelência onde o homem obtém a liberdade por via do diálogo. O que 48 torna possível é precisamente precisamente pensar, dizer, mostrar, o terror exercido pela polícia política, condição fundamental para a sua discussão e exorcismo.

desenvolveram a partir da Reforma) tiveram em comum a ideia de que os costumes são índice de desenvolvimento social²⁰. Os autores mais tardios desenvolverão cada vez mais o pressuposto de que os "nossos" costumes são avançados e indicativos de uma inteligência superior, enquanto os costumes dos "outros" são atrasados.

Uma tal doutrina implica que, se todas as sociedades humanas, passadas e presentes, selvagens, bárbaras ou civilizadas, pudessem ser dispostas ao longo de uma única escala de Progresso, isso conduziria inevitavelmente às perfeições racionais da Europa industrial imperialista do século XIX. Em suma, é crença que o progresso histórico reflectido na escala do progresso seria uma lei da natureza. Como escreveu Spencer [1851], o progresso não é um acaso mas uma necessidade. A civilização não é um artefacto mas faz parte da natureza, do mesmo todo a que pertence o desenvolvimento de um embrião ou o desabrochar de uma flor (Leach, 1985, p. 32)²¹.

Foi Spencer quem criou a expressão "sobrevivência do mais apto", princípio que foi alvo de adulterações em versões do evolucionismo social pós-1860. A doutrina da inevitabilidade do progresso nada ficou a dever a Charles Darwin e antes resultou da tentativa de articular duas teses contrárias: a tese bíblica da unidade do género humano e aquela de acordo com a qual "nós" somos e sempre fomos superiores a todos os "outros". O evolucionismo social de então admitia que esses "outros" pudessem pertencer à mesma espécie zoológica mas insistia que eram de um género inferior, com um desenvolvimento social e capacidades mentais congelados o que só poderia anular-se pela conversão religiosa e pela dominação colonial secular.

Há que referir que uma posição antropológica intermédia [ver nota da citação anterior], desenvolvida na sequência na ideia de Spencer, e que é a dos que acreditam que os processos da história humana são regidos por leis humanas determináveis embora reconheça a imprevisibilidade das instâncias particulares do desenvolvimento histórico por dependerem

20 Vives, Bodin, Vico, Rousseau, Bosses, Turgot, Millar, Kames, Condorcet, Herder, Comte, Klemm, Gabineau, Bachofen, Spencer, Maine, McLennan, Morgan e Tylor são os autores que mais contribuíram para o desenvolvimento destas teorias da evolução social humana.

21 Note-se que nem todos os teóricos do evolucionismo social interpretaram o determinismo histórico de modo tão mecânico e simplista. Na ideia de Spencer, porém, está presente uma questão responsável, ainda hoje, pela divisão dos antropólogos em três áreas distintas. Há os que 1), na tradição de Spencer, julgam que a história humana está sujeita às mesmas leis históricas deterministas das ciências biológicas e físicas; 2) os que, noutro extremo, sustentam que não se pode prever os progressos da história humana devido às especificidades criativas próprias da linguagem humana e que permitem que o homem faça escolhas conscientemente e possa mudar de ideias e; 3) numa posição intermédia, os que acreditam que todos os processos da história humana são regidos por leis humanas que podem ser identificadas, apesar de reconhecer a imprevisibilidade das instâncias particulares do desenvolvimento histórico, dado que dependem de decisões individuais. Marx adoptou esta posição intermédia.

de decisões individuais, assumiu grande importância pois foi adotada por Marx. Para ele, como para Vico, os seres humanos são quem produzem a sua história embora admita que nesse processo podem cometer erros. Acredita, porém, na inevitabilidade da progressão histórica esperando a concretização de um futuro utópico diverso do da sociedade industrial do presente, dividido em classes.

Walter Benjamin, com os seus fragmentos e alegorias, vem romper esta linearidade da História e perturbar o optimismo no Progresso. A IX tese da Filosofia da História é o fragmento-alegoria que sintetiza grande parte do seu pensamento²²:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Os seus olhos estão arregalados, a boca dilatada, as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. O seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma série de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente escombros sobre escombros dispersando-os a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se nas suas asas com tanta força que ele já não pode fechá-las. Essa tempestade impele-o irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de escombros cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.

Ao contrário do historicismo que considera que o passado está sempre acessível se estivermos disponíveis para rejeitar a nossa posição no presente, Benjamin acredita que a história é uma constelação de passado e presente através da qual o presente pode encontrar uma imagem de si próprio - uma imagem dialéctica, portanto - e assim ver-se com mais clareza. Em *Ninfas*, Agamben afirma que a imagem dialéctica é fulcral para a teoria do conhecimento histórico de Benjamin e sugere que talvez em nenhum dos seus textos este se aproxima de dar uma definição da mesma como no fragmento [N 3, 1](Agamben, 2010, p. 29):

Ce qui distingue les images des "essences" de la phénoménologie, c'est leur marque historique. (Heidegger cherche en vain à sauver l'histoire pour la phénoménologie, abstraitement, avec la notion d'"historialité". Ces images doivent être tout à fait distinguées des catégories des "sciences de l'esprit", de ce qu'on appelle l'habitus, dy style. La marque historique des images n'indique pas seulement qu'elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu'elles ne parviennent à la lisibilité qu'à une époque déterminée. Et le fait de parvenir "à la lisibilité" représente certes un point critique déterminé du mouvement qui les anime. Chaque présent est déterminé par les images qui sont synchrones avec lui; chaque Maintenant est le Maintenant d'une connaissabilité déterminée. Avec lui, la vérité est chargée de temps jusqu'à exploser. (Cette explosion, et rien d'autre, est la mort de l'*intentio*, qui coïncide avec la naissance dy véritable temps historique, du temps de

22 Tradução minha (Benjamin, 1991, p. 343).

la vérité). Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l'Autrefois au Maintenant est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature imaginaire (*bildlich*). Seules les images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c'est-à-dire non archaïques. L'image qui est lue – je veux dire l'image dans le Maintenant de la connaissabilité – porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux, qui est le fond de toute lecture (Benjamin, 2006, pp. 479-480).

A imagem dialéctica põe em relação um Outrora e um Agora e não o Passado e um Presente. A relação entre Passado e Presente é puramente temporal, a relação entre Outrora e Agora é que é dialéctica, de natureza imaginativa e não temporal. Só as imagens dialécticas são imagens verdadeiramente históricas, não arcaicas. A imagem que é lida - no Agora da cognoscibilidade - carrega em si, no mais alto grau, a marca do momento crítico, perigoso, que é o fundo de toda a leitura.

Michael Löwy caracteriza sumariamente Benjamin como "um crítico revolucionário da filosofia do progresso, um adversário marxista do progressismo, um nostálgico do passado que sonha com o futuro"(Löwy, 2002, p. 199). Há que considerar que, se por um lado, houve uma continuidade de certos temas essenciais no pensamento (e na trajectória) de Benjamin - entre eles, o da história -, por outro este não se manteve isento de inflexões ou rupturas.

A sua filosofia da história foi influenciada pelo romantismo alemão, pelo messianismo judeu e pelo marxismo. Na conferência que fez, em 1914, intitulada *A vida dos estudantes*, apresentou desde logo algumas das linhas de força de toda a sua trajectória.

Confiante no infinito do tempo, certa concepção da história discerne apenas o ritmo mais ou menos rápido, segundo o qual homens e épocas avançam no caminho do progresso. Onde o carácter incoerente, impreciso, sem rigor, da exigência dirigida ao presente. Aqui, ao contrário do que sempre têm feito os pensadores, apresentando imagens utópicas vamos considerar a história à luz de uma situação determinada que a resume num ponto focal. Os elementos da situação final não se apresentam como tendência progressista informe, mas, a título de criações e ideias em enorme perigo, altamente desacreditadas e ridicularizadas, incorporam-se de maneira profunda em qualquer presente [...] Esta situação [...] só é apreensível na sua estrutura metafísica, como o reino messiânico ou a ideia revolucionária, no sentido de 89 (Löwy, 2002, p. 200).²³

O que Benjamin propõe pois são "imagens utópicas" como contraponto à "tendência progressista informe". São estes, em resumo, os termos de um debate que vai ocupá-lo durante toda a sua trajectória política e intelectual.

23 Tradução de Gilberto P. Passos.

Ainda relativamente ao messianismo judeu, na biografia de Hannah Arendt escrita por Elisabeth Young-Bruehl, esta relata como, durante o exílio de Arendt e Benjamin em Marselha, em 1940, enquanto esperavam o visto que lhes permitiria viajar para os EUA, receberam, da Palestina, a obra de Scholem, *Major trends of Jewish Mysticism*, e a comentaram, com implicações naturais para o pensamento de ambos. No que se refere a Benjamin, afirma(Young-Bruehl, 2004, p. 162):

He framed an almost mystical notion of "time filled by the presence of the Now (*Jetztzeit*)" and hoped that this image of time would yield a realistic reaction, action-oriented sense of the past and the future. The *Thesis on the Philosophy of History* were written against historicism, against attempts to isolate and reconstruct, or even relive, a past time, without regard to what came after it; the historical progress of mankind... through a homogenous empty time.' Benjamin opposed both the false images of the past that historicism had created to guide men according to the values of victorious people, and the false hopes for the future that historical materialism had constructed by engaging in the kind of soothsaying prohibited by Judaism.

As influências referidas não resultaram numa síntese de todas elas mas sim numa concepção original de história. A reflexão de Benjamin não foi disposta num sistema filosófico mas tomou forma através de ensaios, memórias, de montagens de fragmentos e mesmo de citações descontextualizadas mas usadas de modo criativo.

É só a partir de 1924 que o marxismo vai influenciar o seu conceito de história. A sua leitura de *História e consciência de classe*, de George Lukacs, marca-o de duas maneiras: pelo modo como apreendeu a *luta de classes* no âmbito da filosofia e por através dela perceber a revolução como epílogo do conhecimento teórico. É, portanto, a *luta de classes* que lhe interessa no marxismo e é à luz, nova, deste conceito que verá o processo histórico. A influência, porém, não será tão forte que obscureça e faça desaparecer o seu anti-progressismo, que foi beber ao romantismo e ao messianismo.

Esta articulação de materialismo histórico e intuições "anti-progressistas" põe Benjamin à margem do marxismo "oficial" evolucionista e exprime-se, pela primeira vez, em *Sens Unique*, obra experimental de influência surrealista. Benjamin não concebe a revolução como o resultado inevitável do progresso económico e técnico mas sim como uma forçosa interrupção de uma série de acontecimentos históricos que levará à catástrofe. Contrapõe, por isso, um pessimismo emancipatório, organizado, activo, ao optimismo contemplativo

inspirado pela ideologia do progresso linear²⁴.

É em *Paris, capitale do XIXe siècle* e em textos do período entre 1936 a 1940 que Benjamin desenvolve o conceito de história, afastando-se completamente da ideia de progresso histórico. Nas *Passagens*, põe de parte a perspectiva marxista de que a cultura é um reflexo da economia, insistindo antes em expôr a expressão da economia na sua cultura e não as origens económicas desta. Em *Walter Benjamin for historians*, Vanessa Schwartz propõe que o que Benjamin quer dizer é que o capitalismo como sistema deve ser abordado como um todo e a cultura deve ser apercebida numa relação dialógica com a economia, conduzindo e moldando a economia e vice-versa (Schwartz, 2001). Indo mais longe e inspirado directamente nos *Cadernos do cárcere* e nas *Cartas do cárcere* de António Gramsci, em *Culture and Imperialism* (1993), Edward Said analisa vários textos literários [cruzando outra influência, a de *A ordem do discurso*, de Foucault e aprofundando o que já fizera em *Orientalismo* (1978), ao considerar o conjunto da escrita sobre o Oriente como um discurso] que toma como fonte para entender as dinâmicas da política e da cultura nas suas relações com o imperialismo²⁵. Através do comentário a obras como *Coração das trevas*, de Joseph Conrad; *Mansfield park*, de Jane Austen; *Aida*, de Giuseppe Verdi e *O estrangeiro*, de Albert Camus, argumenta, detalhando, de modo a explicitar a ideia, já presente em *Orientalismo*, segundo a qual foi por via da cultura que o imperialismo ocidental se legitimou e "conquistou" o mundo impondo-lhe - com um efeito devastador - o seu modelo económico²⁶. Said foca-se em como o poder e a ideologia trabalharam, de modo consciente e inconsciente, para criar e manter um sistema de dominação que funciona para além da dominação militar.

Através das narrativas "orientalistas", Said analisou a linguagem, imagens e símbolos usados para mostrar como a natureza formativa e não meramente expressiva destas trabalhou para moldar identidade, imaginação, subjectividade, história, cultura e interacção entre

24 Benjamin vai buscar o conceito de "organização do pessimismo" a uma obra do dissidente comunista Pierre Naville, *La révolution et les intellectuels* (1926).

25 (Said, 2004).

26 Na sua obra mais conhecida, Said sustenta que uma longa tradição de ideias falsas e romantizadas sobre a Ásia e o Médio Oriente e as suas culturas serviu implicitamente como justificação para o colonialismo e imperialismo europeu e dos EUA. Afirmar ainda que muito do estudo ocidental sobre a civilização islâmica não é objectivo mas sim discriminatório e instrumento de dominação imperialista. É conhecido o impacto que a obra de Said teve nos estudos culturais, na geografia humana, nos estudos literários e, embora com menos impacto, na história. Argumenta como os escritos ocidentais sobre o Oriente e as percepções sobre as culturas orientais subjacentes aos mesmos não são credíveis. Said escreve que a história do domínio colonial europeu e o domínio político sobre o Oriente provoca distorções até nos escritos dos mais conhecedores, bem intencionados e apaixonados "orientalistas" - expressão que ganha um sentido pejorativo com Said.

opressor e oprimido. Said sustentou, pois, que estas imagens moldaram historicamente a forma como o Ocidente concebeu negativamente o "outro", justificando assim a sua obrigação de dominar²⁷. Para Said, como para Foucault, o discurso produzido por escritores, viajantes, administradores coloniais ocidentais, etc., foi o meio através do qual o poder construiu o conhecimento sobre o Oriente.

No início do século XX, Benjamin apercebera-se, por seu lado, que os elementos formais de um produto cultural tinham tanta importância quanto a ideologia que os marxistas viram projectados nos conteúdos deste. A forma corporizava e transmitia a lógica de um sistema económico tanto quanto os conteúdos veiculados. Na sua história do capitalismo que tem Paris como capital, Benjamin entendeu que o capitalismo deu aos objectos meios para exprimir sonhos colectivos e foi isso que o fez dar tanta atenção a certas formas arquitectónicas urbanas, como as arcadas, estações de comboio, museus de cera, etc., a que chamou casas de sonho do colectivo. Estas formas pareciam antecipar e reconhecer o papel que as massas desempenhariam na história. O século XIX surgiu a Benjamin como um sono induzido pelo capitalismo, o qual conduziu ao surgimento do fascismo e, através deste, a uma reactivação de forças míticas.

Daí a necessidade de usar a história como uma técnica para despertar do século XIX e a justificação do projecto das *Passagens*. Comprometido com o modo marxista de análise dialéctica, optou pela história por julgar que cada época sonha a que se seguirá e ao fazê-lo, não faz apenas isso mas precipita o seu acordar²⁸.

27 A obra desloca-se depois da análise do desenvolvimento do imperialismo para as lutas globais de libertação para Said revelar a natureza separatista dos nacionalismos enquanto procura avaliar as possibilidades de comunidade global. Entende-se o recurso temporário a este binarismo - o que opõe uns e outros - mas tem limites óbvios.

28 Benjamin não concebia uma demarcação clara e positivista entre sonhar e estar acordado e articula noções de consciência sob a influência de Freud, através da psicanálise, e dos surrealistas. O propósito era o de transpor os pontos de vista de Freud sobre o individual para o colectivo abraçando particularmente a noção de que uma antítese clara entre sonhar e estar acordado não é válida para determinar a forma empírica de consciência do ser humano. Quanto à influência surrealista, descreve Schwartz (Schwartz, 2001):

[...] Benjamin argued that what emerged from the identification of "modern mythologies" [Louis Aragon] was a "profane illumination," which served as a materialist, anthropologically inspired way to overcome and surpass the other sort of illumination—religious illumination.³¹ Breaking free of Marxism's traditional embrace of notions of progress and of human subjects as rational, Benjamin sought to determine the "significance of psychoanalysis for the subject of materialist historiography," as he wrote to Max Horkheimer in 1937. He imagined the mundane objects of everyday life as embodiments of unconscious projections. Dreaming became the medium through which the collective versus the individual psyche related to this world of objects.

Após o desvio por um surrealismo marxista, Benjamin insiste que os factos materiais da vida urbana moderna servem como guia para o necessário despertar e escreve, enquanto Aragon persiste no reino do sonho, que, nas *Passagens*, a sua preocupação é a de encontrar a constelação do despertar e a dissolução da mitologia no espaço da história. O materialismo de Benjamin encaminha-o para o *arquivo*, que pensou ser a ferramenta essencial através da qual a história substituiria a mitologia.

A formulação mais crítica e radical do conceito de história é exposta nas *Teses da Filosofia da História* (1940) em que Benjamin se propõe escrever a “história a contrapelo”, do ponto de vista dos “vencidos”, posicionando-se, portanto, contra a tradição historicista, que se identifica com os “vencedores”. Quando se refere a “vencedores”, refere-se não aos ganhadores de batalhas ou guerras tradicionais mas aos da guerra entre classes, que a classe dirigente “não cessou de vencer”. O historicismo vê a história como uma sucessão de acontecimentos políticos e militares gloriosos e faz o elogio dos seus dirigentes. Ao fazê-lo participa no “cortejo triunfal em que os senhores de hoje caminham sobre os corpos dos vencidos” (tese VII).

Além da influência da filosofia marxista sobre a história, nesta crítica benjaminiana ao historicismo existe também uma inspiração nietzschiana - embora o posicionamento de Benjamin seja sempre o de um marxista, que se identifica com os que jazem no chão esmagados sob as rodas da carroça da *civilização* ou do *progresso*, enquanto Nietzsche mantém sempre uma postura de elitismo aristocrático.

Nietzsche, numa das suas primeiras obras - *Da utilidade e da inconveniência da história para a vida* -, ridiculariza “a admiração nua pelo sucesso” dos historicistas, a sua “idolatria pelo factual” além da tendência para se inclinarem perante a “pujança da história”.

Em vez do progresso, e porque assume o ponto de vista dos “vencidos” e não da classe dirigente, Benjamin coloca a *catástrofe* no centro do seu conceito de história, ou não fosse esta, a partir deste ângulo, algo senão uma sucessão de catástrofes. No presente, constata ele, “[...] o inimigo ainda não parou de triunfar”. Refere-se às vitórias do fascismo - com a vitória do franquismo em Espanha e o projecto colonial continental nacional-socialista

A crítica de Adorno [este considerava a psicanálise como mais uma artimanha burguesa e recusou liminarmente os pontos de vista da psicanálise relativos aos indivíduos pudessem ser deslocados para o colectivo] ao surrealismo marxista de Benjamin esteve na origem das revisões, em 1939, ao que foi escrito em 1935 e em que deixou cair o projecto sobre a linguagem dos sonhos.

alemão a expandir-se na Europa.

Löwy comenta o papel do fascismo na reflexão histórica das *Teses* (Löwy, 2002, p. 204):

Para ele, não é um acidente da história, um "estado de exceção", qualquer coisa impossível no século XX, um absurdo do ponto de vista do progresso: rejeitando tal tipo de ilusão, Benjamin reclama uma "teoria da história a partir da qual o fascismo possa ser percebido", ou seja, uma teoria que compreenda que as irracionalidades do fascismo são apenas o avesso da racionalidade instrumental moderna. O fascismo leva às últimas consequências a combinação tipicamente moderna do progresso técnico e regressão social.

Benjamin julga que Marx e Engels intuíram, no prognóstico sobre a evolução do capitalismo, a “barbárie por vir” mas que, no século XX, não houve a capacidade de entender a barbárie industrial instalada no centro do progresso técnico e científico. Por isso ataca a ideologia do progresso nas suas manifestações: o evolucionismo darwinista, o determinismo científico-natural, o optimismo cego e a confiança no desenvolvimento técnico. Em suma, revolta-se contra a ideia de um progresso automático, contínuo, infinito, fundado na acumulação quantitativa, no desenvolvimento das forças produtivas e da dominação sobre a natureza, manifestações por detrás das quais está a concepção de tempo histórico homogêneo, linear e quantitativo. Opõe-lhe pois uma percepção qualitativa da temporalidade, fundada na rememoração, por um lado, e por outro na ruptura messiânica da continuidade. A revolução corresponde, em termos seculares, à interrupção messiânica do devir histórico. Trata-se, para as classes revolucionárias, de romper o contínuo histórico, e resposta às ameaças que a tempestade do progresso faz soprar sobre a espécie humana, enquanto acumula ruínas e engendra novas catástrofes.

Quando teve que reflectir sobre o método usado para a escrita de *O sistema totalitário* Hannah Arendt - que procurou, e nunca encontrou, um título que reflectisse esse método, claramente diferente do da historiografia tradicional - escreveu uma carta, datada de 24 de Setembro de 1946, à editora da obra, Mary Underwood da Houghton Mifflin, em que se explicou (Young-Bruehl, 2004, p. 201):

Historians usually presume that the events and periods they write about are parts of a sequence, an unfolding or development which is linked to the present. But, Arendt wrote, "I kept away from historical writing in the strict sense, because i feel that this continuity is justified only if the author wants to preserve, to hand down his subject matter to the care and memory of future generations. Historical writing in this sense is always a supreme

justification of what has happened".

Se, nos anos 90 do século passado, a tradução para inglês de *Paris, capitale du XIXe siècle* afirmou Walter Benjamin como o filósofo referência para os historiadores, na década anterior esse lugar fora ocupado por Michael Foucault²⁹. O facto é que, com os seus conceitos de história, um e outro provocaram deslocamentos fundamentais que têm de ser considerados.

As leituras que ambos fazem da relação de Baudelaire com a modernidade conduzem a um questionamento do conceito tradicional de tempo e, mais radicalmente ainda, da noção de história. Porém, mais do que teorizarem sobre um novo modelo de história, o que fazem é assumir um novo modelo de história na prática dos seus discursos. Ambos vêm descontinuidades onde a história tradicional vê uma evolução contínua e entendem que, no âmbito desta última, violência e a dominação se travestem sob o nome de progresso da razão.

Foucault considerou o estudo que Walter Benjamin fez sobre Baudelaire uma referência para a "desconstrução" da história do sujeito. Pensar criticamente esta história do sujeito parece ter sido o objectivo do filósofo francês com os métodos de investigação que designou como *arqueologia*, até aos anos 70 do século XX, e como *genealogia* a partir de então³⁰.

29 O único contacto directo entre as suas obras surge nas primeiras páginas do segundo volume da *História da Sexualidade* de Foucault (não obstante as leituras que ambos fizeram de Nietzsche, a admiração de ambos por Baudelaire e as referências a Kant). Segundo Sigrid Weigel, Foucault veria no estudo de Benjamin sobre Baudelaire um dos alicerces para a construção de uma história das artes da existência e das tecnologias do *self*.

30 Sobre o sentido da *arqueologia* tal como é proposta por Foucault, Revel esclarece (Revel, 2009, p. 12):

"Dans 'archéologie', on retrouve à la fois l'idée de l'archè, c'est-à-dire du commencement, du principe, de l'émergence des objets de connaissance, et l'idée de l'archive - l'enregistrement de ces objets. Mais de la même manière que l'archive n'est pas la trace morte du passé, l'archéologie vise en réalité le présent. [...] Poser la question de l'historicité des objets du savoir, c'est, de fait, problématiser notre propre appartenance à la fois à un régime de discursivité donné et à une configuration du pouvoir. L'abandon du terme 'archéologie' au profit du concept de 'généalogie', au tout début des années 1970, insistera sur la nécessité de redoubler la lecture 'horizontal' des discursivités par une analyse verticale - orientée vers le présent - les déterminations historiques de notre propre régime de discours."

A arqueologia do saber não é uma história mas uma analítica das condições de produção dos enunciados. É uma "reescrita" que revela como se produzem lacunas, elipses, silenciamentos, etc., por um lado e a "logofilia" por outro. Este exercício torna possível a problematização da aparição fragmentada do discurso, que é aí tomado como objecto. Revel explica que a partir deste método Foucault não estuda a história das ideias na sua evolução concentrando-se antes em cortes históricos precisos para descrever não só o modo como os diferentes saberes se determinam a partir da constituição de novos objectos que emergiram num certo momento mas também como se relacionam e desenham, de modo horizontal, uma configuração epistémica coerente.

Após a edição de *As palavras e as coisas* (1966) Foucault assume o seu projecto de arqueologia das ciências humanas como o de uma "genealogia nietzschiana" e não uma obra estruturalista. Esta

O termo história em Foucault integra três eixos de discursos diferentes. O primeiro consiste numa retoma directa daquele usado por Nietzsche, como crítica de uma história concebida como contínua, linear, com uma origem e uma finalidade e a crítica do discurso dos historiadores como "história monumental" e "supra-heróica". É por via desta leitura que Foucault adopta o termo *genealogia* pois trata-se de encontrar a descontinuidade e o acontecimento, a singularidade, os acasos dos começos, formulando uma abordagem que pretenda fazer eco da diversidade da história.

O segundo eixo corresponde à formulação de um *pensamento do acontecimento* (*pensée de l'événement*) e que é uma história menor, composta por uma infinidade de traços silenciosos, de narrativas de vidas minúsculas, de fragmentos da existência. Nele se funda o interesse de Foucault pelos arquivos.

Finalmente, o terceiro eixo desenvolve-se a partir dos arquivos e motiva o filósofo a colaborar com uma série de historiadores e a problematizar qual deve ser a relação entre a prática filosófica e a prática histórica (ultrapassando a dupla filosofia da história/história da filosofia).

Em suma, a *genealogia* de Foucault é uma metodologia que, à semelhança do exemplo de Nietzsche, suspeita das grandes narrativas e de uma causalidade simplista para a mudança histórica assim como de uma teleologia do progresso. É uma "história" das pequenas e múltiplas mudanças que provocam mudanças nos modos de pensar e agir em dada época.

genealogia trabalha a partir da diversidade e da dispersão, da aleatoriedade das origens e não pretende restabelecer a continuidade da história mas, pelo contrário, recuperar os acontecimentos na sua singularidade. Não se trata de um empirismo mas, segundo Foucault (Revel, 2009, p. 61): [...] "ce n'est pas non plus un positivisme au sens ordinaire du terme: il s'agit en fait de faire jouer des savoirs locaux, discontinus, disqualifiés, non légitimés, contre l'instance théorique unitaire qui prétendrait les filtrer, les hiérarchiser, les ordonner au nom d'une connaissance vraie [...]. Les généalogies ne sont donc pas des recours positivistes à une forme de science plus attentive ou plus exacte; les généalogies ce sont très exactement des *antisciences*".

II. Campo - A projecção nacional

1. Os casos paradigmáticos

A nação partilha com o cinema a necessidade de projecção de modo a poder existir. Na sua obra *La projection nationale. Cinéma et nation*, Jean-Michel Frodon constata como, a partir do último terço do século XIX e durante todo o século XX, a noção *sociedade das nações* se tornou a definição da forma dominante de organização social. Paralelamente constata que o cinema se impôs no século XX como o novo modo de criação artística, produtor de mitologias e do prazer de massas. A este propósito cita Appolinaire, que, numa avaliação sobre a natureza do cinema, afirma que este consubstancia a verdadeira epopeia:

Il est aujourd'hui un art d'où peut naître une sorte de sentiment épique par l'amour du lyrisme du poète et la vérité dramatique des situations, c'est le cinématographe.
L'épopée véritable étant celle que l'on récitait au peuple assemblé, et rien n'est plus proche du peuple que le cinéma.

As constatações de Frodon sublinham a solidariedade gerada entre a história das nações e a do cinema e a sua hegemonia durante todo o século XX. Adicionalmente, o autor constata uma comunhão na natureza de ambos: existem e não podem existir de outro modo que não seja por via da projecção. Este mecanismo partilhado é da sua natureza³¹.

Na sua análise do conceito de nação, Frodon parte daquela estabelecida por Benedict Anderson³², segundo a qual nação é "*une communauté politique imaginaire* et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine"(Frodon, 1998, p. 19). Mas o autor retoma a proposta de Ernest Renan, feita cem anos antes da de Anderson, quando este refere que a essência de uma nação é que todos os indivíduos tenham muitas coisas em comum mas também que todos tenham esquecidos certas coisas precisamente para reter este último aspecto, do esquecimento³³. Para Frodon, este é o cimento imperativo à formação e perenidade da nação visto que o trauma também faz parte da história desta e para Renan

31 Frodon assinala como a persistência de cinematografias nacionais, como não verificou em nenhuma outra arte.

32 (Anderson, 1983)

33 Refere-se à obra "Qu'est ce qu'une nation? et autres écrits politiques".

importa esquecer.

Santo Agostinho propôs que a memória faz-se da frente para trás - ou seja revemos o passado em função do modo como projectamos o futuro (Hipona, 1991, pp. 228-229):

In the eternal, nothing is transient, but the whole is present. But no time is wholly present. It will see that all past time is driven backwards by the future, and all future time is the consequent of the past, and all past and future are created and set on their course by that which is always present. Who will lay hold on the human heart to make it still, so that it can see how eternity, in which there is neither future nor past, stands still and dictates future and past times?

Assumindo a definição de Anderson, a comunidade é ficcional porque imaginária e que é imaginada como limitada e soberana (o imaginário nacional) através da projecção, interiorizada intimamente mas através de um processo colectivo, de uma memória "oficial" - que, nos estados totalitários é, no limite, um magma em que a memória individual deve ser coincidente com a colectiva.

Finalmente, Frodon refere Étienne Balibar que, radicalizando o carácter imaginário da nação - fundado sobre "a projecção da existência individual na trama de um texto colectivo" - afirma que apenas as comunidades imaginárias são reais. Balibar resume o imaginário particular da comunidade nacional como uma dupla ilusão: 1) a crença de que as gerações que se sucedem ao longo dos séculos, num território mais ou menos estável, sob uma designação mais ou menos unívoca, se vão transmitindo uma substância invariante e 2) acreditar numa espécie de destino, ou seja, crer que uma determinada evolução - de que, retrospectivamente, seleccionamos certos aspectos de modo à comunidade perceber-se como um resultado - era a única possível (Frodon, 1998, p. 20).

Quando decide restringir o uso dos termos nação e cinema, Frodon define a nação como um estado particular da evolução das civilizações, como "forma política original e estável da sociedade humana", tomando de empréstimo a Pierre Nora a formulação citada (Frodon, 1998, p. 21).

Quanto ao cinema, designa-o como um sistema, um conjunto complexo indissolivelmente estético, económico e social, constante e prolífico sobre uma duração longa³⁴. Sustenta que estes sistemas, quando existem, são à sombra das nações.

34 Sustenta que o melhor argumento para assumir 28 de Dezembro de 1895 como a data de nascimento do

Frodon propõe que a nação se inventa a partir de um real revisto e corrigido segundo uma dramaturgia. Vai mais longe, porém, e propõe que os mesmos critérios usados para definir nação se aplicam exactamente ao cinema. Escreve que é a projecção de um traço da realidade que funda o cinema e o distingue de todas as técnicas comparáveis precedentes³⁵. Esta é feita em grande formato, no escuro, perante uma assembleia voluntária de indivíduos que partilham, sem se verem, a mesma "visão magnificada". Walter Benjamin escreveu, a propósito da recepção do cinema, que este é a primeira forma de expressão artística cuja percepção é feita colectivamente podendo permitir a interiorização.

No entanto, quando Frodon se refere à projecção da nação através do cinema refere-se às cinematografias nacionais como modo de projecção cultural de um país e não se refere apenas ao cinema de propaganda. Para já restringir-me-ei à abordagem do cinema de propaganda e ao surgimento desta.

O cinema de propaganda teve início com a "nova propaganda", como lhe chamou Edward Bernays [1891-1995], o sobrinho de Freud que, nos EUA, foi considerado "o pai das relações públicas"³⁶.

O surgimento da "nova propaganda" foi viabilizado pela industrialização da sociedade, no início do século XX. A explosão demográfica, a concentração de pessoas nos centros urbanos e o início do abandono do mundo rural por via do desenvolvimento industrial além do desenvolvimento de novos meios de comunicação – o cinema, a rádio, o cartaz –, alteraram profundamente as relações sociais provocando o desenraizamento dos indivíduos. A expressão "alienação do mundo" foi usada por Hannah Arendt em *A condição humana* para designar o desenraizamento dos homens do mundo e uma relação de estranheza do mundo enquanto obra humana e assunto comum dos homens (Arendt, 2001, pp. 311-321)³⁷. Foram

cinema nada tem a ver com o que se passou antes mas depois dessa data: nunca mais, depois desse dia, deixou de haver uma sessão de cinema, um *continuum* ininterrupto, que é a condição de existência do cinema.

35 O kinetoscópio de Edison - de visionamento individual - está, segundo Frodon, mais próximo da televisão do que do cinema porque lhe falta a dimensão espectacular.

36 É considerado pioneiro na área das Relações Públicas e Propaganda - publicou, em 1928, *Propaganda* - para o que combinou ideias, de Gustave Le Bon e Wilfred Trotter, sobre a Psicologia de Massas, com outras, de Freud, sobre Psicanálise. A sua obra e o impacto desta no modo de vida durante o século XX foram tema do premiado documentário *The century of the self*, realizado por Adam Curtis para a BBC, em 2002. A revista *Life* considerou Bernays um dos 100 homens mais influentes do século passado.

37 A expressão é cunhada no âmbito de um diagnóstico das profundas transformações que a modernidade provocou nos cuidados mais elementares do homem para com o mundo (a vida activa: trabalho, fabricação e acção) e no âmbito das condições mundanas da existência humana mais gerais (vida orgânica, mundanidade, pluralidade humana, natalidade, mortalidade e o planeta Terra).

as experiências políticas vividas pelas massas no século XX, mais precisamente no âmbito de regimes totalitários que suscitaram esta preocupação teórica - quanto a esta estranheza do mundo como obra humana e assunto comum dos homens - a Arendt. Em *O sistema totalitário* Arendt refere a "solidão" do homem no âmbito desse colapso do mundo perante o qual o totalitarismo se impôs como resposta destrutiva (Arendt, 1978). É que com a "diluição" da família rural - "com a perda [...] da propriedade privada de um pedaço de terra neste mundo (Arendt, 2001, p. 321)" - e o operário foi ficando, progressivamente, mais só. Essa solidão é a do indivíduo que está entre outros mas desacompanhado. A solidão é uma experiência de perda do mundo e de perda de si próprio. O indivíduo "dilu-se" nas massas, aderindo facilmente a ideias propostas ao grupo sem que, no entanto, cada indivíduo se reveja inteiramente nelas. Esta experiência de perda do mundo e de si tornou-se um fenómeno de massa ganhando relevância política.

Este fenómeno de massa propiciou a criação e desenvolvimento da propaganda política organizada deliberadamente para influenciar a opinião pública através dos novos meios de comunicação e através de novas técnicas de informação e o seu uso. O desemprego e a guerra tornaram-se "terrenos" férteis para o desenvolvimento e recurso à propaganda à medida que as pessoas foram chamadas a votar e a participar na vida política dos respectivos países embora, paradoxalmente, não tivessem os elementos para enquadrar a cada vez maior quantidade de informação debitada por cada vez maior número e variedade de meios de comunicação.

Em *Propaganda*, Bernays começou por considerar que talvez fosse melhor que, em vez da propaganda – que o autor define como o mecanismo através do qual ideias são disseminadas numa larga escala –, se recorresse a Conselhos dos Sábios que escolhessem, pelos cidadãos, os líderes e ditassem a conduta de cada um – pública e mesmo privada –, decidindo até o que cada um deveria vestir e comer (Bernays, 1928, p. 12).

But we have chosen the opposite method, that of open competition. We must find a way to make free competition function with reasonable smoothness. To achieve this society has consented to permit free competition to be organized by leadership and propaganda.

Bernays admite que a manipulação da informação, a exaltação de personalidades e todo o sensacionalismo com que políticos, produtos comerciais e ideias sociais são trazidos às

consciências das massas, são alvo de crítica. Assume que os instrumentos através dos quais a opinião pública é organizada e chamada à atenção podem ser mal usados. Sustenta, porém, que essa organização e chamada de atenção são necessárias a uma vida ordenada.

O deflagrar da I Guerra Mundial impôs a "nova propaganda" – disseminação de informação com o objectivo de influenciar a opinião pública – através do cinema como arma numa das frentes de batalha a travar. O primeiro esforço organizado para a divulgação de doutrinas pelo Estado ocorreu em 1917, na Inglaterra, com a criação de um Departamento de Propaganda que usava os noticiários cinematográficos como instrumento essencial na concretização do seu propósito. A propagação de notícias que deliberadamente transmitiam à sociedade inglesa uma imagem negativa do inimigo foi assumida não como um modo de propaganda nacional directa mas antes de detracção do inimigo. Terminado o conflito, o órgão de propaganda foi extinto mas a emergência dos regimes totalitários recuperou a propaganda e a censura tornando-as instrumentos fundamentais para fazer coincidir a identidade individual com o magma da identidade nacional.

Observou Bernays que a conotação pejorativa ganha pelo termo propaganda deveu-se ao seu uso durante a guerra, o qual terá distorcido o sentido da palavra. Por isso, assume, num testemunho que pode ser visto em "Happiness machines" – o primeiro episódio de *The century of the self* –, ter deixado de usar a palavra propaganda substituindo-a por relações públicas³⁸.

A palavra propaganda foi usada pela primeira vez em 1627 quando, em Roma, foi criado o Colégio Urbano dos Missionários da Propaganda Fidei que preparava padres e missionários para a pregação da fé cristã em terras distantes. O uso generalizou-se a partir de então, bem como o seu sentido que passou a aplicar-se à propagação de uma doutrina ou sistema. Bernays define-a na sua existência moderna (Bernays, 1928, p. 25):

Modern propaganda is a consistent, enduring effort to create or shape events to influence the relations of the public to an enterprise, idea or group. This practice of creating circumstances and of creating pictures in the minds of millions of persons is very common. Virtually no important undertaking is now carried on without it, whether that enterprise be building a cathedral, endowing a university, marketing a moving picture, floating a large bond issue, or electing a president. Sometimes the effect on the public is created by a professional propagandist, sometimes by an amateur deputed for the job. The important thing is that it is

38 (Curtis, 2002).

universal and continuous; and in its sum total it is regimenting the public mind every bit as much as an army regiments the bodies of its soldiers.

Assume que, desde a guerra, a sua prática assumiu formas muito diferentes das que tinha nos 20 anos precedentes e por isso assume que se pode falar em "nova propaganda"(Bernays, 1928, p. 28).

This new technique may fairly be called the new propaganda. It takes account not merely of the individual, nor even of the mass mind alone, but also and especially of the anatomy of society, with its interlocking group formations and loyalties. It sees the individual not only as a cell in the social organism but as a cell organized into the social unit. Touch a nerve at a sensitive spot and you get an automatic response from certain specific members of the organism.

Esta última ideia – de uma resposta automática – foi central no âmbito da teoria hipodérmica, sobre a comunicação de massas.

O que caracteriza, porém, a teoria hipodérmica é a assumpção explícita do "conceito" de sociedade de massa e a ideia de que o seu pré-requisito é o do isolamento do indivíduo na massa. O isolamento não é só físico e espacial mas também "normativo". Cada indivíduo está exposto a mensagens e acontecimentos que são estranhos à sua experiência e têm significados e valores que nem sempre coincidem com os do grupo a que pertence. Esta situação justifica a ênfase com que a teoria hipodérmica refere as capacidades manipuladoras dos meios de comunicação. A massa é um agregado de indivíduos que surge e vive autonomamente dos laços comunitários – entrando mesmo em ruptura com estes dado que é fruto da desintegração de culturas locais – e dentro dela a comunicação é impessoal e anónima. Nesse contexto, a dissolução e fragmentação da audiência são geradoras da fragilidade desta e da reacção isolada de cada indivíduo às sugestões dos meios de comunicação de massa monopolizados³⁹.

39 Em 1965, numa conferência sobre "A Opinião no Estado Moderno", e no contexto da ditadura unipartidária que governava Portugal, Marcelo Caetano constatou a função capital que a opinião pública tem na vida política. As suas proposições são ilustrativas de como o controle da informação, dado a sua influência sobre a opinião pública, foi um instrumento de governo para o Estado Novo.

Disse então que num Estado Moderno o "grande papel" da opinião pública deve ser confiar "a um homem o encargo do governo, substituindo pelo diálogo responsável com alguém as confusas relações da opinião pública com um numeroso e incoercível estado-maior político de diversas cores". Acrescentou a isso que era missão do Estado "defendê-la de todos os factores que a desorientam contra a verdade, a justiça, a boa administração e o bem comum", assumida no artigo 22º da constituição portuguesa de então. Como? Pela propaganda através das "belas-artes" e pelo controlo da informação, naturalmente, e da irrupção da tal irracionalidade sem a qual a

O uso do cinema pela propaganda é mais conhecido quando coincidiu precisamente com uma forte projecção que algumas nações fizeram de si através das suas cinematografias. Frodon propõe a sua noção de cinema - que tem subjacente a existência de um contínuo ininterrupto de projecção de filmes - como um sistema complexo indissolivelmente estético, económico e social, constante e prolífico sobre uma duração longa. Diz que quando estes sistemas existem é à sombra de nações⁴⁰. Frodon propõe que o cinema é parte integrante (e não apenas produto) do desenvolvimento capitalista. Se os desenvolvimentos tecnológicos no âmbito do capitalismo viabilizaram a invenção do cinema, a sua criação decorreu de uma necessidade - a necessidade de cinema - e de um novo modo de inscrição no mundo. Ao primeiro gesto dos Lumière, que foi o de enviar operadores pelo mundo para filmar e divulgar a técnica (uma acção no espaço), somou-se a inscrição do cinema também no tempo, no passado. A sua acção no tempo passou pela "invenção da tradição", como lhe chamou Éric Hobsbawm. Depois de reutilizar a citação que Hobsbawm faz de Pierre Nora - segundo a qual a memória é fenómeno sempre actual, que se vive num presente eterno e a história é uma representação do passado⁴¹ - Frodon constata que a utilização política da memória é um fenómeno político da época da emergência do capitalismo industrial (Frodon, 1998, p. 26).

"L'utilisation politique de la mémoire [est] un phénomène d'époque, dont tous les pays d'Europe font alors l'expérience, ce qu'Éric Hobsbawm appelle joliment 'l'invention de la tradition'.

ideologia se fecha sobre si e a doutrina se torna dogma.

40 João Bénard da Costa editou, com o patrocínio dos Correios de Portugal, um livro que tem o título, provocador, "O cinema português nunca existiu". "Digo **o cinema português nunca existiu** como Eduardo Lourenço disse no título de uma das suas obras mais conhecidas, **o fascismo nunca existiu**" (Costa, 1996, p. 9). O livro é pretexto para argumentar precisamente o oposto. Vaticinando que nenhum de "nós" viverá o suficiente para assistir ao "fim das culturas nacionais europeias", Bénard da Costa considera que, da lista de 461 filmes de ficção [total de filmes de ficção produzidos até à data de revisão do livro, em Abril de 1996], há muitos mais filmes "para ver" do que dispunham os mestres dos anos 50, evocados por si. "Dos anos 60 para cá, desde que surgiu o famigeradíssimo 'cinema novo', junto a esses (e a outros que, do passado, entretanto, descobri), os 17 Oliveiras feitos entre 1963 e 96, Paulo Rocha, Fernando Lopes, António Reis-Margarida Cordeiro, João César Monteiro, Seixas Santos, Jorge Silva Melo e os vários outros revelados nos anos 80 (desde José Álvaro Morais, João Botelho e João Mário Grilo, com particularíssima preferência por um tão grande cineasta como é Pedro Costa ou por um autor tão secreto como Vitor Gonçalves) até aos últimos em data que se chama Jorge António e Joaquim Sapinho. [...] Quem disse que o cinema português nunca existiu? 80 filmes em 461 é cerca de 20 por cento. Quantas cinematografias terão percentagem tão alta de filmes que se vejam? E, se lhes quiserem juntar - eu, por mim, não tenho nada contra - os 40 filmes portugueses que, pela linguagem dos números, os portugueses mais viram, em vez de 80 chegamos aos 120. Ou seja, um quarto da nossa produção" (Costa, 1996, p. 119).

41 "Memory is life. It is always carried by groups of living people, and therefore it is in permanent evolution. It is subject to the dialectics of remembering and forgetting, unaware of its successive deformations, open to all kinds of use and manipulation. Sometimes it remains latent for long periods, then suddenly revives. History is the always incomplete and problematic reconstruction of what is no longer there. Memory always belongs to our time and forms a lived bond with the eternal present; history is a representation of the past." (Gilroy, 1993, p. 1).

L'avènement de l'ère des masses a mis à la dispositions des nationalismes montants des moyens jusque-là inconnus" (Pierre Nora, *op. cit.*), dont il est clair que le cinéma fait partie au premier chef.

Frodon nota como o cinema, através do duplo mecanismo da relação com o tempo que o caracteriza (registo do presente/representação diferida) faz naturalmente a ligação entre os dispositivos entre os quais se joga, de modo geral, o processo de existência e perenização das nações. O fenómeno da emergência do capitalismo industrial e do desenvolvimento das nações que é tendencialmente mundial conhece desenvolvimentos desiguais, localizados, e segundo modalidades diferentes em função dos locais onde se desenvolve. Por outro lado, o cinema tal como é definido por Frodon, desenvolve-se apenas nas grandes potências dinâmicas que dominarão a primeira metade do século XX, propõe: a França, os Estados Unidos, a Alemanha, a União Soviética e, em menor escala, a Itália e o Japão [para Frodon, o caso do Reino Unido é singular porque apesar do surgimento de grandes cineastas não criou um cinema, sustenta o autor]. Na série *Histoire(s) du Cinéma* são estes "cinemas", aliás, os únicos considerados por Godard como nota Jacques Rancière. Em *The saint and the heiress - a propos of Godard's histoire(s) du cinema*, o filósofo francês escreve(Rancière, 2002, pp. 114-115):

[...] the fact is that Godard constructs *one* history of the century and one only. Every history of the cinema in this century is imperiously organized around the 1939-1945 war, organized around the Nazification of Fritz Lang's Germany and the collapse, in Spring 1940, of Renoir's France, around Germany in ruins and the discovery of the death camps in 1945. The history of the two dream machines - Soviet and Hollywood - must find its truth in the european catastrophe. This truth seems to be, a first glance, a combination of two great theses: the Adornian thesis on the impossibility of art after Auschwitz and the Deleuzian thesis, which connects the crisis of the movement-image to the compromise between grand cinematic montage and totalitarian directing (*mise en scène*) and the Rosselinian advent of the time-image in the traumatism of defeat. Whatever the qualities of their guarantors might be, both the one thesis and the other have a weakness common to retrospective declarations of impossibility. But above all their conjunction has an important consequence, fully assumed by Godard, as to the very constitution of the corpus of the history of cinema.

Whatever can be shown to be in play in the backstabbed French spring of 1940, the devastated Germany of 1945, and the horror encountered in the camps belongs to Godard's history of cinema. A Franco-German history, at the limit. It includes Soviet Russia, daughter of German speculations of the preceding century; North America, daughter of old Europe and devourer of her mother, and Rossellini's Italy, emblem of resistance to "the occupation of cinema by America". On the other hand it leaves the Japan of Ozu and Mizoguchi on the sidelines. And it does this neither by means of aesthetic depreciation nor by forgetting what Japan did and underwent between 1941 and 1945, but because the war and defeat of Japan do not allow themselves to be thought within the Franco-German historical quarrel, nor do its images fit the Judeo-Christian quarrel over images.

Nevertheless, if Godard borrows from Deleuze his cutting up of time and from Adorno the

sepulchral tone of time after, it is in order to found a completely different idea of the task of cinema in his century. It's not a matter of saying that art - or in any case the great constructivist cinema - is no longer possible after Auschwitz. It's not a matter of calling into question (*incriminer*) what cinema would still like to do after the horrors of the camps. Godard's thesis is the opposite: if cinema has become "impossible" after Auschwitz, this is not because the horror is unfilmable, it's because it hasn't be filmed. More precisely, according to Godard cinema's, error is double. It has failed at the *task* that its powers imposed on it: that of filming the horror of the camps. But it has also failed at the very knowledge of its powers: it was unable to recognize that it had *already* shown, in its fictions, this horror that came crashing down on reality. It was unable to recognize in reality what it had nevertheless shown already in its fictions [...]⁴².

Procurando explicar quais os motivos pelos quais Moscovo, Berlim, Paris e Los Angeles se constituíram como eixo cinematográfico, Frodon diz que são múltiplos mas que têm que ver com o estado da intersecção entre uma técnica (nova), e uma cultura (antiga na Alemanha, França, Japão ou Itália, ou nova, mas reciclando de modo inovador contributos antigos, na URSS e nos EUA). Têm que ver com a relação dominadora que estas nações estabeleceram com o mundo, com uma vocação para dominar ou para "iluminar". Finalmente, tem que ver com uma intervenção estatal, segundo modalidades diferentes, que se manifesta particularmente quando quatro dessas nações (URSS, EUA, Alemanha e Japão) se tornam ditaduras e todas elas procuram usar o cinema como modo de projectar o seu poder. No entanto, ressalva Frodon, nas democracias francesa e norte-americana o poder público preocupa-se desde logo com o poder estratégico do cinema. O autor assenta que o cinema reflecte e beneficia do desenvolvimento das grandes nações mas que há algo característico nessa relação do cinema com as nações - é a positividade e o seu poder de abstracção (Frodon também refere a sua ocasional perversidade) no modo de agir em benefício do que mostra, sejam os representados mostrados como "bons" ou "maus" na intriga⁴³. Explica(Frodon, 1998, p. 29):

La spécificité du cinéma par rapport aux autres modes de récit tient à la manière dont, plus ou moins (dans une mesure qui dépend de la mise en scène, c'est à dire de l'éthique d'un regard) mais toujours au moins un peu, des êtres réels *s'incarnent* sur l'écran. Et cette incarnation fonctionne par nature de manière positive, elle tend toujours à contredire tout typage conventionnel imposé par les nécessités de la dramatisation.

42 Numa obra que descreve como uma história psicológica do filme alemão, em *From Caligari to Hitler* , Kracauer procura evidenciar os sinais do surgimento do nazismo já nos filmes produzidos durante a República de Weimar.

43 O autor constata que a afirmação será surpreendente para os leitores porque a maioria dos filmes, de todos os géneros e épocas, opõem bons e maus, numa oposição que funda a trama de uma história que geralmente resulta na vitória daqueles com os quais o espectador é convidado a identificar-se. Fá-lo, porém, para constatar que este mecanismo é o de uma dramaturgia muito anterior ao cinema e que não lhe deve nada.

Não se trata de negar a existência de filmes racistas ou xenófobos. Frodon afirma, porém, que estes filmes são feitos contra a própria natureza do cinema. O fenómeno a que chama "redenção mecânica" é que é próprio do cinema (Frodon, 1998, p. 30):

Pourquoi? Parce que celui-ci réunit les puissances de l'image et celles du récit. L'image, au sens le plus élevé du terme, est habitée par la liberté. Elle est indécidable, et donc déjà, par nature, elle "sauve" celui qu'elle adopte pour exister, et que condamnait toute caractérisation - l'ennemi, le juif, le nègre, le boche, le fou, mais aussi bien l'Enfant, la Femme battue, le Pauvre ou le Riche.

Esta liberdade corresponde a uma "desinstrumentalização" do representado. Se é um facto que a fotografia também pode conseguir esta "salvação", a "redenção mecânica" é propriedade específica da imagem filmada pois a realização da plenitude do seu potencial só acontece através do cinema. Por duas razões. Só este regista o traço da duração e do movimento mas sobretudo - e o que é mais relevante para a questão aqui em causa - a fotografia não pode produzir uma figuração da comunidade, em particular da nação. Conclui Frodon (Frodon, 1998, p. 31):

Seul le croisement de cette approche respectueuse de la liberté de l'image et d'un récit invoquant les puissances collectives au-delà du singulier de ce qui est figuré peut élever le phénomène à l'échelle nationale. S'il n'est de communauté qu'imaginaire, la puissance imaginante qui constitue toute communauté est donc toujours un "récit". Ce récit doit être conté inlassablement, et rituellement, aux individus pour leur rappeler - réconfort ou menace - qu'ils appartiennent à la collectivité.

No caso das nações modernas, as comunidades não se definem apenas ou prioritariamente para si próprias mas para as outras nações e para o mundo na globalidade. A necessidade de contar as histórias da comunidade a todo o mundo radica na necessidade de reconhecimento daquilo pelo qual a nação pretende ser conhecida. Frodon propõe que se chame "narrador" aquele ou aquela que transmite as histórias. Propõe ainda que a cada tipo de comunidade corresponde um tipo de lenda e de narrador e que para a nação moderna não há nenhum tipo de lenda mais conveniente do que a lenda filmada e nenhum narrador mais adequado que o cinema.

O texto institui a comunidade que, neste caso, é a nação. Porque é cinematográfico - é ainda Frodon que o sustenta -, este texto sujeito à redenção mecânica define uma certa

modalidade de aparição da nação: esta projecta-se não mostrando, ou mostrando o menos possível, aqueles que não são relevantes, mais do que optando por atacá-los⁴⁴.

(a) O caso soviético

Informação, cultura e ideologia foram os pilares para a educação do povo sobre os quais, após a revolução de 1917 na Rússia, se organizou a propaganda que, só com a passagem dos anos, logrou a construção e união de uma nova nação – a nação soviética – e através da qual a minoria política controlou ideologicamente uma grande "massa" de cidadãos.

Grande parte das obras de propaganda soviética integraram-se no Construtivismo Russo, que surgiu em 1919 (até ser "destituído", no início dos anos 30, pelo Realismo Socialista), numa fase em que a liberdade de expressão não era ainda inteiramente condicionada, sustentando que a arte não se dissociava da vida quotidiana e deveria assumir-se como uma linguagem universal. Esteticamente, é um movimento de inspiração modernista, na sequência do Futurismo Italiano e do Cubismo Francês, entusiasta das máquinas e das novas perspectivas criadas por estas e pela industrialização para se pôr ao serviço da construção de um mundo mais justo. No cinema - que não se quis apenas original mas também revolucionário - Dziga Vertov e Serguei Eisenstein são os criadores que mais se distinguem pelo vanguardismo das obras e pela capacidade de inovação de ambos em termos cinematográficos, respectivamente ao nível do cinema-verdade e da montagem de atracções.

O recurso pelo regime bolchevique à *agit-prop* – contracção das palavras agitação e

44 O que Frodon chama "positividade natural" do cinema é que está, em seu entender, na origem de um acontecimento traumático na história do cinema, diagnosticado por Godard na(s) sua(s) "história(s) do cinema": o cinema não soube ler Auschwitz e por isso nada fez para impedir que acontecesse. Se tal se deveu à interdição de representação do extermínio pelos seus promotores, não se pode pretender que isso não foi contado quando estava a acontecer. Hitler assume-o em *Mein Kampf*. Só pode dizer-se que o extermínio não foi visto. Os nazis compreenderam que a visão das vítimas, nos filmes de propaganda que tinham como alvo a população simpatizante das suas ideias, seria inaceitável para esta e voltar-se-ia contra os promotores do extermínio. Himmler ordena, deste modo, o "segredo absoluto", ou seja, a interdição de fotografar e filmar os campos de extermínio que, como sabemos, não obsteu a que fossem captadas as imagens que George Didi-Huberman analisou e motivaram a polémica que esteve na origem de "Imagens apesar de tudo". Frodon constata que os nazis filmaram grande quantidade de filmes nacionalistas e racistas que são, quase sempre, exaltações "positivas" das suas teses. Diz que das 1094 longas-metragens realizadas durante o III Reich apenas cinco são explicitamente anti-semitas. Hitler terá mesmo admoestado Goebbels por terem sido feitos muitos filmes patrióticos mas poucos filmes nacionais-socialistas, de "denúncia dos judeus-bolcheviques". Esta queixa esteve na origem da realização de *Jud Suss*.

propaganda e um conceito descrito por Jorge Plejánov e Lenine – como estratégia política que usou a arte como modo de influenciar a opinião pública e mobilizá-la foi imediato, organizado a partir de um departamento homónimo. Previamente à revolução bolchevique, propaganda significava apenas "disseminação de ideias". Com a chegada ao poder de Lenine, a partir do início dos anos 20, propaganda passou a significar "difusão da ideologia marxista-leninista" ou do comunismo em geral. Um cine-comboio - que Alexander Medvedkin criou - de *agit-prop* em que viajavam artistas, iniciou então uma digressão pelo imenso território, representando pequenas peças e mostrando os *agitki* (filmes curtos, de agitação, alguns dos quais feitos por Vertov) difundido a propaganda política do novo regime bolchevique não só entre o povo mas junto aos soldados da revolução. A bordo existia também uma pequena imprensa, que permitia compôr e imprimir os cartazes políticos que eram lançados pelas janelas, quando o comboio atravessava as povoações. O cinema desempenhou um papel muito importante nesta fase, mostrando ao povo a Revolução de 1917 e como a "classe trabalhadora" triunfara sobre os seus "opressores" e "inimigos de classe".

Com a morte de Lenine, em 1924, e a subida ao poder por Estaline, a propaganda foi centralizada ganhando outros contornos, mais precisos e fechados. A agitação foi perdendo espaço, até desaparecer praticamente, cedendo espaço à glorificação estática do partido e do líder através da propaganda. Oficializado a partir de 1934, o Realismo Soviético passou a orientar toda a produção artística, transformando os intelectuais em "inimigos do povo" e traidores sempre que fossem críticos do dogma.

Ao contrário de Lenine, que não seria um grande apreciador de cinema, Estaline tinha um grande interesse por filmes e presidia a reuniões com os cineastas no âmbito da quais lhes dava directivas. O grande filme consagrado pelo Kremlin é *Tchapaiev*, um filme absolutamente alinhado com o estalinismo. Analisado por Marc Ferro em *Cinéma et Histoire*, segundo o historiador, *Tchapaiev* traduz a passagem de uma ideologia internacionalista e revolucionária a uma ideologia nacionalista (russa) e tradicional.

(b) O caso italiano

De modo não organizado, inicialmente, em Itália, mas já com direito à criação de um

Ministério específico na Alemanha, a propaganda estatal foi imposta pelo fascismo e nacional-socialismo para criar uma mística em torno do regime, exaltar o passado e os heróis das nações, sublinhar as qualidades da raça e promover a figura do Chefe.

Em Itália, em 1933, é criado em Itália o Subsecretariado para a Imprensa e Propaganda com o propósito de controlar os meios de comunicação, o que acontece de forma efectiva quando, quatro anos mais tarde, foi transfigurado em Ministério da Cultura Popular (Minculpop), com poderes para fiscalizar a imprensa escrita, a rádio, o cinema, o teatro e restantes manifestações artísticas. Um ano depois é criada a *Direzione Generale per la Cinematografia* com um propósito duplo: o de coordenar a produção e distribuição cinematográficas, através do proteccionismo estatal à cinematografia nacional, e o de controlar a distribuição de filmes estrangeiros. Este proteccionismo traduz-se na obrigatoriedade dos exibidores programarem um filme italiano por cada três estrangeiros mostrados, nas cidades com mais de 50 mil habitantes, além da obrigatoriedade de dobragem de todos os filmes estrangeiros, enquanto o Estado apoia a construção da *Cinecittá*. Em 1939 o proteccionismo estatal à produção nacional extrema-se quando, como explica a revista portuguesa de cinema *Animatógrafo*, o governo "chamou a si o monopólio da importação de filmes de toda e qualquer origem, com o propósito de só se importar na medida em que o cinema nacional não pudesse cobrir as necessidades do espectáculo"(1941, p. 4).

Mussolini estava bem ciente do poder do cinema em termos de propaganda e da importância, como instrumento do poder, dos documentários e actualidades filmadas. Tal é atestado pelo modo como referiu, durante uma viagem aos EUA, o tremendo potencial das actualidades cinematográficas para "multiplicar" a sua liderança carismática e as suas ideias perante as audiências cinematográficas de todas as cidades italianas. No discurso, filmado a 6 de Maio de 1927 nos EUA, afirmou: "Deixem-me falar através delas [actualidades cinematográficas] em vinte cidades de Itália uma vez por semana e não precisarei de nenhum outro poder (Fielding, 1972, p. 165)". Foi o próprio Mussolini a dirigir a produção de grandes produções históricas que exaltavam as origens antigas do fascismo (com *Cipião africano*, de 1937) ou as suas ambições imperialistas (*Luciano Serra Pilota*, de 1938). Não foi, porém, significativa a produção deste género de obras - razão pela qual Frodon, na sua obra, considera o caso italiano no capítulo sobre "desvios e ausência". Tal não obstou, porém, a que o modelo italiano de propaganda através do cinema fosse inspirador no caso português -

também ele com as suas especificidades - e mesmo alemão.

O cinema foi, desde cedo, objecto de atenção especial pelo regime italiano. Logo em 1925 fora criada *L'Unione Cinematografica Educativa* (LUCE), que se manteve sempre autónoma do Minculpop. Esta produziu sobretudo curtas e médias metragens de carácter informativo ou educativo sobre matérias no âmbito da propaganda do turismo, cultura, religião, etc. mas também produziu longas-metragens de propaganda ao regime, entre as quais *Camicia Nera* (1933), de Giovacchino Forzano, uma inspiração directa de *A revolução de Maio* (1937), realizada por António Lopes Ribeiro para o SPN. Entre a produção do LUCE figurou a do *Cinegiornale Luce*, jornal de actualidades oficial. A Unione apoiou também filmes de exortação do regime, sem que estes fossem assumidos como propagandísticos, funcionando como complemento aos documentários de propaganda directa. No entanto, tal como na Alemanha, foram os filmes produzidos para distração popular, sem ambições de propaganda, - as chamadas "comédias de telefone branco" - que sobretudo beneficiaram do apoio estatal. A exemplo do que sucedeu em Itália e na Alemanha, em Portugal, este investimento em comédias populares, de evasão mas que simultaneamente eram um instrumento poderoso de orientação ideológica, veio a fomentar as "comédias à portuguesa", um género que teve como matriz *A canção de Lisboa* (1933), o primeiro filme inteiramente sonorizado em Portugal e realizado por Cottinelli Telmo.

(c) O caso alemão

O mais organizado dos aparelhos de propaganda do Estado dos anos trinta foi, porém, o *Reichministerium für Volksaufklärung und Propaganda*, instituído a 13 de Março de 1933. Este aparelho teve antecedentes. Se é um facto que o cinema alemão foi dominado pelos realizadores dinamarqueses até à I Guerra Mundial, o início do conflito dita a organização cinematográfica do país dado que o general Erich Ludendorff assume que o cinema deve ser usada eficazmente como máquina de guerra. Da criação de uma grande sociedade de cinema que agrupa, com capitais públicos, as pequenas produtoras até então dispersas, resulta a UFA (*Universum Film Aktiengesellschaft*) que tem como missão fazer publicidade à Alemanha segundo directivas governamentais. A produção contemplou por isso, além dos filmes de

propaganda explícita, directa, filmes considerados representativos da cultura alemã tal como filmes que servissem a educação nacional. Ao longo dos anos a UFA mudará muitas vezes de estatuto jurídico e de ideologia mas não de vocação.

Depois de Lubitsch se impôr como o primeiro realizador alemão, *O gabinete do Dr. Caligari* tornou-se o símbolo do expressionismo alemão de entre as duas guerras. O cinema feito durante a República de Weimar (1918-33) só foi abordado na sua complexidade por Lotte H. Eisner e Siegfried Kracauer⁴⁵, ambos judeus, que reflectiram sobre este como enunciação do advento do nazismo⁴⁶. Através de uma análise dos filmes realizados em várias fases nessa época, Kracauer pretende determinar o padrão psicológico do povo alemão ao longo do período, nomeadamente em termos de medos e esperanças.

Com o advento do nazismo, a UFA impôs-se como a única entidade que concorreu em termos de dimensão com Hollywood o que de certo modo comprova como os nazis foram exímios a tirar proveito do cinema.

Em termos de informação e propaganda, Josef Goebbels adaptou à realidade alemã os métodos ensaiados pelos fascistas italianos, radicalizando-os. O controlo da informação foi total e a censura anulou toda a ideia contrária à ordem estabelecida. Já a propaganda concentrou-se na promoção de Hitler, na exaltação da raça ariana, na denúncia de uma conspiração judaica para controlar o mundo e no combate ao comunismo.

A componente visual da propaganda foi extraordinariamente forte e as cerimónias do

⁴⁵ Kracauer considera que os filmes de uma nação reflectem a sua mentalidade de modo mais directo do que outros modos de expressão artística por duas razões. A primeira, no seu entender, é que os filmes nunca são o produto de um indivíduo devido ao carácter colectivo da produção de filmes que faz Pudovkine identificá-lo com a industrial. A segunda é que os filmes, segundo Kracauer, dirigem-se à multidão anónima. Pode supôr-se que os temas cinematográficos populares deveriam satisfazer desejos existentes das massas. Kracauer comenta a opinião segundo a qual Hollywood oferece às pessoas filmes que estas não querem realmente, persuadindo-as por via da passividade destas e através da publicidade. Mas o autor diz que não deve sobrevalorizar-se a distorção introduzida pelo cinema de entretenimento de massas de Hollywood. O manipulador depende das qualidades inerentes do seu material e até os filmes de propaganda de guerra nazi oficiais, diz, não obstante serem pura propaganda, espelhavam certas características nacionais que não podiam ser fabricadas. Isso aplica-se com mais propriedade ainda a uma sociedade competitiva, propõe. As audiências americanas recebem o que Hollywood quer que elas queiram mas, no longo prazo, o público determina a natureza dos filmes de Hollywood. A obra de Kracauer é influenciada directamente pelo marxismo e pela psicanálise de Freud e, nesse âmbito, o autor considera que o que os filmes reflectem não são tanto crenças explícitas quanto disposições psicológicas que caracteriza como camadas profundas da mentalidade colectiva que se desenvolvem mais ou menos abaixo da dimensão da consciência.

⁴⁶ Instaurada na Alemanha após a I Guerra Mundial, em 1918, usou o modelo parlamentarista democrático e durou até 1933.

Partido, os cartazes e o cinema assumiram uma estética, com elementos visuais muito fortes e precisos. O investimento no cinema como modo de projecção do Estado traduz-se na produção, de 227 filmes de curta e longa-metragem, entre 1934 e 1936 – período em que a frequência dos cinemas quadruplica. Enquanto são tomadas medidas como a obrigatoriedade de exibição de todos os filmes nacionalistas nas escolas, a maioria dos filmes produzidos têm carácter lúdico, o que não obsta a que estejam fortemente marcados pelas doutrinas que o regime propagandeia. As obras de propaganda indirecta são largamente maioritárias, de entretenimento, e vão desde o musical ao filme de montanha passando - já o escrevi quando abordei o caso italiano - pela comédia. Como no caso italiano, estes filmes veiculavam os valores caros ao regime nacional socialista, em termos racionais, sexuais, sociais, etc.. Entre a produção ideologicamente orientada integrou-se a realização de obras militares, anti-semitas - como *Jud Suss* (1940) por Veit Harlan - ou os filmes históricos em que a componente biográfica de figuras históricas do passado foi significativa, através de uma abordagem enquadrada pela bitola nacionalista e de justificação do poder autoritário. Esboçam uma "genealogia" em que a figura do *Fuhrer* emerge como natural, decorrente do progresso histórico.

Após a abordagem a Fritz Lang - cuja obra em duas partes *Os Nibelungos* (1923-24) foi saudada por Goebbels pela sua qualidade e modernidade como necessidades estéticas do nazismo - para tornar-se o cineasta do regime, Leni Riefenstahl, uma ex-actriz de filmes de montanha, aceita o mesmo desafio e revela-se um ás da técnica. O seu primeiro filme *A luz azul* (1932) exalta a natureza, as pulsões instintivas e as forças sobrenaturais. A recusa de Fritz Lang - que o faz confrontar-se, após o convite de Goebbels, com a impossibilidade de continuar a fazer filmes como até então e o obriga a reflectir sobre a aprovação que os seus filmes merecem dos nazis - não é impedimento a que quer os seus filmes quer a ópera de Wagner sobre o mesmo tema ajudem a compôr uma estética da identidade nacional entre 1933 e 1935.

Desde a instauração do Nacional Socialismo na Alemanha até ao seu desaparecimento, a acção do Ministério da Propaganda foi, portanto, determinante para a

imposição de um culto em torno de Hitler e da raça ariana além da legitimação dos acontecimentos determinados pelo regime. Leni Riefenstahl logra dar forma ao imaginário nazi sendo que *O triunfo da vontade* (1935) é o paradigma da estetização da política a que procedeu o totalitarismo e a que alude Walter Benjamin em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (Benjamin, 1992). Uma parte do êxito desta estetização na exaltação, pelo regime hitleriano, de ídolos é inspirado nas experiências formais do cinema de Weimar (e do cinema soviético). O facto é que, para além da discussão sobre se Riefenstahl foi ou não nazi, as suas realizações "documentais" impressionam vivamente as audiências após o fim do regime nacional socialista.

A produção documental do regime, assegurada por realizadores muito competentes tecnicamente e feita com muitos recursos, era assumidamente de propaganda. As actualidades cinematográficas, que se impuseram internacionalmente pela sua qualidade técnica mas também por um novo modelo de organização da informação, potenciador de um clímax em detrimento do modelo da "pirâmide invertida" anglo-saxónico, eram de exibição obrigatória⁴⁷. Tal como se dotou a produção estatal de condições técnicas de grande qualidade, criou-se um poderoso instrumento de divulgação dos filmes: mil camiões de projecção levavam a produção documental e os filmes de ficção de propaganda directa além das comédias ideologicamente orientadas às zonas rurais.

2. "Salazar vai ao cinema"

A abordagem específica dos casos do uso do cinema pela propaganda soviética, italiana e alemã surge pela importância inegável mas também pela influência directa no caso português. É conhecido como o uso de actores pouco conhecidos e as opções narrativas do italiano *Camicia nera* inspiraram *A revolução de Maio*. Foi assumida por Lopes Ribeiro a influência do cinema soviético - e, mais particularmente, o uso de actualidades filmadas na ficção, inspirado em Vertov - na primeira obra de propaganda explícita ao regime. Sobre o

⁴⁷ É a técnica mais comum de construção das notícias. Neste caso, refere-se à estruturação de um jornal filmado em que as actualidades são alinhadas por ordem decrescente de importância.

cinema alemão, não há referências assumidas. Mas uma consulta a informação disponível no Fundo SNI é reveladora e por isso detalho um pouco.

Para garantir a qualidade da fotografia de *A revolução de Maio* (1937), a primeira grande aposta ficcional de propaganda ao regime e devido à preocupação com a filmagem dos exteriores (não esquecer a importância do discurso de Salazar, em Guimarães, durante as comemorações do golpe militar), o sub-director do SPN, António d'Eça de Queiroz, escreveu, a 4 de Fevereiro de 1936, a A. Sanders, em Berlim, para tentar contratar um director de fotografia alemão. O escolhido era Albert Benitz que filmara *Der verlorene sohn* (1934) para o realizador Luis Trenker⁴⁸. Diz a carta que:

O realizador António Lopes Ribeiro gostou muito do seu trabalho como operador de câmara no filme *Der verlorene Sohn* e recomendou-o ao Secretariado de Propaganda. O Secretariado quer saber :

- 1) Se o Sr. Benitz pode filmar em Portugal de Março a Maio de 1936;
- 2) Qual é o seu salário;
- 3) Qual é a sua morada actual.

A carta especifica que, no caso de o Sr. Benitz não poder assinar contrato, o SPN pretende obter as mesmas informações relativamente ao seu "companheiro de trabalho" em *Der verlorene sohn*, Reimar Kuntze.

O Secretariado pede que, na eventualidade de nenhum dos dois operadores estar disponível, Sanders lhe recomende um operador alemão especializado em filmagens aéreas (constituirão a maior parte do filme, informam) cuja competência técnica esteja assegurada. Pede referências sobre o trabalho do operador de câmara recomendado.

Desconheço se a carta teve resposta ou não da parte de Sanders, Benitz ou Kuntz. É certo que nenhum dos directores de fotografia acabou por colaborar em *A revolução de Maio*. O que talvez não seja coincidência é a influência que o filme alemão referido acabou por ter no primeiro filme de ficção de propaganda do regime português quanto à "rendição" do "herói transviado" à realidade da sua terra por oposição a um fascínio - uma fascínio que quase radica na sua perdição - pelo que se passa no exterior que o impede de ver o local, a "heimat".

Nascido numa zona do Tirol austríaco que é actualmente italiana, o realizador do filme, Trenker trocou a sua actividade como arquitecto (e potenciou o passado como campeão de esqui) por uma carreira como cineasta e protagonista de filmes de montanha após uma

48 O filme estreou em Portugal em 11 de Dezembro de 1935.

primeira experiência em 1923 quando protagonizou um dos filmes de montanha - o gênero cinematográfico alemão por excelência, inventado por Arnold Fanck - *Der Berg des Schicksals* de Fanck. Seguiram-se mais dois filmes - *Der heilige Berg* (1926, Arnold Fanck) e *Der grosse Sprung* (1927, Arnold Fanck) - em que dividiu o protagonismo com Leni Riefenstahl, antes de se tornar realizador dos próprios filmes. O tema principal dos filmes que Trenker passou a realizar era o da relação idealizada dos indivíduos com a sua terra natal sublinhando a decadência da vida na cidade, de que este filme, estreado em Portugal no final de 1935 com o título *O filho pródigo*, é considerado exemplar. Neste, Nova Iorque surge como um lugar de perdição para um guia de montanhas tirolês que quer conhecer os lugares exóticos dos quais teve notícia. Tal resulta em mergulho numa modernidade desalmada a que Tonio consegue reagir, ganhando um respeito reforçado pela sua terra e pela comunidade a que pertence e onde acaba por regressar. Fiel ao título, o filme assume-se como uma parábola moral e catequizava as audiências suas contemporâneas. Escreve Spector (Spector, 2001):

The production of desire for the demonic Other runs like a red thread through a host of Nazi entertainment features, where, in nearly all cases, no figures of Jews are present. Rentschler's reading of Luis Trenker's *The Prodigal Son* (1934) turns on precisely this axis, where the Bavarian mountain youth needs to satisfy his desire for the big city with a disastrous venture to New York (which in some ways resembles Weimar Berlin as much as it does 1930s America) before he can really be one with his native homeland. But these narrative conventions, again, are not the clumsy allegories they appear.

A obra de Trenker e este filme em particular foi amplamente usada pela propaganda nazi, que explorou os elementos nacionalistas do cinema de Trenker. No entanto, *Der Feuerteufel*, que realizou em 1940, desagradou a Goebbels de tal modo que foi mesmo proibido de filmar e acabou por emigrar, temporariamente, para a Itália.

Já em 1978, demarcando-se do nazismo e do fascismo [após a II Guerra Mundial chegou a ser acusado de fascismo], Trenker explicou a importância da "heimat" para si (Rentschler, 1993, p. 33):

Heimat for me is not a political concept, but rather an object of love granted to man by God. I approach it with humility. To love one's *Heimat* is to love other people, to experience religion and to understand human fears and joys.... Loyalty to one's *Heimat* seen in this light is a spiritual reaction against Nazi materialism and blood-and-soil drivel and against Marxism atheism and class hatred as well.

Quanto a Albert Benitz, começou por trabalhar nos filmes de montanha de Fanck

antes de começar a trabalhar com Trenker, para o qual filmou muitos filmes - o que terá estado na origem da sua indisponibilidade para vir a Lisboa filmar com António Lopes Ribeiro. Terão sido os dotes como fotógrafo de exteriores - um dos filmes que o notabilizou, mais tarde, foi *Tiefland* (1954), do qual assina a direcção de fotografia partilhando-a com a realizadora deste, Leni Riefensthal - a interessar Lopes Ribeiro mas não deixa de ser curioso o paralelismo entre a parábola moral alemã proposta por Trenker e aquela que Lopes Ribeiro e Ferro vieram a propôr, sob pseudónimo. O regresso do filho pródigo, Tonio, à montanha foi certamente inspirador para a transformação que se opera no comunista César Valente após o seu regresso a casa.

Previendo a possibilidade de Benitz estar disponível e aceitar o convite, o SPN pedia que se consultasse desde logo a disponibilidade e condições de remuneração requeridas pelo operador alemão Reimar Kuntze, mais conhecido por ter filmado, para Walter Ruttmann, *Berlim, sinfonia de uma cidade*, mas que também fora operador de *O filho pródigo*.

Certo é - já o escrevi - que nenhum deles aceitou o desafio e foi uma equipa composta por alguns dos directores de fotografia portugueses mais conceituados da época (Salazar Diniz era talvez o mais conceituado mas não integrou a equipa) - Octávio Bobone, Manuel Luiz Vieira e Aquilino Mendes - e um judeu alemão (em fuga do nazismo desde 1933), Willy Goldberger, que assegurou as filmagens. Este e o irmão, Isy, trabalharam em vários filmes de ficção e alguns documentários portugueses antes de se radicarem em Espanha.

Não deixa de ser curioso que dois judeus em fuga pela Europa se tenham instalado na península fazendo filmes para os regimes de Salazar e Franco. Willy Goldberger veio, também, a filmar o segundo e último filme de ficção de propaganda directa ao regime, *Feitiço do império* (1940).

Tal como os Goldberger, outro judeu (de origem austríaca), Heinrich Gartner, fixou-se em Espanha, onde prosseguiu actividade como operador de filmes de ficção e dirigiu alguns documentários. Aparentemente a sua fixação ocorreu cedo demais, em 1934. Logo quando eclodiu a Guerra Civil em Espanha, o cônsul alemão terá pedido a sua extradição para a Alemanha. Gartner foi aparentemente deportado para Portugal tendo sido autorizado a regressar a Espanha mais tarde adoptando a nacionalidade e um nome espanhol, o de Enrique Guerner. Depois disso fez vários documentários sobre a Guerra Civil no âmbito da propaganda franquista tendo, posteriormente, trabalhado sobretudo em filmes de Florián Rey e Ladislao Vajda. Em Portugal filmou *Gado Bravo* (1934), a primeira longa-metragem de

ficção de Lopes Ribeiro, além de *As pupilas do senhor reitor* (1935), com Leitão de Barros, e realizou, para o SPN, o documentário *O arquipélago dos Açores* (1937). Tenha ou não sido deportado para Portugal, o seu regresso a Espanha consumou-se no final de 1937 e cartas dirigidas a Henrique Gaertner (são diversas as variações do seu nome que vão sendo usadas ao longo da sua actividade na península ibérica) revelam que mantinha estreitas relações com as propagandas salazarista e franquista. Correspondência com data de 18 de Dezembro de 1937 assinada pelo proprietário e director da Cifesa (abreviatura para Companhia Industrial Film Español SA) e enviada de Sevilha, concede "poderes amplos" a Gaertner, então em Salamanca para lidar com o SPN articulando com um funcionário da própria empresa em Lisboa, o Sr. Maroto⁴⁹. Os poderes concedidos respeitavam à troca de documentários de guerra produzidos pela Cifesa [na carta elencam-se os títulos e quantidade de rolos de cada filme disponível à data: *Racia...la nueva España*, *Entierro General Mola*, *Frente de Aragon*, *Bilbao para España*, *Santander para España*, *Asturias para España*, *Sevilla rescatada*, *Santiago de Compostela*, *Homenage a las brigadas de Navarra*, *Ciudades de la nueva España - Salamanca*] com filmes de propaganda produzidos pelo SPN.

Ainda no que respeita à relação da propaganda cinematográfica portuguesa com a alemã, refira-se que é também António d' Eça de Queirós quem, em 27 de Maio de 1937, escreve ao Ministro da Alemanha em Lisboa para, no âmbito do início das sessões de Cinema Ambulante do SPN/SNI, conseguir filmes de propaganda alemães. Já aludi ao poderoso dispositivo de projecção que os nacionais socialistas criaram na Alemanha para divulgar o seu cinema, de propaganda assumida ou meramente de orientação ideológica. Parece óbvio ter servido de modelo ao mecanismo possível, com recursos mais escassos (mil camiões na Alemanha para dois, no caso português) mas com efeitos que não podem ser ignorados ou diminuídos em Portugal. Escreve o sub-director da propaganda portuguesa:

49 A Cifesa foi fundada em 15 de Março de 1932 em Valência e logo no ano seguinte foi vendida à família Casanova, de industriais do azeite, cujo patriarca cedeu a direcção da companhia de filmes ao filho Vicente. A Cifesa tinha então o exclusivo da distribuição em Espanha dos filmes da Columbia, então em grande crescimento devido ao êxito dos filmes de Frank Capra. A partir de 1934 a Cifesa passou a produzir filmes que se tornaram os maiores êxitos da época republicana contando para tal com realizadores como Florián Rey e Benito Perojo e com as grandes estrelas cinematográficas de então: Imperio Argentina e Miguel Ligeró. A guerra civil veio perturbar este sucesso e a Cifesa passou a produzir sobretudo documentários e actualidades. Após a vitória franquista e com a protecção do regime superou o êxito da época republicana. O decurso da II Guerra Mundial trouxe-lhe um grave revés: o seu relacionamento com a Alemanha nazi acabou por provocar graves perdas económicas. A Cifesa procurou reagir investindo em grandes produções históricas, uma aposta mal sucedida que ditou o encerramento da empresa em 1956.

Sabe V. Ex^a qual o alcance e o fim político deste género de propaganda. Desnecessário se torna pois explicar que esses documentários, sem terem o carácter de propaganda desse país, podem ser escolhidos por forma a servirem como propaganda de uma doutrina e de um sistema. As legendas que se fizerem depois, em português, explicarão a intenção do documentário e mostrarão que só os Estados fortes e os regimes de autoridade podem realizar grandes obras e enfrentar grandes problemas.

Enfim: Sabe V. Ex^a muito bem o que, sob este aspecto, pode convir e interessar à nossa política e à nossa propaganda, sem ferir demasiado a nota de reclamo a uma nação estrangeira. Muito grato lhe ficaria, pois, pelo favor de me ajudar nesta cruzada em prol da autoridade e da ordem [...]

Torna-se assim óbvio que António Lopes Ribeiro, à medida que se impõe como o cineasta do regime, usa todas as influências cinematográficas que o marcaram durante a viagem que iniciou, em Março de 1929, com Leitão de Barros, a vários estúdios de cinema da Europa. Enquanto Leitão de Barros ficou em França a tratar de aspectos relacionados com a realização do primeiro filme sonoro português, *A Severa* (1930), Lopes Ribeiro, que em Paris conheceu Hamílcar da Costa, viaja com este para Berlim⁵⁰. Nessa cidade conhece Fritz Lang antes de, sozinho, seguir viagem para a URSS (para o que, já então, beneficiou de uma autorização especial do governo português) onde conheceu Dziga Vertov e Serguei Eisenstein.

As propagandas cinematográficas alemã e soviética afirmam-se, formalmente, como referências mas, em termos de argumento, o caso alemão parece ter sido também inspirador enquanto, entretanto, emerge um projecto de cinema ibérico. Este inspirou-se na defesa da possibilidade de um cinema latino, feita por Jean Renoir quando esteve em Lisboa em finais de 1940 no âmbito de uma homenagem do Sindicato Nacional dos Profissionais do Cinema, presidida por Lopes Ribeiro.

Com a indústria cinematográfica europeia estagnada devido à guerra, Lopes Ribeiro acarinha um projecto de produção contínua de cinema e, com o apoio de Ferro, viaja para

50 Hamílcar da Costa era um empresário português radicado em França onde veio a fundar a Agência Cinematográfica H. da Costa a qual visava produzir filmes portugueses, através de um "cinema português com classe e envergadura internacionais". Para manter uma produção contínua e organizada, a H. da Costa contratou vários técnicos e actores alemães que emigraram do território quando o partido nacional socialista ascendeu ao poder. *Gado Bravo*, a primeira longa-metragem de Lopes Ribeiro - que foi desafiado para a realização da mesma pelo empresário Hamílcar da Costa - é uma obra paradigmática da colaboração entre técnicos e artistas portugueses com outros emigrados. Além da supervisão técnica do filme por Max Nosseck, a direcção de fotografia foi assegurada por Heinrich Gaertner, entrou o actor Siegfried Arno, Isy Goldberger foi responsável pela iluminação e Hans May assegurou a composição musical. Quando Hamílcar da Costa morreu prematuramente, Lopes Ribeiro casou com a viúva deste, e a Agência H. da Costa de Paris e o Bloco H. da Costa portuguesa fundiram-se para a criação da Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas (SPAC), propriedade do irmão de H. da Costa, Francisco Correia de Matos e da ex-viúva entretanto casada com Lopes Ribeiro. A SPAC assegurou a produção do *Jornal Português* de actualidades filmadas além de documentários de propaganda para o SPN/SNI.

Espanha para negociar os termos de uma possível "Irmandade Cinematográfica Ibérica". Se é um facto que os esforços feitos por ele e por outros agentes cinematográficos se saldaram no estímulo às co-produções ibéricas, é certo que nunca se concretiza o apoio estatal a um projecto conjunto para abordar o mercado ibero-americano.

(a) A ordem do Estado Novo

Em 28 de Maio de 1926, tendo como modelo o sidonismo, diversos segmentos das Forças Armadas convergem no sentido de modificar a situação política, visando pôr cobro à "ineficácia" parlamentar e à "desordem" social. Põem em causa a ordem institucional mantendo embora, formalmente, o princípio republicano. Numa eleição com um candidato único, em 1928, Carmona é eleito directamente Presidente da República. Salazar, professor em Coimbra, com prestígio no meio católico e conhecido pelas posições favoráveis ao equilíbrio orçamental, aceita a pasta das Finanças de um governo então chefiado pelo coronel Vicente de Freitas. Foi o princípio de uma trajectória em que veio a emergir como inspirador de uma reforma do Estado, que se quis forte e autoritário, de feição corporativista, aglutinador de correntes políticas anti-liberais.

Salazar proclama, num discurso proferido em Maio de 1931, "o estabelecimento de um nacionalismo político, económico e social, [...] dominado pela soberania incontestável do Estado forte". O Estado passou pois a ser o Estado Novo, designação surgida em 1930 e nunca mais abandonada, e tornou-se corporativo e social, assente em valores morais e metafísicos da "civilização cristã e ocidental". "A sua célula de base encontrar-se-ia na família e os seus elementos fundamentais nas corporações morais, económicas e intelectuais, onde os interesses de patrões e empregados se harmonizariam com vista a um interesse comum, 'nacional'".

Num discurso de 30 de Julho de 1930 - prévio à constituição do Estado Novo - Salazar enuncia aqueles que virão a ser os princípios característicos do mesmo (Henriques & Mello, 2007, pp. 119-130):

Na nossa ordem política, a primeira realidade é a existência independente da Nação Portuguesa, com o direito de possuir fora do continente europeu, acrescentando à sua herança peninsular, por um

imperativo categórico da história, pela sua acção ultramarina em descobertas e conquistas, e pela conjugação e harmonização dos esforços civilizadores das raças, o património marítimo, territorial, político e espiritual abrangido na esfera do seu domínio ou influência.

Desta forte realidade e desta primeira afirmação outras derivam imediatamente: a primeira é que estão subordinadas aos supremos objectivos da Nação, com seus interesses próprios, todas as pessoas singulares e colectivas que são elementos constitutivos do seu organismo; em contraposição e garantia da eficácia superior deste sacrifício afirma-se também que a Nação não se confunde com um partido, um partido não se identifica com o Estado, o Estado não é na vida internacional um súbdito mas um colaborador associado. Em palavras mais simples: temos a obrigação de sacrificar tudo por todos; não devemos sacrificar-nos todos por alguns.[...]

Atravessa-se, na ordem interna e na ordem internacional, uma época de verificada fraqueza do Estado [...].

Não há Estado forte onde o Poder Executivo o não é, e o enfraquecimento deste é a característica geral dos regimes políticos dominados pelo liberalismo individualista ou socialista, pelo espírito partidário e pelos excessos e desordens do parlamentarismo.

[...]

O Poder Executivo, exercido pelo Chefe do Estado, com os ministros nomeados livremente por ele, sem dependência de quaisquer indicações parlamentares, tem por missão governar com o direito; cabe-lhe a obrigação e a responsabilidade de manter a existência e a honra da Nação, assegurar a ordem e a tranquilidade públicas, cumprir e fazer cumprir as leis, prover a tudo que seja indispensável para a conservação e funcionamento do Estado.

[...]

O liberalismo político do século XIX criou-nos o "cidadão", indivíduo desmembrado da família, da classe, da profissão, do meio cultural, da agremiação económica, e deu-lhe, para que o exercesse facultativamente, o direito de intervir na Constituição do Estado. Colocou, por isso, aí, a fonte da soberania nacional.

Vistas bem as coisas, nós estamos em face de uma abstracção - conceito erróneo ou insuficiente - e será caminhando nos grupos naturais necessários à vida individual, e de que se constitui realmente a sociedade política, que mais seguramente se encontrará o ponto de apoio que buscamos.

[...]

Em suma: pretende-se construir o Estado social e corporativo em estreita correspondência com a constituição natural da sociedade. As famílias, as freguesias, os municípios, as corporações onde se encontram todos os cidadãos, com suas liberdades jurídicas fundamentais, são os organismos competentes da Nação, e devem ter, como tais, intervenção directa na constituição dos corpos supremos do Estado: eis uma expressão, mais fiel que qualquer outra, do sistema representativo.

A 11 de Abril de 1933 entrou em vigor a Constituição que consagrou o Estado Novo. Um homem do regime, Franco Nogueira - ministro dos Negócios Estrangeiros de Salazar durante a crise colonial, autor de obra sobre o Estado Novo e da primeira biografia do estadista - caracteriza, posteriormente, o regime como sendo presidencialista de base autoritária. "Afasta a democracia parlamentar, rejeitando a responsabilidade do executivo perante o legislativo, e abolindo o pluralismo partidário como elemento orgânico do Estado; mas mantém alguns aspectos exteriores da democracia como as eleições, os votos, e alguns aspectos da sua substância, como o debate político na câmara e a admissão de correntes de opinião diferenciadas, desde que subscrevam o estatuto constitucional e partilhem de um consenso quanto à estrutura do Estado (Nogueira, 1981, p. 11)."

No plano político, portanto, o Estado Novo coroa a transição para o autoritarismo

iniciada como a revolução militar de 28 de Maio de 1926 e é o epílogo de um processo de combate e repressão às organizações políticas e sindicais da Primeira República, afastando definitivamente algumas das orientações previstas pela ditadura militar que admitiam, a prazo, um compromisso com os liberais e o regresso a uma República depurada. Além da Constituição de 1933, foi criada, em Julho de 1930, a União Nacional, o partido único permitido pelo regime e com a função de lhe dar apoio e é publicado, em Setembro de 1933, um conjunto de diplomas que instituem o corporativismo: o Estatuto do Trabalho Nacional e as leis dos Grémios e dos Sindicatos Nacionais.

O desenvolvimento de uma ideologia nacionalista que legitimasse o novo regime impôs-se e tornou-se necessária a sua divulgação. Esse nacionalismo baseou-se na premissa que a lealdade do indivíduo e a sua devoção ao Estado deve sobrepor-se a qualquer interesse individual ou de um grupo e encontrou na figura de Salazar a corporização dos valores propagandeados.

A propaganda oficial, que Salazar assumiu como um instrumento de governo, fez da figura do estadista o seu tema central. Embora, como afirma Jorge Ramos do Ó em *O lugar de Salazar*, Salazar não tenha sido objecto de contemplação e interpelação fáceis e a sua relação com a propaganda foi de tolerância misturada com uma certa afectação, é certo que, durante os anos da "política espectáculo" encenada por António Ferro, acedeu a participar em manifestações organizadas onde era aclamado (Ramos d'Ó, 1990). Só após o fim da II Guerra Mundial se tornou mais discreto, quando o intelectual a quem confiou a propaganda foi afastado dessa função após a "política do Espírito" desenhada por este se ter tornado insustentável (sempre foi questionada pela facção mais conservadora mas, após o afastamento dos artistas do regime, o investimento nesta como fora feito durante 15 anos tornou-se inviável para o Presidente do Conselho).

Nas entrevistas concedidas em 1932 a António Ferro, para publicação no *Diário de Notícias*, Salazar comentou a encenação que Hitler e Mussolini "punham nos seus actos" para ir "entretendo a natureza impaciente do povo". A visão de estadista fê-lo admitir: "Teremos de ir por aí, para uma propaganda intensa, conscientemente organizada, mas é lamentável que a verdade precise de tanto barulho para se impor, de tantas campainhas, bombos e tambores, dos mesmos processos, exactamente, com que se divulga a mentira".

Salazar não deixou a outros a definição da sua imagem pública. Durante o "período Ferro", presta-se a aparecer e a discursar nas grandiosas manifestações populares organizadas e o *Jornal Português* (1938-51) de actualidades filmadas comprova-o bem. O primeiro filme de ficção assumida do regime, *A revolução de Maio*, realizado por António Lopes Ribeiro e com argumento deste e do próprio Ferro, fã-lo figurar no seu próprio papel - a discursar em Guimarães, comemorando o 28 de Maio⁵¹. A obra de propaganda veio a fazer itinerância pelo país e ilhas, levado pelo Cinema do Povo ambulante às povoações mais recônditas, onde o analfabetismo fosse dominante, preferencialmente sem sala de cinema e em que o cinema sonoro não tivesse sido mostrado ainda. Adicionalmente, os programas de cinema criados pela propaganda integravam sessões de doutrinação anti-comunistas e pró-Casas do Povo, feitas por oradores pertencentes às elites locais.

Durante os anos da "política do Espírito" Salazar vai, portanto, fazendo o inventário das suas qualidades que deverão inspirar os portugueses e estruturar a representação do próprio Estado. Em *O lugar de Salazar*, Ramos do Ó afirma que ele se transforma rapidamente no exemplo de conduta que todos os cidadãos devem seguir.

Em meados da década de 30 o regime consolida-se, pois, em torno da figura de Salazar e de uma política de fomento de grandes obras públicas dinamizada por Duarte Pacheco, de uma política educativa subordinada aos pressupostos ideológicos do regime e implementada por Carneiro Pacheco e de uma política cultural - a "política do Espírito" - de promoção dos valores nacionalistas empreendida por Ferro.

(b) "Narrar a nação"

51 Conta a "conversão" de César Valente que regressa de um exílio no Báltico para, no 10º aniversário da revolução militar de 1926, encabeçar uma revolução comunista. A polícia vigia-o e deixa-o agir para descobrir os detalhes da conspiração bem como os cúmplices de Valente. Mas a paixão por Maria Clara, uma rapariga católica e simpatizante do Estado Novo, e a constatação das transformações económicas e sociais do país convertem Valente. Lopes Ribeiro e Ferro assinaram o argumento com os pseudónimos de Baltazar Fernandes e Jorge Afonso respectivamente. Tal como *Camícia Nera*, o filme é interpretado por actores pouco conhecidos para potenciar o efeito de verdade pretendido. Lopes Ribeiro revelou que Ferro terá convidado sucessivamente Leitão de Barros, Brum do Canto e Chianca de Garcia para realizar a obra sem que nenhum deles aceitasse. O filme não ficou pronto em 1936 para as comemorações da década da revolução e teve uma estreia discreta, a 6 de Junho de 1937, no Tivoli. Nela esteve presente Salazar.

Como é que o Estado Novo fez a projecção nacional através do cinema? Como é que "narrou a nação" (Bhabha)? Fosse Salazar cinéfilo ou não – e os testemunhos de António Lopes Ribeiro segundo os quais o ditador não via filmes estrangeiros porque não tinha tempo mas que terá visto todos os portugueses, revelando poder de observação sustentam uma cinefilia questionável⁵² –, o facto é que, inicialmente, o ideólogo em quem confiou para "projectar" a nação, António Ferro, o convenceu - entre outras medidas - a financiar directamente a produção cinematográfica em português para educar o "espírito" do povo e a criar o Cinema do Povo ambulante.

Como já referi, quando Frodon se refere à projecção da nação através do cinema refere-se às cinematografias nacionais como modo de projecção cultural de um país e não se refere apenas ao cinema de propaganda, feito pontualmente. Não pode afirmar-se que, durante o Estado Novo, existiu uma produção cinematográfica nacional, sistemática e suficientemente relevante em termos absolutos, através da qual o país se tenha procurado projectar (não obstante os esforços de António Lopes Ribeiro para alimentar uma produção contínua de filmes durante a II Guerra Mundial ou, na mesma época, de promover um cinema ibérico para abordar o mercado ibero-luso-americano. O caso do Novo Cinema português - "uma margem ao centro" como lhe chamou Paulo Filipe Monteiro - é particular e lá chegarei) nacional ou internacionalmente embora tenha havido um esforço para fazer a projecção nacional, internamente, através do cinema. As apostas na produção documental de propaganda e a criação de um "instrumento de projecção da nação" cujo estudo está

52 "António Lopes Ribeiro, numa entrevista já concedida em idade muito avançada ('Conversas em família com Nuno Rogeiro', in *O Diabo*, 22 de Setembro de 1992), afirmava (ou quase) que 'Salazar era um cinéfilo...'. Ou seja, de uma forma mais esclarecedora, falando das sessões que ele e António Ferro organizavam de propósito para o presidente do Conselho no Círculo Eça de Queirós, explicava: 'Ele não tinha tempo para ver os filmes estrangeiros mas os portugueses viu-os todos. E viu porque queria ver'. No entanto, quando se refere a episódios referentes ao visionamento do cinema português por Salazar, não fala da sua sensibilidade estética, mas do 'impressionante poder de observação' que o levava a notar que António Silva tinha 'as mãos finas de mais' para ser o ferrador (referia-se ao papel de *João da Cruz* que desempenhava em *Amor de perdição*) ou a perguntar a Leitão de Barros 'porque é que a Inês de Castro tinha o mesmo vestido quando foi baptizada e depois quando foi entronizada [sic]'. Torgal diz que Lopes Ribeiro não se limitou a aludir a estes aspectos "quase anedóticos" da "cinefilia" [aspas do autor] de Salazar. A Nuno Rogeiro terá dito que Salazar manifestara "interesse 'público'" pelo fenómeno: "Visitou vários estúdios, e para que o cinema português prosperasse, adoptou uma medida hoje esquecida: nós não pagávamos direitos de película importada de 35mm., e nem os profissionais de cinema pagavam qualquer imposto." (Torgal, 2000, pp. 34-35) É óbvio que nenhuma das afirmações de Lopes Ribeiro comprova a cinefilia ou sensibilidade cinematográfica de Salazar. Leituras posteriores têm forçado uma afirmação nesse sentido, errado, dadas as múltiplas evidências que demonstram precisamente que o cinema não seduzia Salazar, nem como tecnologia, nem como arte e que, a partir de certa altura, evidenciou, para o ditador, limitações decorrentes do elevado custo e face ao impacto que tinha sobre a população portuguesa - escassa [não existiam em Portugal as massas existentes em Itália, Alemanha ou Rússia] e analfabeta.

praticamente por fazer - o Cinema do Povo ambulante - denotam isso de modo inequívoco. Em termos relativos, a produção cinematográfica nacional feita com propósitos propagandistas é muito importante e dispôs de meios e apoios significativos por comparação com outros meios de expressão artística.

Em Portugal, na década de 30, a produção de longas-metragens foi muito pequena porque – entre outros motivos – se enfrentavam então as dificuldades de reconversão do mudo para o sonoro. Além disso, escasseavam, no país, as salas de cinema, facto imputável à deficiente electrificação do território.

Quando foi criado, em 1933, o SPN teve, porém, por via do seu director, a consciência da importância do cinema. Nos primeiros quatorze anos de actividade, alvo de um balanço em livro editado pelo organismo, o SPN (que, a partir de 1944, se transfigura em SNI) produz 70 documentários de propaganda, o *Jornal Português* além da primeira longa-metragem de propaganda explícita, *A revolução de Maio* com que a qual potencia a doutrinação do país através do Cinema Ambulante. Em *Catorze anos de Política do Espírito – Apontamentos para uma exposição* fica registado(1948):

Consciente da importância fundamental que o cinema assume, cada vez mais na vida cultural de cada país, na educação dos povos e no seu prestígio internacional – o SNI interessou-se desde o início pelo problemas que, em Portugal, condicionavam essa actividade e tem procurado sempre defender e valorizar o cinema nacional. Foi assim que o secretariado produziu um filme de grande metragem, *A revolução de Maio*, e mais de setenta documentários – entre os quais os dois filmes das viagens presidenciais à África, o da exposição do Mundo Português e o da viagem do Cardeal Cerejeira à África – tendo dado também o seu patrocínio a dois filmes de grande metragem que exaltavam temas nacionais *Ala-Arriba* e *Camões*. Além disso edita, desde 1938, um *Jornal Português*, a única revista de actualidades cinematográficas produzidas em Portugal, com continuidade.

Por outro lado, o SNI mantém, desde 1937, os cinemas ambulantes que realizaram – nestes dez anos – 2235 espectáculos, a que assistiram 2304570 pessoas, tendo falado (a abrir muitas das sessões realizadas) 1585 oradores das localidades que se associaram com entusiasmo a esta iniciativa cultural. Em 1946, durante seis meses, o cinema ambulante do SNI percorreu o arquipélago dos Açores, realizando 116 espectáculos, a que assistiram 230700 pessoas, tendo falado 70 oradores; localidades houve, nesse arquipélago, que viram então o cinema pela primeira vez.

Ainda antes, porém, da orientação, em sentido nacionalista, da produção cinematográfica" por Ferro, fez-se um primeiro ensaio propagandista através do cinema, tendo como objecto as colónias portuguesas em África.

(c) Filmes coloniais: "pioneiros" na propaganda ao Estado Novo

Enquanto define uma política colonial – o que é feito previamente à Constituição que legitimou o Estado Novo –, consubstanciada no Acto Colonial, e procura organizar as finanças, a ditadura militar no poder determina a participação nacional nas grandes exposições coloniais europeias. O que está em causa é o reconhecimento internacional do movimento de Maio de 1926 e do estatuto de Portugal entre as grandes potências coloniais. Previamente à encomenda de filmes para a participação nestas exposições, que filmes coloniais tinham sido feitos? Poucos e sobretudo de propaganda, embora seja de assinalar a actividade de uma cineasta amador - Manuel Antunes Amor - que filmou os únicos documentos cinematográficos feitos na "Ásia portuguesa" até meados do século XX.

O primeiro filme colonial conhecido é de 1909 e trata-se da longa-metragem documental *Cultura do cacau*, filmada por Ernesto de Albuquerque em S. Tomé e Príncipe. Terá sido feito para responder à campanha internacional, pela Cadbury, de denúncia de trabalho forçado em S. Tomé. Do filme sobreviveram escassos fotogramas, oferecidos pela família do autor à CP⁵³.

Não se conhecem filmes coloniais realizados durante a segunda década do século XX. Além dos fotogramas já referidos, as imagens mais antigas da colecção colonial da Cinemateca são de 1923 - *Angola - Exposição provincial, agrícola, industrial e pecuária* (224m) - e trata-se de uma actualidade composta por três notícias sendo que a primeira é a que lhe dá título⁵⁴. Pimentel não descarta a hipótese das "actualidades" terem sido filmadas por uma equipa local embora sustente que o primeiro filme do qual se pode dizer, com certeza, ter sido feito por uma equipa local é *Angola - Aspectos históricos*, filmado em 1931 com realização de Manuel Figueira e tendo como operador Peixinho, nenhum dos quais com

53 A obra *Ernesto de Albuquerque*, de A. Videira Santos, é a única a fornecer elementos sobre a produção desta obra. O filme é considerado por Joana Pimentel, da Cinemateca, o primeiro filme colonial português, parecer partilhado pelo especialista europeu em cinema colonial Guido Convents (em *À la recherche des images oubliées*). Pimentel não descarta a hipótese de antes de 1909 terem sido feitas filmagens nas ex-colónias portuguesas e adverte que talvez tenha sido feito mais do que um filme para combater a campanha internacional da Cadbury contra o "cacau-escravo". Sustenta tal hipótese na existência de duas equipas para filmar obra de contra-propaganda (Pimentel, 2002).

54 A segunda é relativa ao Congresso de Medicina Tropical em Luanda, na qual participaram vários médicos estrangeiros, durante o Comissariado de Norton de Matos. Não é de estranhar, pois, que da metrópole se tenham enviado propositadamente repórteres para filmar este acontecimento que foi amplamente noticiado na imprensa portuguesa, nos boletins da Sociedade Nacional de Geografia e é referido no Boletim nº 1 da AGC, publicado em 1924.

obra conhecida em Portugal.

No seu artigo sobre a colecção colonial da CP, publicado em 2002 no *Journal of Film Preservation*, Pimentel escreve que, à data da criação da Agência Geral das Colónias (AGC), em 1924, decorriam ainda em Angola, na região dos Dembos, e na Guiné, acções militares de "pacificação" pelo que é admissível que o organismo tenha recorrido à produção de filmes com fins propagandistas.

De diferente proveniência geográfica - de Goa - são outras imagens coloniais filmadas, referidas pela revista *Cinéfilo*, em 5 de Julho de 1930. A propósito da projecção privada da curta-metragem documental *Festas das escolas de nova Goa*, refere-se que o autor, Manuel Antunes Amor, funcionário colonial regressado recentemente à metrópole, é um cineasta amador crente nas possibilidades pedagógicas do cinema. Sabe-se que o filme foi depois mostrado na Exposição Colonial e Marítima de Antuérpia. O mesmo autor já teria mostrado anteriormente aspectos filmados da vida em Macau e, em 1924, tentou obter uma subvenção estatal para tiragem de novas cópias dos seus filmes com vista a maior difusão dos mesmos. Devido a problemas de saúde, Amor não pôde voltar ao Oriente mas há dados, referidos por Pimentel, que comprovam que, nos anos 30, os seus filmes foram mostrados nas sessões de propaganda da AGC. A investigadora identificou tiragens novas dos filmes sobre Macau e Goa realizados por Amor em 1935. Entre eles contar-se-ia um pequeno documentário mudo, em 35mm, intitulado *Macau, cidade progressiva e monumental* em que mostraria a gruta em que Camões se refugiou após o naufrágio na costa chinesa⁵⁵. Segundo Pimentel, estes filmes foram provavelmente os únicos realizados nas ex-colónias asiáticas que os portugueses viram até aos anos 50 do século XX.

A actividade deste amador foi também ela usada pela propaganda que se impõe, de resto, como o dispositivo no âmbito do qual é feita a escassa produção de cinema colonial. A escassez mantém-se mas no final dos anos 20, como já referi, a faceta colonial de Portugal nunca fora mostrada através do cinema, será projectada na Exposição Ibero-americana de Sevilha (1929), na Exposição Internacional e Colonial de Antuérpia (1930) e na Exposição Colonial de Paris (1931) através da primeira iniciativa estatal concertada e sistemática para produzir filmes sobre todas as colónias africanas (Timor, Macau e Goa, Damão e Diu não são considerados). Para o efeito, o Agente Geral das Colónias e comissário da Exposição de Sevilha, Armando Cortesão, encomendou, por indicação do então ministro das Colónias

Armindo Monteiro, filmes sobre os territórios africanos a três equipas de cineastas. A produção dos mesmos beneficiou ainda do apoio de empresas privadas e da administração local.

A primeira equipa a partir foi a dos Serviços Cartográficos do Exército, a que se juntou o operador Augusto Seara. Chegado a S. Tomé no início de 1929, Seara filma 3000 metros de película, a que se juntam os 200 metros filmados no Príncipe e mais os 2000 metros que filma na Guiné. Do material filmado em S. Tomé subsiste *S. Tomé agrícola e industrial* (1929, 10') e da Guiné, *Guiné, aspectos industriais e agrícolas* (1929, 11').

Uma outra equipa, baptizada como Missão Cinegráfica a Angola, composta por César de Sá e António Antunes da Mata, partiu quase em simultâneo com a chefiada por Seara. Devido à dimensão e à riqueza cultural e geográfica de Angola, a missão obteve 20000 metros de película para filmar além de grande apoio à deslocação por todo o território. No regresso, Antunes da Mata foi encarregue da montagem e titulação dos filmes destinados às exposições, e, posteriormente, à distribuição interna no circuito de exibição. Em 1930 estreia *Angola* e sabe-se que foram estreados mais nove a 13 títulos, com uma metragem entre os 100 e os 300 metros, resultantes desta missão.

Dirigida por João Fernandes Tomás, a Brigada Cine-Portuguesa foi a terceira equipa a partir, tendo Moçambique como destino. Fez, no entanto, uma paragem em S. Tomé e Príncipe, ao que parece para filmar algumas encomendas de proprietários de plantações de cacau. Uma vez em Moçambique, parte das imagens captadas foram montadas num filme, *A colónia de Moçambique*, o qual veio a ganhar um grande prémio na Exposição de Paris.

Quando, em 1982, foram depositados na Cinemateca os filmes patrocinados pela entretanto extinta Agência Geral do Ultramar (AGU), resgatou ainda os seguintes títulos de 1929: *A Cidade de Lourenço Marques* (212 metros, incompleto); *Festejos em Lourenço Marques pela passagem dos territórios do Niassa para a posse do Estado e costumes* (1929, 4') e *Costumes primitivos dos indígenas de Moçambique* (1929, 12'). No entanto, atribui-se ainda a Tomás a primeira longa-metragem filmada em Moçambique, *Através de Portugal Maior* (1928), desaparecida⁵⁶.

Dos filmes feitos actualmente existem: *Costumes Primitivos dos Indígenas em*

⁵⁵ Terá sido formatado já de acordo com a Lei dos 100 metros.

⁵⁶ Do líder da Brigada Cinematográfica, Fernandes Tomás, existem no Museu do Cinema mais duas curtas-metragens, provenientes do fundo dos distribuidores: *Dragões de Moçambique* e *Primitivos dos indígenas de Moçambique*.

Moçambique (1929), *Festejos em Lourenço Marques pela Passagem dos Territórios do Niassa para a Posse do Estado* (1929), *Guiné - Aspectos Industriais e Agricultura* (1929), *São Tomé Agrícola e Industrial* (1929), *Estradas e Paisagens de Angola* (1929), *Quedas do Dala* (1930); *Aspectos do rio Quanza. Quedas do Lucala* (1930); *Angola, exposição provincial agrícola, pecuária e industrial* (), *Planalto de Huila* (1931), *Ação colonizadora dos portugueses* (1932), *De Lisboa a Luanda* (1932), *O deserto de Angola* (1932), *Pesca da baleia em Angola* (1932) e *Fazenda açucareira "Tentativa"* (1932) [a cópia existente tem intertítulos em português, espanhol e inglês], *De Lisboa a São Tomé* (1933).

Os filmes desta primeira missão cinegráfica são filmes em que não há cinema, não há olhar. Ficam-se, em geral, pelo mero registo da paisagem natural ou humana feito com imagens em movimento mas sem acrescentar muito mais do que faria uma sucessão de imagens fixas fotografadas mecanicamente. Os intertítulos são usados para explicar o que é visto e fazem a ligação entre cenas.

Em geral, não são mostrados muitos colonos e os nativos também não merecem grande atenção. Algumas das imagens fixam um comportamento de dominação da natureza primário, como sucede quando se alude às caçadas em Moçamedes em *Deserto de Angola*. Uma perseguição a uma hiena, a exibição de uma espécie de antílopes e sobretudo o destaque dado às zebras – apresentadas como "o grande atractivo para os turistas" – culminam na imobilização de uma pequena zebra com a qual a equipa pousa, primeiro, e que depois monta, ainda antes de um homem a pontapear enquanto a câmara fixa o momento para a posteridade.

Em *Quedas do Dala*, o protagonismo vai para as cataratas mas são fixados nativos – inclusivamente pousando, em primeiro plano – e surge um branco com o típico chapéu colonial quando se mostra a cubata que serve para abrigar turistas das trovoadas. Também nesta curta-metragem documental, tudo é filmado de modo básico, improvisado, sem guião, "orientado" pelo olhar do momento.

De Lisboa a S. Tomé é uma montagem de apontamentos da viagem, desde a despedida no cais à passagem pela Madeira, aludindo à imensidão do mar e com a representação do percurso feito num mapa panorâmico da ilha [de humano, apenas os botes com homens e crianças que mergulham para apanhar moedas]. O mar continua – e o filme prossegue, sem olhar. O intertítulo explica que "... as guitarras gemem..." enquanto, na imagem, um homem toca e canta enquanto outros o escutam, melancólicos. Junto à Serra Leoa, nova representação do percurso feito em mapa. Antes do Equador, mostra-se a primeira classe do navio, antes da

manhã em que finalmente se avista S. Tomé e, antes de fixar-se a descarga – com os marinheiros nas suas ocupações e as embarcações indígenas –, se volta a mostrar o percurso feito no mapa...

Filmado por Antunes da Mata e com intertítulos em português, espanhol e inglês, *Aspectos do Rio Quanza. Quedas do Lucala* mostra a travessia do maior rio nascido em Angola em "baobá", que um intertítulo descreve como sendo a "garage universal". A fixação de uma árvore de porte gigante é pretexto para mostrar a grossura do seu tronco usando várias crianças umas ao lado das outras - um clássico da fotografia botânica - e ainda um colono adulto para que o espectador tenha uma medida de referência. Imagens de embarcações tradicionais, das paliçadas com que os habitantes se protegem da subida dos crocodilos para as margens, antecede a filmagem de como os barcos à vela "[...] rio abaixo, fazem o transporte do óleo e do coconote para Luanda" O filme termina com alguns aspectos gerais da vida no rio: crianças a tomar banho e indígenas a trabalhar.

Guiné, aspectos industriais e agrícolas centra-se na ilustração da economia do território visando, provavelmente, mostrar nas exposições internacionais como esta existe em equilíbrio com a vida das populações africanas e com a protecção da administração portuguesa. Logo no primeiro intertítulo explica-se: "Os produtos de maior produção são a macarra⁵⁷ e o coconote. O gado a maior riqueza indígena". Inclui alguns apontamentos etnográficos interessantes como a "lavoura por indígenas balantas e manjacos" além de imagens do gado indígena a trabalhar para depois fixar: "A Granja, viveiro de espécies para distribuição gratuita aos indígenas". Passado, porém, o registo inicial mostram-se imagens dos nativos a trabalhar, na cultura do amendoim e do algodão, em que as crianças, lado a lado com as mulheres, descaroçam algodão. As tarefas – cardagem e fiação – são da sua responsabilidade sendo a tecelagem a única actividade masculina. O filme prossegue revelando aspectos da colheita e extracção do óleo de coco; da cultura e pilagem do arroz; além de mostrar "aspectos de uma plantação de cana sacarina" e "destilação, para aproveitamento local", em que vários nativos trabalham sob o comando de um colono. Imagens de "Alguns artífices indígenas" e "Na mesquita de Cambor: a oração da tarde", encerram o filme.

Uma das obras mais interessantes desta expedição cinematográfica é *Costumes*

⁵⁷ Amendoim.

primitivos dos indígenas em Moçambique que, como o título indica, fixa aspectos mais etnográficos, como danças tradicionais, um régulo com as suas mulheres e uma mascarada indígena em Tiete – com alguns dos nativos mascarados de brancos e vestidos com fatos à ocidental.

Má qualidade da fotografia, iluminação e enquadramento, ausência de sentido artístico e científico, titulação incorrecta e reveladora de mau conhecimento dos sítios, da sua geografia e etnografia, foram algumas das críticas feitas aos filmes em questão. O público de cinema - que já vira Flaherty e Murnau e estava cansado dos filmes resultantes da Lei dos 100 Metros - repudiou estas obras as quais passaram a ser mostradas apenas nas sessões de propaganda da AGC e pelo Cinema Popular ambulante.

A propaganda cinematográfica das colónias africanas não pode isolar-se da polémica em torno do Acto Colonial, promulgado antes da Constituição do Estado Novo. É um indício da importância que, em matéria de política externa, foi dada ao reconhecimento de Portugal como potência colonial. Neste período, em que a propaganda ainda não serve uma ideologia definida mas cumpre o seu papel na projecção da nação, os "documentários" são pouco mais do que documentos que fixam aspectos da realidade. Porém, é nessa condição de documentos que os filmes desvendam aspectos etnográficos, da vida religiosa, sobre o casamento e mesmo sobre as actividades económicas, sem a formatação futura, ideológica ou por via da censura. Não há censura óbvia nestes filmes – que não se coíbem de mostrar os nativos no seu culto islâmico. Posteriormente haverá ora um esforço para sublinhar a tarefa cristianizadora subjacente à expansão portuguesa ora para mostrar a liberdade de culto no "império ultramarino" português.

O propósito propagandista da AGC, por via desta primeira Missão Cinematográfica, foi, de algum modo, posto em causa por motivos que imputados aos realizadores mas o Estado adere a outra prática propagandista do momento, copiando outros impérios coloniais. Essa passa por trazer o "outro" para exposição do seu modo de vida na metrópole. Em 1931, no âmbito de uma feira industrial em Lisboa, instala-se uma aldeia indígena no recinto, com as suas palhotas, respectivas famílias, animais domésticos, artesãos, tudo proveniente da Guiné. O êxito foi tal que se fez o registo do acontecimento em dois filmes: *África em Lisboa - exposição dos indígenas da Guiné na Grande Exposição Industrial Portuguesa* e *Guiné - aldeia indígena em Lisboa*. Em 1933, a vinda a Portugal de uma companhia indígena de Angola ficou também registada no filme *A 1ª Companhia de Infantaria Indígena de Angola*

em Lisboa. Quanto à primeira exposição colonial portuguesa aconteceu no Porto, em 1934, durante a qual Anibal Contreiras foi encarregue de filmar *Primeira Exposição Colonial Portuguesa* e *Cortejo colonial do Porto*, ambos preservados.

Durante anos, as imagens das colónias portuguesas eclipsaram-se dos cinemas nacionais, excepção feita, somente, às registadas em obras estrangeiras. Foi o caso de *Île et Angola Pullman*, de René Giniet, que estreou em Portugal, em Abril de 1935, com o título *S. Tomé - jóia do império*. Muito comentado na imprensa cinematográfica, foi tomado como modelo do "bom" documentário colonial pois, além das qualidades artísticas, abordava todos os elementos sociais, económicos, naturais e humanos considerados necessários.

Só quando a Missão Cinegráfica às Colónias de África foi criada, em 1937, pelo Ministério das Colónias, visando a produção de filmes de propaganda que traduzissem o esforço colonizador e o nível de desenvolvimento alcançado nas colónias, se procurou contrariar esta situação. Pimentel sustenta que a Missão originalmente visava apenas a produção de documentários e que não terá sido antes da partida que nasceu a ideia de produzir uma ficção (cujo argumento veio a ser sujeito a concurso público). Assim, além do registo da visita presidencial às colónias de 1938 filmam-se os exteriores para *Feitiço do império*. Da missão resultarão vários documentários que foram sendo estreados ao longo da década de 40: *Guiné, berço do império* (1940), *Aspectos de Moçambique* e *S. Tomé e Príncipe* (1941), *Angola, uma nova lusitânia* e *Gentes que nós civilizámos* (1944), *As ilhas crioulas de Cabo Verde* (1945) e *Guiné portuguesa* (1946).

Podemos avaliar a importância da produção cinematográfica colonial no âmbito da propaganda estatal por via da reflexão sobre o assunto, feita em 1944, pelo então Agente Geral das Colónias, Júlio Cayolla - que, anos mais tarde, viria a ser o delegado do SNI na supervisão da produção de *Chaimite* e das três séries de *Imagens de Portugal*. Elogiando o que está a ser feito na sequência do Acto Colonial - "o alargamento dos caminhos de ferro, o aumento em cada colónia da rede de estradas; o crescimento da população branca em Angola e Moçambique", Cayolla defende que é justo que se deseje mais (Cayolla, 1944, pp. 34-35):

É de desejar que se acentue e intensifique a propaganda colonial, como elemento formador de uma consciência imperial. E formando-a, mantendo-a e afervorando-a faz-se verdadeira política colonial e auxilia-se a civilização portuguesa.

Concretizando, preconiza-se:

a) a realização de breves exposições em diversas cidades, tendo por núcleo o material para a

exposição de 1937, no Parque Eduardo VII, e segundo um plano a realizar num período de alguns anos;

b) a publicação de uma grande obra oficial [...] de geografia estatística do Império [...];

c) a continuação de uma larga obra editorial que interesse as classes cultas e eruditas, o meio escolar e as classes mais humildes;

d) [...] a criação de um Museu Histórico e Etnográfico do Império;

e) a criação de brigadas de estudo às colónias, constituídas por escritores, artistas plásticos e musicais, etnógrafos, folcloristas;

f) a propaganda pelo cinema, quer com filmes de fundo evocando grandes figuras da nossa história, quer com pequenos documentários em que se veja o actual desenvolvimento das nossas colónias;

g) a organização sistematizada do inventário artístico das colónias, incluindo:

- as obras de arte metropolitana existentes nas colónias [...];

- a recolha do folclore indígena, como base de estudo, com a sua gravação em discos;

- o cadastro etnográfico das raças indígenas [...].

h) a fundação dos Altos Estudos do Império Português - organismo cultural e de investigação e estudo da História, Ciência, Literatura e Artes Coloniais, que, pela sua eficiência, teria, no futuro, largo papel a desenvolver na formação de uma verdadeira consciência imperial;

i) o alargamento, em profundidade, de uma vasta campanha de propaganda colonial na metrópole, com função de estímulo da emigração de valores nacionais para as terras do Ultramar;

j) o alargamento da mesma propaganda às colónias, num sentido unitário e de solidariedade de todas as colónias entre si e com a metrópole.

O plano de propaganda de Cayolla no que se refere ao cinema "fez escola" até o Novo Cinema impôr novos temas e um novo olhar sobre as ex-colónias. Apesar da realização de um filme ficcional que é, de facto, pouco mais que um mau "safari cinematográfico", *Chikwembo*, o grande filme do regime pós-*Feitiço do Império* é *Chaimite*. Manteve-se, portanto, fraca, a produção de propaganda colonial de longa-metragem e ficcional. Predominaram os pequenos documentários e actualidades, que visaram dar conta do progresso técnico e económico nas ex-colónias mas, ainda assim, com irregularidade e dependendo de apostas pontuais na produção sistemática de filmes ou da iniciativa de privados. Neste último caso registe-se a iniciativa de Felipe de Solms e Ricardo Malheiro que, em 1949, viajaram até Moçambique e Angola para, com sucesso, angariar interesse na realização de documentários de propaganda quer junto a empresas quer junto de organismos estatais e missões religiosas.

Uma análise da proposta do Agente Geral das Colónias é bastante esclarecedora sobre o modo como se pensou, na década de 40, a necessidade de promover a unidade territorial do "império" bem como o papel da cultura "na formação de uma verdadeira consciência cultural". Curiosamente, quando Cayolla propõe que se faça o inventário artístico das

colónias refere indistintamente que se inventariem as "obras de arte metropolitana existentes nas colónias", que se faça "a recolha do folclore indígena" e que se faça o "cadastro etnográfico das raças indígenas", o que revela ainda como a antropobiologia é dominante no pensamento sobre as colónias. Outra proposta a reter é a "de uma vasta campanha de propaganda colonial na metrópole, com função de estímulo da emigração de valores nacionais para as terras do Ultramar" e posterior "alargamento da mesma propaganda às colónias". Cayolla defende que tal se faça "num sentido unitário e de solidariedade de todas as colónias entre si e com a metrópole" mas a prática revelou que o sentido foi sempre unilateral, ou seja, da metrópole para as colónias⁵⁸.

Finalmente, retenha-se que, apesar da importância que, na década de 50 e 60, o discurso sobre a especificidade do colonialismo português assentar no Padroado do Oriente veio a ganhar, nos anos 40, porém, o Agente Geral das Colónias não faz uma única alusão e proposta que o integre no seu plano de propaganda relativo às colónias.

(d) O ideólogo do regime: António Ferro

O percurso do escritor e jornalista António Ferro (1895-1956) cruza-se com a necessidade por parte do regime da definição e propagação de uma ideologia que o legitime. Raquel Pereira Henriques, autora de *António Ferro: estudo e antologia*, sublinha como Ferro foi muito hábil a sublinhar, perante Salazar, que era o homem de quem o regime precisava.

Logo em 1931 organizara, com bastante êxito, o V Congresso Internacional da Crítica Dramática e Musical em Lisboa. 1932 é, porém, o ano determinante para Ferro impôr-se como potencial homem da propaganda do regime: durante todo o ano publica, no *Diário de Notícias*, vários artigos em que defende a criação de uma "política do Espírito" e se afirma como defensor do uso da propaganda para publicitar a nova ordem política que rege o país. Já no final do ano - entre 18 e 24 de Dezembro - o jornal publica cinco entrevistas suas a Salazar

⁵⁸ A necessidade de uma campanha de propaganda dessa natureza teria que ver, creio, com a necessidade política de manter o fluxo de pessoas para as colónias assim como o fluxo de capitais para investimento em actividades nas colónias. As tendências autonómicas que a administração de Norton de Matos gerara requeriam uma resposta política firme.

as quais, em Fevereiro de 1933, foram reunidas em *Salazar, o homem e a sua obra*⁵⁹. Nelas ficou patente não só a admiração pelo estadista como a vontade e disponibilidade de Ferro para colaborar com a política em curso.

Como jornalista do *Diário de Notícias*, Ferro entrevistou Gabriel d'Annunzio, Clemenceau, Jean Cocteau, Hitler, Mussolini, Primo de Rivera, Unamuno e Ortega Y Gasset (além de Salazar), revelando um fascínio particular por Mussolini e pelo poeta, dramaturgo e herói de guerra Gabriel d'Annunzio, com cujo papel como precursor do fascismo em Itália eventualmente se reviu, nomeadamente quanto à importância que atribuiu à arte e aos intelectuais na Constituição para o governo de Fiume que ajudou a redigir.

O certo é que o futurismo e a emergência do fascismo, na sequência da crise do liberalismo subsequente à I Guerra Mundial, encontraram Ferro disponível para aderir a ambos.

Se admira figuras como D'Annunzio, Primo de Rivera e Mussolini quando se reclamam artistas e defendem a "grande guerra na Arte", a sua admiração por Salazar, afirma-o, é porque nele reconhece o "verdadeiro chefe". Salazar é "a negação, pois, da caricatura habitual do chefe que geralmente se afigura como atrabiliário e despótico. Para Ferro, Salazar não é um homem que detenha o poder para fazer a sua vontade, mas para obedecer à vontade da nação, ainda que, por vezes, 'contra a transitória vontade dessa vontade' [...]" (Henriques, 1989, p. 56).

(e) A criação do SPN/SNI

O SPN foi criado a 25 de Setembro de 1933 e quando, a 26 de Outubro, Salazar deu posse a António Ferro como director, este já tinha divulgado, numa entrevista publicada a 11 de Outubro pelo *Diário de Lisboa*, as coordenadas da acção do novo organismo. Foi clarificado que a criação do organismo não era uma ideia de Salazar mas que se enquadrava "no clima da nossa época e é filha do estado de espírito de muitos portugueses que a reclamavam incessantemente como indispensável".

59 Primeira: discurso de 23 de Novembro; segunda: censura à imprensa, comunismo, capitalismo, as direitas, as esquerdas, reforma agrária; terceira: ditadura portuguesa e fascismo; quarta: obra financeira, crise geral, problema colonial; quinta: educação, família, novo estatuto constitucional, partidarismo.

Ferro remeteu para o nome do secretariado para sintetizar a finalidade do SPN assumindo o objectivo de potenciar, através da propaganda, o que fosse sendo feito: "propaganda nacional. Valorizar, dinamizar, multiplicar, se possível for, todas as actividades nacionais é um dos nossos principais objectivos [...]".

Do seu programa de acção imediato constou desde logo a "criação de um jornal sonoro de actualidades". O propósito não foi logo realizado e quando surgiu a revista de actualidades, que se chamou *Jornal Português*, não manteve a visada regularidade mensal. Na medida dos constrangimentos à sua produção cumpriu, no entanto, um papel fundamental na propaganda do regime, sobretudo durante a fase de orientação ideológica da produção cinematográfica apoiada pelo Estado Novo.

No discurso que proferiu na sede do SPN na tomada de posse de Ferro, Salazar esclareceu que o secretariado "não é um instrumento do governo mas um instrumento de governo no mais alto significado que a expressão pode ter"(1948, p. 13). Assumiu que o organismo não evitaria o elogio da acção dos governantes mas explicou não ser essa a sua finalidade - estimular a confiança do povo português na acção governativa do regime. "Politicamente só existe o que o país sabe que existe: a ignorância das realidades, dos serviços, dos melhoramentos existentes é causa de descontentamento, de frieza nas almas, de falta de orgulho patriótico, de não haver confiança, alegria de viver", explicou então (1948, p. 13).

O objectivo é, portanto e segundo Salazar, que cada português saiba o que se passa para além da sua casa e que os estrangeiros tenham ao dispor elementos sobre a vida pública portuguesa de modo a evitar o descontentamento dos primeiros e a má informação dos segundos. Essa "grande missão tem sobre si o Secretariado, ainda que só lhe toque o que é nacional, porque tudo o que é nacional lhe há-de interessar".

Salazar garantiu então que o SPN não mentiria (1948, p. 15):

Nem a Nação nem o Governo têm necessidade que alguém minta a seu respeito nem pode o Secretariado ser injusto para ninguém. Começaria por faltar à sua índole educativa, se houvesse de falsear, de colorir, de disfarçar a verdade. [...] ele deve cingir-se estritamente aos factos e utilizar de preferência a imagem e o número como as expressões mais frisantes, mais eloquentes dos factos da vida pública.

Sublinhou bem como o objectivo do Secretariado estava submetido à divulgação da realidade estritamente nacional. No caso do *Jornal Português*, a escassez de notícias internacionais ilustra bem a orientação do Estado Novo nessa matéria e denota a natureza propagandista do órgão estatal, pretensamente informativo, que inclusivamente conseguiu alhear-se da actualidade internacional durante toda a II Guerra Mundial.

Como atesta Ferro no discurso que profere no décimo aniversário do SPN, o programa definido por Salazar, e por ele resumido como "Seja verdadeiro. [...] Defenda o essencial. [...] Proteja o Espírito. [...] Não gaste muito", foi cumprido (1943, pp. 26-28). E foi-o até porque Salazar manteve sempre um controlo financeiro apertado da iniciativa de Ferro na implementação da sua "política do Espírito".

Logo na inauguração do SPN, o seu director manifestou o desejo de acção sem escamotear a sua consciência da oposição que esta iria enfrentar (Henriques, 1989, p. 144).

Vamos, portanto, para o bom combate, para o combate dentro de Portugal a favor de Portugal! Se nos queimarem, se nos inutilizarem pessoalmente daremos por bem empregado o nosso esforço, a nossa derrota, porque, entretanto, enquanto servirmos de alvo, Salazar, com o seu governo, poderá trabalhar serenamente, a bem da Nação, no sossego da sua casa humilde! Honrados ficarão – e aqui terminamos – se formos a vanguarda sacrificada, se for necessário ser vencido, ou morrer, para que Salazar viva, para que o Estado Novo se realize completamente, para que Portugal seja grande.

Em 1943 - ainda antes da operação de estética que transformou o secretariado da propaganda em secretariado da informação - Ferro elogiava a constância de Salazar que não caíra, segundo ele, na tentação de maquilhar a natureza do governo que chefiava e o modo como o promovia (1943, p.36):

[...] na paz da sua consciência, sem o complexo de inferioridade de certos governantes que hesitam em chamar às coisas os seus verdadeiros nomes, não hesitou em chamar propaganda à sua propaganda, como não hesitou em chamar autoridade à sua autoridade ou nacionalismo ao seu nacionalismo.

A contestação a Ferro aumenta, porém. Quando o desfecho do conflito parece cada mais favorável aos Aliados, o uso da expressão propaganda na designação de um órgão do Estado torna-se sensível.

Em 23 de Fevereiro de 1944 o SPN transforma-se em SNI. A nova designação refere-

se, porém, a um aparelho de propaganda quase inalterado mas ainda mais repressivo, que, como já foi referido, reforça o controle sobre a liberdade de expressão. Entre as suas funções passa a incluir-se o registo e licença de jornalistas e agências noticiosas, a censura prévia, o controle da radiodifusão. A execução das antigas atribuições da Inspeção-Geral dos Espectáculos torna-se competência sua pelo que passa a centralizar a fiscalização de registos, e a emissão de licenças e vistos para qualquer manifestação artística ou casa de espectáculos.

Ferro manter-se-á à frente do SPN/SNI até 1949 e durante a sua permanência à frente da propaganda é a "política do Espírito" que conforma a arte apoiada pelo regime. Isso sucede pela positiva mas, não é demais chamar a atenção, sucede também pela negativa, através da censura.

1951 será uma data de viragem para o regime e no mundo. Na sequência da II Guerra Mundial alteram-se as relações de poder no mundo. Emergem novas nações na sequência do êxito de movimentos de libertação de vários territórios africanos e asiáticos. O regime que se proclama só enquanto procura, paradoxalmente, ser reconhecido como parceiro mundial desenvolve uma retórica sobre a especificidade do colonialismo português. Entre 1950 e 1956, Ferro cumpre funções diplomáticas em Berna e depois em Roma enquanto que, em Lisboa, José Manuel da Costa, o director do SNI que lhe sucede [António d' Eça de Queiróz garantiu interinamente a direcção do SNI durante 1950 observando o modelo de Ferro], garante, desde 1 de Março de 1950, o desempenho das funções sem grande iniciativa ou brilhantismo.

Salazar criara, em 1950, o Ministério da Presidência para o coadjuvar na coordenação interministerial e no despacho dos serviços administrativos tendo a seu cargo o SNI. O primeiro titular da pasta, João Lumbrales, pouca atenção deu a SNI, algo que mudou apenas quando Marcelo Caetano lhe sucedeu, em 1955. Caetano desde logo promoveu alterações e, neste âmbito, Eduardo Brazão sucedeu a Costa a 6 de Fevereiro de 1956. Uma das preocupações de Caetano foi com a renovação da equipa que estava à frente dos serviços de censura, dominada desde o início da ditadura por militares. No que se refere ao cinema, a publicação do Decreto-Lei 40.572, de 16 de Abril de 1956, cria a Federação Portuguesa dos Cineclubes. É complementado, no ano seguinte, com o Decreto nº 41.062 que restringia a circulação de filmes em formato reduzido (16 mm e 8 mm), cabendo ao SNI a incumbência da inspecção e fiscalização dos cineclubes.

Neste período agudiza-se porém a crise colonial, iniciada com as exigências de

integração pela Índia dos territórios do Goa, Damão e Diu. Também em África há sinais de contestação que não podem ser ignorados. A necessidade de reforço da propaganda política do regime aumenta e as actualidades cinematográficas do regime dão disso conta.

Em 1957 iniciam-se as emissões regulares de televisão, o meio em que o regime investe para controlar, através da comunicação, os tempos livres dos portugueses. A matriz da política de Ferro, inspirada nos exemplos estrangeiros, e que passava por promover a adesão dos portugueses a uma identidade cultural rural estilizada e proposta como autêntica pelo regime, será progressivamente abandonada e substituída (o processo iniciou-se logo após a II Guerra Mundial com a derrota dos países que fizeram a sua projecção nacional baseada numa relação idealizada com o passado e em estreita relação com a natureza). O modelo que se impõe então, inspirado pela política cultural preconizada em França por André Malraux, é o da democratização do acesso à cultura erudita, promovida sobretudo entre o público urbano.

O urbano e a alta cultura ganham, portanto, ao rural, ao culto da natureza e ao gosto popular, - à "política do Espírito" de Ferro. No entanto, o que há, por parte de Marcelo Caetano e da nova Secretaria de Estado da Informação e Turismo (SEIT) é uma valorização do controle da informação (e só nessa perspectiva se interessa pela cultura mesmo quando a apoia) no âmbito da propaganda. O papel do SNI/SEIT no apoio às artes deixa de ser central e a Fundação Calouste Gulbenkian, progressivamente, passa a desempenhar um papel fundamental no apoio aos artistas. O SNI, reorganizado por Moreira Baptista (que desde 1 de Fevereiro passara a dirigir o secretariado) em 1960 e novamente em 1968, quando o Secretariado se torna SEIT, vira-se então para a promoção do turismo de massas e controla de modo apertado a produção e divulgação da informação veiculada bem como a inspecção das actividades culturais. Progressivamente deixa de ser uma entidade promotora de actividades culturais para reforçar a sua natureza de entidade censória da informação e dos espectáculos.

Com este balanço da actividade do SPN/SNI até à sua transformação em SEIT adiantei-me, porém, sem aprofundar quer a "política do Espírito" de Ferro quer o modo como se traduziu, cinematograficamente e no que respeita à fixação do modelo colonial em filmes.

(f) A "política do Espírito"

Política do Espírito é como se intitula o artigo - publicado pelo *Diário de Notícias* em 21 de Novembro de 1932 - em que, pela primeira vez, António Ferro enuncia ideias relativas

a uma via comum para abordar política e arte. Além de referir um artigo de Thomas Mann em que este sintetizou a resolução de última reunião do Comité des Lettres et des Arts da Sociedade das Nações, que se propunha "examinar e estudar a possibilidade de desenvolver a influência do espírito na vida social, económica e política, comenta que tal estava já em curso na Itália e na Rússia. Acrescenta que o "desenvolvimento premeditado" da arte é tão necessário ao progresso de uma nação quanto o das suas ciências, obras públicas, economia. "As nações podem viver, interiormente, sem dúvida, dessas necessárias actividades, mas vivem exteriormente, acima de tudo, da projecção da sua alma, da personalidade dos seus escritores e dos seus artistas", escreve.

Ideologia e moral teriam, no entanto, de ser assumidas como pilares da criação artística a promover através da política de apoio à arte que, no entanto, até 1932, não fora promovida pelo regime. Pelo contrário, Mussolini entendera logo o que era preciso fazer, sustenta (Henriques, 1989, pp. 137-138):

A criação da sua Academia Italiana, "por onde passam todas as correntes do pensamento humano, da arqueologia ao futurismo", é uma prova da sua obsessão, que pareceu fútil mas que contribuiu bastante para a criação espiritual da Itália Nova. Pirandello, Ojetti, Bontempelli, Malaparte, Marinetti, obedecendo a essa política inteligente de Benito Mussolini, enquadraram-se dentro do fascismo e têm-lhe dado uma armadura intelectual e espiritual. [...] A própria Rússia, apesar das suas tendências mecânicas, compreendeu, maravilhosamente, o papel da literatura e da arte ao serviço das ideias comunistas e tem sabido tirar um óptimo partido político dos seus escritores, dos seus artistas e dos seus realizadores de cinema.

A "hora de renascença financeira, económica, industrial" tem de ser complementada, pede Ferro, com o desenvolvimento de uma "política do Espírito". E quando, passado menos de um mês, entrevista Salazar, interpela-o sobre a "ausência de uma inteligente e premeditada política do espírito dirigida às gerações novas" conseguindo deste uma promessa de reflexão sobre o assunto.

Menos de um ano depois – e após a aprovação da nova Constituição – surge o SPN, subordinado directamente à Presidência do Conselho e com direcção de António Ferro. Com o aval de Salazar, o intelectual inicia, através da protecção aos artistas e da cultura portuguesa, a propaganda do regime e do seu líder. O seu desempenho não deixa, no entanto, de ser contestado pela facção mais conservadora do regime, contrária ao modernismo com que Ferro procura estetizar a cultura tradicional, propondo um revisionismo histórico e estético da "portugalidade" e definindo padrões de bom gosto.

Não se fica por aqui, porém, e aceita que a censura é necessária. É já como director do SPN que, por ocasião da distribuição dos primeiros prémios literários do organismo, precisa o que entende por "política do Espírito" também pela negativa. Esta não pode limitar-se à elaboração de um programa de assistência aos criadores. A "política do Espírito" entende-a como a que se opõe, "fundamentalmente e estruturalmente, à política da matéria" e nesse sentido propõe um "combate", inspirado nos valores do regime, contra o vício (s/d, p. 10).

Política do Espírito não é apenas [...] fomentar o desenvolvimento da literatura, da arte e da ciência, acarinhar os artistas e os pensadores, fazendo-os viver uma atmosfera em que lhes seja fácil criar. Política do Espírito é aquela que se opõe fundamental e estruturalmente, à política da matéria. Política do Espírito, por exemplo, neste momento que atravessamos, não só em Portugal como no Mundo, é estabelecer e organizar o combate contra tudo o que suja o espírito, fazendo o necessário para evitar certas pinturas *viciosas* do vício que prejudicam a beleza, como certos crimes e taras ofendem a humanidade, a felicidade do homem. Defender a Política do Espírito é combater sistematicamente, obra da vida ou obra da arte, tudo o que é feio, grosseiro, bestial, tudo o que é maléfico, doentio, por simples volúpia ou satanismo?

Ferro defende uma política de ajustamento à "atmosfera moral" vigente consciente da resposta fácil à sua defesa do espírito e que radica na apologia da inquietação humana como "única fonte possível de literatura e da arte". Admite que a inquietação é indispensável. Distingue, porém, "aquela que procura instintivamente a ordem e a que se compraz na desordem, a inquietação construtiva e a inquietação diabólica, niilista. A primeira não só é necessária, como é igual à própria arte". Rejeita, portanto, a inquietação que se "mascara (...) com falsas razões intelectuais ou com princípios duma nova moral" e sustenta que não pode haver uma nova ordem moral. Espanta-se com a ideia de que a moral possa ser uma criação humana - "[...] como se a moral fosse uma criação dos homens e não uma criação de Deus". Conclui: "A nossa posição está, portanto, marcada: inquietos, sim, mas não viciosos! Artistas, mas não criminosos!".

(i) Censura, a "política do Espírito" pela negativa

Ao afirmar esta posição durante a cerimónia de atribuição de prémios que visa consagrar os artistas "inquietos" mas não "viciosos", Ferro subscreve, naturalmente, o

restabelecimento da Censura que, logo a 22 de Junho de 1926, havia sido promovido pelo golpe militar de 28 de Maio e que se alargara ao cinema em Maio de 1927.

Apesar da consagração da liberdade de pensamento pela Constituição Portuguesa, aprovada a 11 de Abril de 1933 e que sai em simultâneo com o Decreto nº 22469, desde logo foi regulado o exercício dessa liberdade. Enquanto que o artigo 8º da Constituição, no nº 4, estabelecia "a liberdade de pensamento sob qualquer forma", no nº 20 referia-se que "leis especiais regularão o exercício da liberdade de pensamento". O artigo 3.º esclarece qual a função da censura:

[...] impedir a perversão da opinião pública na sua função de força social e deverá ser exercida por forma a defendê-la de todos os factores que a desorientem contra a verdade, a justiça, a moral, a boa administração e o bem comum, e a evitar que sejam atacados os princípios fundamentais da organização da sociedade.

O que é a verdade, a justiça, a moral, etc., será determinado pelos censores⁶⁰. Ainda em 1933, Salazar dirá: "Os homens, os grupos, as classes vêem, observam as coisas, estudam os acontecimentos à luz do seu interesse. Só uma entidade, por dever e posição, tudo tem de ver à luz do interesse de todos".

A argumentação em defesa da Censura que o estadista faz nas entrevistas que António Ferro lhe faz e o *Diário de Notícias* publica de 19 a 24 de Dezembro (imediatamente antes do convite para o SPN)) enquadrar-se-ia, pergunto, neste propósito de obedecer à (enunciada por Ferro) vontade da Nação ainda que transitoriamente contra essa vontade?

Eu compreendo que a censura os irrite - responde-me o Dr. Salazar - porque não há nada que o

60 A subjectividade das avaliações da Comissão de Censura é reconhecida, em 1971, pelo então presidente António Caetano de Carvalho, que admite que a fractura entre critérios dos vogais é grande:

Há necessidade de considerar prioridades na tabela de valores que à Comissão cabe defender. É evidente que nas decisões tomadas por cada um, pesam sempre factores como a idade, a formação, a maneira de viver, a formação espiritual, as predilecções, etc. Há, portanto, uma larga dose de subjectivismo nas decisões tomadas pela Comissão.

Assim, o que a Comissão tem é que aplicar casuisticamente, determinadas decisões, as quais, de qualquer modo, é conveniente que assentem em um critério. E, embora a expressão seja abstracta, há realmente que fazer um esforço para definir um critério que seja o da Comissão, que em teoria terá de ser o critério do Governo, uma vez que a Comissão funciona como seu delegado para uma determinada responsabilidade. Por isso, cada um terá de abstrair-se o mais possível do seu critério pessoal e aplicar também o mais possível o tal critério da Comissão.[...] Por si entende que o censor tem sempre que pensar na repercussão do filme ou da peça de teatro sobre o espectador médio e, para além disso, tem ainda que pensar na maneira de ser da nossa gente e há que defender certas pessoas que personificam aqueles valores, tais como a classe militar, os sacerdotes, a magistratura – todas elas têm de estar na primeira linha do pensamento da Comissão.

homem considere mais sagrado do que o seu pensamento e do que a expressão do seu pensamento. Vou mais longe: chego a concordar que a censura é uma instituição defeituosa, injusta, por vezes, sujeita ao livre arbítrio dos censores, às variantes do seu temperamento, às consequências do seu mau humor." Queixando-se de ter sido, ele próprio, vítima da censura durante a República, o que lhe trouxe um sabor amargo, justifica-se com laivos de paternalismo: "A censura, hoje - responde Salazar – por muito paradoxal que a afirmação lhe pareça, constitui a legítima defesa dos Estados livres, independentes, contra a grande desorientação do pensamento moderno, a revolução internacional da desordem.

O Decreto nº 22469 é explícito ao instaurar a Censura Prévia a publicações "sempre que em qualquer delas se versem assuntos de carácter político ou social".

O primeiro condicionamento pela Ditadura Militar à actividade cinematográfica dá-se com a publicação, a 6 de Maio de 1927, do Decreto nº 13564, diploma geral regulador dos espectáculos e divertimentos públicos. Suplementarmente à Censura Prévia, determina, no artigo 136º: "Torna-se obrigatória, em todos os espectáculos cinematográficos, a exibição duma película de indústria portuguesa com um mínimo de 100 metros, que deverá ser mudada todas as semanas, e, sempre que seja possível, apresentada alternadamente, de paisagem e de argumento e interpretação portuguesa". Conhece-se o resultado prático daquela que ficou conhecida como a "Lei dos 100 metros": além da falta de qualidade das curtas-metragens [em geral captadas por operadores sem "olhar"], os mesmos filmes mudavam de título para que, só aparentemente, fosse cumprida a lei que visou, ineficazmente, reforçar a produção.

Em 1944, após a mudança de nome e ligeira redefinição de competências do SPN transfigurado em Secretariado Nacional da Informação (SNI), a Censura Prévia fica sob a alçada deste organismo que, como já foi escrito, respondia ao Presidente do Conselho.

Sobre o cinema, a Censura exerceu-se de modo explícito através da proibição integral do filme ou da imposição de cortes. A classificação etária [dificultando a exploração comercial e exibição] e a proibição de dobragem de filmes estrangeiros também serviram, porém, o propósito de dificultar a transmissão de ideias ou a revelação de certos comportamentos a um público menos alfabetizado. Apesar de ser uma medida de protecção à produção nacional, sugerida por Lopes Ribeiro a Ferro enquanto este ainda dirigia o SNI, a Lei 2027 de 1948, que proibia a dobragem de filmes estrangeiros, serviu os propósitos de controle das ideias pelo regime. A legendagem era mais facilmente adulterada, optando-se por não traduzir sequências dos filmes ou por adulterar o sentido das mesmas através da

tradução, evitando assuntos sensíveis ou proibidos.

Em suma, os censores obedecem a orientações para cortar alusões a movimentos de massa, referências não patrióticas à guerra colonial [quando esta começa], a ideias pacifistas [após o início da guerra colonial], à sexualidade, à questionação religiosa e à família [protegendo a fidelidade conjugal]. Porém, para executar as directivas, cada um dispõe de um quadro de referências pessoais, responsável por interpretações mais ou menos conservadoras das orientações propostas pelo Estado, nomeadamente através da "política do Espírito" enquanto esta se manteve como referência.

É de sublinhar também como Ferro - um intelectual próximo da geração que criou a revista *Orpheu* (da qual chegou a ser editor aos 19 anos, a convite de Fernando Pessoa) e um cinéfilo responsável por várias conferências sobre cinema e as estrelas femininas do mudo - se torna o grande condicionador da evolução do cinema feito em Portugal. Tal é paradigmático do condicionamento estético e temático que impôs à produção cultural nacional através da sua "política do Espírito". José-Augusto França descreve bem esse condicionamento quando escreve: "o SPN, a bem dizer, absorvia todas as actividades 'modernistas': a arte moderna era então o SPN, quer dizer Ferro, quer dizer um neo-academismo tranquilo [...]" (França, 1991, p. 33). Ferro, que reconhece o talento de Leitão de Barros ou de Manoel de Oliveira, é um grande crítico das comédias de actores produzidas por António Lopes Ribeiro na década de 40 e por isso orienta a produção para a adaptação dos clássicos da literatura portuguesa ou para os filmes históricos inspirados pela revisão da história portuguesa, o que se afasta cada vez mais o público do cinema feito em Portugal e fragiliza progressivamente a aposta numa produção de cinema independente através de uma Lei de Protecção do Cinema que valorize o cinema e a criação e não tenha como objectivo primeiro (e último) a projecção da nação.

(ii) O "Espírito" projecta-se

Além do condicionamento do cinema através da Censura Prévia, o Estado Novo

conformou ideologicamente os apoios ao cinema através da política cultural criada por Ferro [vulgo "política do Espírito"], com base na qual o filme a promover deveria: "ser representativo do espírito português, quer traduza a psicologia, os costumes, as tradições, a história, a alma colectiva do povo, quer se inspire nos grandes temas da vida e cultura universais" (Lei nº 2027, de 18 de Fevereiro de 1948). Este objectivo balizou naturalmente limites para a criação cinematográfica, constringendo os autores a abordar temas que pudessem beneficiar dos apoios do FCN. Mas antes da aprovação, tardia, da lei que regulou o apoio estatal ao cinema, como se processou esse apoio? Em que ideias se sustentou?

Para o Ferro modernista o cinema era um movimento para a frente, que abafava o passado, que actualizava o acontecimento e levava o espectador até ele. No artigo intitulado "Vida", publicado no *Diário de Notícias*, referiu como as actualidades cinematográficas internacionais lhe provocavam a nostalgia da vida e como a falta do interesse das objectivas por Portugal se devia ao torpor instalado (Ferro, 1937).

Sinto às vezes a nostalgia da vida, como se a vida fosse um país distante, em frente de certas "actualidades gráficas", de certos números especiais da *Vu*, de certas revistas alemãs e francesas que são cascatas de acontecimentos. Toda a vida moderna desliza e patina sobre o écran e sobre as páginas brilhantes dessas revistas, [...] toda a vida se comprime e se distende, que se mexe, que se agita, que prova ser vida! Actualidades americanas, inglesas, francesas, alemãs, russas, espanholas, romenas, belgas, jugoslavas, checas... Nunca ou quase nunca, uma actualidade portuguesa, quer no claro-escuro do cinema, quer na retrogravura sépia dos magazines europeus [...]

Porquê? Porque, Portugal, isolado no seu mirante, não conseguiu ainda, apesar de toda a propaganda, impor-se à Europa e ao mundo como atracções, como um álbum de actualidades a explorar? É essa, evidentemente, uma das razões principais do silêncio das objectivas. Mas há uma razão mais séria e mais profunda que justifica esse silêncio e este artigo; a pouca vocação dos portugueses para essas actividades, para essa vida que marulha e corre, para essa vida que brinca e salta, para essa vida alpinista [...]

Uns vagos restos de orientalismo, de passividade, de indolência, flutuam ainda na nossa vida social, intelectual e física.

Este Ferro desejoso de vida e de "cascatas de acontecimentos" acabou por ser o encenador da vida estilizada - vida estagnada - sob o novo regime. O Teatro e o Cinema Popular levaram às aldeias mais recônditas as notícias do Estado Novo e, através das sessões de propaganda feitas por oradores convivados (presidentes das Casas do Povo, comandantes da Legião Portuguesa, professores, padres e presidentes de juntas e municípios), ensinaram as palavras de enaltecimento do corporativismo e da ordem contra o comunismo. O Ferro

criticado pelo modernismo foi simultâneamente o homem que formatou toda a cultura do país à imagem de Salazar e dos valores do regime.

Um documento dactilografado de três páginas consultado na Torre do Tombo - que, pelo seu teor é posterior a 1935 (ano do início das sessões de Cinema Popular) e anterior a 1937 (data de estreia de *A revolução de Maio*), dirigido ao Exmo. Sr. Presidente do Conselho e assinado por Director começa por lembrar que o Decreto-lei que instituiu o SPN, no seu artigo 4º prevê que lhe "compete utilizar, como meio indispensável da sua acção, o cinema". Prossegue destacando o que entretanto foi feito⁶¹:

É assim que o Secretariado, dentro dos seus recursos, promoveu já alguns espectáculos cinematográficos oferecidos às classes populares, adquiriu recentemente um aparelho móvel [à mão surge "portátil" como correcção] de projecção com o qual vai realizar sessões de propaganda política e cultural nas associações e, oportunamente, ao ar livre, e mandou fazer alguns filmes focando acontecimentos notáveis da vida nacional, como o lançamento do "Dão", festas escolares, a inauguração das obras do porto de Setúbal, manifestações A.E.V., e outros.

Prossegue assumindo que a acção do SPN ficaria incompleta "se não lançasse vista sobre a actuação nos espectáculos públicos constituídos por este género de diversão". Explica:

A Inspecção Geral dos Espectáculos propõe-se cooperar com o Secretariado para que nos cinemas sejam projectadas legendas alusivas à acção do Estado Novo, as quais serão fornecidas pelo Secretariado, desde que a Inspecção assegure o meio e condições de se tornar obrigatória a sua inclusão nos programas.

Mas Ferro - porque é ele certamente o autor do texto - diz julgar que o que já foi feito e a possível colaboração descrita "não corresponde ainda à acção penetrante que lhe cumpre exercer, e que se torna necessário orientar em sentido nacionalista a produção cinematográfica portuguesa".

Ferro faz uma apreciação pouco entusiasmada do efeito da Lei dos 100 metros - constata que já é "alguma coisa" que haja a obrigação de passar cem metros de filmes portugueses em todos os espectáculos de cinema. Constata, porém: "Nem sempre, contudo, esses filmes, tanto pela sua factura, como pela escolha dos assuntos, ultrapassam o fim meramente comercial que os determina". A alternativa ao fim comercial é, depreende-se das suas palavras, a orientação ideológica - diga-se nacionalista - da produção dos mesmos. Ferro

61 ANTT, Fundo SNI, Caixa 888.

não aceita que os realizadores não procurem sublinhar os benefícios da acção do Estado Novo nos filmes "panorâmicos de carácter local". "Ficam de fora muitos aspectos que haveria interesse em salientar, de modo que o espectáculo, a par do prazer visual, se tornasse educativo sob o ponto de vista social".

Após um preâmbulo de mais de uma página, o secretário da propaganda nacional vai, finalmente, directo ao assunto assumindo que não quer que o SPN intervenha na actividade económica das produtoras de filmes mas "indirectamente lhe caberia concorrer para que a produção nacional servisse a finalidade social do Estado". Tal, propõe, pode conseguir-se "por meio de acção estimulante, realizada por concursos e subsídios" e de acordo com os pontos que passa a enunciar:

1) Realização anual ou semestral de um concurso de filmes sonorizados portugueses de propaganda artística e cultural, depois de exibidos mais de cinquenta vezes.

Secções:

A) As cidades e vilas do país, incluindo os melhoramentos realizados desde 1926. Breve resenha estatística local.

B) O Trabalho [caixa alta original] em Portugal. As indústrias e a produção agrícola (documentário). Como vivem os trabalhadores. Higiene e segurança no trabalho. Salários e custo de vida. Sindicatos, Casas do Povo. Grémios. Breve resenha estatística.

C) Instituições de previdência e assistência social. Institutos e estabelecimentos, seu funcionamento e população. A luta contra a tuberculose. Profilaxia social e puericultura. Dados sugestivos incitando ao cumprimento do dever social.

Filmes de 100 metros. Prémio único para cada secção: 10.000\$00.

2) Subsídio de 2.000\$00 a cada filme realizado por empresas nacionais, em Portugal, com os motivos referidos [à mão foi acrescentado "e a mesma metragem"] na alínea anterior, ou ainda sobre este assunto episódico de sentido marcadamente nacionalista.

Havendo reprodução directa de sons, o subsídio elevar-se-ia a 5.000\$00.

As condições para a concessão do subsídio seriam:

a) prévia apresentação do argumento ao SPN

b) acatamento na execução das indicações que pelo mesmo forem dadas;

c) impecável execução técnica;

d) emprego tanto quanto possível de mão de obra nacional e exclusivo de artistas portugueses.

Ferro propõe que o subsídio seja pago antes da exibição do filme, "sendo negado sempre que não obedeça rigorosamente às cláusulas fixadas e sem direito de recurso". Também define que não se subsidiarão mais de 10 filmes sonorizados e 4 "que reproduzam directamente os sons" [ou seja, realmente sonoros; com captação directa do som]. Em troca do subsídio as produtoras ficariam obrigadas a fornecer uma cópia do filme a preço de custo.

O documento termina com um pedido a Salazar a quem o SPN e o seu director prestava contas directamente: "Não comporta a actual dotação do Secretariado o encargo anual de 100.000\$00 resultante desta proposta pelo que só a poderá pôr em prática se V. Ex^a.,

com ela concordando, se dignar atribuir-lhe uma dotação complementar para esse efeito".

Tal comprova a importância que Ferro atribui ao cinema na educação do espírito e para a promoção da política do regime. Neste âmbito, há, no Fundo SNI, documentos que comprovam o seu empenho, ainda em 1935, de investir na produção documental de propaganda através de apoios aos realizadores com mais provas dadas⁶². Correspondência sua para Leitão de Barros, Chianca de Garcia, Cottineli Telmo e Jorge Brum do Canto, com data de 28 de Novembro de 1935, assume⁶³:

O SPN projecta levar a cabo, no próximo ano, a realização de um vasto plano de propaganda cinematográfica. Interessando-me ouvir V. Exa. sobre este assunto, muito agradecia a comparência de V. Ex^a a uma reunião que se efectua na próxima 4^a feira, 4 de Dezembro, pelas 22h, neste Secretariado" [a reunião foi depois adiada para 6].

Entre a documentação existe um plano de "uma série de filmes a realizar pelo SPN (que se afirma, portanto, como "realizador)". Seriam filmes de curta-metragem - entre 150m a 200m - com comentário sonoro e documentariam a obra do Estado Novo, ao mesmo tempo que optimizariam a Lei dos 100 metros. A Marinha Portuguesa seria o mote para um filme com assinatura de António Menezes; sobre os "Portos" filmaria António Lopes Ribeiro; Jorge Brum do Canto mostraria as "Estradas"; o "Ensino Primário", "Telefones", "Assistência Pública" e "Bairros Sociais" seriam todos obra para Domingos Mascarenhas. Este plano foi orçamentado: 200 m de filme sonorizado custariam 4 contos, cada realizador ganharia 2 contos por obra e o operador 500 escudos enquanto que 250 metros de negativo pancromático custariam 900 escudos, 250 m de negativo som custariam 325 escudos e a revelação se saldaria por 650 escudos. O custo de cada filme seria de 8735 escudos⁶⁴. Este plano inclui uma nota manuscrita que refere: "aprovado em princípio. Assuntos podem ser melhor escolhidos. A rever no próximo ano económico".

Consultando o "Prontuário do Cinema Português" encontram-se poucos filmes de 200m produzidos pelo SPN e nenhum deles foi realizado pelos autores referidos o que mostra que, as produções não se fizeram, pelo menos nos termos propostos originalmente por Ferro. Não obstante, esta consulta revela a existência de bastantes outras obras de que o secretariado surge como produtor. Até à criação do FCN é comum portanto, que o SPN produza ele

62 ANTT, Fundo SNI, Caixa 888.

63 Só encontrei cópias das cartas enviadas para estes o que não significa que não tivessem sido convocados outros realizadores, a avaliar depois pela listagem dos realizadores do plano de filmes a realizar pelo SPN.

64 Pouco mais de 40 euros.

próprio parcela significativa dos filmes de propaganda ao regime embora recorra também a produtoras como a SPAC para isso, como sucede com a produção das actualidades cinematográficas de propaganda - *Jornal Português* - e documentários de propaganda.

O que o documento constata estar já em funcionamento e que é progressivamente, nesse período, reforçado com meios técnicos e humanos e dotado de programas progressivamente mais "nacionalistas", é o Cinema Popular ambulante.

(1) O "Cinema do Povo" como dispositivo de projecção

Na boca dos profissionais da política, dos tiranos da liberdade, dos democratas autoritários, de capa e espada, a palavra povo nunca foi uma palavra de amor mas uma palavra de ódio, uma rancorosa imagem de comício. Eles nunca pensaram no povo como uma realidade absorvente, dramática, à qual era necessário atender, hora a hora, minuto a minuto, não com frases feitas, demagógicas, empoladas, mas com factos, com sentimentos vivos, com ternura e compreensão. [...] Que fizeram para educar o bom gosto do povo, para lhe dar, todas as semanas ou todos os meses, algumas horas de alegria e esquecimento? Nada, outra vez nada! É que eles possuíam, por instinto, esta noção expressa, modelarmente, por um jornalista francês: "Os demagogos dizem que querem instruir o povo. Se o povo fosse instruído, expulsá-los-ia. Com que autoridade andam, pois, agora, alguns destes senhores, numa ofensiva que pede imediata contra-ofensiva, fingendo-se preocupados com a cultura do povo? Eles desejam, efectivamente, cultivá-lo mas como quem cultiva uma horta, para rendimento pessoal.[...]

Quer isto dizer que o Estado Novo tenha acabado com a miséria em Portugal, que o povo tenha deixado de sofrer, de ser infeliz? Afirmá-lo seria falso, seria usar processos que não nos pertencem, que são o exclusivo dos nossos inimigos. Um progresso, porém, se nota, claro, indiscutível: o bom e sincero desejo de servir o povo. Se mais não se faz é porque mais não se pode fazer, devido a uma crise que só é nacional por ser internacional. O Secretariado da Propaganda Nacional, inaugurando hoje esta série de espectáculos populares, sabe, perfeitamente, que as necessidades espirituais das classes trabalhadoras que vai procurar satisfazer, se tornarão mais activas, mais exigentes. Mas essa responsabilidade não o assusta. O programa está desenhado e será cumprido com a boa vontade e optimismo de todos. Juntamente com os espectáculos de cinema, organizaremos, dentro de pouco tempo, representações de pequenas ou grandes peças, por grupos homogêneos, onde, simultaneamente, se vá educando o povo e os próprios artistas. Esses espectáculos populares, antecédidos de breves conferências doutrinárias, deixarão de se realizar nos grandes teatros de Lisboa, como fizemos no ano passado, para terem lugar nas salas modestas dos sindicatos, das juntas de freguesia, das sociedades recreativas. Os operários, os trabalhadores, em geral, quando chegam ao fim do dia, depois da sua fatigante labuta, dificilmente se deslocam das suas agremiações, ou dos seus bairros, que prolongam as suas próprias casas. O Secretariado Nacional da Propaganda, como já o disse num congresso realizado em Roma, "deixará assim de trazer o povo ao teatro para passar a trazer o teatro ao povo".

Os espectáculos populares do SPN realizar-se-ão, no Inverno, nas grandes cidades. Mas quando a primavera surgir, a triunfal primavera portuguesa, que transforma as nossas paisagens em cenários vivamente pintados, o teatro ambulante do SPN irá por essas estradas for a, levando, ao coração das províncias, às aldeias escondidas como segredos românticos, aos burgos altaneiros das serras, aos lenços floridos e ridentes das povoações do litoral, mancheias de alegria, imagens do mundo, flores da civilização e do espírito... [...]

Foi com estas palavras que António Ferro presidiu à inauguração do Cinema do Povo

cuja primeira projecção gratuita – referida pelo *Diário de Notícias* como "a primeira de uma série a realizar" – aconteceu no Sindicato Nacional dos Caixeiros, em 20 de Fevereiro de 1935. A programação, assegurada por Félix Ribeiro, foi o pretexto para a criação de uma "cinemateca" do SPN (o embrião da actual Cinemateca Portuguesa) e para o aumento do apoio estatal directo à produção de documentários de propaganda⁶⁵. Nos dois primeiros anos, o Cinema do Povo esteve circunscrito a Lisboa [no ANTT encontrei reclamações de municípios do Norte do país pedindo a realização de espectáculos de cinema] e caracterizava-se pela organização de sessões de cinema ao ar livre, durante o Verão, nos bairros operários ou nos bairros mais populares e pobres, e em sindicatos, escolas e quartéis militares durante o Inverno. O propósito de promover a adesão às Casas do Povo (criadas pelo Decreto-Lei nº 23051, de 22 de Setembro de 1933) mas sobretudo o início da guerra civil espanhola e a necessidade sentida pelo Estado Novo de organizar uma forte propaganda anti-comunista ditou a mobilidade do Cinema do Povo que, a partir de 1937, se transformou em Cinema Popular Ambulante.

Em dois camiões equipados com material de projecção ambulante viajavam as equipas compostas por um motorista-mecânico, um operador de projecção e um ajudante. De acordo com uma informação interna do SPN: "Os 'cinemas ambulantes' do SPN dão todos os dias sessões de propaganda em geral em pequenas povoações, lugares ou aldeias onde as populações, na sua maior parte, nunca viram cinema". Explica ainda:

A organização dos itinerários em cada distrito é sempre feita pelo seu Governador Civil e Delegado do Instituto Nacional do Trabalho. São essas autoridades que indicam as povoações que devem ser visitadas, que dão instruções às autoridades locais e aos organismos corporativos. Nos ofícios que o SPN envia aos Snrs. Presidentes das Câmaras, anunciando-lhes e marcando-

65 Um documento sem data - mas que será provavelmente de 1935, quando se iniciam as sessões de Cinema do Povo e a avaliar pela inclusão de actualidades de vários acontecimentos de 1934, ou quando muito de 1936 [o relatório de Félix Ribeiro, com data de 11 de Dezembro de 1937, refere que a cinemateca já tem então 50 títulos] com cabeçalho do SPN e título "Cinemateca", elenca, na rubrica "Filmes sonoros" a existência de *Lançamento do Dão* (150m/1 cópia), *Filme Presidente Carmona* (300m/4 cópias) e *Abertura da Assembleia Municipal* (250m/3 cópias) e, na rubrica "Filmes Mudos", *Estradas de Peniche* (120m/2 cópias), *Lançamento do Douro* (250m/1 cópia), *Inauguração das obras do porto de Setúbal* (250m/1 cópia), *Assinatura dos contratos de trabalho em Gaia* (500m/1 cópia), *Festas do trabalho em Braga (1934)* (300m/1 cópia), *Festa de homenagem ao abade do Baçal* (300m/1 cópia), *Chegada dos aviadores do Cruzeiro Aéreo às colónias* (120m/1 cópia), *Festas escolares em Setúbal* (200m/1 cópia), *Praia da Nazaré* (100m/1 cópia), *Cheias do Tejo em Constância* (120m/1 cópia), *1º de Dezembro de 1934* (120m/1 cópia), *Parada de vanguardistas* (150m/1 cópia), *Inauguração da linha aérea Lisboa-Londres* (120 m/1 cópia), *Entrega do contra-torpedeiro "Douro"* (120m/1 cópia) e *6 mil operários alemães em Lisboa* (120m/1 cópia). Ao todo contabilizam-se 18 filmes que, atendendo à metragem, significam menos de duas horas de filme. ANTT, Fundo SNI, Caixa 723.

lhes as datas das visitas do Cinema às povoações dentro dos seus concelhos, pede-se-lhes para tomarem todas as providências necessárias.

À exibição das obras, de enaltecimento do regime, somavam-se sessões doutrinárias, "abrilhantadas" por oradores convidados. Quanto ao "cenário" das sessões, de acordo com a Ordem de Serviço nº 13, de 6 de Dezembro de 1938⁶⁶:

O cinema terá que ser armado ao ar livre em largo ou praça pública, por forma que toda a gente possa assistir e ver. Excepcionalmente, se o mau tempo o impedir, poderá a sessão ser dada em recinto coberto - salão, celeiro ou grande armazém - desde que a entrada nesse recinto seja facultada a toda a gente, a autoridade local se responsabilize pela segurança da construção e tome as necessárias providências para evitar desastres.

A título de exemplo, elenco os títulos dos filmes e respectivo acompanhamento sonoro constantes em dois programas do Cinema Ambulante 1 que, não tendo data, são, certamente - com base nos títulos apresentados, entre os quais *Comícios anti-comunistas em Lisboa, Porto e Coimbra* (1936) e *Carmona e Salazar: Ídolos do Povo* (1936) -, de sessões anteriores à estreia de *A revolução de Maio* (1937).

Títulos dos filmes	Discos a utilizar
Torre de Belém Visita dos intelectuais estrangeiros	Som no filme Fado nº 2 da Suite Portuguesa 2ª Selecção de fados. Rapsódia portuguesa (só a face com a terceira parte) Canções populares portuguesas Bailarico Minhoto (na altura de Viana do Castelo) Bailarico saloio (repete) Corridinho (repete)
Festa vindimária	Som no filme
Estradas de Peniche	Som no filme
Arranha-céus	Blaze Away - Old Camarades
Emílio e os detectives	Alle mit uns! - I e II partes
Lançamento do "Dão"	Einzug der Gladiatoren
Filme de Espanha	Alfazemo do Monte - Terras de Portugal
Comícios anti-comunistas em Lisboa, Porto e Coimbra	Saudação ao Cartaxo - Amigos de Peniche 18 de Fevereiro - Marracuene
Carmona e Salazar: Ídolos do Povo	O Sapatador - Recrutas e Veteranos (repete esta fase) Alte Kameraden

O primeiro circuito, pelo Norte e Centro do país, prolongou-se desde Janeiro a Maio de

66 ANTT, Fundo SNI, Caixa 723.

1937 compreendendo 127 projecções em 74 locais e uma assistência da ordem das cem mil pessoas, a maioria das quais nunca tinha assistido à exibição de um filme. Desloca-se entretanto para o Sul do país e vai depois às ilhas, sempre - de acordo com as notícias e os números de espectadores fornecidos ao SPN pelos governos civis e pelos funcionários do Cinema Popular - com enorme participação popular, sempre doutrinário. É uma novidade para os camponeses a quem o Estado começa a organizar os tempos livres. Sobre a reacção do público rural ao Cinema Ambulante, há uma "nota curiosa" (expressão do próprio relator), inscrita no "Diário do Cinema Ambulante", relativa à sessão de 20 de Janeiro de 1937 em Azinheiras (Rio Maior) "aldeia muito pequena e por esse motivo assistiu pouco mais ou menos de 300 pessoas", em que foi orador o presidente da Casa do Povo de Rio Maior⁶⁷:

Na altura em que eu estava em experiências no aparelho estavam algumas pessoas ao pé do altifalante [...] e pus um disco de canto a funcionar e nessa altura as pessoas que estavam ao pé fugiram com medo, julgaram que era o Diabo que tinha entrado na aldeia, mas depois foram-se chegando para ao pé mas sempre desconfiadas. Depois sossegaram mas fartaram-se de fazer perguntas sobre o cinema ambulante.

Com o Cinema Ambulante cria-se internamente o mais poderoso dispositivo de projecção de cinema em todo país e de projecção da nação pelo cinema. Juntamente com o Teatro do Povo, o Cinema Ambulante constitui-se dispositivo de "conversão das massas" que, através de obras como *A revolução de Maio*, mostra que os comunistas são traidores anti-nacionalistas que querem entregar o povo português aos horrores soviéticos.

Na edição de 3 de Abril de 1937, o *Diário da Manhã*, o jornal do regime fez o balanço provisório da iniciativa:

Bela jornada a do cinema popular ambulante – magnífica iniciativa do Secretariado de Propaganda Nacional. Por toda a parte, terras do Ribatejo, das Beiras, do Minho e de Trás-os-Montes – ele tem levado à gente das aldeias e das vilas a imagem dum Portugal que não cuida somente de concluir as obras de fomento rural necessárias mas também se preocupa com o bem-estar, as distrações e as alegrias dos trabalhadores do campo e do artesanato.

As notícias publicadas em vários pontos do País dizem-nos alguma coisa do alvoroço que para todas as populações constitui a visita do Cinema Popular. Durante algumas horas, o povo evadiu-se das suas imagens habituais, emigrou do seu pequenino mundo para ver como o Estado Novo modificou não só a sua terra, mas o País de lés-a-lés e comunicou às almas dos portugueses um novo entusiasmo criador. Em comparação com o sossego que torna fecundo o

67 O delegado do SPN junto do Cinema Ambulante (assim assinava as ordens de serviço) ordenava a manutenção de um diário das sessões.

trabalho, com o amor da família que é respeitado e protegido por meio de instituições apropriadas, com a fé em Deus que é exaltada, o povo das serras e das planícies teve ocasião de ver os horrores praticados pelos comunistas em Espanha, que consideram o ódio como elemento criador de felicidade, espezinham a família e desejam constituir uma sociedade sem Deus. Um punhado de imagens comunica a todos os bons portugueses, o verdadeiro povo, em nome e à custa do qual, durante algum tempo, meia dúzia de aventureiros, de ideólogos e de energúmenos falaram e viveram – o grande drama da nossa época, a luta entre tudo o que constitui o espírito da Nação e as ideias de paixões estrangeiradas que ameaçam subverter o País. As cartas dos nossos correspondentes da província têm-nos dito que milhares de pessoas assistiram às sessões dadas em amplos locais e que as figuras de Carmona e Salazar foram sempre muito ovacionadas e aplaudidas. O povo reconhece, assim – após tantos anos de ludíbrio e de esplêndidas promessas dos políticos – os seus verdadeiros amigos, aqueles que ainda há pouco afirmaram que a revolução continua "enquanto houver uma nuvem de perigo externo, um germe de desagregação interior, um português sem trabalho e sem pão".

O texto destaca a propaganda anti-comunista feita através destas sessões, o que denota o receio por parte do regime de que a guerra em Espanha desencadeie focos revolucionários em Portugal.

Assinado por Félix Ribeiro, o relatório, com data de 11 de Dezembro de 1937, da subsecção de cinema "que tem a seu cargo as sessões de propaganda e cedência de filmes" inclui informações fundamentais para esclarecer como se processava a organização das sessões de cinema doutrinárias, que filmes eram mostrados, onde e por quantas pessoas foram vistos⁶⁸. Começa por informar que "a cinemateca do Secretariado Nacional da Propaganda compõe-se, actualmente, de cinquenta filmes, dos quais quarenta e três produzidos pelo SPN".

O relatório diz que, a exemplo dos anos anteriores, se realizou em Lisboa uma nova série de sessões cinematográficas ao ar livre. Informa ainda que:

[...]tiveram lugar todas as segundas e quintas feiras, no período decorrido de 26 de Agosto a 26 de Setembro, tendo-se praticamente dado espectáculo em todos os locais de Lisboa adequados, e cujas características tinham de obedecer, além da suficiente amplidão de forma a comportar o maior número possível de assistentes, à sua situação de maneira que a aglomeração de público não prejudicasse o trânsito.

Inauguradas, como é hábito, junto ao edifício do Secretariado, foram as seguintes sessões realizadas:

Agosto	26 – Esplanada de S. Pedro de Alcântara
	30 – Miradouro da Senhora do Monte
Setembro	02 – Campo Grande
	06 – Terreiro do Paço
	09 – Belém
	13 – Largo de S. Miguel (Alfama)
	16 – Largo da Igreja de S. Vicente

68 ANTT, Fundo SNI, Caixa 723.

20 – Largo da Igreja do Beato
23 – Praça do Rio de Janeiro
28 – Largo de S. João Nepomuceno

Félix Ribeiro destaca como digno de nota que as sessões deste ano tiveram uma assistência mais entusiástica, e afirma que a isso não foi estranha a presença, em todas elas, "de grande número de Legionários e filiados da Mocidade Portuguesa que, juntamente com a grande maioria da assistência, calorosamente aplaudiram as figuras dos srs. Presidentes da República e do Conselho, assim como as passagens de maior vibração patriótica dos filmes do SPN".

Às sessões terão assistido 15 mil pessoas, segundo o cálculo de Félix Ribeiro, que ainda especifica que, em locais como o Terreiro do Paço, Campo Grande e Largo de S. Miguel, as projecções foram vistas por mais de duas mil pessoas por apresentação.

Os jornais terão, ainda segundo o relatório, dado grande destaque às sessões (sobretudo às primeiras), tendo publicado fotos e notícias desenvolvidas sobre as iniciativas.

Quanto aos filmes mostrados, é de notar que as sessões se iniciam com documentários de propaganda produzidos pelo SPN – e que traduzem a preocupação com a guerra civil espanhola e o perigo de "contágio" pelos "vermelhos" –, seguindo-se então as longas-metragens de ficção, de produção estrangeira.

Além dos nossos filmes *Carmona e Salazar*, *Ídolos do Povo*, *Desfile da Legião e da Mocidade*, *Torre de Belém*, *Estradas de Peniche*, incluíram-se nos programas algumas comédias de grande metragem, tendo, no entanto, sido exibido com mais frequência o filme *Os lanceiros da Índia* que, pelo seu argumento, exaltando o amor pátrio, a disciplina e o espírito de sacrifício pela Pátria, era dos mais indicados para ser incluído nas nossas sessões.

Informa-se que as sessões de propaganda nos Sindicatos e Juntas de Freguesia, "que constituem já uma tradição na acção do SPN", não puderam realizar-se esse ano porque o material de projecção de cinema esteve fora de Lisboa entre Dezembro (de 1936) e Abril de 1937 – "precisamente a época em que habitualmente são feitas as sessões naqueles organismos" – ao serviço do Cinema Ambulante. O quartel de Caçadores 7 (duas vezes), o da Companhia do Trem Hipomóvel, o do Regimentos de Sapadores Mineiros, o do Destacamento da Penha de França, o do Regimento de Telegrafistas e o de Sapadores de

Caminho de Ferro é que acolheram as sessões de propaganda habituais, após a chegada a Lisboa do material de cinema e antes do início dos espectáculos ao ar livre.

Na rubrica "Cedência de filmes" detalham-se os dados relativos ao Cinema Ambulante:

Atingiu, desde Janeiro, o número de oitenta o quantitativo de programas cedidos gratuitamente para vários pontos do país, a pedido de várias entidades como Casas do Povo, Governadores Cívicos, Administradores do Concelho, Câmaras Municipais, Juntas de Freguesia, Liceus, Delegações do Instituto Nacional do Trabalho, Delegações da União Nacional, da Legião, etc. Sendo, em média, cada programa constituído por seis filmes, houve portanto um movimento de cerca de 480 filmes.

Também este ano, pela primeira vez, se fez o envio dum programa para fora do Continente. Coube essa primazia à Junta de Freguesia de Ponta Delgada, onde foram exibidos, em duas sessões, vários filmes do SPN. Do êxito alcançado pela iniciativa dizem as notícias dos jornais locais, dos quais passo a transcrever a do *Diário dos Açores*: "Todos os filmes são documentários magníficos, demonstrativos da acção do Estado Novo em todos os aspectos da vida nacional, tendo a assistência seguido o desenrolar dos filmes com o mais vivo interesse. Ao aparecer, por vezes, a figura do Sr. Dr. Oliveira Salazar, a assistência saudou com palmas o grande português. A cerca encheu-se literalmente e ficou ainda muita gente que não alcançou lugar. A Junta de S. José prestou um belo serviço ao povo citadino e ao Estado Nacionalista." [...]

Finalmente, o relatório diz que nos arredores de Lisboa também se realizaram projecções de cinema, a pedido de várias entidades.

Assim, realizaram-se sessões de propaganda em Torres Novas na Escola Prática de Cavalaria, na Escola Prática de Infantaria em Mafra, no Tramagal, em Setúbal, por ocasião do comício anti-comunista ali realizado, em Cascais, em plena praia e ainda no Grupo de Artilharia Contra Aeronaves nesta mesma vila.

A ambulância do Cinema Popular pelos arredores de Lisboa não era novidade. O *Diário de Notícias* de 7 de Outubro de 1936 – poucos meses após o início da Guerra Civil em Espanha, portanto – escreve que, a dois desse mês, em Alcochete, no Teatro Cinema local, houve uma sessão de propaganda anti-comunista, presidida por Júdice da Costa, então "delegado do INT em Setúbal" [presumo que seria o Instituto Nacional do Trabalho e Previdência], precedida pela exibição de filmes. Já o *Comércio do Porto*, a 27 de Dezembro, anuncia datas para as sessões a realizar: Almeirim, a 28 e 29 de Dezembro (nesta, segundo o *Diário de Notícias* de 7 de Janeiro de 1937, falou Armindo de Jesus, o presidente da Casa do Povo); Muge, nos dias 30 e 31; Salvaterra de Magos, 1 e 2; Samora Correia, 3 e 4 e Benavente, 5 e 6 de Janeiro. O *Século*, de 9 de Janeiro, relata que, nas sessões de propaganda

nacionalista de Samora Correia, o presidente da Casa do Povo local, Edmundo Soeiro, explicou que estas tinham "o duplo fim de educar e fazer propaganda anti-comunista".

O que era dito pelos "doutrinadores recrutados" para as sessões de Cinema Popular Ambulante mereceria uma análise mais detalhada num estudo específico. Para o caso, retenho apenas, a título exemplar, o que foi dito pelo presidente da comissão da União Nacional de Massarelos, Alberto Correia da Silva, por ocasião da projecção de *A revolução de Maio*:

Sejam as minhas primeiras palavras de vivo e profundo agradecimento ao Secretariado da Propaganda Nacional pela maneira espontânea como acedeu ao pedido da Comissão da União Nacional de Massarelos, trazendo a esta cidade do Porto [...] um dos cinemas ambulantes que, através de Portugal inteiro têm levado aos mais pequenos recantos a sedução da imagem animada. E sejam elas também de entusiástico aplauso a essa Obra que através da curta existência do Secretariado tem dado já inúmeros exemplos de compreensão dos problemas nacionais e das modernas regras de propaganda e divulgação cultural.

Se outros não fossem os seus méritos, só por esta prestante iniciativa o SPN era credor da nossa simpatia. Orientado nos princípios da política do espírito, uma infinidade de notabilíssimas realizações o impõe. Se a sua acção interna é, de facto, apreciável, a sua acção externa, na propaganda do nome português, tem sido magistralmente conduzida e pode dizer-se que uma parte do bom conceito que o estrangeiro hoje faz de Portugal deve-se à contínua e inteligente acção do Secretariado de Propaganda Nacional. As características e virtudes da Revolução Portuguesa, a sua Obra maravilhosa de restauração nacional teriam ficado ignoradas do mundo se sobre elas não tivesse chamado à atenção do estrangeiro.

Eis porque o SPN, com as suas interessantes iniciativas tomadas também dentro do país - criação do cinema ambulante, do teatro do povo, prémios literários, concursos regionais, etc. - merece o aplauso indiscutível de todos os portugueses; aplauso que é também incentivo para futuras realizações cuja importância e êxito nos são garantidos pela obra já feita.

Trabalhadores de todas as classes, camaradas legionários. O que ides ver não é um filme de cowboys ou um daqueles complicados enredos policiais. O que ides ver é um filme de elevado sentido nacional e de marcada intenção construtiva. Sobre uma frase de Salazar que devia ser lema de todas as nossas actividades e andar gravada em todos os corações - "Tudo pela nação, nada contra a nação" - frase que encerra um programa e uma moral, se construiu este argumento que nada tem de fantástico. Absolutamente verdadeiro, mil vezes verdadeiro, porque era um caso vulgar nessa época agitada de antes do 28 de Maio e até como no filme depois do 28 de Maio, ele é exemplo flagrante de como andam iludidos, enganados nos caminhos da consciência, muitos portugueses que nunca souberam o honroso significado da sua nacionalidade.

Esse César Valente, que é o revolucionário do filme, homem bom, generoso e leal, mas transviado na sua vida, servindo um falso ideal de libertação, preparando revoltas, distribuindo dinheiro vindo do estrangeiro, dinheiro que ia ser a morte e a ruína de muitos dos seus camaradas, a morte e a ruína da sua Pátria, é uma figura verdadeira, um caso que não é único ou inventado.

Quantos homens bons como ele, tão generosos e leais, andam perdidos a conspirar, a fomentar revoltas, contra o Estado, só porque uma má companhia, um momento de má inspiração os fez errar o caminho recto e honesto da existência?

Atrás de tudo isto, da convicção ingénua e pura de muitos portugueses que conspiram e se revoltam (revolta contra quem lhes fez bem e só anseia por lhes dar um dia bem-estar e justiça!) está a garra sinistra do Comunismo, faminta de sangue. É a atracção irresistível do homem para os abismos! É a tarefa hedionda dos agitadores, que diante dos espíritos simples dos humildes operários, agitam as bandeiras vermelhas das reivindicações e das tentadoras promessas! Diante desse horizonte de mentiras, de felicidades fáceis mas irreais, as consciências baqueiam. E começa a tenebrosa actividade dos conluios, dos jornais clandestinos, dos armamentos secretos.

Quando julgam que caminham para a luz, é para as trevas que se dirigem. Quando sonham uma

manhã radiosa e eterna, implantam o reinado definitivo da noite, dessa grande "noite que vem do Oriente".

À rede de tentações, de malhas habilidosamente tecidas, só os espíritos fortes, as consciências rectas, as inteligências claras, escapam.

Os agentes comunistas gastam o melhor da sua habilidade e a Rússia o melhor do seu dinheiro na compra dessas consciências. Por isso, como diante de Satanás, torna-se necessário renegar o Comunismo e as suas manhosas pompas.

Mas um dia vem o rebate de consciência. Quem não sentiu já clarear-se bruscamente o entendimento. Ver o que até então não podia ver ou ter vontade de ver aquilo que até então se não desejava reconhecer. Uma voz segreda no nosso íntimo que o caminho que trilhamos é errado e na noite opaca o novo caminho se ilumina na nossa frente. Felizes dos que têm uma "estrada de Damasco" na sua vida...

Ides ver:

Numa manhã radiosa de Primavera, Lisboa sorria descuidadosa e alegre na alvura do seu casario. Era em Maio e muitos bons portugueses se preparavam para festivamente comemorar essa outra manhã de há doze anos, a manhã da Revolução Nacional.

Festa de amor e de união, festa de fé e de esperança! Mas se havia sol cá fora, ao ar fresco e claro da manhã, reinava a noite ainda em muitas almas. Esse homem generoso e bom que sentia propósitos de redimir o sofrimentos dos oprimidos, trazia o fantasma da morte dentro da sua alma. Caminhava para um abismo onde iria precipitar milhares de irmãos e quem sabe se até a sua Pátria. Dum gesto seu, duma acção, dependia a vida de muitas pessoas. Esse homem era chefe de uma Revolução Comunista, tinha vergado vontades à sua volta comprando dedicações com dinheiro maldito, vindo do estrangeiro, e ia agora completar essa obra.

Um segundo mais - mas na história dos homens há segundos que verdadeiramente valem séculos - e esse segundo redimiui a sua vida. Uma voz ergueu-se dominadora, dentro da sua consciência. "Tudo pela nação, nada contra a nação". Salazar falava dentro da sua alma, Portugal falava dentro do seu coração.

Bruscamente a visão grandiosa desenrolou-se diante daqueles olhos que se queriam fechar à realidade. A obra gigantesca do Estado Novo estava diante de si, palpitante de vida. Era como se os anos tivessem passado todos a preparar aquele segundo.

Não, não combateria contra irmão, não atentaria contra a nação, não fecharia mais a sua alma às verdades grandiosas que não podia negar.

Portugal era uma realidade mais forte que a sua vaga inatingível humanidade. Amaria essa humanidade, amando os seus irmãos. Ficaria preso à terra onde nasceu, à terra que guardava as cinzas sagradas de sua mãe. Misturou-se à massa enorme dos que amam a Pátria e comungou com eles esse momento de elevação e de amor.

Senhores:

Portugal é uma realidade certa e imperecível. As raízes desta nação de inegável grandeza penetram fundo no tempo - vai completar dentro de pouco oito séculos de história. Tem direito a uma vida livre e terna. "Tudo pela Nação, nada contra a Nação".

Compreendemos que cada um de vós alimente o desejo de uma era de justiça social porque esse é o nosso objectivo e também o objectivo da Revolução Nacional, mas negamos a quem quer que seja o direito de pensar em outra revolução que não seja a nossa.

O Estado Novo é revolucionário e revolucionárias têm sido as profundas reformas que trouxe à Nação.

Dentro de pouco vão passar diante de vossos olhos algumas claras e insofismáveis provas da formidável obra de reconstrução empreendida pelo Estado Novo. Por todo esse país, em que a decadência dos últimos anos deixou vestígios bem marcados, vêem-se obras novas, novos melhoramentos, a afirmar a acção reconstrutiva do Estado Novo.

Há poucos dias, numa manhã luminosa de Outono, passei num desses modernos bairros operários. Que consolador aspecto e que serena e profunda felicidade se respirava nessa rua, a cujos lados as casas se estendiam claras e arrumadas!

Expontânea, imediata, uma imagem surgiu no meu espírito - o sonho de Salazar feito realidade! Esse começa a ser o aspecto de Portugal de hoje e será cada vez mais o Portugal de amanhã.

Sim, sonho de Salazar feito justiça, sonho de todos nós, sonho de Portugal!

Sonho de justiça, de entendimento, de progresso. Sonho? Não: realidade viva de Portugal restaurado, realidade que é consagração e glória de um Chefe, que é compromisso e dever moral

para todos vós, trabalhadores portugueses, perante Salazar.

O *Jornal de Notícias* de 17 de Novembro de 1938 noticiou a sessão, explicando que tinha voltado a ser exibido no Palácio de Cristal, no Porto, "o filme patriótico" *A revolução de Maio* e que, tal como véspera, "assistiram milhares de trabalhadores que, interessadíssimos, aplaudiram com entusiasmo as passagens mais emocionantes". A notícia informou ainda que, antes da longa-metragem de ficção, foi exibido o documentário *Açores* e desenhos animados. Após explicar que Correia da Silva era um "médico distinto, orador brilhante" reproduziu quase na íntegra o seu discurso, provavelmente divulgado pelo próprio SPN para toda a imprensa⁶⁹.

O texto começa por ressaltar o papel do SPN na propaganda, interna e externa, da obra do Estado Novo - propaganda essa orientada pela "política do Espírito". Segue-se, depois, a interpelação directa aos trabalhadores para sublinhar a importância do acontecimento e enquadrá-lo ideologicamente. Afirma-se a verdade do argumento do filme - que nada tem de fantástico, explica - e se construiu com base numa frase de Salazar que o orador afirma deveria estar gravada em todos os corações e ser o lema das actividades nacionais. Na frase "Tudo pela nação, nada contra a nação" vê Correia da Silva um programa e uma moral para o país. O orador diz que o argumento é tanto mais verdadeiro quanto existiram e continuam a existir pessoas como o seu protagonista, César de Sá, que sendo bom, generoso e leal anda transviado. Uma vez mais dirige-se aos trabalhadores:

Quantos homens bons como ele, tão generosos e leais, andam perdidos a conspirar, a fomentar revoltas, contra o Estado, só porque uma má companhia, um momento de má inspiração os fez errar o caminho recto e honesto da existência?

A culpa atribui-a ao comunismo, "mentiroso" e que faz "promessas falsas". As tentações que oferece são tantas e as suas técnicas tão ardilosas, explica Correia da Silva, que só os "espíritos fortes, as consciências rectas, as inteligências claras" lhe escapam. Até que, porventura, vivam um momento de reconhecimento e rendição - o momento de "conversão

69 Numa análise de imprensa não sistematizada que fiz sobre as sessões de cinema ambulante encontrei repetidas vezes textos muito idênticos, com variações ligeiras ao nível de títulos ou leads, publicados no mesmo dia por vários jornais o que, naturalmente, remete para o envio de *press releases* pelo SPN/SNI para a comunicação social de então e, da parte de muitos jornais, a reprodução muito fiel e acrítica dos mesmos. No "Diário do Cinema Ambulante" há a preocupação de relatar o que disseram os oradores. Da parte dos governos civis ou das entidades que colaboram na organização das sessões é enviado para o SPN, sempre que disponíveis, os discursos que foram proferidos. Nenhum dos que consultei é tão elaborado como este.

dos descrentes", como lhe chama Torgal. Antecipando a projecção do filme - ou a projecção nacional através do filme -, Correia da Silva desvenda, de modo valorativo, a intriga propondo a sua leitura - a leitura da União Nacional. Ao sol na rua durante as comemorações da revolução de Maio contrapõe-se a noite em muitas almas - e particularmente o "fantasma da morte" na alma de César Valente, conspirador de uma futura revolução comunista em Portugal. A rendição de César às evidências da revolução dirigida por Salazar dá-se subitamente. O orador escamoteia a acção do amor, cuja influência a intriga propõe. Segundo Correia da Silva, é a voz de Salazar - que surge divinizado, autêntico herói - que impõe: "Tudo pela nação, nada contra a nação".

Correia da Silva volta à interpelação directa dos trabalhadores. Evoca oito séculos de história para rejeitar uma revolução internacionalista em detrimento de uma revolução nacionalista. Anuncia as provas que *A revolução de Maio* - escamoteia sempre que é uma ficção e, muito pelo contrário, realça a sua autenticidade - elencará das obras em curso, da realização do "sonho de Salazar " que é o sonho de todos e o sonho do país. O país e os seus habitantes passam a ser personagens neste sonho do ditador - personagem divinizada? - que simplesmente sonha e a obra nasce. O espaço público, tal como o concebeu Hannah Arendt, esse, desaparece.

Das cidades mas também no campo - deste sobretudo - não cessam de chegar notícias ao SPN, aos Governos Civis e ao Instituto do Trabalho sobre o alcance do Cinema Popular Ambulante [não obstante os protestos esporádicos também relativamente ao estado das cópias, ao atraso nas sessões, às condições de projecção]. Um testemunho disso é a carta enviada pelo secretário do Governo Civil de Viana do Castelo para o SPN, a 27 de Março de 1939⁷⁰:

Constituiu um verdadeiro sucesso, talvez muito superior àquele que se esperava, a exibição, nalgumas aldeias deste concelho, do cinema que o Secretariado de Propaganda Nacional, numa

70 Eram os governos civis que definiam os itinerários do Cinema Ambulante, devido ao seu conhecimento das regiões no que respeitava ao estado das estradas, isolamento das povoações (dava-se primazia aos locais onde não havia sala de cinema e onde este tipo de espectáculo era uma novidade ou raridade), etc.. A título de exemplo, apresento um excerto de uma carta enviado pelo Sub-director do SPN [era então António Eça de Queirós, o filho do escritor homónimo] para o Governo Civil de Braga a 16 de Dezembro de 1938: "Essas sessões serão iniciadas no próximo dia 27 seguindo o itinerário que V. Ex^a. indicar, pelo que rogo a fineza de o mandar elaborar, com a maior brevidade possível, para dele dar conhecimento aos funcionários que acompanham o cinema. Também agradeço a V. Ex^a. o favor de ordenar que esse itinerário seja organizado de harmonia com as possibilidades de trânsito das estradas e caminhos, pois que o Cinema Ambulante é constituído de um pesado camião que conduz tudo o que é necessário, inclusivé um grupo electrogéneo para as necessidades da projecção, iluminação e som".

hora feliz mandou oferecer à gente de Portugal, mesmo ao pé da porta de todos. Foram autênticas jornadas de boa e sólida propaganda nacionalista, onde o povo gozou umas horas e viu e ouviu o que é o Estado Novo, cujos resultados são muito superiores aos de vários comícios, pois a elas assistiram pessoas que nunca iriam a comícios nem nunca esperavam ver coisas tão lindas.

Em suma, só nos primeiros dez anos, quase dois milhões e meio de pessoas – algumas das quais, como o SPN/SNI sublinha, nunca tinham visto cinema - assistiram aos programas de propaganda cinematográfica nacional os quais incluíam, na maioria das vezes, oradores que faziam palestras de doutrinação. A "política do Espírito" cumpria desta forma a sua missão educativa proposta e o cinema assumia-se como um «instrumento de governo».

(g) Império e cinema de ficção

Após a criação do SPN foi grande o apoio à produção documental propagandista, a qual diminuiu a partir da Guerra Civil espanhola para atingir o seu mínimo antes da II Guerra Mundial. No entanto, setenta documentários produzidos em catorze anos, o patrocínio estatal de duas longas-metragens de ficção propagandista assumida e o apoio a outras duas de teor nacionalista – quatro dos quarenta filme produzidos até 1946, inclusive - além da produção de uma revista de actualidades (com uma média de sete edições anuais) revelam o esforço feito para usar o cinema no âmbito da propaganda estatal.

Há um parecer de Félix Ribeiro relativo ao financiamento de *A revolução de Maio* que é esclarecedor da estratégia seguida então pelo SPN⁷¹. É emitido após a recepção de uma carta de uma produtora portuguesa, a Sonarte, que menciona saber que se prepara a realização de um "filme de larga metragem, de propaganda do Estado Novo". A empresa acrescenta ainda que, se o filme, além da orientação política e social tiver "justificação comercial", "não temos também dúvida em encarar a hipótese da nossa colaboração financeira, para que, juntando-se o nosso esforço ao do Estado, se possa fazer uma obra com as maiores possibilidades da nossa técnica cinematográfica, que já hoje são grandes". A 21 de Dezembro de 1935, o chefe dos serviços, José de Avillez, responde à Sonarte escrevendo que serão

71 ANTT, SNI, caixa 888.

consultados oportunamente. Em nota manuscrita, datada de 16 de Dezembro de 1935, Félix Ribeiro sustenta:

Para o filme em projecto, tal como sucedeu com os realizadores, se deveria também fazer com as empresas produtoras portuguesas: expôr a cada uma delas o plano geral do filme e pedir-se-lhes um orçamento para todos os trabalhos de realização. Isso evitaria, totalmente, o dizer-se depois que o SPN favorecia determinada empresa, em detrimento das outras. [...] Também me parece preferível, como já tive oportunidade de dizer ao Sr. Director, o SPN tomar a seu cargo, as despesas totais da produção, dispensando colaboração financeira alheia, pois daquela forma caberá exclusivamente ao SPN após avaliação e orientação técnica e política do filme, o que no outro caso, não poderia ser levado a efeito com tanta largueza. As empresas a consultar seriam, além da Sonarte, a S.U.S, a Agência H. da Costa, a Lisboa Filme e a própria Tobis.

Este parecer de Félix Ribeiro vingou no que se refere à consulta a várias empresas mas o desejado controlo total da "orientação técnica e política" foi sacrificado, a avaliar pelo testemunho posterior de António Lopes Ribeiro (Matos-Cruz, 1983, pp. 39-40):

É justo acrescentar que o filme custava 1300 contos, e o SPN apenas dispunha de 700 no orçamento. Os 600 contos suplementares foram adiantados por Fernando Santos, sócio gerente da Sonoro Filmes, por conta das receitas de exploração. Estreado no Tivoli em récita de gala a que assistiu Salazar, manteve-se em exibição durante algumas semanas, com grande sucesso, o mesmo acontecendo em todo o país. As receitas de bilheteira arrecadadas pela Sonoro Filmes não só excederam o adiantamento de Fernando Santos, como reembolsaram largamente o subsídio a fundo perdido previsto pelo Secretariado.

Não encontrei no ANTT documentos que corroborem isto. O filme foi amplamente mostrado pelo Cinema Popular - em sessões gratuitas - e não encontrei facturas que revelem o que a Sonoro Filmes arrecadaria com isso ou se o SPN recuperou o subsídio e ganhou dinheiro. Facto é que, nesse período, ter-se-á optado antes por uma racionalização dos custos, em detrimento da produção documental de curta-metragem - e sobretudo quanto à quantidade de filmes produzidos -, em favor da ficção e das actualidades cinematográficas de propaganda explícita.

Tal, a par da rarefacção da película, promoveu o aparecimento, em 1938, da anunciada revista de actualidades estatal – o *Jornal Português* – que, com uma grande economia de meios, assume a divulgação da acção governativa do Estado Novo. As revistas filmadas eram mostradas nos centros urbanos e o seu visionamento pressupunha um

conhecimento da actualidade articulado com o da imprensa escrita, que, de algum modo, comentava à posteriori, enquanto ilustrava, na tela, a vida ordeira da nação segundo a égide do Estado Novo, em função da agenda deste, das suas efemérides, e daquela definida pela propaganda. Entretanto - e enquanto o Cinema Popular fazia o seu papel na doutrinação de audiências preferencialmente rurais e mostrava *A revolução de Maio* - o Estado insistia no papel de produtor de cinema de propaganda apostando, de novo, em mostrar o "feitiço do império".

Dez anos após o esforço feito para mostrar ao mundo as colónias portuguesas em África, realizou-se nova Missão Cinegráfica (como foi chamada). Entre Fevereiro e Outubro de 1938, a bordo do *Arlanza*, viajou uma equipa dirigida por um militar conhecido na sua actividade como escritor e autor teatral como Carlos Selvagem. Lopes Ribeiro seguiu como director técnico e realizador dos filmes documentais a fazer enquanto se registava a visita que o Presidente da República, Carmona, empreendeu então pelas colónias.

Na sequência do relativo insucesso do primeiro filme de propaganda explícita ao regime, *A revolução de Maio* - que apesar de ser intensamente programado pelo Cinema do Povo esteve longe de ser um êxito de público - foi o Ministério das Colónias, através da sua Agência Geral, a substituir o SPN no financiamento da Missão e do projecto de realização de um filme de ficção. Este intitular-se-ia *Feitiço do império* e, com argumento de Joaquim Mota Júnior – que ganhara um concurso para este fim – visava exaltar a acção portuguesa em África. Mais tarde, soma-se a esta ficção, *Chaimite*, que não sendo uma obra de propaganda, não deixou de ser formatada (por via do apoio do FCN e pelo controlo da sua realização exercido pelo delegado Júlio Cayolla) e instrumentalizada pelo SNI. Analiso alguns aspectos dos filmes em que a "política do Espírito" exerceu as funções que António Ferro definiu pela negativa e no âmbito do "combate do vício". Tal análise permite ir definindo os moldes em que a imagem colonial foi sendo fixada pelo cinema e o modo como o modelo político colonial português foi proposta através do cinema.

Feitiço do império conta a história de um luso-descendente rico, Luís Morais, que, residente nos EUA e prestes a casar-se, planeia nacionalizar-se americano. O pai convence-o

a não fazê-lo sem conhecer Portugal. Chegado a Lisboa, Luís entendia-se. Só um périplo pelas colónias e uma estadia prolongada em Angola, onde se apaixona por Mariazinha, o fazem render-se ao "feitiço do império".

Após a filmagem, por Isy Goldberg, dos interiores na Tobis, imagens de ficção e outras documentais foram montadas ao jeito de *A revolução de Maio* e a obra foi estreada, com Carmona e Salazar na assistência, no Éden, a 23 de Maio.

O visionamento do filme acompanhado simultaneamente pela leitura do guião guarda, porém, surpresas reveladoras do modo como a "política do Espírito" cortava o olho do cinema - citando Buñuel: "Si se le permitiera, el cine sería el ojo de la libertad". Nem mesmo o filme de propaganda ficou isento de auto-censura. A cena 65 do guião praticamente não foi filmada ou terá sido cortada...

Originalmente, no guião, Luís chega à lagoa enquanto Mariazinha nada. Prepara-se para a fotografar quando ela o vê. Trocam cumprimentos e, quando ele diz que vai experimentar a água, ela recomenda que não, por causa do braço dele (em convalescença, após um acidente de caça). Ele assusta-a com a perspectiva de que pode haver um jacaré na água e quando ela sai vê que se trata de um hipopótamo. Mariazinha diz-lhe: "Que susto! Quer ver? (e põe-lhe a mão sobre o coração)". Segundo o guião, Luís fica perturbado e responde: "Quem me dera ser hipopótamo!". Quando ela, rindo, pergunta porquê, ele diz-lhe: "Para que o seu coração batesse assim por minha causa...". A rapariga afasta-se então para se vestir. Ela "sai de campo" e ele pergunta-lhe porque não o deixou tomar banho. Quando ela responde que foi porque lhe podia fazer mal, questiona-a sobre se teria muita pena se isso sucedesse. Ele desafia-a a vir ao pé dele responder. Segundo o guião: "Mariazinha sai de trás de uns arbustos. Vem a abotoar a blusa. Senta-se junto de Luís. Começa a atirar pedras à lagoa. Luís pega-lhe na mão." Volta a perguntar: "Tinha então muita pena de mim, Mariazinha?". De novo, segundo o guião: "Mariazinha, olhando-o com ternura – Muita pena! (Luís não resiste. Rouba-lhe um beijo. Mariazinha reage novamente, solta-se-lhe dos braços indignada)".

No filme, na cena, Maria e Luís estão a andar de canoa quando surgem os

hipopótamos. Luís beija-a então e ela reage conforme descrito no guião.

Mariazinha – Parece impossível, Luís!

Luís, desconcertado – Impossível o quê?...

Mariazinha – Julguei que o Luís fosse diferente. Dei-lhe toda a minha amizade, toda a minha confiança. Afinal não as merecia. Bastava-me saber que estava noivo, para não reclamar de si um pouco de ternura. O Luís deve estar habituado a triunfos mais fáceis. Mas enganou-se, a meu respeito!

Luís, inábil, para disfarçar a sua humilhação.

Luís – Vocês, as portuguesas, são terríveis. Fazem um bicho de sete cabeças da coisa mais simples deste mundo!... Na América, um beijo é uma coisa que não tem importância nenhuma!... (Mariazinha olha-o, ofendida. Levanta-se e sai, correndo, abandonando o "maillot" e a toalha. Luís, desconcertado de todo, hesita um momento. Depois, pega no "maillot" e na toalha, levanta-se e segue-a).

Apesar do pudor relativamente ao corpo da colona branca, o tronco nú de uma africana é, porém, mostrado numa sequência documental enquanto mulheres lavam a roupa e se banham.

Fay Gordon, a noiva americana de Luís, telegrafa-lhe de Lourenço Marques. Dada a demora dele em África, decidiu reunir-se-lhe. Mais tarde, num casino, ele explica-lhe:

Nem tu imaginas, Fay, o mundo novo que descobri em África! O que mais me deslumbrava no teu país era, exactamente, aquela força expansiva de meia dúzia de homens que, pela sua coragem, pela sua perseverança, haviam construído sozinhos uma grande nação. É verdade que lhes faltava em escrúpulos o que lhes sobejava em recursos. Mas que importava isso? Calcula o que foi para mim verificar que o povo a que pertenço erguera *escrupulosamente* um grande império, desafiando todas as cobiças, e que para sua maior glória, o construíra e conservara *sem qualquer espécie de recursos*!

Luís desafia-a a irem a um batuque em Marracuene e Fay aceita. Tal corresponde à cena 96 do guião. Após vários grandes planos de guerreiros, mais de uma centena deles avançam armados na direcção do monumento aos mortos da Campanha de 1895. Fay, Luís e o administrador colonial estão junto do gradeamento do edifício administrativo. Segundo o guião – e dado a única cópia existente conhecida do filme não ter banda sonora, é o único elemento que posso usar para aferir o que diriam – a conversa é a seguinte:

Luís – "Lembrarmo-nos de que há bem poucos anos eles avançavam para nós com tão diversas intenções!... (Para o administrador) Foi exactamente aqui que se formou o famoso quadrado de Marracuene?"

Administrador – Exactamente aqui.

Fay – Não percebo como consentem que essa gente se mantenha neste estado de selvajaria!

Administrador – Sempre foi norma de portugueses respeitar os costumes alheios para respeitarem os nossos. [...]

Luís – É verdadeiramente admirável, senhor administrador, a colaboração entre duas raças tão diferentes, que tenho verificado em todas as nossas colónias. E é nestas festas bárbaras que melhor se pode avaliar a distância que as separa uma da outra e portanto, a dificuldade e o alcance desta colaboração.

Feitiço do império é um elogio à grandeza da obra colonial portuguesa, feita com poucos recursos, além da apregoada "tolerância". Os africanos são retratados como "bons selvagens" que os portugueses insistem em tentar "educar" – há uma sequência em que Mariazinha ensina "pretinhos" (é assim que o guião lhes chama), todos com nomes portugueses, a ler – embora respeitem o seu modo de vida.

No preâmbulo do Decreto nº 951, publicado no Diário do Governo nº 187, de 14 de Outubro de 1914, relativo ao Regulamento do Trabalho Indígena (que sofreu várias alternativas até ser integrado no Estatuto do Indigenato, em 1926) os juristas apoiaram-se na apregoada especificidade da política colonial portuguesa referindo no mesmo:

Os portugueses são, de todos os colonizadores, os que melhor e mais facilmente trazem ao seu domínio os povos africanos, pois que não temos o preconceito exagerado da separação de raças e somos levados, pelo nosso modo de ser, a tratar o indígena com tolerância e bondade, respeitando-lhes os usos e instituições, tanto quanto possível. Se em África sofremos a influência do preto, auxiliado pela do clima que inibe o europeu de se entregar aos trabalhos mais rudes, e que nos levou, a pouco e pouco, a considerá-lo como devendo ser-nos sempre subordinado e inferior, a verdade é que nunca chegámos a excessos que noutros países se praticaram e se praticam talvez ainda, porque tivemos sempre para com eles sistemas que fazem com que sejamos o país que tem menor percentagem de tropas para a ocupação e domínio das colónias que administramos, e certamente um daqueles que menos, e menos cruéis guerras indígenas temos sustentado. (1914: p.p.949-950).

"Naturalmente", os africanos servem os europeus embora supostos "assimilados" – condição que é reconhecida legalmente quando a administração considera que os africanos adoptaram a lei e costumes do colonizador português – tenham uma condição superior, como se verifica na cena em que Luís assiste a lutas guerreiras acompanhado por mestiços vestidos à ocidental. Luís ocupa uma posição central, no quadro, havendo uma relação de proximidade física e comportamental entre este e os que o ladeiam, não havendo qualquer relação entre os segundos e os guerreiros que lutam ou a audiência nativa.

Em *Feitiço do império*, os brancos são todos portugueses – Luís é um luso-americano que se converte à "portugalidade" – excepto Fay Gordon, a noiva americana de Luís,

identificada com um povo empreendedor mas sem escrúpulos, que não admite a diferença dos africanos e lhes impõe a sua civilização para os retirar da selvajaria. Seduzido pelo modelo americano até então, em África, Luís converte-se à "moralidade escrupulosa" da acção portuguesa, que, no seu entender e do representante da administração local, valoriza a diferença e a integra, numa colaboração, fértil, entre povos.

O carácter moral, cristão, da colonização portuguesa é determinante. Os africanos retratados mantêm-se na sua barbárie; uma barbárie tolerada pelos portugueses que poderiam ter imposto a sua civilização mas optaram por conviver com eles tal como estes são e promover a sua conversão através da observância de uma moral e de uma acção exemplar. Na medida da proximidade do contacto com os portugueses, os africanos surgem com nomes ocidentais e vão "beneficiando" da "elevação, cada vez maior, do seu nível de existência" (Meneses, 2010, p. 84).

Neste quadro de representações, Maria não é só a rapariga portuguesa cujo recato, ternura e dedicação, seduz Luís e o converte. Ela é a essência da portugalidade: corajosa mas recatada, pouco audaciosa mas firme nas convicções, dedicada mas suave no modo como cumpre as suas tarefas, cuidando de quem precisa [seja um doente convalescente ou crianças nativas (a infantilização dos africanos) em processo de alfabetização], tolerante quanto baste para aceitar a diferença mas inabalável em matérias morais.

A auto-censura imposta, à cena 65 do guião original, dá coerência à função moralizadora e conversora de Maria sacrificando uma cena – em que surgiria banhando-se – que chegou a ser publicitada nas revistas da especialidade como atractivo para ir ver o filme de propaganda.

Chaimite, filme de enaltecimento da obra militar portuguesa e da coragem e trabalho dos colonos, faz um retrato menos simpático dos africanos e mais firme e viril da colonização portuguesa. Apoiado pelo FCN e com realização de Jorge Brum do Canto, foi estreado em 4 de Abril de 1953. O seu enredo é sintetizado assim:

Em 1894 os landins atacam Lourenço Marques mas são repelidos. No entanto muitos colonos fogem para a cidade, entre eles está Maria que encontra abrigo no café de Daniel, que se apaixona pela jovem sem saber que esta está comprometida com João Macário. Pouco depois

começam a chegar as primeiras tropas que se envolvem em várias batalhas. Entretanto chega Mouzinho de Albuquerque que vem acompanhado por João Macário. As batalhas sucedem-se até que em Chaimite, Mouzinho consegue capturar Gungunhana. Por sua vez Maria aceita casar com Daniel. A presença militar portuguesa confirma-se quando Mouzinho consegue derrotar Maguiguana, o principal chefe de guerra de Gungunhana.

Brum do Canto, oriundo de uma família monárquica com relações com a família de Paiva Couceiro, interpreta a figura deste militar, filmado sempre em contrapicado, como um grande herói, e disputando o protagonismo a Mouzinho de Albuquerque.

Segundo a imprensa da época, o propósito do filme era exaltar o sacrifício e a glória dos colonos e soldados que tinham defendido o território moçambicano em 1984-1895. Quando uma revolta dos Vátua, liderados por Gungunhana e armados pelos ingleses com 30 mil espingardas, ameaçou a soberania portuguesa, travaram-se várias batalhas, para a recriação cinematográfica das quais o Major Vassalo Pandayo foi o conselheiro histórico e militar. Já como Comissário Régio e com mais efectivos militares, Mouzinho de Albuquerque, em 1897-98, chefiou ainda a Campanha dos Namarrais, recriada na parte final de *Chaimite*.

É inevitável notar que *Chaimite* estreia após a Índia ter reclamado Goa, Damão e Diu. A coincidência – ou não – é tanto maior quanto em 1895, em simultâneo com a revolta em território moçambicano, sucedera uma revolta em Goa, liderada por Dada Rane.

Em entrevista cedida ao investigador Jorge Seabra, Brum do Canto negou um envolvimento político ou institucional com o Estado Novo (Torgal, 2000, p. 236):

Não tinha "nenhum" relacionamento com o regime, "viveu na época, mas não viveu a época", rejeitou sempre as encomendas de "documentários" que o Governo lhe sugeria relativos a "inaugurações e empreendimentos", bem como funções institucionais, considerava a censura um entrave ao desenvolvimento das artes, tendo, inclusivamente, sido obrigado a remodelar alguns dos seus filmes, casos de *A canção da terra* e *Chaimite*, discordava dos pontos de vista de Salazar relativos ao cinema, pois aquele, segundo a sua formação católica, considerava-o "a arte da degradação" e da "depravação de costumes".

Brum do Canto assumiu, porém, a sua concordância com a "política do Espírito". No âmbito desta realizou obras que são inegavelmente de autor mas surgem enquadradas ideologicamente, por via da concordância referida e pela prévia formatação dos filmes em função dos critérios que eram o crivo para atribuição dos subsídios estatais.

No caso de *Chaimite*, é possível aferir como foi apertado o controle do SNI sobre a filmagem, mudanças ao guião e equipa, e montagem – houve vários visionamentos de todo o material que ia chegando a Lisboa logo após a revelação do mesmo – através da consulta a um dossier do SNI sobre o filme consultável no ANTT⁷². A informação existente confirma também que, durante a produção do filme, a Cinal manteve uma grande disponibilidade para esclarecer o delegado nomeado pelo SNI, Júlio Cayolla, para supervisionar todo o processo.

Além de alterações ao elenco que tiveram que ser justificadas, o guião foi modificado. Em resposta ao pedido de explicações feito por Cayolla, o gerente da Cinal, Sousa Santos, esclareceu:

Quanto às alterações que V. Exa. verificou terem sido feitas ao guião, referem-se principalmente ao enriquecimento e desenvolvimento das cenas militares e foram, na sua quase totalidade, sugeridas pelo Sr. Capitão Hermes de Oliveira, Conselheiro Militar, indicado pelo Governo das Tropas de Moçambique.

Meses depois, no quarto relatório, após o visionamento de mais de 3 mil metros de filme montado, Cayolla está impressionado. Releva "o cuidado e a preocupação de reproduzir, tanto quanto possível, a verdade histórica" e comenta:

Eu penso que o filme *Chaimite* mantendo a verdade e dignidade que pode inferir-se do material já visto vai impressionar vivamente. Embora estejamos bem longe do tempo em que se poderiam vencer batalhas com cargas de cavalaria e espada na mão, relembrar uma figura de lenda e os seus feitos, sempre norteados na ânsia de engrandecimento da Nação, será verdadeira lição de amor pátrio.

O delegado do SNI vê *Chaimite* como "lição de amor pátrio", sublinho. Contraponho à visão de Cayolla o ensejo que Brum do Canto de compôr obras nacionais protagonizadas pelo povo.

Houve um aproveitamento, por Brum do Canto, dos apoios estatais para, no âmbito da "política do Espírito", compôr um retrato do empreendedorismo e coragem do povo português em África, os quais tiveram, durante a monarquia [não esquecer que Brum do Canto era monárquico], resposta à altura nas chefias militares. *Chaimite*, além das figuras dos heróis

72 ANTT, Fundo SNI, IGAC, cx. 674, proc. 27.

militares, tem dois heróis colectivos: o povo e o exército. Afasta-se, portanto, do modelo dos filmes de "conversão" da propaganda ficcional do regime ou dos documentários de propaganda em que Salazar e Carmona são protagonistas e em que os militares, embora sempre em destaque, são mostrados em situação de paz, inoperantes, reverentes, alinhados em desfiles e paradas. Neste modelo, também o povo português surge como espectador das cerimónias do regime, figurante das manifestações de apreço aos líderes políticos mas nunca como personagem activa na "revolução" corporativa em curso.

Mas também houve um aproveitamento, pelo regime – e num contexto histórico de desafio à soberania nacional, em que era preciso insuflar, de "amor pátrio", o Exército e o povo – da exaltação nacional promovida por *Chaimite*. Esta enquadra-se nos termos da lei já citada – "ser representativo do espírito português, quer traduza a psicologia, os costumes, as tradições, a história, a alma colectiva do povo" – e é fundamental para mobilizar o povo e o exército para as batalhas que se antecipam.

Arrumar *Chaimite* na categoria dos filmes nacionalistas sem tirar mais ilacções é, porém, redutor. Trata-se de uma obra mais conservadora do que qualquer dos filmes de propaganda assumida do Estado Novo, ou considerados por este de "interesse nacional". A dedicatória ao Exército e a aceitação de tal pelo Presidente do Conselho não podem deixar de ser lidas quando se sabe, através de estudos como *Debaixo de fogo!*, de Telmo Faria, que as relações entre Salazar e os militares tiveram momentos de grande tensão, durante os quais o estadista deu muitas vezes com uma mão – o rearmamento do exército durante a II Guerra Mundial e a exibição pública do "novo exército" – para retirar com outra – através da limitação dos poderes dos militares ou do seu acesso a lugares de governação (Faria, 2000). O militarismo implícito na dedicatória do filme ao Exército, numa fase em que, internacionalmente, o anti-colonialismo ganha terreno, é uma concessão necessária tal como a concessão a um populismo nacionalista, atípico, e sem lugar nos filmes de propaganda explícita do regime.

No que respeita ao "homem imaginado" nesta obra, note-se que, ao contrário de *Feitiço do império*, filmado antes mas com acção posterior, em *Chaimite* os africanos são

quase sempre cruéis, traiçoeiros, capazes – como Gungunhana – de sacrificar a família para satisfazer interesses, sendo capazes de se matarem uns aos outros. *Feitiço do império* alude explicitamente à diferença na situação que se vive em meados do século XX e que é fruto da tolerância portuguesa. Em *Chaimite*, os africanos só têm nome quando são fiéis aos portugueses ou têm um papel de relevo na liderança da revolta. Nota-se um "agravamento" dessa situação, entre o guião original – em que houve necessidade de nomear uns quantos africanos – e as cenas filmadas... Desaparecem muitas das cenas que registam os guerreiros em reunião ou encurtam-se as mesmas o que faz com que o peso das cenas com portugueses ganhe ainda maior preponderância e um eventual "ponto de vista" dos revoltosos seja esmagado.

Os colonos portugueses – todos nomeados, mesmo quando são figuras secundárias – são um exemplo de trabalho, coragem e vontade de desbravar o interior do território, sonhando apenas com a casa, junto a um ribeiro, com terrenos em redor para cultivar hortas, tal como na metrópole [mas com o auxílio da mão de obra local].

As chefias militares portuguesas são retratadas como detentoras de grande sentido estratégico, humanismo e a capacidade de fazer justiça com ponderação e sentido de Estado: implacabilidade quando se trata dos líderes vátuas que acompanham Gungunhana na guerra - são imediatamente executados enquanto para este é reservada a justiça real - e maior clemência para os civis - poupa-se a vida à mãe de Gungunhana por ter sido leal ao rei de Portugal. Quanto aos soldados portugueses são a personificação do desprendimento e da coragem. Há uma sequência em que, quando Paiva Couceiro pergunta a um soldado ferido "Que foi isso meu rapaz?", este responde, desfalecendo - morrendo? - logo a seguir: "Nada, ou quase nada".

Chaimite termina com um incitamento à colonização da terra. O facto é que, nos anos 50 do século - como no fecho do século XIX embora por motivos diferentes - Portugal sente-se pressionado para fazer a ocupação do território africano que não fizera antes. Depois da "nobre acção" dos militares que, através da guerra, pacificaram o território, sempre ajudados pelo povo, é tempo destes recolherem aos quartéis enquanto o povo avança para "construir a

casa, junto ao ribeiro" e fundar cidades novas.

Brum do Canto denunciou a censura a *Chaimite*.

Uma análise comparada entre a versão do guião depositada no ANTT e o filme revela que foram eliminadas todas as cenas em que os africanos discutiam os planos de ataque aos portugueses e que as cenas militares com portugueses sofreram adaptações. Brum do Canto não referiu, na conversa com Seabra, que as cenas referidas tivessem sido censuradas. O desaparecimento das cenas com guerreiros pode ter sido uma opção no sentido de maior economia narrativa. As mudanças nas cenas militares foram justificadas pela produção, conforme já vimos.

O que o realizador referiu ter sido censurado foi a existência, na intriga, de três jornalistas ingleses que publicavam notícias desprestigiante para Portugal sobre as campanhas em África, chegando, por isso, a ser esmurrados por Paiva Couceiro. Apesar do guião consultado não o comprovar, teria também havido censura na abordagem à relação entre Daniel e Maria, já de si menos convencional do que a dos "típicos filmes portugueses", devido ao triângulo amoroso que Maria não clarifica logo. Escreve Seabra (Torgal, 2000, p. 246):

Disse-nos que originalmente a história que tinha previsto era "mais violenta", nomeadamente na parte amorosa, onde Daniel abusava da rapariga. Ora, quer nesta situação, quer na "tarefa que o Paiva Couceiro dava nos três jornalistas estrangeiros", o "ministro da Instrução" da altura não autorizou, especialmente porque esta segunda situação iria "levantar atritos internacionais".

Outra sequência que não foi filmada foi a da negociação, histórica, entre o Comissário Régio e Gungunhana para definir os termos de uma possível rendição deste e que o argumento original incluía.

A suspensão da filmagem, mesmo que por motivos de economia narrativa, teria subjacente a afirmação que Portugal não negociava – nem com os africanos, nem com a ONU – aspectos sobre os quais não admitia o questionamento à sua soberania?

3. O "modo português de estar no mundo" nas actualidades

Em Portugal, as primeiras sessões de animatógrafo aconteceram meia dúzia de meses após a sessão histórica dos Lumière. A natureza documental dos filmes feitos foi preponderante nos primeiros anos da produção nacional de cinema – uma tendência que dominou durante todo o Estado Novo – embora o estudo desta produção documental tenha sido descurado. No país, como, em geral, no resto do mundo, a história do cinema tem sido a história do cinema de ficção. É um facto, porém, que a reportagem cinematográfica e o cinema documental tiveram, até à época das comédias de actores, uma predominância que tem sido subestimada.

Em Novembro de 1896, Aurélio Paz dos Reis realizou e mostrou, no Porto, a *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança*. Os filmes que se seguiram, durante a primeira década e meia do animatógrafo em Portugal, são sobretudo "filmes-documento"⁷³ e, apenas em 1911, estreia a primeira longa-metragem de ficção portuguesa, *Os Crimes de Diogo Alves*, de gosto popular e muito inspirada pelo teatro. A ficção chega tardia, portanto, a um cinema que começou, muito cedo, por iniciativa de fotógrafos – todos os pioneiros tinham essa actividade em comum – curiosos e escolheu como temas preferidos os da literatura de inspiração popular e melodramática. Só no fim dos anos 20 se dá a iniciação estética do cinema feito em Portugal – já o formalismo russo e o expressionismo alemão tinham criado as suas obras-primas – marcada por uma forte inspiração documental e pelo início da actividade cinematográfica de Manoel de Oliveira e Leitão de Barros.

Entre 1930 e 1950 Portugal viverá o que é considerado o período de ouro das comédias populares, único género cinematográfico de uma cinematografia sem géneros, e cuja popularidade assentou em excelentes actores e não tanto nas soluções dramáticas ou formais escolhidas, usadas repetidamente. O propósito de animar a produção contínua de filmes, alimentado na década de 40 por António Lopes Ribeiro, não logrou contrariar a escassez de

⁷³ Filmes-documento são as obras fruto de "um cinema a olhado pelo mundo", um cinema que não possuía ainda uma força por detrás da câmara que controlasse, ou exercesse, o poder do olhar" (Costa, 1989, p. 98).

filmes de longa-metragem de ficção. Além dos elevados custos da produção de filmes, da inexistência de uma política estatal de apoio à produção não propagandística e da pequenez do circuito comercial de cinema no país – causas óbvias para a fragilidade do sector cinematográfico nacional – este foi o período da rarefacção da película, devida às duas guerras: a civil espanhola e a II Guerra Mundial.

Desde a revolução de Maio de 1926 que se começou a fazer a propaganda do regime através de documentários mas, devido à rarefacção da película, houve então a iniciativa de organizar a produção documental dispersa através da criação da primeira revista de actualidades cinematográficas produzida com continuidade. E porque só o que era português lhe devia interessar, esta revista de actualidades chamou-se *Jornal Português*.

(a) Antecedentes mundiais

Se as actualidades nasceram com o cinematógrafo - com o registo feito pelos "caçadores de imagens" enviados pelos Lumière para filmar, em todo o mundo, o que pudesse interessar o público desta tecnologia então emergente; ou com a reconstituição de acontecimentos, feita em estúdio, iniciada por Méliès - só na primeira década do século XX, porém, surgiu, em França, o primeiro semanário de actualidades filmadas.

Um ano após a primeira sessão pública paga de projecção de filmes, os Lumière contrataram Félix Mesguich, que se tornou o primeiro repórter de actualidades da história, para filmar as "maravilhas do mundo" bem como os acontecimentos mais notáveis da actualidade da época.

Já Georges Méliès gostava de truncar, assumindo a ficcionalização investida de um efeito de realidade. Em 1901, antecipou a coroação de Eduardo VII num filme que estreou, com grande êxito, ainda antes da cerimónia acontecer. Foi o precursor das reconstituições de factos reais que se banalizaram, sobretudo nos EUA, dada a necessidade da superação das dificuldades tecnológicas de então na cobertura de acontecimentos.

A organização da distribuição e exibição dos filmes pouco tinha então que ver com a actual. Até cerca de 1907 cada sala concebia um programa com curtas-metragens — que

podiam ser comédias, dramas ou actualidades — a que se seguia, após um intervalo, a apresentação de uma longa-metragem de ficção. A exploração do espectáculo cinematográfico era então maioritariamente ambulante e os filmes não eram alugados mas comprados pelos exibidores. Neste contexto de produção e distribuição, as actualidades não eram estruturadas, como o foram posteriormente, sob a forma de jornais.

Só na primeira década do século XX surgiu em França o primeiro semanário de actualidades filmadas. O processo inicia-se cerca de 1907 em França, quando Charles Pathé deixa de vender os seus filmes. No ano seguinte os Pathé decidem agrupar as notícias actuais num jornal periódico e criam o *Pathé Fait-Divers*, considerado o primeiro jornal de actualidades do mundo. O exemplo é seguido pelos Gaumont e em 1910, Léon Gaumont funda as *Gaumont Actualités*. O *Eclair Journal* é o terceiro jornal a surgir, seguido, em 1914, pelo *Elipse Journal*.

As actualidades cinematográficas tornaram-se então curtas-metragens de informação que mostravam acontecimentos recentes em domínios como a política, o desporto, a cultura, a economia, etc. Estes acontecimentos eram filmados separadamente mas posteriormente agrupados sob um genérico que lhes dava uma ordem aparente. As actualidades integravam geralmente os programas cinematográficos sendo exibidas ao público antes da projecção das longas-metragens de ficção. Na concepção e finalidade eram comparáveis à imprensa escrita - constituiu-se uma imprensa cinematográfica, alvo de estudo pela UNESCO em 1951 - e as actualidades filmadas eram, geralmente, editadas e mostradas semanal ou bissemanalmente.

Dez anos após a introdução do som as actualidades tinham desenvolvido um estilo de apresentação e uma estrutura óbvios. Os EUA, a França e o Reino Unido eram os eixos de uma rede internacional de exibição de actualidades produzidas quase integralmente pelas grandes companhias norte-americanas: *Paramount News*, *Fox Movietone News*, *Warner-Pathé News*, *Universal News* e *News of the Day* (Metro Goldwyn Mayer-Hearst). Quanto ao Reino Unido, tinha cinco produtoras de actualidades, ligadas directa ou indirectamente a grandes sociedades parcialmente americanas. Eram a *British Movietone News* (20th Century Fox, EUA; Lord Rothermere, RU), a *British Paramount News* (Paramount Pictures, EUA), *Pathé News* (Associated British Pictures Corp., RU; Warner Bros., EUA), *Gaumont British News* (Gaumont British Pictures Corp., controlada por J. Arthur Rank, RU) e *Universal News* (General Film Distributors, controlada por J. Arthur Rank, RU). Em França havia a *Fox Movietone* (filial da 20th Century Fox), *Pathé Journal* (Pathé, FR), *Gaumont Actualités*

(Agência Havas e Gaumont).

A Fox era aparentemente a maior organização produtora de actualidades, a que empregava mais pessoal e tinha maior número de delegações espalhadas pelo mundo. Enquanto as outras companhias tinham de fazer acordos de intercâmbio de imagens com as suas congéneres estrangeiras, a Fox filmava quase todo o material de que necessitava. Em 1940 tinha operadores em 51 países e nove delegações espalhadas pelas capitais mundiais mais importantes.

Nos EUA existiu, porém, uma série documental — *The March of Time*, editada entre 1935 e 1951 — que, por contraponto às actualidades produzidas, se notabilizou pela qualidade jornalística. Produzida pelo operador Louis de Rochemont para a *Time* e *Fortune*, distribuída mensalmente, foi a única série a explorar regularmente temas políticos numa época dominada por critérios comerciais. Quando as audiências, angustiadas pela depressão, procuravam um escape, *The March of Time* lembrava-as do desemprego e da demagogia política. Apesar dos prémios que recebeu, pouco influenciou as outras séries de actualidades existentes mas foi a que mais sério levou a componente jornalística.

O declínio dos jornais cinematográficos - que, nos EUA, se iniciou com a crescente popularidade dos filmes de ficção destruindo a autonomia das actualidades como atracção no programa cinematográfico mas sobretudo pôs em causa a sua credibilidade informativa em privilégio da sua natureza espectacular - agudizou-se com o advento da televisão e os Gaumont e Pathé, derradeiros sobreviventes, terminaram a actividade em 1980.

O modelo de apresentação das actualidades foi mudando, ao longo do tempo, e o estudo da UNESCO, da autoria de Peter Baechlin e Maurice Muller-Strauss, sustenta que na década de 50 resultou de um processo em que os factores políticos, industriais e financeiros foram mais determinantes nesse modelo do que o propósito informativo. A reorganização das actualidades filmadas após a introdução do sonoro decorreu no âmbito de grande concentração da sua produção ao nível mundial e implicou a estabilização de uma estrutura produtiva praticamente até ao advento da televisão e democratização no acesso a este novo meio, na década de 50. O aparecimento da televisão implicou, porém, uma nova e derradeira organização dos jornais de actualidades. Em suma, se o "sonoro" ditou que as actualidades adoptassem um modelo mais "informativo" e menos espectacular, com uma estruturação da

apresentação da informação próxima da imprensa escrita relativamente à qual funcionaram geralmente de modo complementar - os jornais impressos noticiavam a actualidade em primeira "mão" enquanto as actualidades projectavam a actualidade com o alcance e o modo directo ao dispôr do cinema -, as actualidades da era televisiva aprofundaram o registo cinematográfico da realidade adoptando um modelo de informação mais próximo das revistas, em que o comentário prevaleceu sobre a actualidade da informação. Não obstante, a produção de actualidades não resistiu ao embate com a imediatez da produção televisiva de informação e, mais ou menos rapidamente e em função de serem uma produção estatal ou privada, foi diminuindo até terminar na década de 70.

No caso português, a última edição de actualidades de *Imagens de Portugal*, estreou em Janeiro de 1970. Tal sucedeu mercê da aposta marcelista na televisão e no uso propagandista desta para além da fragilização progressiva da série de actualidades que nunca teve grande popularidade ou um apoio estatal realmente organizado e significativo.

(b) A génese das actualidades portuguesas

A história das actualidades portuguesas continua praticamente por fazer. *Salazar vai ao cinema. O Jornal Português de actualidades filmadas* inclui um pequeno contributo (Piçarra, 2006). Relata, sumariamente, como, depois das actualidades filmadas e projectadas isoladamente terem sido dos apontamentos do real fixados pelo cinema feito em Portugal nos primeiros 30 anos da sua história, se deu a organização na produção deste género. O facto é que, no país, não se impôs, de forma hegemónica ou muito relevante, alguma produtora independente de actualidades organizadas segundo o novo modelo de apresentação, agregado, das notícias filmadas. No entanto, um jornal - o *Diário de Notícias* - e uma distribuidora e produtora de cinema - a Castello Lopes - criam séries de actualidades próprias com *Actualidades Cinematográficas* (existiu entre 1919 e 1920) e *Jornal do Condes* (a partir de 1918 e até 1926) respectivamente. A partir de 1924, também um pequeno produtor independente, Lopes Freire, produz *Jornal Central* e em 1926 surge *Revista Mundial*.

Uma análise ao *Prontuário do Cinema Português* mostra, porém, que foi o estado a afirmar-se desde logo como produtor, de modo sistemático, de uma colecção de actualidades: as *Actualidades portuguesas*, feitas pela Secção Cinematográfica do Exército.

Além destas actualidades estatais, feitas com propósitos propagandistas - a I Guerra Mundial impôs o uso do cinema como instrumento para tal -, a exibição era então repartida ainda (não forçosamente de modo equilibrado) entre actualidades internacionais, distribuídas pelas grandes produtoras mundiais, as séries de actualidades referidas e as actualidades, feitas pontualmente e de modo não organizado (em função do modelo proposto pelos Pathé), por produtores independentes nacionais (nesse período são sobretudo operadores que vendem aos exibidores apontamentos sobre aspectos da realidade filmados por si).

Quando o 28 de Maio de 1926 ditou a instauração de uma nova ordem política, fortemente militarizada, tal coincidiu - não por acaso - com um aumento da produção cinematográfica em geral e da produção documental em particular. O regime, com a instrumentalização do cinema para a sua propaganda, teve um papel importante em termos de subvenção aos filmes de auto-promoção explícita ou de teor nacionalista, em detrimento da concepção de uma política de apoio ao cinema independente. A criação do FCN, em 1948 - mais de vinte anos depois da revolução militar e quinze anos após a criação do SPN -, não serviu este propósito nem provavelmente aquele para o qual tinha sido concebido, imediatamente antes do afastamento de António Ferro da direcção do Secretariado.

O desenvolvimento da produção documental nacional beneficiou do apoio estatal a certos autores que aderiram directamente ao regime, como Leitão de Barros e Lopes Ribeiro, ou a outros nacionalistas, como Jorge Brum do Canto.

(c) O Estado Novo projecta-se nas actualidades internacionais e nacionais

Ainda antes da criação do *Jornal Português* - que só deveria mostrar estritamente a actualidade nacional - promoveu-se a projecção mundial do regime através da negociação da inserção de notícias em algumas das principais actualidades filmadas. No Fundo SNI há

informação que documenta os contactos com a Fox, com a UFA - Tonwoche [as actualidades alemãs nazis produzidas até 1940 a que se sucederam as célebres *Die Deutsche Wochenschau*] e com o *Éclair Journal*. O próprio Ferro participou na negociação das condições e dos valores pagos pelo Estado Novo para a inclusão de "actualidades" do regime nestes jornais filmados.

No que se refere à *Fox Movietone News*, Ferro trocou correspondência com Haim Levy, da Companhia Cinematográfica de Portugal e representante da Fox em Portugal, para oferecer, a 30 de Dezembro de 1935, as seguintes condições para garantir a realização e distribuição de actualidades portuguesas em todo o mundo:

1º - Mensalmente viriam a Lisboa, ou outro qualquer ponto de Portugal que mais conviesse a este Secretariado, dois operadores com demora de uma semana, para a realização das actualidades, cujo programa estaria previamente preparado por este organismo, em cada mês.

2º - As despesas de viagem desde Madrid - ida e volta em 1ª classe -, de alojamento em hotel de 1ª classe assim como de qualquer deslocação dentro do país ficaria a cargo do SPN, cabendo à Fox as restantes despesas tais como filme, trabalhos de laboratório, etc.

3º - Como interessa grandemente a este Secretariado que as actualidades portuguesas sejam difundidas tanto quanto possível em todo o mundo, interessar-me-ia que V. Exª conseguisse dos seus representados uma lista dos países onde, possivelmente, poderiam chegar as actualidades portuguesas.

Ferro pedia que, para efeito de arquivo, a Fox fornecesse "uma cópia de cada assunto português" incluído no noticiário e solicitava que os primeiros trabalhos pudessem decorrer logo na semana de 19 a 26 de Janeiro de 1936.

Uma outra carta, com data ligeiramente anterior - 19 de Dezembro de 1935 -, foi enviada pelo chefe dos serviços internos do SPN, Artur Macial, aos directores do Grémio Luso-alemão afirmando que o SPN pretendia firmar um acordo com a UFA para que esta incluísse "regularmente" nas actualidades *UFA - Tonwoche*, actualidades cinematográficas portuguesas editadas em Portugal. Pedia-se a intervenção do Grémio para que a UFA indicasse "as condições em que esse acordo poderá ser firmado, fornecendo este Secretariado, dentro de uma metragem estabelecida, os negativos que ali seriam sonorizados, com elementos também daqui enviados [...]"⁷⁴.

Esta relação com jornais de actualidades cinematográficas estrangeiros e o recurso a

74 ANTT, Fundo SNI, Caixa 888.

estas para projectar o regime além-fronteiras pode ter sido inspirado por uma primeira experiência com o francês *Éclair Journal*. Correspondência da Casa de Portugal para o SPN, com data de 8 de Dezembro de 1935, confirma ter recebido 7452 francos para pagamento ao referido jornal cinematográfico e ter feito o pagamento "da importância relativa à cópia que lhe era destinada, ficando assim liquidadas completamente as contas com a firma *Éclair Journal*, tanto quanto à difusão do filme de actualidades, como às cópias respectivas". Relembra ainda que, em Outubro, transmitira uma proposta da produtora francesa para a inclusão de doze actualidades portuguesas neste jornal. Pela resposta de Ferro entende-se que tal proposta fora feita através da garantia de contrapartidas financeiras para o *Éclair* - este jornal cinematográfico incluiria notícias da propaganda salazarista em troca de pagamento, o que, no mínimo, questiona a natureza informativa e isenção deste jornal filmado. A 27 de Dezembro, Ferro responde que acha interessante a proposta mas que, dada a secção de cinema não poder comportar uma despesa tão avultada, o Secretariado só pode gastar 4 mil francos com cada actualidade. Carta posterior, em 11 de Fevereiro de 1936, por António d'Eça de Queiroz, notifica a Casa de Portugal que, no final do mês, será enviada a primeira actualidade portuguesa, "de acordo com as condições estabelecidas", referindo que o Secretariado prefere pagar mensalmente, e não de quatro em quatro meses, os 4500 francos relativos a cada actualidade (o preço final obtido, presumo, após negociação com o *Éclair*).

No que respeita às actualidades de propaganda do Estado Novo, o *Jornal Português* foi a primeira edição de actualidades produzida continuamente em Portugal, embora com uma irregularidade atribuível aos custos do cinema – demasiado caro face às possibilidades reais decorrentes da sua instrumentalização, 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, e com financiamento do SPN/SNI, a revista foi filmada pelos mais conceituados operadores da sua época e dirigida por António Lopes Ribeiro. A sua exibição, porém e ao contrário do que sucedeu com o congénere espanhol NO-DO, foi facultativa e coexistiu com a de actualidades internacionais mais populares.

A economia de recursos e organização da produção documental de propaganda a que esta revista de actualidades veio dar resposta é comprovada por consulta à documentação do Fundo do SNI. Esta permite aferir que, a pedidos de produção de filmes pelo serviço de cinema do secretariado ou de apoio directo a realizadores ou entidades produtoras externas para a realização de documentários sobre certas regiões, instituições ou temas, o organismo

estatal respondeu negativamente remetendo, após a criação do *Jornal Português*, para as actualidades produzidas pela SPAC.

A falta de verba justifica a não concessão de apoio a documentários, dando-se geralmente conhecimento que a SPAC – a produtora das actualidades cinematográficas patrocinadas pela propaganda – foi informada do pedido e considerará a possibilidade de envio de um operador para fazer a reportagem cinematográfica.

Com o afastamento de António Ferro do Secretariado 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 e produção da SPAC/Produtores Associados Lda. para o SNI, compreende a realização, contínua e quinzenal, de 135 números da revista de actualidades filmadas. A mudança de direcção, que nesta segunda série passa a ser realizada até ao número 223 por Perdigão Queiroga (Doperfilme), 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 1970.

Estas séries de actualidades cinematográficas, entre outros temas, fixaram as ex-colónias portuguesas e o modo de a metrópole se relacionar com elas. É uma análise sobre o modo como o fizeram que proponho fazer na longa duração.

(d) "Luso-comunidade imaginada" e discursos raciais

As nações - "comunidades imaginadas", de acordo com Benedict Anderson - constroem-se sobre arquivos simbólicos acumulando dados significantes para a construção das percepções identitárias.

No que respeita às relações raciais, Portugal fez a acumulação de um arquivo complexo durante o "período colonial" - longo e que, no século XIX, teve uma inflexão que implicou a criação de um discurso legitimador arvorando a especificidade do colonialismo português para defender o direito histórico de possuir territórios além-mar. O discurso sobre "o modo português de estar no mundo" assentou na espiritualidade - na natureza "cristocêntrica" da expansão marítima portuguesa - e numa suposta aptidão para a criação de relações raciais

específicas.

O discurso do poder sobre as relações raciais foi, porém, mutante em função das pressões da político-económicas internacionais. Em *Portugalidade e diferença: esboço para um arquivo simbólico das percepções raciais*, Carvalheiro propõe: "Que esses discursos correspondem a formas diversas de olhar e agir face à diferença racial e que não se substituíram uns aos outros, continuando hoje a coexistir [...], a manifestar-se alternadamente consoante as circunstâncias e os protagonistas (Carvalheiro, Barata, & Pereira, 2011, pp. 197-198). Carvalheiro afirma que os "aspectos decisivos das leituras actuais sobre a 'raça' se podem procurar dentro do período colonial" e, como assentei no prólogo, foi uma intuição sobre isso que me levou a fazer este estudo sobre as representações coloniais no cinema durante o Estado Novo. Os discursos e narrativas hegemónicas sobre as ex-colónias, colonizados e da relação de Portugal com os mesmos são fundadores de uma ideia sobre a "portugalidade" que não foi ainda devidamente analisada e criticada pelo discurso académico perdurando no discurso político e por essa via também no discurso dos media e, em consequência, no discurso identitário nacional.

Na narrativa que se foi fazendo da portugalidade, o projecto imperial surge como central para a sustentação do papel de Portugal no mundo. A partir do século XIX, simultaneamente com a imposição do conceito de nação como modo dominante de organização política, a importância da nação portuguesa torna-se indissociável da afirmação da presença colonial. Tal sucede precisamente como reacção às ameaças à "integridade" de império português e da falta de reconhecimento dos seus "direitos históricos" por parte das potências imperiais europeias que procuram garantir a sua expansão. Em 1885, a Conferência de Berlim consagra a ocupação efectiva sobre a tese dos "direitos históricos" e, em 1890, o Ultimato Britânico expõe as fragilidades políticas e militares de Portugal quando exige a retirada de tropas do território entre Angola e Moçambique, território reclamado através do Mapa Cor de Rosa e na sequência da Conferência de Berlim. A forte reacção ao mesmo gerou um consenso político em torno do projecto colonial (e a questionação da monarquia devido à cedência às exigências dos ingleses) atribuindo-lhe um papel regenerador na decadência da nação. Sem colónias, Portugal seria um país pequeno. Era preciso que não o fosse.

A Primeira República fez-se sob o signo do imperialismo nacional desenvolvendo as

ideias de "missão civilizadora", "vocação colonial" e de uma especificidade do colonialismo português que, aliás, outras potências coloniais reclamavam de igual modo. Independentemente de se ter adoptado, em linhas gerais, uma argumentação comum a outros impérios, a "vocação colonial" era reivindicada fazendo a evocação dos séculos de expansão marítima e de presença em territórios "além-mar" e a "missão civilizadora" era legitimada pelo Padroado atribuído por bula papal. O projecto colonial português demarcava-se assim, genericamente, de um pendor materialista subjacente a outros projectos e nisso, argumentava-se, fundava-se a sua especificidade, espiritual. A antiguidade deste projecto de natureza sobretudo evangelizadora, segundo a narrativa proposta (que uma análise detalhada questiona sempre), fazia a compensação da fragilidade do estado português em termos de poderio militar e influência diplomática.

Quando a ditadura militar, em 1926, se impõe e surge, depois, o Estado Novo, o trabalho ideológico que operam sobre a identidade nacional assenta sobre este depósito de representações mas, através do Acto Colonial, nacionalismo e imperialismo tornam-se dois lados da mesma moeda.

Ainda antes da promulgação da Constituição (1933), quando Salazar assumiu a pasta das Colónias foi publicado, em 1930, o Acto Colonial. Este definiu as formas de relacionamento entre a metrópole e colónias assumindo uma forte componente nacionalista, evidente nas disposições respeitantes à defesa dos interesses portugueses contra as perturbações estrangeiras. Impôs também a designação império colonial português (em detrimento de "províncias ultramarinas", expressão que foi depois recuperada após a revogação do Acto Colonial em 1951) assumindo uma crítica ao "assimilacionismo oitocentista" e pretendeu reconhecer direitos e garantias aos povos que, à luz do "darwinismo social" do século XIX, eram considerados primitivos⁷⁵. No entanto, ao consagrar a distinção entre "civilizado" - reconhecido como cidadão de plenos direitos - e "indígena" - a quem se aplicavam "os costumes próprios das respectivas sociedades" -, já utilizada nalguma

⁷⁵ O assimilacionismo consiste no predomínio e imposição de uma cultura sobre as demais. Houve vários tipos de assimilacionismo e o oitocentista foi muito influenciado pela antropologia racista do século XIX, considerando que os "indígenas" tinham que passar ainda por muitos estágios de desenvolvimento intelectual e moral antes de poderem ser assimilados, tornar-se cristãos. Considerava-se ainda que a educação acelerava o processo mas não dispensava a vivência de todos os estágios "evolutivos" necessários.

legislação, reconhece a esta distinção um carácter permanente e legitima-a. Muito menos consagra, de facto e na prática, direitos aos nativos das colónias portuguesas. Tais direitos estão sempre subordinados à missão imperial atribuída a Portugal, consagrada no artigo 2: "É essência orgânica da Nação Portuguesa desempenhar a função histórica de possuir e colonizar domínios ultramarinos e de civilizar as populações indígenas que neles se compreendam, exercendo também influência moral que lhe é adstrita pelo Padroado do Oriente"⁷⁶.

No artigo "O 'indígena' africano e o colono 'europeu': a construção da diferença por processos legais", Meneses revisita a intervenção colonial portuguesa a partir da Primeira República. Escreve (Meneses, 2010, pp. 77-78):

Os africanos transformaram-se em súbditos indígenas, e não cidadãos; tinham deveres, mas poucos ou nenhuns direitos. No entanto, em momento algum esta fractura entre a metrópole e a colónia pareceu constituir-se como uma contradição entre as instituições democráticas e a aquisição e a administração do império. Isto porque [...] assistiu-se a uma forte continuidade política com o anterior período da Monarquia. Tal como antes, os políticos metropolitanos viam os indígenas africanos como bárbaros, propondo constantemente medidas civilizadoras em nome destes súbditos, medidas que, embora pouco consistentes e intermitentes, no extremo pareciam fazer compatibilizar a República, a democracia e o colonialismo: "É desejável que os indígenas adquiram o desenvolvimento social necessário para que não haja distinção alguma entre eles e os colonos quanto aos direitos políticos. Isto, porém, constitui um ideal que só depois de muito tempo se pode realizar" (apud Marnoco e Sousa, 1946: 107).

Se entre os direitos dos "súbditos indígenas" passou a constar a obrigatoriedade de remuneração do trabalho – uma resposta às pressões da Sociedade das Nações para que fosse posto cobro ao "trabalho forçado" –, entre os deveres incluiu-se a obrigação de trabalhar em obras públicas de interesse geral e colectivo e a permissão do recrutamento compulsivo para o trabalho forçado de todos os refractários ao pagamento de impostos.

A instrumentalização do cinema para mostrar as colónias portuguesas – já referi como, em plena época de crise financeira, Armando Cortesão manda três equipas filmar as colónias para realizarem filmes que serão exibidos nas grandes exposições coloniais

76 O Padroado foi criado através de um tratado entre a Igreja Católica e os Reinos de Portugal e de Espanha delegando aos monarcas a administração e organização da Igreja Católica nestes países. O rei mandava construir igrejas, nomeava os padres e os bispos, sendo estes aprovados posteriormente pelo Papa. Com a criação do Padroado, algumas actividades características da Igreja Católica foram assumidas pelo poder político. O Padroado português sofreu grandes alterações ao longo dos tempos e os seus últimos vestígios foram suprimidos com o Concílio Vaticano II.

internacionais – e a publicação do Acto Colonial confirmam como esta matéria foi importante politicamente. António de Araújo, no estudo sobre a Constituição de 1933, *A lei de Salazar*, escreve (Araújo, 2007, pp. 89-90):

Um panegirista de Salazar foi ao ponto de afirmar que o Acto Colonial era "na vida pública de todos os tempos, um dos mais importantes diplomas". Foi-o, pelo menos, para a afirmação política de Salazar, que ao assumir a título interino a pasta das Colónias percebeu claramente que a "questão africana" era o terreno ideal para explorar os sentimentos nacionalistas dos sectores mais radicais do regime, designadamente dos jovens oficiais que então condicionavam o acesso ao poder e ao seu exercício. O Acto Colonial era, sem dúvida, a melhor ocasião oferecida a Salazar para aprofundar o apoio que lhe era prestado pelo "tenentismo de Maio" à margem da hierarquia militar.

E talvez seja esta uma das razões para que o Acto Colonial haja sido publicado antes da entrada em vigor da nova Constituição [...].

A asserção vulgarizada "Do Minho a Timor somos todos portugueses" assinala uma nova declinação no modelo político colonial português. Até à década de 40, inclusivamente, este teve subjacente uma visão antropobiológica – que definiu um padrão de raça portuguesa e opôs-se à miscigenação – disseminada pelas figuras referenciais das escolas antropológicas de Coimbra e do Porto, Eusébio Tamagnini e Mendes Correia respectivamente. Se, como vimos, o regime reconhecia alguns direitos e garantias aos povos "primitivos" e promovia a sua "nacionalização", assumindo-os portugueses, o "darwinismo social" mantinha-se dominante e estava patente na concepção rácica do negro como um "reservatório de energia"⁷⁷.

Da mudança ideológica verificada é sintomático o facto de Gilberto Freyre, o sociólogo brasileiro que cunhou o conceito do luso-tropicalismo - quando foi convidado do regime para conhecer no terreno e escrever sobre o que ele já chamara "o mundo que o português criou" -, ter sentido a necessidade de distinguir entre o que chamou um "etnocentrismo caucásico" de Mendes Correia do racismo nazi ou anglo-saxão (Freyre, s.d, p. 74).

Em estudo sobre problemas portugueses de relações de europeus de Portugal com indígenas, do meu amigo Mendes Correia, volto a encontrar certo pendor para um etnocentrismo caucásico que, no entanto, não deve ser confundido, com o puro e cru racismo dos alemães ou dos anglo-saxões. O que o antigo antropólogo do Porto, hoje de Lisboa, parece reear mais na miscigenação é o aspecto sociológico dos casamentos mistos entre indivíduos de culturas e situações sociais, e não apenas de raças, tão diferentes.

⁷⁷ Expressão usada pelo sucessor de Salazar na pasta das Colónias, Armindo Monteiro.

Adriano Moreira, em entrevista feita por mim, confirmou o "racismo" de Mendes Correia [entrevista em anexo] acrescentando que se terá, porém, convertido ao luso-tropicalismo adoptado (e adaptado) pela política colonial portuguesa, que se impõe com o recuo das ideias de Armindo Monteiro⁷⁸. Ministro das Colónias entre 1931-35 - além de cartas a Salazar em que denunciava a corrupção administrativa nas colónias mas também o mau gosto dos edifícios erigidos nas colónias -, Monteiro doutrinou sobre África e os africanos. O lado inovador da sua acção política passou pela forte centralização da administração política, económica e financeira do que ele pugnou que fosse um país imperial e em que fez a prevenção e mesmo o combate de quaisquer veleidades autonómicas que Norton de Matos alimentara. Essa centralização impôs-se e manteve-se muito tempo, com as consequências conhecidas.

Segundo Adriano Moreira, quando foi publicado o Acto Colonial vivia-se um período de "anormalidade constitucional": "sob um condicionalismo jurídico paradoxal visto que o movimento revolucionário suspendera a constituição de 1911. No entanto este movimento afirmou a limitação do poder pelos princípios dessa Constituição em tudo que se não referisse ao exercício do poder legislativo"(Moreira, 1956, p. 270). Foi muito criticada, a oportunidade de publicar o diploma mas terão sido, diz Moreira, necessidades de regenerar a política colonial que o impuseram para arrancar as colónias a uma política de "desnacionalização" em curso.

(e) Antecedentes do Acto Colonial

Em *Política Ultramarina*, que reúne as lições que leccionou no Instituto de Ciências Sociais e Política Ultramarina em 1955-56, Moreira explica quais os antecedentes da

78 Nos dicionários, só no final do século XIX o termo racismo passa a ter uma definição idêntica à que lhe é actualmente atribuída: a da valorização das diferenças biológicas entre os seres humanos, atribuindo superioridade a alguns de acordo com a matriz racial. O dicionário Paul Robert definia-o como ""teoria da hierarquia das raças, fundada sobre a crença de que o estado social depende dos caracteres raciais e que conclui pela necessidade de preservar a raça superior do cruzamento com outras raças; comportamento de acordo com esta teoria". Era nesta acepção que se enquadrava o "etnocentrismo" de Mendes Correia - como Freyre se sentiu obrigado a explicar - e de Arlindo Monteiro. Foi o Conde de Gobineau, em *Essai sur l'inégalité des races humaines*, o primeiro autor a ensaiar uma explicação científica para a superioridade racial, sustentando que da raça ariana surgiu a aristocracia que exerceu o poder na Europa e que os seus descendentes eram naturalmente os senhores de outras raças inferiores. Em 1899, o inglês Houston Stewart Chamberlain, publicou, na Alemanha, *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts* que retomou o mito da raça ariana, identificando-a com o povo

publicação do Acto. "Foi com o regime liberal que a política tradicional se viu substituída por um sistema de assimilação ou centralização que transformou os indígenas em cidadãos portugueses, com os mesmos deveres e direitos de todos os cidadãos (Moreira, 1956, p. 271)." Moreira não subscreveria hoje as suas próprias palavras de então. Perguntei-lhe, em entrevista [anexo], o que o impressionou mais quando visitou África pela primeira vez. Respondeu: "Que aquilo que eu ensinava na universidade não era verdade. Não era autêntico. Não havia correspondência entre o dito e o feito". Constatou, pois, que essa "cidadania" não existia na prática.

Moreira ensinou nas aulas que, nas altas esferas políticas e administrativas, ainda durante a Monarquia, defendia-se o sistema político de autonomia colonial - em que as colónias se governariam com parlamentos próprios e os seus habitantes ou representantes legítimos fariam as suas próprias leis mantendo a metrópole o direito de fiscalização e soberania. Eduardo Costa terá defendido essa tese no 1º Congresso Colonial Nacional de 1901 e ainda se legislou, com base nos princípios defendidos por ele os quais fizeram escola⁷⁹.

A autonomia colonial, administrativa e financeira, foi estabelecida no artº 67 da Constituição de 1911 que definiu que "as colónias portuguesas gozariam, sob a fiscalização da metrópole, da autonomia financeira e da descentralização compatíveis com o desenvolvimento de cada uma delas". Moreira escreve que os últimos diplomas revelavam uma tendência para a autonomia (traduzida pela própria palavra "colónia") mas susceptível de gradações. Na forma que recebeu na legislação, considera, é uma autonomia imperfeita, "a única de acordo com o princípio da unidade nacional" (Moreira, 1956, p. 274).

A lei constitucional de 7 de Agosto de 1920 conferiu atribuições legislativas mais amplas aos governos de cada colónia. A eficácia de certos diplomas ficava, porém, dependente do governo central que tinha o poder de revogá-los. Mas o governador, assistido por um conselho executivo, podia assumir poderes de Alto Comissário para decidir e agir directamente em nome do governo. Logo após a Revolução de Maio de 1926, o Decreto 12421 de 2 de Outubro, das Bases Orgânicas da Administração Colonial, tornou dependente do governo a extensão dos poderes perdendo os governadores a posse da total competência

alemão.

⁷⁹ O Ministro da Marinha e Ultramar, Aires de Ornelas, publicou o Decreto de 23 de Maio de 1907 que organizou a administração pública de Moçambique. No ano seguinte, porém, este foi revogado quase integralmente por outro Decreto.

do executivo.

(f) Assimilacionismo no Acto Colonial

É da essência orgânica da Nação Portuguesa desempenhar a função histórica de possuir e colonizar domínios ultramarinos e de civilizar as populações indígenas que neles se compreendam, exercendo também a influência moral que lhes é adstrita pelo Padroado do Oriente. (Acto Colonial, Artº nº 2)

Finalmente, a Constituição de 1933 incorpora, e considera matéria constitucional, o *Acto Colonial* [itálicos do autor] que Oliveira Salazar, ao tempo da ditadura, promulgara em 30 de Abril de 1930, enquanto exercera a gerência do Ministério das Colónias. Além do papel histórico de possuir e colonizar domínios ultramarinos, afirma-se também a posição moral que advém para a Nação o Padroado do Oriente; os territórios constituem o *Império Colonial Português* e são solidários entre si e com a Metrópole; as missões religiosas são instrumentos de civilização e de influência nacional; às colónias são garantidas a descentralização administrativa e a autonomia financeira compatíveis com a Constituição, seu desenvolvimento e seus recursos; e aquelas e a Metrópole, pelos seus laços morais e políticos, têm na base da sua economia uma comunidade e solidariedade material. (Nogueira, 1981, p. 11)

Em *Política Ultramarina* Moreira escreve que, desde a morte de D. Duarte que, por norma, se considera o "Ultramar" [aspas minhas] como aquisição definitiva do Estado. Quanto à expressão "províncias ultramarinas", foi usada pela primeira vez na Constituição de 1820, a qual descreveu o território como uma unidade.

O Acto Colonial trouxe para o Direito Público português a expressão "império colonial", o que Moreira considera ter significado um desvio ao princípio da unidade. A questão foi levantada logo quando foi publicado o Acto havendo quem dissesse que não fazia sentido dividir os territórios da República em Metrópole e Império Colonial devido à já tradicional política portuguesa de assimilação.

Mas se Moreira escreveu que "a definição unitária do território é apenas o primeiro problema da aplicação das leis constitucionais no Ultramar" (Moreira, 1956, p. 279), Nogueira coloca-se, porém, do lado daqueles que julgam que no Acto Colonial não há margem para equívocos quanto a isso porque se referia a uma "totalidade portuguesa" de natureza espiritual e não se apoiava em relações de subordinação (Nogueira, 1981, p. 241):

Consagrava uma estrutura político-jurídica imperial; mas este império não era concebido de maneira clássica. Não se tratava, com efeito, de uma relação entre dominantes e dominados, entre conquistadores e conquistados, entre senhores soberanos e súbditos. Procurava-se afirmar a nação moral e espiritual de um império que fosse, no seu conjunto, uma *totalidade portuguesa*

[itálico do autor]: seria uma extensão ou prolongamento de Portugal.

Outro problema colocado pelo Acto Colonial, segundo Moreira, é o de saber "em que medida, os princípios consagrados na Constituição alcançam plena vigência no Ultramar" [idem]. O Estado ético, considera, não pode limitar os preceitos a fórmulas genéricas que por sua vez venham a ser preenchidas por programas partidários. Precisa, pois, de esclarecer o sentido que anima a vida do Estado. Daí a necessidade do Artigo nº 2 do Acto Colonial [supra-citado] que afirma ser da essência da nação a posse de colónias, colonizá-las e "civilizar" os que aí vivem exercendo para tal a influência moral que lhe advém do Padroado do Oriente.

(g) Anti-colonialismo e revisão constitucional

Com a revisão constitucional de 1951 e a revogação do Acto Colonial, devidas à emergência do anti-colonialismo pós II Guerra Mundial, abandonam-se os conceitos de império e de colónia.

Esteve em causa a afirmação clara da unidade nacional, que virá a ser consagrada na Lei Orgânica do Ultramar de 1953, a qual reflecte um princípio integracionista e reforça a unidade do território metropolitano e ultramarino. Moreira cita Manuel Belo que diz: "De facto, qual é o sistema, qual é a doutrina que a presente reforma veio introduzir na política colonial portuguesa? A nova designação de 'províncias ultramarinas' indica, simbolicamente, que se trata de aplicar, de modo peremptório e sem possibilidade de equívocos, o chamado princípio da assimilação"(Moreira, 1956, p. 275).

Ao conceito de império sucede pois o de nação pluricontinental em que todos os territórios são Portugal e constituem a nação. As viagens presidenciais que Craveiro Lopes faz por África entre 1954 e 1956 visam, precisamente, proclamar essa unidade da nação pluricontinental.

Nas suas aulas Moreira assume, perante os alunos, que a utilização, no âmbito da reforma constitucional, da expressão "províncias ultramarinas" decorre da necessidade de afirmar a unidade nacional perante a comunidade internacional que questiona Portugal na sua intransigência quanto à questão da manutenção de colónias. Alerta que o uso da expressão pode ser atraente no sentido da assimilação preconizada (uniformização político-administrativa) mas sustenta que o nome é uma tomada de atitude face às tendências

internacionais mais do que exprime um novo sentido da política consagrada nos textos. A designação de província – sem tradição, afirma – corresponde "à necessidade de afirmar a unidade nacional perante a comunidade das nações"(Moreira, 1956, p. 291).

Em *O Estado Novo*, Franco Nogueira escreve que, com a publicação da Carta Orgânica do Ultramar Português e da Reforma da Administração Ultramarina, dá-se uma reestruturação num sentido que é unitário. Portugal, no entender de Nogueira, procura salientar que o "Ultramar português" [expressão do autor] não se confunde com a experiência colonial do século XIX, a que é muito anterior, e contra a qual o anti-colonialismo pós-II Guerra Mundial se manifesta. Ainda segundo Nogueira, as mudanças introduzidas na estrutura político jurídica do "Ultramar" levam a "concepção portuguesa clássica às últimas consequências" (Nogueira, 1981, p. 242):

[...] além de manter e reforçar o carácter unitário, a reforma de 1952 reflecte um princípio integracionista e paritário. Por outras palavras: ao conceito de império sucede uma concepção de nação pluricontinental em que todos os territórios são Portugal (integração) e constituem a nação a igual título (princípio paritário).

Sarmiento Rodrigues, ministro das Colónias desde 1950, é quem acciona a reforma administrativa não descurando a reforma ideológica do modelo político colonial. Este assimila então – adaptando-a e despojando-a da componente sexual – a teoria do sociólogo brasileiro Gilberto Freyre, sobre um multiculturalismo assente num denominador comum: a especificidade da adaptação do português e sua cultura a ambientes tropicais.

(h) O Estado Novo lusotropicaliza-se mas não muito...

Quando Freyre publicou, em 1940, *O mundo que o português criou*, lançou os fundamentos de uma certa concepção de um espaço identitário que perduram na lusofonia⁸⁰. "Portugal, o Brasil, a África e a Índia Portuguesa, a Madeira, os Açores e Cabo Verde constituem hoje uma unidade de sentido e de cultura" dentro de uma tendência que é a da mestiçagem, escreveu então (Freyre, s.d, p. 41). Afirmava que tal unidade fora sustentada

80 Sintomático da sua falta de aceitação política à data é o facto desta obra só em 1951 ter sido publicada em Portugal. Quanto às suas obras "lusotropicalistas", em 1954 são editadas *Aventura e rotina* e *Um brasileiro em terras portuguesas* (os livros resultantes do périplo pelo "ultramar" português, só em 1957 é publicada *Casa grande & senzala* a que se seguem *Integração portuguesa nos trópicos* (1958) e *O luso e o trópico* (1961), este último por encomenda da Comissão Executiva das Comemorações Henriquinas.

pelo cristianismo dos portugueses - ideia facilmente integrada pelo Estado Novo até porque era recorrente desde o século XIX -, tornando-se argumento fundamental na resposta à questionação internacional (a partir de 1955, sobretudo) do sistema colonial português. Cláudia Castelo afirma que essa obra alarga ao "mundo que o português criou" o quadro conceptual desenvolvido, em 1933, em *Casa grande & senzala*⁸¹ (Castelo, 1999). Nessa obra, o sociólogo brasileiro valoriza o contributo cultural de ameríndios e africanos na formação do Brasil sustentando o benefício resultante da miscigenação durante o período colonial. Comenta ainda a predisposição dos portugueses para o contacto com os povos tropicais – nomeadamente devido ao desejo sexual dos seus homens, a sua aclimatibilidade fácil e grande mobilidade devido ao passado étnico e cultural indefinido de povo entre a Europa e a África. Esta fundamentação para a "vocação colonial" dos portugueses é que não foi aceite e integrada - foi antes omitida - pelo discurso hegemónico. Na década de 40, as posições de Freyre eram incompatíveis com a influência da antropobiologia no modelo político colonial. É que se o cristianismo português e a "aptidão de transplantador", para os trópicos, dos valores europeus, são enquadráveis na ideologia do Estado Novo, a importância dada à mestiçagem e a componente sexual da teoria foram sempre recalcadas⁸². O relevo dado por Freyre a estas – tanto à mestiçagem [um dos aspectos mais interessantes da sua obra, enunciado cedo e como reacção ao racismo, nazi e outros, como o existente nos EUA que conheceu enquanto lá estudou], como a uma suposta aptidão sexual do português para a "mistura" – ocorre quando Freyre diz que a glória do português como colonizador não foi tanto a de guerreiro mas de procriador, que "dominou nativos misturando-se e amando as mulheres de cor". Sucede também quando propõe "a democratização das sociedades humanas através da mistura de raças, do cruzamento, da miscigenação", que considera uma atitude portuguesa (Freyre, s.d, p. 41).

No seu estudo sobre o luso-tropicalismo, Castelo constata que, na área política, até ao pós-guerra, a obra de Freyre passou quase despercebida sendo que a única referência explícita

81 Castelo diz que em nenhuma outra colónia portuguesa teve *Casa grande & senzala* uma repercussão "imediata e positiva" como em Cabo Verde. Tal interesse não pode dissociar-se, no entender de Castelo, do movimento que fundou a revista *Claridade* que, ao autonomizar a cultura cabo-verdiana dos padrões temáticos europeus, dá origem a uma nova fase de modernidade literária e de representação das realidades locais.

82 O relacionamento sexual do colonizador português com nativas durante as viagens marítimas dever-se-ia à própria mestiçagem do português e à influência árabe na sua cultura, além da escassez de indivíduos em Portugal que permitissem a colonização das vastas regiões achadas. Teria, adicionalmente, um propósito evangelizador.

à mesma – feita por Vicente Ferreira no II Congresso da União Nacional – lhe é inteiramente desfavorável. A visão culturalista de Freyre não se coaduna então, segundo a leitura da autora, com o projecto de "ressurgimento imperial" e de afirmação do "espírito da raça" a impor junto a "populações selvagens".

As obras *Casa grande...* e *Conferências na Europa* são, em geral, bem recebidas pelos intelectuais portugueses interessados pelas questões coloniais e pelas relações luso-brasileiras. As leituras que suscitam divergem, porém. Castelo diz que os intelectuais de direita (entre os quais destaca Osório de Oliveira e Manuel Múrias) fazem uma interpretação nacionalista da teoria de Freyre, reduzindo esta à exaltação da especificidade da colonização portuguesa. Como constata a autora, o que fazem é antecipar a apropriação da teoria que, no pós-guerra, o Estado Novo fará. Quanto aos intelectuais de esquerda, Castelo comenta que são geralmente mais críticos, pois confrontam a teoria com a realidade histórica (sobretudo, e nesta perspectiva, António Sérgio) e com a prática política nas colónias africanas (principalmente Maria Archer).

Castelo contrasta a heterogeneidade da recepção no campo cultural com a homogeneidade da rejeição no campo político sustentando que essa diferença exige uma reflexão mais aprofundada, que não faz na sua tese. O que para a autora é certo é que os intelectuais (mesmo os que estavam integrados no regime), revelaram uma maior abertura que os políticos coloniais (da *situação* e da oposição) quanto à questão da mestiçagem biológica e cultural. Esta perspectiva sobre uma abertura maior dos intelectuais às ideias de Freyre é corroborada pelo testemunho do autor sobre convites que já lhe teriam sido feitos, antes do convite por Sarmiento Rodrigues, por Ferro. Curiosamente, Freyre considera que o convite de Ferro é feito no âmbito da política mas o de Sarmiento Rodrigues não.

Finda a guerra mundial criam-se as condições para a aceitação das ideias de Freyre pelo salazarismo. Sob as sombras do holocausto nazi iniciam-se então as lutas pela autodeterminação dos povos colonizados e pela independência de novos países cujas fronteiras foram desenhadas pelo imperialismo europeu desrespeitando as especificidades sócio-culturais. A criação da Organização das Nações Unidas (ONU) e a elaboração da sua Carta assim como a realização da Conferência de Bandung, em 1955, contribuem para o avanço dos movimentos de libertação.

É no contexto da emergência de uma nova ordem mundial que o Estado Novo abole o Acto Colonial e promove alterações terminológicas, no âmbito da revisão constitucional:

"colónias" e "império" são substituídas por "províncias ultramarinas" e "Ultramar" respectivamente passando a afirmar-se a "unidade da nação pluricontinental portuguesa". É neste contexto que se dá a aproximação à teoria gilbertiana. A convite do então ministro do Ultramar, Sarmento Rodrigues, apenas dois meses após a revisão constitucional, Freyre inicia - em Agosto de 1951 - uma visita oficial a Portugal e ao "Ultramar português". Durante a mesma, usa pela primeira vez, numa palestra realizada em Goa em Novembro, a expressão luso-tropicalismo e no caderno de viagem que publica depois, *Aventura e Rotina*, sustenta ter confirmado, pela observação no terreno, a existência de uma unidade de sentimento e de cultura caracterizadora de uma comunidade luso-tropical⁸³.

Sobre o convite para a viagem esclarece no caderno de viagens *Aventura e rotina*:

Do Ministro do Ultramar [Sarmento Rodrigues] é que me veio o convite, para, de volta de França, demorar-me em Portugal; e de Portugal ir ao Ultramar português, numa viagem que ele deseja que dure um ano. O seu empenho é que eu percorra o Ultramar Português com olhos de homem de estudo. Com olhos livremente críticos e não apoloéticos. Que veja da África, do Oriente, das Ilhas, os defeitos e não apenas as virtudes(Freyre, s.d, p. 13).

Apesar das ideias desenvolvidas por Freyre em *O mundo que o português criou* não serem passíveis de adopção pela ideologia do Estado Novo antes do desfecho da II Guerra Mundial, segundo o próprio sociólogo, António Ferro - o mentor da "política do Espírito" do regime - já reconhecia antes a sua importância e possível alcance teórico e político em termos internacionais.

Não foi este o primeiro convite que recebi para visitar Portugal. O primeiro recebi-o, já há anos, de António Ferro [...] quando o admirável jornalista [...] era Secretário Nacional da Informação do seu país. Recusei o convite. Recusei que fosse um tanto comprometedor, no sentido em que são, de ordinário, comprometedores os convites dos Secretários Nacionais da Informação, mesmo quando deixam de se intitular de Propaganda. Em 1948, recusei segundo convite português, por igual motivo. O terceiro era difícil recusá-lo sem ir ao extremo oposto: o de pretender colocar-me na posição de purista em matéria de gramática política; purismo que nunca pretendi cultivar. Por que recusar-me a ver de perto um drama sociologicamente da força do de Pirandello, diante de um convite que me chegava de Ministério - o do Ultramar - tão apolítico em Portugal como é o Itamarati no Brasil?(Freyre, s.d, p. 19)

A justificação de Freyre para ter aceite o derradeiro convite é frágil. É, no mínimo, questionável que pudesse considerar apolítico o papel do Ministério do Ultramar (que acabara

83 Subsequentemente à viagem, a escrita e publicação das obras, *Um brasileiro em terras portuguesas* (1953), *Integração portuguesa nos trópicos* (1958) e *O luso e o trópico* (1961) assinalam a disponibilidade para uma apropriação política da teoria cultural.

de abandonar a anterior designação de Ministério das Colónias), tornado ainda mais obviamente político pelo contexto da revogação do Acto Colonial e reforma constitucional, abandonando as concepções de império e colónia para adoptar a de "províncias ultramarinas". Se, no âmbito da política de propaganda e de informação do Estado, Freyre não tivera a ingenuidade de aceitar o convite para visitar e escrever sobre "Portugal de Além-Mar" porque tal poderia questionar a sua idoneidade, é impossível aceitar a sua argumentação sobre a natureza apolítica do organismo que lhe fez o terceiro convite⁸⁴.

Freyre demonstrou, na escrita de *Um brasileiro em terras portuguesas* mas sobretudo de *Aventura e rotina*, publicados no Brasil em 1953, alguma capacidade e distanciamento críticos quanto a aspectos da administração portuguesa nos territórios que visitou que mais dúvidas lhe suscitaram por serem contrastantes com a sua própria visão e teoria sobre "o mundo que o português criou". Essas excepções constatou-as, porém, sem nunca questionar a regra⁸⁵. Pelo contrário, foi nos dois livros citados que desenvolveu o conceito de luso-tropicalismo (Freyre, s.d, p. 95).

Luso-tropical, é como hoje creio que se deve caracterizar tal sistema, que dá à cultura lusíada condições excepcionais de sobrevivência na África, na América e no Oriente. Num mundo que já não é uma expansão imperial do Ocidente em terras consideradas de populações todas bárbaras e de culturas todas inferiores à europeia, mas um começo de síntese do Ocidente com o Oriente, da Europa com os Trópicos. Síntese esboçada pelos portugueses desde o século XV, sem que dela se tivesse apercebido a arrogância britânicamente monoclar dos subkiplings.

Ou, mais adiante na mesma obra, *Aventura e rotina*(Freyre, s.d, p. 267):

Continuo impressionado com as semelhanças da Índia Portuguesa com o Brasil, ou do Brasil

84 Aliás, ingenuidade, não é certamente uma qualidade que caracterize o comportamento de Freyre no que concerne a este episódio. Ele estava bem ciente do distanciamento que a sua resposta positiva ao convite do regime causara em velhos conhecidos (Freyre, s.d, p. 17) :

Noto certo retraimento da parte de velhos camaradas portugueses como o Mendes: não me procuram. Deixam-me alguns timidamente, cerimoniosamente, discretamente, cartões ou recados. O facto de eu ser hóspede do Estado deve estar a distanciar de mim mais de um ortodoxo da "Esquerda". Paciência. A mim basta o facto de ser um governo honrado, intransigentemente honesto, como é, para eu aceitar uma homenagem que é antes nacional que oficial.

85 Castelo diz que Freyre não faz reparos à "política ultramarina" portuguesa sublinhando que este considera que, quer as práticas racistas pela Companhia de Diamantes de Angola quer as discriminações raciais que testemunhou na capital moçambicana, são "desvios à tradição lusa". Tais desvios imputa-os Freyre à "influência nefasta" do Congo Belga e da União Sul-Africana. A autora considera que Freyre pactua com uma "politização do luso-tropicalismo", quando o conceito original era eminentemente cultural.

com a Índia Portuguesa, desde que, daqui, assimilou o português muito valor oriental, hoje dissolvido no complexo brasileiro de cultura: uma cultura luso-tropical tanto quanto a da Índia. Creio ter encontrado nesta expressão - "luso-tropical" - a caracterização que me faltava para o complexo de cultura hoje formado pela expansão portuguesa em terras tropicais; e que tem na identidade de condições tropicais de meio físico e na identidade de formas gerais de cultura - com substâncias de raça e de cultura as mais diversas - as suas condições básicas de existência e de desenvolvimento.

A escrita dessas obras foi consciente e assumidamente enquadrada pelos conceitos que a então muito recente reforma constitucional impusera - Freyre fala sempre de "províncias ultramarinas", por exemplo, o que contraria a ideia relativa a uma ingenuidade ou um desconhecimento da sua parte sobre a reforma em curso. Por isso, se Castelo considera que Freyre pactua com uma "politização do luso-tropicalismo" porque o conceito original deste era eminentemente cultural, arrisco inferir algo mais da constatação sobre o modo como o sociólogo conformou a sua linguagem à que, juridicamente, assentou uma nova ideologia política colonial. Se em *Casa grande & senzala* define uma teoria sobre a colonização do Brasil pelos portugueses, e se *O mundo que o português criou* a generaliza à totalidade dos territórios colonizados - quase uma década antes de visitá-los -, a fragilidade da sua argumentação quanto aos motivos para ter aceite o convite do Ministério do Ultramar e o facto de ter usado a terminologia do enquadramento ideológico recém-proposto - entretanto consagrado na lei - denotam, creio, não apenas que pactua com a politização da sua teoria mas que, de algum modo, a "salariza". A rapidez com que a sua escrita ficou marcada pela nova visão unitária do território é tanto mais notória quanto, cerca de uma década mais tarde, estes conceitos resultantes da revisão constitucional ainda não tinham sido completamente integrados pelos portugueses de "aquém e além-mar" e alguns dos cortes do documentário ficcional *Catembe* (1965) comprovam isso mesmo: que a censura à displicência ou não aplicação dos conceitos impostos pelo regime estava de atalaia. Se o regime se luso-tropicalizou (e fê-lo quando o próprio Freyre forjou o que se tornou numa nova palavra de ordem) é certo que Freyre incorporou na sua escrita as novas "palavras de ordem" do Estado Novo após a revisão constitucional.

Apesar de ser um conceito desenvolvido por um sociólogo - que poderia encontrar resistência em termos de adesão pelo mundo não académico - o luso-tropicalismo (uma vulgata simplificada dele) foi rapidamente incorporado no discurso político mas também no discurso identitário comum (e ao contrário do que sucedeu com a designação "províncias ultramarinas" em substituição dos até então usados "colónia" e "império"). A ideia forte

subjacente à teoria luso-tropical era de fácil reprodução e teve uma adesão que perdura ainda, muitas décadas após o 25 de Abril de 1974, subjacente que ainda está, em certa medida, à ideia de lusofonia (Freyre, s.d, p. 274):

O português trouxe para a Índia um modo menos hirto de ser europeu que o dos ingleses, holandeses e franceses; e, embora contrariado, neste seu modo de ser homem, de ser cristão e de ser europeu, por métodos de colonização como alguns dos brutalmente empregados por Albuquerque, e de catequese, como os seguidos às vezes estupidamente pela Igreja (que até da Inquisição se serviu em Goa), a verdade é que se sente hoje, na Índia Portuguesa, que o português não é aqui, de modo algum, o que outros europeus foram ou continuam a querer ser, noutras áreas orientais. Tanto quanto lhe permitiu o castismo hindu, o português confraternizou com gente da terra, misturando-se docemente com ela, adoptando vários dos seus costumes, das suas práticas, dos seus alimentos, dos seus estilos de vida, de trajo, de calçado, de transporte, de casa, de móvel, levando para o Brasil, também tropical e até certo ponto também "índio", valores indianos de cultura, hoje tão brasileiros que parecem ter brotado da própria terra americana ou da própria cultura ameríndia. Mas são indianos: valores indianos aos quais o português plasticamente se submeteu desde os seus primeiros contactos com a Índia, antecipando-se a outros europeus numa obra inteligente de adaptação aos trópicos que até fins do século XIX era ainda criticada por ingleses como excesso de transigência de europeus "superiores" com orientais "inferiores".

Em *Um brasileiro...* é central a noção de que, na expansão portuguesa, há uma igualdade entre o filho sociológico e o filho biológico e que tal se deve ao carácter cristão da mesma. Freyre sustenta que, quer por via da miscigenação com a população autóctone, quer por via do sistema patriarcal – em que o escravo e cativos são admitidos como afilhados – se evangeliza enquanto se "domestica" o "selvagenzinho" [expressões do autor]. Nesse sentido, refere a influência do método maometano de assimilação social sobre "a maneira portuguesa de estar no mundo"⁸⁶, sugerindo que os portugueses parecem ter-se inspirado, para a expansão, nos conceitos de escravidão e poligamia árabes e orientais, o que tornou Portugal uma potência "flexivelmente luso-tropical" embora intransigentemente europeia.

Em *Aventura e rotina* comenta não apenas a relação entre pai e filho ilegítimo mas também como, no seu entender, o sistema patriarcal implementado pelos portugueses, inspirado pelo exemplo árabe, permite a ascensão social por via da assimilação cultural e excluindo o racismo (Freyre, s.d, p. 298).

[...] quando senhor de populações servis, [o português] tem sabido temperar o seu domínio económico ou político com o seu modo paternal ou fraternal de dar aos servos os nomes portugueses e cristãos dos filhos: António, Manuel, João, Pedro. Dando-lhes estes nomes tem sabido tratá-los quase sempre como pessoas; e pessoas da sua família. Membros do mesmo

86 Expressão criada por Adriano Moreira e que Cláudia Castelo adaptou, no título da sua tese de mestrado, *O modo português de estar no mundo*.

sistema patriarcal de família em que brancos e mestiços e pretos, vermelhos, amarelos podem ascender à mesma posição social do pai.

Sistema que - repita-se - tem alguma coisa de árabe; e o árabe sempre foi mestre de personalismo ora fraternista ora paternalista. Mas sempre paternalista. O português recriou a seu modo semelhante personalismo. Deu-lhe substância cristã: antes cristã do que europeia. [...]

Por este seu personalismo - através das suas plantações de tipo patriarcal, dentro das quais tanta vez o escravo se tornou igual ao filho livre e branco do senhor e através dos seus contactos com povos de civilização superior como a hindu e a chinesa - explica-se que tanto na Índia como na China, tanto no Brasil como na África e em Timor, o português tenha estabelecido relações de cultura e de raça com culturas e raças não-europeias, que resistem ao moderno antiaucasismo e anti-imperialismo destes povos.

Em suma, Freyre propõe que o português foi animado por um sentido mais cristocêntrico que etnocêntrico de ser, social e culturalmente, povo ou nação, e por isso não hesitou em miscigenar-se, promovendo a assimilação cultural – através, frequentemente, do recurso a uma escravidão que o autor descreve como "sociologicamente dinâmica"⁸⁷ – e que cristianizando se tropicalizou, embora conservando sempre o modo de ser português (Freyre, s.d, p. 83).

Os portugueses, que por mais que pecassem no Oriente e nos trópicos, emprenhando para gozo seu e proveito da sua Nação, quantas mulheres de cor se entregassem às suas carícias, não deixavam de se sentir cristãos como que secretamente comprometidos com a Igreja e não apenas com o seu Rei a conquistarem almas para Jesus e não somente portugueses para Portugal [...]

O estilo deste excerto é característico da escrita de Freyre, fortemente opinativo e sem grande preocupação de demonstração e análise crítica do que considera evidências empíricas. Freyre narrativiza fortemente o que propõe como realidade sem enquadrar teoricamente questões que possam surgir.

Freyre relatou, em *Aventura e rotina*, ter sido convidado pelo Estado português pela sua condição de cientista, com "olhos críticos" e para ver os defeitos e não apenas as virtudes

87 "Economicamente válida, a escravidão, a despeito dos excessos de sadismo que quase sempre provoca ou excita nos donos de homens, foi, em Portugal e nas áreas de colonização portuguesa sociologicamente dinâmica: através do desenvolvimento de relações íntimas entre adventícios e nativos resultou na rápida assimilação pelos nativos de muitos dos valores dos adventícios. Com o português e o descendente de português, a escravidão foi, no Brasil, escola de cristianização e europeização de pretos e pardos; e não apenas sistema de exploração dos pretos e pardos pelos brancos, como entre outros europeus e outros descendentes de europeus. O explorado ganhou oportunidades de ascensão, dentro de novo complexo social de que se tornou membro, por efeito das inevitáveis consequências do contacto de europeus em expansão - mas pouco numerosos - com multidões de africanos militar e tecnicamente retardados: ventres geradores não só de novos escravos como de novos portugueses. Da escravidão, assim socialmente dinâmica, resultou que, através da miscigenação e da assimilação, indivíduos de cor pudessem subir até aos brancos: mesmo até aos brancos mais altos.(Freyre, s.d, pp. 335-336)". Freyre adota aqui uma postura completamente etnocêntrica, como é óbvio, que atribui uma menoridade cultural aos dos povos escravizados que têm, por via da escravatura, a possibilidade de evoluir

da administração e política "ultramarina" portuguesa. Exerce esse sentido crítico quando logo constata a escassez de investigação científica sobre o "Além-mar português", afirmando que não vale a pena reclamar a posse se não se conhece aquilo que se reclama. É uma crítica a que deixa, acrescentada com a sugestão de que sejam admitidos em "cargos eminentes", "portugueses de cor nascidos nas províncias ultramarinas"(Freyre, s.d, p. 201).

Não se deixe Portugal superar, neste particular, pela hábil França, que hoje cultiva seus "pretos de raça fina", um dos quais é hoje diplomata de renome no mundo inteiro. [...] É que a "raça" do homem superior é principalmente a sua personalidade, a sua cultura, o seu espírito. Daí ser tola qualquer discriminação contra ele, por motivo do desprestígio que possa decorrer da cor da sua pele ou da forma do seu nariz para a nação que represente ou para o cargo que exerça.

A sugestão ganha substância, no discurso de Freyre, no relato da passagem por Goa (onde critica o arianismo indiano castista) em que constata a restrição aos direitos de plena cidadania portuguesa sentida pelos luso-indianos a qual tem como resultado prático a inviabilização da entrada de portugueses nascidos no Ultramar nos quadros de oficiais das Forças Armadas. Concretiza: "Neste particular, o português deve voltar a ser português. Admitir mouros, negros, indianos, chineses, que sejam bons e provados portugueses, nos cargos de máxima responsabilidade política e militar"(Freyre, s.d, p. 295). Freyre não fundamenta devidamente a afirmação de que "o português deve voltar a ser português". Antes desta passagem, "arrumara" a questão evocando o caso de um antigo governador na Guiné, obviamente insuficiente para provar que tal fosse regra (Freyre, s.d, p. 201):

A solução portuguesa creio que deve ser hoje a mesma dos dias de Honório, governador de Cachéu e comandante de batalhão: a tradicionalmente lusitana desde os dias de Henrique Dias. Sendo o preto ou o mulato de "raça fina", pode ser elevado até à Presidência da República, como, no Brasil, foi Nilo Peçanha, sem que daí tivesse resultado o menor desprestígio para a nação brasileira.

Se em Moçambique Freyre se viu confrontado com exemplos de segregação racial, foi, porém, a visita à Diamang, em Angola, que mais críticas lhe suscitou pela natureza anti-luso-tropical da organização da vida em comunidade na Companhia de Diamantes⁸⁸. Como

tecnologicamente e culturalmente equiparando-se ao superior homem branco.

88 "Levam-me a um hotel que é o melhor dos hotéis em que tenho estado nestes vários meses de viagem por terras tropicais, em geral; e não apenas pelas portuguesas [refere-se provavelmente ao Polana].

[...] Trata-se, entretanto, de um hotel arianista ou, antes, endogamista. Especializa-se em acolher a anglo-saxões, *boers*, israelitas, aqui numerosos, vindos da África do Sul e das Rodésias, para gozar o mar e as paisagens da África Oriental Portuguesa: alguns para verificar 'como é diferente o amor em Portugal'. Não admite pessoas de

atestado da idoneidade de Freyre, o discípulo e difusor da sua obra, Adriano Moreira, realça, na entrevista anexa, as críticas feitas por Freyre à Diamang.

O livro que resultou da visita a Angola, e que se chama *Aventura e Rotina*, é crítico relativamente a desvios e há um documento que é poucas vezes frequentado e que resultou da contestação que fez ao livro dele o presidente da Companhia dos Diamantes, Comandante Ernesto Vilhena. Houve uma polémica de grande mérito entre os dois, que, creio, foi no *Diário de Notícias*. Se procurar nessa época, são duas grandes páginas. Porque o Comandante Ernesto Vilhena também era uma grande personalidade. Agora tinha outras concepções, tinha outros valores e sobretudo tinha um grande orgulho na obra que tinha feito. Foi ele que nacionalizou a companhia no sentido em que começaram os capitais a ser portugueses. Por isso é que era considerado o grande interventor que realmente foi⁸⁹.

Como já vimos, a leitura de Castelo é diferente. Sublinha como Freyre faz as críticas para logo constatar - e justificar o colonialismo português - que se tratam de situações de desvio à norma por influência estrangeira.

É certo que a escrita de Freyre é severa quando denuncia a "vida artificial" que ali sentiu logo à chegada, perante a "[...] luz festiva e, ao mesmo tempo, clínica e policial [...]" da sede (Freyre, s.d, p. 350). Está ciente e explica que o ambiente policial se deve à necessidade de prevenir roubos de diamantes, bem como o risco de doenças tropicais. Crítica para logo justificar (Freyre, s.d, p. 352):

O lamentável é dirigirem um sistema que em algumas das suas raízes e em várias das suas projecções não é sociologicamente português, prejudicado, como se acha, por um racismo que é de origem belga e por um excesso de autoritarismo que é também exótico em sua origem e seus métodos. [...] Tenho também a impressão de que a vida nas pequenas repúblicas da União Soviética deve assemelhar-se, em mais de um ponto, à vida às claras e sob medida que se vive no Dundo.

O sociólogo tem o cuidado de afastar qualquer acusação de comunismo, estabelecendo, através do comentário com que encerra o excerto acima publicado, um paralelismo entre o autoritarismo e racismo no Dundo com o que se viverá em certas pequenas repúblicas soviéticas.

A crítica agudiza-se:

Noto que, no Dundo, há relutância em me mostrarem as casas de habitação reservadas aos

cor [...]"(Freyre, s.d, p. 398).

⁸⁹ *Aventura e rotina* não é só sobre a viagem a Angola mas a todas as "províncias ultramarinas" como Adriano Moreira afirma, certamente por lapso.

trabalhadores indígenas. Em me informarem sobre o seu sistema de alimentação: até que ponto o desta redução como que jesuítica difere daquele a que se acham habituados os indígenas nas suas aldeias africanas. Quais as inovações. Quais os resultados dessas inovações sobre a capacidade de trabalho de pretos, acostumados a trabalho tão diverso daquele a que aqui são obrigados. Tão diverso na natureza e tão diverso no ritmo.

Vejo apenas por fora as casas de habitação reservadas aos indígenas: casas cobertas por umas como folhas de zinco que devem torná-las infernais, nos dias mais quentes. Seria interessante que a Companhia de Diamantes, rica como é, e tecnicamente arrojada como se mostra, se colocasse na vanguarda dos modernos estudos em torno do problema de casas para trabalhadores nos trópicos [...]

Freyre diz que o problema da habitação do indígena não está resolvido nem economicamente nem ecologicamente mas que, em contrapartida, o indígena doente é alvo de assistência médica exemplar, não deixando de sugerir que isso se passa talvez por egoísmo do branco, ao pretender resguardar-se de riscos de contágio. O olhar crítico do sociólogo revela-se nesta visita à Diamang como não sucedera nem nunca mais sucederá nas obras referidas e, particularmente, em *Aventura...* - sem ir, porém, além disso tornando-se politicamente questionador, (Freyre, s.d, pp. 356-357):

A tendência da Companhia de Diamantes - e das companhias e empresas do seu tipo que operam na África Portuguesa do mesmo modo que nas outras Áfricas - talvez seja para reduzir as culturas indígenas a puro material de museu. Os indígenas vivos interessam-lhes quase exclusivamente como elementos de trabalho, tanto melhores quanto mais desenraizados das suas culturas maternas e mecanizados em técnicos, operários e substitutos de animais de carga. A proletarianização de tais indígenas, a sua segregação em bairros para "trabalhadores indígenas" dentro de comunidades organizadas em pura função desta ou daquela actividade económica, constitui um dos maiores perigos para a gente africana, do ponto de vista social e, ao mesmo tempo, cultural. Está este perigo na destribalização ou desintegração, demasiadamente rápida, dos grupos indígenas, sem que se verifique a substituição dos seus valores ancestrais por conjuntos de valores - como os cristãos ou maometanos - que, não se limitando a dar novos trajes aos destribalizados, novos hábitos de alimentação e de recreação às crianças e aos adolescentes, o conhecimento apenas mecânico do Pelo-Sinal e de outros sinais litúrgicos a párvulos e adultos, dá-lhes toda uma nova base de desenvolvimento pessoal e social. As consequências, desfavoráveis ao indígena, da desintegração da sua cultura são quase inevitáveis, sob o impacto do industrialismo capitalista. O único meio, não direi de evitá-los, mas de reduzir-lhes os maus efeitos, seria as grandes empresas darem tanta importância a este aspecto social da sua actividade quanto ao técnico; e fazerem-se orientar em suas relações com os grupos indígenas por antropólogos e sociólogos; e ao mesmo tempo, [p.357] auxiliar por missionários que não fossem simples burocratas de batina branca, conformados em oficial para brancos e para pretos, de acordo com a simplista política de cristianismo bi-racial, em locais e horas profilaticamente distintas e à maneira do da Igreja Reformada.

Antes da despedida, Freyre visita o museu que reúne peças representativas da cultura indígena. Deixa-se fotografar com um soba, com plena consciência da encenação em que este participa, fazendo a mais dura crítica de toda a sua obra, mas desempenhando ele mesmo o

seu papel noutra encenação - não a da Diamang mas a do Estado Novo (Freyre, s.d, p. 357):

Deixo-me fotografar, no próprio Museu, ao lado de um velho soba, vestido como nos seus velhos dias de príncipe e que a Companhia conserva para dar pitoresco às ruas do Dundo. Um pobre soba carnavalesco. A sua sobrevivência, como figura já quase de museu, é simbólica de toda uma política de extermínio violenta e rápida, das culturas indígenas, a que se sentem obrigadas as grandes empresas capitalistas na África, mais necessitadas dos outrora chamados "fôlegos vivos". Necessidade semelhante às das grandes plantações de tipo patriarcal, à sombra das quais se formou e desenvolveu no Brasil: também elas se fundaram e desenvolveram com negros arrancados a tribos africanas. Mas incorporados a um sistema - o patriarcal, o familiar, escravocrata - que era cristão não apenas de boca mas sociologicamente válido no sentido de dar *status* ao preto cristianizado.

Se o soba é um actor num cenário de faz de conta promovido pelo capitalismo, não será Freyre - o cientista cuja teoria tão conveniente é para sustentar a retórica do Estado Novo nesta sua fase do "orgulhosamente sós" - outro actor da encenação com que o regime quer renovar a sua imagem? O que faz Freyre (ao usar a nova linguagem jurídica que enquadra a nova declinação do modelo colonial e ao imputar à influência estrangeira os desvios ao que concebeu, antes de visitar o "Ultramar" português, como "o mundo que o português criou", desresponsabilizando politicamente o Estado português) ao aceitar viajar a convite do Estado português e escrever obras que o servem não dará o mote para o que o salazarismo fará à sua teoria? Como analisei previamente, a apropriação que o regime faz do luso-tropicalismo anula a componente sexual da mesma e a valorização que Freyre faz da miscigenação. A pose de Freyre, como a do soba, é de uma passividade cúmplice. Mas Freyre teve provavelmente mais opções (ele próprio refere ter rejeitado convites prévios) e menos pressão para pousar do que o soba no Museu do Dundo.

Castelo diz que a visita de Freyre é um dos momentos em que se revela a sintonia entre o regime e a oposição em torno do nacionalismo português e da ideia de integridade da "nação pluricontinental portuguesa" bem como da vocação histórica do país". Os princípios do luso-tropicalismo servem, portanto, ao Estado Novo e aos que se lhe opunham. Era causa comum, partilhada, a do necessário alardear pelo mundo a natureza diversa da colonização portuguesa, a ausência de racismo nas "províncias ultramarinas" portuguesa bem como a existência de sociedades multirraciais integradas num todo nacional.

As mudanças na política colonial portuguesa, com a adaptação do luso-tropicalismo para a criação de uma nova retórica sobre a diferença do colonialismo português, está sujeita às necessidades da política externa. No pós-guerra, já vimos, a diplomacia tem de enquadrar a

política colonial portuguesa em função dos princípios da Carta da ONU, de que o país se torna membro em 1955, e do desenvolvimento do movimento anti-colonialista, após a Conferência de Bandung. Assim, se logo em 1951 se sucedem a revisão constitucional e a visita oficial de Freyre ao Ultramar, só em meados da década se acentuou a conformação do luso-tropicalismo à ideologia colonial portuguesa na medida do agravamento dos sintomas da crise colonial⁹⁰. O Ministério dos Negócios Estrangeiros empenha-se, então, na divulgação do luso-tropicalismo em termos de diplomacia internacional e como base para a argumentação segundo a qual Portugal não possui colónias.

Simultaneamente, a teoria de Freyre é integrada pela academia, por via de Adriano Moreira, que introduz o luso-tropicalismo na cadeira de Política Ultramarina, que lecciona no Instituto Superior de Estudos do Ultramar (ISEU). Através de Jorge Dias (antropologia), Orlando Ribeiro (geografia) e Almerindo Lessa (ecologia humana), o luso-tropicalismo é abordado em teses, de licenciatura e doutoramento, tornando-se inspirador em trabalhos teóricos e de campo. Castelo considera a politização da teoria de Freyre tem, portanto, consequências também no campo científico obedecendo a uma instrumentalização clara da mesma para fins que não são só científicos mas que são sobretudo políticos.

É preciso que tudo mude - na projecção da imagem colonial da nação - para que tudo fique na mesma. Este é o primeiro movimento do salazarismo - uma panorâmica no sentido de um revisionismo do modelo colonial português. O segundo movimento - com o início da guerra colonial; o golpe de Estado por Botelho Moniz, falhado e a remodelação ministerial, com Adriano Moreira à frente do Ministério do Ultramar - já não pode ser um mero movimento de câmara fixa. Será um travelling, mas curto. Só o suficiente para acalmar os ânimos de reformistas exaltados... Moreira ensaia uma prática que efective o sonho luso-tropical. Rapidamente e em força - ele assim o fez, efectivamente. Obteve algum sucesso reformista mas os interesses instalados logo trataram de pôr o regime na "velha ordem".

Plano fixo. Salazar, ora na residência em S. Bento ora no forte de S. Julião. O zelo doméstico de D. Maria, a rotina dos despachos matinais. A voz, cada vez mais fraca. Os passos, cada vez mais trôpegos. A obstinação sentada na cadeira. Os soldados que partem em intervalos regulares, as famílias que gastam as poupanças para enviar a encomenda ao rapaz ou para o vir receber a Lisboa; lenço a acenar aos que regressam vivos, lenço de secar

90 Em 1954, Nagar Haveli e Dadra são anexados pela Índia que, desde a sua independência, em 1947, reclamava estes enclaves assim como Goa, Damão e Diu.

lágrimas dos que regressam (os que ainda assim regressam) amortalhados. Em Angola, a mão de um colono não quer dizer adeus, à mulher e ao bebé, para pegar em armas. Em Angola, o menino e a mãe preta mostram os sacos de pano no controle dos milicianos: não são armas, não; nem comida para alimentar os "terroristas comunistas".

Adriano Moreira, ministro do Ultramar entre 1961-63, foi o grande promotor, científica e politicamente, do luso-tropicalismo em Portugal (e não só). Fê-lo a partir do Centro de Estudos Políticos e Sociais, que fundou em 1956 e dirigiu. Explicou-me qual a sua relação com Freyre e a sua avaliação sobre as origens do luso-tropicalismo:

[...] conheci muitíssimo bem o Gilberto Freyre, fui grande amigo dele e conheci muito bem o instituto que ele desenvolveu no Recife e que depois da morte dele naturalmente perdeu o nível de intervenção que tinha. Eu julgo que há um certo equívoco em relação à origem do luso-tropicalismo. O luso-tropicalismo nasceu, em primeiro lugar, a meu ver, como resposta ao estruturalismo, ao *Tristes Trópicos* (Lévi-Strauss) e foi, portanto, uma avaliação do país pelo Gilberto Freyre - que tinha aliás uma formação feita nos EUA (como sabe fez lá os seus estudos de Antropologia e ficou sempre muito ligado à escola americana) - para, se quisesse numa expressão simples, definir o que seriam os "felizes trópicos", os trópicos alegres, da amorosidade, do bom encontro das etnias, etc.. É evidente que quando ele fez isto ignorava todo o alcance da colonização. [...]

Moreira julga que foram feitas avaliações muito críticas à obra de Freyre mas que, ao mesmo tempo, tem havido um reconhecimento por parte de críticos - "entendimento" é a palavra que usa - "que não podia imputar-se ao Gilberto Freyre a ignorância do passivo da colonização". Acrescenta:

Da maneira como foi lido o luso-tropicalismo até dava a impressão que o Gilberto Freyre não sabia que tinha havido escravatura, mortes dos nativos, propagação das doenças... Ninguém sabia isso melhor do que ele. Portanto, é muito fácil no debate político, por um lado exagerar-se a emergência - como se ele só falasse da emergência - e foi muito fácil, para os que o atacavam, dizer que não falava do passivo. Mas isso é um debate político e não se pode confundir o debate político com a verdade.

Moreira refuta que Freyre tivesse simpatia pelo salazarismo e afirma que Salazar estava ciente disso. A propósito relata um encontro entre ambos que testemunhou e em que isso teria sido educadamente constatado⁹¹. Refuta ainda que Freyre tenha escrito obra ao

91 "No meu livro de memória conto algo que tem graça. É sobre a primeira vez que eu vi o Gilberto Freyre. Foi aqui em Lisboa, numa coisa chamada Instituto das Civilizações Diferentes, que tinha uma influência muito grande nesse tempo. Reuniu no edifício onde era naquele tempo a Assembleia Nacional, actual Parlamento, foi presidido pelo Sarmento Rodrigues e pelo Gilberto Freyre e - não digo que fosse a primeira vez - mas uma das primeiras vezes que falou para um ambiente que era multinacional. Foi importantíssima a intervenção dele nessa altura. No fim, foram levadas as conclusões do congresso ao Dr. Salazar. De maneira que lá ia o na altura comandante Sarmento Rodrigues, presidente do congresso, Gilberto Freyre, relator, e o secretário chamado

serviço do Estado Novo evocando, em defesa dessa perspectiva, a "revolta" de Freyre quando encontrava o "passivo" da colonização portuguesa, como sucedeu com a crítica à Diamang.

Em *Política Ultramarina*, comentando o resultado da conferência de Bandung – com a emergência do "Terceiro Mundo" e a concepção de uma carta anti-colonial –, Moreira afirmou ser urgente a mobilização ideológica a favor da legitimidade de um colonialismo missionário. A influência de Freyre é notória (Moreira, 1956, p. 66):

É inteiramente legítimo que seja nesta ponta da Europa, carregada de experiência e de serviços à causa da colonização missionária, que se inicie o movimento de reabilitação da colonização e se ataque vigorosamente a pretensa experiência de homens que pensam poder julgar o mundo com a experiência adquirida no curto espaço de tempo em que podem hoje dar-lhe a volta de avião. Conduzida a luta para o perigosíssimo campo do racismo, importa que a mobilização ideológica seja feita por um povo cuja experiência do contacto de raças assegure o sentido de igualdade do género humano e cuja sabedoria tenha demonstrado que são as culturas, e não as raças, que têm a vocação da eternidade.

Moreira afirma que a igualdade política, aprovada pela ONU através da Declaração Universal dos Direitos dos Homens (a 10 de Dezembro de 1948), não corresponde a uma igualdade efectiva dos homens na maioria dos territórios. O racismo é o motivo para que tal suceda, considera, e acrescenta que, se compete aos sociólogos estudar as causas, cabe à política "estabelecer os tipos gerais de comportamento que contrariam os esforços destinados a implantar uma igualdade prática". Desse ponto de vista, e quanto aos sistemas de contacto possíveis que enumera e caracteriza (proibição, genocídio, transferência, coexistência), a política de contacto levada historicamente a cabo por Portugal, sustenta, é o da coexistência que sucede "[...] quando intencionalmente se adopta um esquema que pretende estabelecer uma unidade constituída pelo povo colonizador e pelo povo colonizado (Moreira, 1956, p. 96)"⁹². Acrescenta que o comportamento dos portugueses é um exemplo de coexistência

Adriano Moreira. A primeira coisa que surpreendeu o Gilberto é que o Dr. Salazar perguntou-lhe: "Então as suas investigações sobre a ordem e o progresso?". "Como é que o senhor presidente sabe disso?". "É que eu interesse-me pela sua obra e sei que o senhor anda a estudar as origens, o sentido e o alcance desta divisa que o Brasil adoptou". Gilberto Freyre ficou contente, naturalmente. Qualquer autor fica contente por saber que se interessam – e não de maneira pejorativa pela sua obra. A conversa foi interessante e quando acabou, o Dr. Salazar levantou-se, levou-nos à porta e levava o Gilberto pelo braço. E o Gilberto disse assim, ao pé da porta: "O velho Freyre (que era o seu pai, professor de Direito, que tinha estado em Portugal há pouco tempo e tinha sido recebido com grande estima), meu pai, quando souber que eu visitei V. Exa. vai ficar muito feliz." E o Dr. Salazar: "Bem sei. É um grande salazarista. Mais do que o filho". Ele também sabia que o Gilberto não estava ao serviço de ninguém." Entrevista, em anexo, a Adriano Moreira.

⁹² No entender de Moreira, a teoria dos mitos raciais encontrou apoio decisivo no racismo que apareceu ligado ao nacionalismo europeu. Comenta que enquanto os "Infiéis" foram excluídos do direito dos povos civilizados por não terem fé cristã – uma "inferioridade cultural ultrapassável" – já a teoria dos mitos raciais radicalizou o critério da superioridade da raça branca. Em *Política Ultramarina* explica que a superioridade da raça ariana

através da assimilação (Moreira, 1956, p. 96):

Sempre que os povos entram em contacto sob o signo de um estatuto político geral de igualdade, o povo colonizado é encorajado a estabelecer uma síntese cultural; quando não étnica e política, com o povo colonizador, o resultado geral é o da assimilação, estabelecendo-se uma uniformidade de padrões de conduta para os quais, evidentemente, também contribui o povo colonizado.

No entanto, como referi Moreira acabou por verificar que a igualdade de direitos e deveres dos cidadãos portugueses decretada pelo Acto Colonial não existiu e - precisamente através da política e inspirando-se na teoria sociológica de Freyre - procurou fazer emendas durante o período em que foi Ministro do Ultramar.

Antes disso, porém, Moreira escreve - em 1956, recorde-se - que, nas "províncias portuguesas de indigenato", o estatuto jurídico do indígena dá-lhe vantagens fiscais e assistência oficial que não existe para não indígenas. Por isso é que - é essa a sua explicação - é que há desinteresse do assimilado em consagrar juridicamente a sua opção.

Assume que em Angola, Moçambique e Guiné são poucos os assimilados, tal como o eram em S. Tomé e Timor. Nestes territórios, porém, dado que a generalidade da população optara pelos costumes do colonizador, vulgarizando-se a propriedade privada e a família monogâmica, passara-se a aplicar a Lei Comum.

A leitura que faz é que, sendo assim, a "classe intermédia" - conceito desenvolvido por Moreira, é relativo a uma classe cujos critérios de reconhecimento são os mesmos que se

começou como reivindicação de classe, formulada por Henri de Boulavilliers (1658-1722) e que, em 1853, Ganineau enunciava ainda um racismo de classe. Este era "muito adequado" para justificar a direcção política por uma minoria aristocrática face às reivindicações sociais do século XIX, inspiradas pelo socialismo utópico. O pensamento de Ganineau foi retomado por Wagner, mestre de Houston Chamberlain, inglês germanizado que formulou o mito do nórdico louro dolicocefalo. Já não se trata da predestinação física de uma classe que, baseada numa comunidade de sangue, exerce a direcção política em todos os países mas da predestinação de uma raça. Conclui: "O racismo está, por isso, na base do racismo estadual e encontrou um aliado na doutrina da selecção natural, uma doutrina muito apta para justificar a estabilização das classes e do predomínio das nações (Moreira, 1956, pp. 107-108)". Moreira diz que, nos estudos sobre a questão racial, os motivos de ordem económica e de ordem sexual são postos em evidência como causa da formação de mitos raciais (Moreira, 1956, pp. 109-110).

[A convicção da superioridade da fê] foi ultrapassada, modernamente, no fenómeno colonial [...], pelo princípio da superioridade racial, que, ao contrário da diferença de confissão religiosa, dá origem a uma barreira intransponível. Consequência directa de um ponto de vista que aplica à classificação dos homens as regras metodológicas da classificação das espécies animais, a superioridade racial implica a crença na hereditariedade das diferenças intelectuais e morais, na predeterminação biológica dos padrões de conduta individual, na inferioridade das raças diferentes e no carácter degradante da mestiçagem.

aplicam à "classe média metropolitana", tendo adoptado, voluntariamente e sem qualquer ressentimento, a concepção jurídica do colonizador quanto à propriedade, a família, os contratos e as sucessões - exprime mais do que um teor de vida correspondente ao dos metropolitanos no Direito Privado: exprime uma vocação activa⁹³.

Preconiza que é preciso estudar o caso dos assimilados de facto que não optaram pela Lei Comum. "Ignora-se em que medida estão realmente integrados no que chamamos classe intermédia não revolucionária ou podem ser atraídos pela acção política, porventura ainda mal definida, mas potencialmente revolucionária". Diz que é urgente estudar a posição actual das classes médias tradicionais indígenas na nova sociedade global originada pela acção colonizadora. Sugere que há ainda que averiguar se - dado que os assimilados não podem exercer cargos políticos nas organizações tradicionais - a chefia destas organizações tradicionais é exercida por assimilados de facto e qual a sua postura mental quanto à sociedade multirracial de integração. Outro objecto de estudo devem ser os novos movimentos associativos - pois que as formas sociais primitivas já não servem as necessidades modernas dos indígenas - e a medida em que são dirigidas pela "classe intermédia"⁹⁴.

Nas aulas que publicou fez uma interpretação das possibilidades consagradas legalmente pelo Acto Colonial e não considerou a aplicação real das mesmas. Creio que é a isso que se refere quando, na conversa que tivémos, diz:

[...] o mundialismo veio acompanhado da utopia da relação entre o geral e o singular. A formação jurídica levou-me a olhar para o geral. E como nós vivíamos em sociedades que viviam, a meu ver, segundo a habitualidade, na Europa – era a vida habitual, almoço, jantar, jantar, almoço - a diferença entre o habitual e o geral não era um problema que afectasse...
Veja que o ensino sobre as colónias se resumia a um semestre sobre Administração Colonial.

93 Moreira propõe que o conceito de classe média deve ser substituído, no caso da classe média originária do povo colonizado, por "classe intermédia", "que exprime a passagem do tipo de vida do povo colonizado para o tipo de vida do povo colonizador"(Moreira, 1956, p. 121). Os critérios de reconhecimento são os mesmos que os apontados para a classe média metropolitana mas com pormenores novos. "Não pode considerar-se classe intermédia não revolucionária senão aquela que, tendo aceiteado os critérios de vida do colonizador, não tem a marca de um ressentimento ou um sentido de deserção, características apontadas por Toynbee ao proletariado, no sentido de força subversiva" [...]. "A 'classe intermédia' adoptou a concepção jurídica do colonizador quanto à propriedade, a família, os contratos e as sucessões. A voluntariedade de submissão à lei do colonizador no campo do direito privado é o único critério seguro, a sua adopção é difícil de contabilizar"(Moreira, 1956, p. 122).

94 Já então Moreira considerava que a orientação dessa minoria activa - a "classe intermédia" - para a unidade integral com a nação colonizadora dependia da capacidade desta de evitar e resolver as tensões raciais, da determinação de implantar uma efectiva igualdade do género humano - e de criar-se uma sociedade integral de

Só quando é convidado por Sarmiento Rodrigues e Raul Ventura a desenvolver um projecto de reforma prisional nas colónias portuguesas é que Adriano Moreira é confrontado com o singular.

Na década de 50, era ministro o Sarmiento Rodrigues – daí vem a minha devoção e grande amizade ao Sarmiento Rodrigues – e era secretário de Estado um homem notável, o Raul Ventura, grande professor de Direito e depois foi ministro. Eu comecei a minha vida profissional e académica dedicando-me muito às questões do Direito Criminal, de facto as mais perto das questões sociais. Pediram-me para fazer um projecto de reforma do sistema prisional e eu corri todas as províncias de África.

Começa então a conhecer a "África Portuguesa". A participação num congresso no Congo Belga virá a ser determinante para que sugira a criação do Instituto de Estudos do Ultramar:

Houve um congresso, no Congo Belga, de uma organização que era a Missão para a Cooperação Técnica em África, que era com todos os países coloniais, da frente marítima atlântica. Eram todos da Europa. Essa organização, que morreu sem certidão de óbito, tinha uma missão que era estudar o relacionamento pacífico, consentido e não de imposição colonial.[...]

Foi então que eu propus e foi criado o Instituto de Estudos do Ultramar, que naquele tempo funcionava muito bem porque cada centro era da Junta mas era instalado numa faculdade. O Instituto é que mandava no centro, prestava contas - como hoje existe a Fundação para a Ciência e Tecnologia – mas os centros eram das faculdades. Aí é que organizei as missões do Jorge Dias, entre outras missões. [...] Eu era discípulo do Gilberto Freyre. E é por essa razão que eu sou chamado.

Nas aulas publicadas em 1956 já aludia directamente ao luso-tropicalismo que ele considerava ser manifestação de uma vivência cultural anterior. Ainda antes de conhecer a singularidade da realidade africana, Moreira explica aos alunos que, para Freyre, o luso-tropicalismo traduz "uma completa ausência de preconceitos a respeito da mestiçagem, que nunca foi um mito racialmente relevante nos territórios portugueses, embora ela não seja um objectivo da nossa política (Moreira, 1956, p. 126)". Acrescenta, no entanto: "Mas é necessário esclarecer que foi a convicção de que são as culturas, e não as raças, que têm a vocação da eternidade que fez da mestiçagem física um acontecimento natural, que facilmente se enquadra nas formas sociais (Moreira, 1956, pp. 126-127).

Para o autor "[...] a miscigenação é um acidente da crença na igualdade dos homens e que este chamado fenómeno do luso-tropicalismo é apenas uma manifestação regional de uma conduta já anteriormente experimentada". Refere-se à "constituição territorial do reino",

brancos e pretos. Pensava que estes não tinham que ser encaminhados para o nacionalismo.

com várias minorias, etnias e culturas a ficarem sujeitas à soberania portuguesa, destacando o caso dos judeus e mouros e remetendo para as Ordenações, reveladoras, quanto a si, de uma preocupação em estabelecer uma unidade ideológica.

Para o Ultramar levou-se portanto não uma simples doutrina, mas sim uma política, já experimentada, de assimilação, baseada na prévia convicção da superioridade cultural simplesmente, trata-se de uma superioridade que a assimilação permite transpor, que, ao contrário da barreira da raça, não cava limites intransponíveis, e que aplica afinal ao problema do contacto colonial o mesmo critério português de mobilidade social a que sempre obedeceu a posição de classes. O luso-tropicalismo é por isso, e apenas, uma manifestação regional da democracia humana tradicional, isto é, da regra da humanidade do género humano (Moreira, 1956, p. 127).

Quando, após o início da guerra colonial em Angola, lhe é dada uma possibilidade de, politicamente, dar substância à teoria sociológica - e Moreira, como mostro, entendia a mestiçagem como expressão de uma prática não racista consolidada durante a expansão marítima portuguesa - aceita o desafio. A sua acção reformista assenta na afirmação de uma superioridade cultural (historicista, portanto), que é eliminável através da assimilação dos colonizados, e não racista, será derrotada pelos interesses instalados (e pelo racismo imposto por via do imperialismo económico ocidental).

Ao pedir a Moreira para esclarecer se as principais dificuldades que encontrou foram económicas, explicou:

Económicos e sociais porque a revogação do Estatuto dos Indígenas deu-me algum trabalho, como calcula. Uma coisa secular, que tinha até sido deturpada na sua execução. Porque o homem que fez aquele Estatuto, que era um oficial de Marinha e morreu ministro, tinha boas intenções, era um homem honesto e seguiu aquilo que era a tendência africana daquele tempo. Foi patriota, pensou que era a melhor maneira. Eu demorei algum tempo, como calcula, a convencê-lo [Salazar] a mudar o Estatuto dos Indígenas. Porque o perigo do racismo era, a meu ver, o mais grave em África e no mundo. E tanto é que o convenci e fez-se o decreto, que tinha um prefácio bastante grande e um artigo único: revogar o Estatuto do Indígena. Não estive o tempo suficiente no governo para que o estatuto fosse implementado porque as resistências foram realmente enormes. Depois havia os trabalhos forçados, que existiam, e eu fiz um Código do Trabalho.

Depreendo que quando aceita a pasta do "Ultramar" Moreira está consciente do perigo do racismo também nas colónias portuguesas - "o perigo do racismo era, a meu ver, o mais grave em África e no mundo" - e procura fazer emendas. Trabalha a um ritmo intenso - fixado por *Imagens de Portugal* - enquanto, com a guerra confinada ainda a Angola, o Exército procura ganhar tempo. Segundo explicou: "O Exército quando foi para África, não foi com a missão de ganhar a guerra, mas com a missão de ganhar tempo para a solução

política. A doutrina é que não se ganham essas guerras".

A independência branca de Angola em perspectiva, animada pelo governador geral de Angola, General Deslandes, pressionou Salazar a mudar de política ou de ministro. Foi este último, o sacrificado.

O discurso luso-tropical e o da sua difusão por Moreira não deixam, porém, de ser incorporados, de modo simplista, e mantidos no discurso da ordem - um discurso para a propaganda disseminar - enquanto, paradoxalmente, o progresso económico do "Ultramar" se torna prioritário. Simultaneamente, investe-se na melhoria da saúde e educação dos colonizados, condição necessária e fundamental para que a acção "psico-social metropolitana" surta os seus efeitos e dissuada as populações a apoiar os movimentos independentistas. Quando Jean Leduc e Jean Pascal-Angot - entre 1965 e 1971 - realizam, para projecção em festivais de cinema e no circuito comercial de distribuição internacional, uma série de documentários de propaganda ao "Ultramar" português, a par da economia das colónias, procura evidenciar-se a melhoria da "acção médico-social" em curso.

Nestes filmes é também replicada a retórica luso-tropical simplificada - que não vai tão longe a ponto de enaltecer a mestiçagem mas que afirma a ausência de racismo. Contra as evidências (que a censura escamoteia) e apesar da memória (ou porque a memória é curta). Marcello Caetano, em *Le Portugal d'Outre Mer dans le monde d'aujourd'hui*, uma cine-reportagem de propaganda realizada pelo realizador francês Jean Leduc, afirma: "Não temos espírito de superioridade racial nem o sentido de dominação nem percepção de exploração dos povos de África. Todas essas marcas do colonialismo faltam na presença portuguesa em África". Curiosamente, o documentário de Fonseca e Costa e António Escudeiro, realizado em 1977, *Independência de Angola e os acordos de Alvor*, abre com uma evocação das ideias escritas por Caetano em 1953: "Os nativos de África devem ser dirigidos e organizados pelos europeus pois são indispensáveis os serventes. Os pretos devem ser vistos como elementos produtivos a organizar numa economia dirigida pelos brancos".

As declinações no discurso hegemónico colonial traduziram-se, nas actualidades de propaganda, na escolha das notícias relativas a Portugal e ao seu "Ultramar", no teor dos textos da narração e na selecção dos locais filmados.

4. *Jornal Português*: as colónias vistas do Terreiro do Paço

Até ao início da crise colonial – em 1953, quando a União Indiana ultrapassa a fase em que pretende negociar politicamente a transição de Goa, Damão e Diu para a sua posse – as referências ao Ultramar nas actualidades do Estado Novo eram escassas⁹⁵.

No *Jornal Português* as colónias tiveram escasso valor-notícia e só uma, Angola, foi filmada, uma vez. Apesar das viagens presidenciais às colónias terem sido acompanhadas por equipas de cinema, optou-se por não incluir qualquer reportagem filmada localmente nas actualidades cinematográficas. Assim, ao longo da produção da revista, a actualidade colonial interessa quando tem a metrópole como cenário e os funcionários administrativos, membros do governo ou militares são protagonistas de notícias nesse âmbito.

Na edição de Abril de 1939, o nº 8 do *Jornal Português* destacou um grande acontecimento da "cinematografia nacional": tratou-se da filmagem de *Feitiço do Império*, a primeira longa-metragem de ficção colonial do cinema português. A reportagem não foi, porém, além do mero registo das filmagens no *plateau*, em Portugal, e não foi feito nenhum enquadramento ideológico do projecto, não obstante a realização da obra ser de António Lopes Ribeiro, o cineasta do regime que era também director do *Jornal Português*.

Em termos de política interna – em que foi enquadrado também o espírito missionário cristão – refiram-se dois tipos de acontecimentos abordados pela revista cinematográfica: viagens (partidas e chegadas) e tomadas de posse. Quanto a propaganda e informação, três tipos de acontecimentos são noticiados: comemorações, homenagens e funerais.

No que respeita às viagens, duas partidas - uma em 1938 (para ir visitar S. Tomé e

95 Franco Nogueira - Ministro dos Negócios Estrangeiros do regime entre 1961 e 1969, escreveu que a política de Nova Deli, iniciada em 1947, passou pelas fases da pressão política, da intimidação e do debate internacional. Portugal reconheceu a independência da Índia não aceitando, porém, que o estabelecimento de relações diplomáticas fosse o prelúdio para discutir Goa. Em 1953, o discurso da União Indiana endurece, acusando o governo português de usar uma "política de repressão violenta" e sugerindo, como solução, a transferência directa dos territórios portugueses para a União. Lisboa não dá resposta, desde Janeiro até Maio de 1953, pelo que a legação indiana insiste com a ameaça de que, caso a proposta não seja aceite, a legação fechará em Lisboa. Resposta portuguesa, a ambas as notas, é feita a 15 de Maio, revelando-se intransigente pelo que a 11 Junho se dá o encerramento da Legação Indiana. Portugal mantém a sua em Nova Deli. Segundo Nogueira, tal assinala o fim da fase da pressão política e inicia a intimidatória. Nogueira diz que ter-se-ão iniciado perseguições aos goeses residentes na União Indiana. Também segundo o autor, são dificultados e depois proibidos os contactos destes com familiares. Suspende-se o trânsito fronteiriço de pessoas e mercadorias e são cortadas as comunicações telegráficas e postais.

Angola) e outra em 1939 (para ir visitar Moçambique) - e um regresso de Carmona de uma visita às Colónias; um regresso, da visita às colónias, ao Congo e à União Sul-africana, do Ministro das Colónias em funções em 1943 e uma ida do Cardeal Cerejeira a Lourenço Marques para inaugurar a nova catedral, no ano seguinte, são as escassas (cinco) notícias que a revista cinematográfica inclui.

No âmbito da actividade da AGC regista-se a única tomada de posse – a do Agente Geral das Colónias, Júlio Cayolla⁹⁶ – filmada de um administrador colonial; é organizada uma homenagem a Mouzinho de Albuquerque, em 1941, e, em 1943, na edição nº 39, a homenagem aos heróis da ocupação da Ásia, África e Oceânia. Intitulada "A Homenagem aos Heróis da Ocupação" é, durante a produção desta série, a reportagem que mais desenvolve a questão da presença de Portugal no mundo. A narração deste número das actualidades apresenta assim o acontecimento:

A Praça do Império serviu de magnífico cenário à inesquecível cerimónia que a Agência Geral das Colónias organizou em homenagem aos heróis da ocupação Portuguesa em África, na Ásia e na Oceânia. O Sr. Presidente da República, o Chefe do Governo, ministros, altas patentes militares, os sobreviventes das campanhas coloniais e milhares de convidados ocuparam a enorme tribuna que se ergueu propositadamente a toda a extensão da praça, diante do Pavilhão dos Portugueses no Mundo.

O jornalista Luís Teixeira evocou, num discurso, as páginas brilhantes da história que Portugal viveu no Ultramar, na Guiné, em Angola, em Moçambique, em Macau, em Timor no fim do século passado e no primeiro quartel do século XX.

Ali estavam os sobreviventes gloriosos das vitórias da civilização Portuguesa dos últimos que "a fê e o Império andaram dilatando": Neutel de Abreu, Azevedo Coutinho, Vieira da Rocha, tantos mais.

O Agente Geral das Colónias anunciou que ia ser feita a chamada dos mortos da Ocupação. Um aspirante da Marinha nomeou-os. E uma voz respondia: "Presente!".

O Portugal de agora não esquece os que serviram no Passado, consolidando o Portugal Eterno, escrevendo páginas gloriosas da História da nossa Pátria.

E forças da Marinha, do Exército, da Legião desfilarão em continência, fechando esta cerimónia memorável que o *Jornal Português* se orgulha de arquivar.

Em termos de propaganda, as comemorações centenárias de 1940, que assinalam o 8º centenário da Nacionalidade e o 3º centenário da Restauração, são pretexto para a evocação da portugalidade na sua vertente colonial. Há duas reportagens que se enquadram neste

96 Posteriormente, Cayolla foi delegado do SNI para a regulação da relação entre este organismo e as entidades produtoras da segunda colecção de actualidades cinematográficas de propaganda, *Imagens de Portugal* [1953-70]. Era ele que aprovava os temas reportados e que controlava os conteúdos veiculados e a qualidade técnica do jornal assim como o cumprimento, por parte da entidade produtora subsidiada, do contrato assinado com o SNI.

contexto: uma, no nº 19 do *Jornal Português*, sobre a inauguração da secção colonial, e em que se destaca a Rua de Macau e, a propósito da reportagem sobre o Cortejo Histórico da Mocidade Portuguesa, no nº 20, assinala-se a participação de "velhos colonos".

Há registo, no nº 31, de outra homenagem no âmbito colonial por iniciativa da Assembleia Nacional, desta feita a João de Azevedo Coutinho – considerado "herói das campanhas de África" – além da reportagem sobre o funeral, com honras nacionais, de outro "herói da ocupação militar em África", Eduardo Marques, até então presidente da câmara corporativa. Assinala-se uma homenagem, em 1944, ao Ministro das Colónias, pela sua protecção ao Parque das Laranjeiras, actual Jardim Zoológico. Já após a II Guerra Mundial, é reportada pela edição nº 61, estreada em 1946, a comemoração do 49º aniversário da batalha de Macontene, pretexto para mais uma homenagem a Mouzinho de Albuquerque.

O enfoque das actualidades no território nacional exclui, portanto, as colónias e descarta o discurso que, após a II Guerra Mundial, vai aprofundar-se à medida que a posse das colónias se torna factor de identidade nacional, como reacção às lutas pela independência e à questionação da ONU ao colonialismo.

Quanto à política externa estritamente de âmbito colonial, destacam-se, no *Jornal Português*, os temas da diplomacia e a defesa militar de territórios de Além-Mar durante a II Guerra Mundial.

A participação portuguesa na Grande Guerra decorrerá ainda enquadrada pela questão do "Mapa Cor-de-rosa" e as reacções inflamadas contra o ataque à soberania portuguesa em territórios descobertos durante as grandes viagens marítimas.

Salazar consegue gerir a neutralidade portuguesa no segundo grande conflito mundial mas a manutenção de territórios torna-se naturalmente problemática pelo que a diplomacia é intensificada para garantir que quer os Aliados quer os países do Eixo respeitam a soberania portuguesa.

A importância e intensidade das relações diplomáticas é atestada, de modo geral, pelo modo como, durante toda a II Guerra Mundial, os países com representação diplomática respondem positivamente aos convites para marcarem presença nas grandes comemorações

do regime, sendo isso evidente em 1940, durante as Comemorações do Duplo Centenário.

Enquanto a diplomacia faz o seu trabalho, procura-se não descurar – sem que as actualidades especifiquem os investimentos feitos em equipamento, à medida da pequenez dos meios disponíveis – a defesa militar dos territórios ultramarinos.

Uma reportagem fixa o envio de tropas para Cabo Verde e outra para os Açores. A primeira, na edição nº 26, revela que o envio de tropas para as colónias já começara antes:

Continuando a reforçar os efectivos militares do Império, mandou o governo mais um contingente de tropas para as ilhas de Cabo Verde. O sr. Ministro da Guerra, acompanhado pelo sr. Ministro das Colónias e pelo sr. Sub-secretário da Guerra, assistiu ao embarque no Cais da Rocha do Conde de Óbidos. Muito bem fardadas e equipadas, as tropas desfilaram em continência diante do Chefe. E embarcaram a bordo do Mousinho direitos ao arquipélago. Um dos soldados para não fugir à tradição, leva um saco e uma guitarra.

A necessidade de reafirmar a soberania portuguesa nos Açores e Cabo Verde é afirmada com emotividade pela propaganda, como se pode avaliar pelo excerto final da narração da reportagem integrante do nº 27:

De bordo, os soldados que partiam, e, em terra, as suas famílias e amigos – e todos os que estavam ali a despedir-se, conhecidos ou não, eram amigos – no momento emocionante da largada só tinham um pensamento: a independência da Pátria, aquém e além-mar.

Não só das relações com os países do Eixo e dos Aliados dependia a diplomacia portuguesa e no início da guerra mundial há, no *Jornal Português*, indícios de uma relação privilegiada, no continente africano, com a União Sul-Africana.

Essa relação é evidente em duas actualidades. No nº 8, na rubrica "Figuras do Mês", noticia-se a entrega de credenciais por um diplomata desse país, o Tenente Coronel Piennar. Em 1938, fôra divulgada a actualidade sobre a visita do ministro da Defesa da União Sul-Africana a Portugal: "Oswald Pirrow em Lisboa". A narração do *Jornal Português* caracterizou-se por, em geral, ser superficial e descritiva e nunca aprofundar os temas alvo de reportagem. Neste caso, porém, a narração, por António Lopes Ribeiro, esclarece que a visita teve como propósito a discussão de temas de interesse para ambos os países, desmentindo notícias da imprensa estrangeira que atribuíam a visita de Pirrow a problemas com as colónias portuguesas em África. Explica a narração:

Sobre a viagem do ministro Oswald Pirrow tem a imprensa estrangeira bordado centenas de considerações e todas visando a relação que possa ter com o problema das colónias em seu plano internacional. Os vários governos, por seu lado, apontam essas considerações como fantasiosas e fazendo-lhes formais desmentidos. Em Portugal apenas visaram o estabelecimento de melhores relações comerciais.

Já no pós-guerra, com a questionação do colonialismo pela comunidade internacional e a eclosão de vários movimentos de libertação, estreitam-se contactos diplomáticos com outras potências coloniais, firmes na defesa desse estatuto.

Assinale-se, na edição nº 91, de Agosto de 1950, que o fecho do noticiário é feito com "A visita do governador do Congo Belga a Angola". Trata-se da única reportagem, em toda a produção do *Jornal Português*, que mostra território colonial. Nas imagens pode ver-se a chegada do governador belga ao aeroporto de Luanda, onde o esperava o seu homólogo português, Capitão Silva Carvalho. Segue-se o desfile da guarda de honra, a visita ao Palácio do Governador onde o governador belga, nunca nomeado, é apresentado às forças vivas locais. Segue-se uma homenagem aos portugueses que tombaram na guerra e um desfile das tropas indígenas. Finalmente, no Estado Municipal de Luanda, o convidado assiste na tribuna a exercícios em que, segundo a narração, "participaram centenas de atletas que executaram numerosos exercícios que demonstraram o desenvolvido físico da juventude portuguesa de Angola e o grau de perfeição atingido". A reportagem encerrava comentando que "assim terminava esta visita de cortesia em que mais estreitos se tornaram os laços que Portugal e a Bélgica, nações que servem em terras de África os mesmos ideais da civilização ocidental".

A relação com o Brasil, e com o Estado Novo liderado por Getúlio Vargas, é também central na medida em que amplifica mundialmente a língua e influência da cultura portuguesa. Durante as comemorações centenárias de 1940, em que o Brasil se faz representar por uma embaixada especial, evidencia-se o diálogo estreito que Portugal mantém com a ex-colónia e que prosseguirá até meados dos anos 60, nomeadamente durante os governos de Kubitschek de Oliveira. É nesse enquadramento que é noticiada a viagem de António Ferro ao Brasil para, a 4 de Setembro de 1941, firmar o acordo cultural luso-brasileiro.

À cerimónia, realizada no Palácio do Catete e fixada pelo *Jornal Português* nº 31, assistiram Getúlio Vargas e o então director do departamento de imprensa e propaganda brasileiro. Durante a visita, Ferro deu uma conferência sobre Salazar no Palácio do Tira-

Dentes, a qual teve na assistência o Almirante Gago Coutinho e o poeta brasileiro Olegário Mariano.

Noutro registo, já no final da guerra, e após a comoção pela ocupação de Timor pelo Japão durante a guerra, duas notícias abordam a portugalidade dos nascidos em Timor - fossem eles indígenas ou assimilados⁹⁷ - de um modo que, a partir de 1951, será integrado de modo objectivo no discurso colonial oficial, quando os movimentos de independência começam a lograr os seus objectivos e a ONU questiona Portugal sobre a manutenção de colónias.

Em Abril de 1946 é mostrada "A chegada a Lisboa dos repatriados de Timor". Única notícia na área da sociedade tendo a representação do colonialismo como pano de fundo, a sua narração sustenta:

Lisboa viveu, neste dia, horas da maior emoção e assistiu a um dos mais vibrantes espectáculos da sua vida. Depois de tanto sofrimento, depois de tanta amargura, de tanta lágrima e de dias tão tristes para o coração Lusitano, Portugal recebe apoteoticamente, enternecidamente, os seus filhos de Timor, que tão longe sofreram nos anos angustiosos da conflagração que assolou o mundo...

Lisboa parecia mais bela do que nunca, quando nessa hora singular o sol brilhou. Lisboa, a capital do nosso glorioso império, aclamava os portugueses de Timor, que teimaram em defender a soberania portuguesa, guiados pelo amor pátrio e pela bandeira verde rubra. Que lá longe foi chama irrequieta e ardente de um povo. [...]

Já o nº 57 notícia a chegada do Quanza trazendo, a bordo, as "Forças Expedicionárias ao Extremo Oriente" e os dois netos do régulo Francisco da Costa Aleixo.

[...] É que no "Quanza" que saiu do Tejo em Outubro de 1945, regressava de Timor, o contingente militar das "Forças Expedicionárias ao Extremo Oriente". No "Quanza" vieram também dois netos do régulo D. Francisco da Costa Aleixo que, fiel à sua condição de português, foi vítima dos invasores nipónicos. Sorrindo, foram recebidos com afectuosas manifestações por todos e pelos seus futuros companheiros de escola.

97 Na obra *Política ultramarina*, Adriano Moreira constata que o direito português não é orientado pelo princípio da igualdade abstracta perante a lei "mas pela efectiva protecção dos valores humanos [...]". Os indígenas têm direitos civis e políticos que dizem respeito às instituições peculiares da sua organização social, à liberdade, segurança, liberdade de consciência, culto e trabalho, direito à assistência pública e protecção governamental. Moreira diz que também participam na vida política indígena pela escolha dos seus chefes e acesso a assessores dos tribunais privativos das questões indígenas. Esta concepção de igualdade concreta, inspira, segundo o autor, o Estatuto dos Indígenas portugueses em Guiné, Angola e Moçambique, a regra que determina que, nas relações entre indígenas e não indígenas, o juiz não imporá a estes obrigações que não possam prever e aceitar. O colono tem o dever de diligência e protecção que não lhe pertence na metrópole. É um tipo normativo de colono traduzido em "atribuir a todo o português no Ultramar uma função de interesse público". O indígena pode, voluntariamente, e quando tenha adquirido os usos e costumes pressupostos pelo direito público e privado, optar pela lei portuguesa comum ficando assimilado aos cidadãos originários (Moreira, 1956, pp. 294-295).

O desporto, com enfoque colonial, é alvo de uma única notícia no *Jornal Português* que aborda a "Renovação do pugilismo em Portugal" por desportistas moçambicanos.

A aparição nos ringues do continente duma excelente equipa de pugilistas moçambicanos provocou uma autêntica renovação do boxing em Portugal, atraindo para a "nobre arte" uma verdadeira multidão de aficcionados. Assistimos aqui a algumas fases do combate formidável, para disputa do título do campeão de Portugal dos pesos médios, entre o moçambicano Fernando Mattos e o metropolitano Agostinho Guedes [...].

Esta é uma das duas reportagens em que colonizados figuram ao longo de toda a revista. A outra é aquela em que figuram os netos do régulo Francisco da Costa Aleixo, perfilhados pelo Estado porque – enunciado como exemplo máximo da portugalidade – o avô dos meninos morreu, fiel à condição que lhe foi imposta de ser português, e pela recusa de acatar outra bandeira no território regido por si.

Jornal Português não mostra - com excepção de uma notícia filmada em Angola - territórios coloniais tal como nunca mostra colonos portugueses e mostra colonizados a pretexto da sua lealdade à "pátria" ou, no caso do desporto, por causa do seu papel no êxito de uma actividade em concreto. De resto, a política nacional relativa às colónias praticamente é ignorada - para além da tomada de posse do agente geral e da visita e regresso do Presidente da República - e é na área da diplomacia e devido à II Guerra Mundial que mais notícias referem a questão colonial.

5. Imagens de Portugal - a queda do império

Imagens de Portugal sucedeu, em 1953, à série *Jornal Português*. Tal como a antecessora - cujo fim coincidiu com a saída de Ferro do Secretariado - a produção e direcção da primeira série (1953-58) de *Imagens de Portugal* foi entregue, sem concurso, à SPAC (embora, desta vez, esta fizesse parte de um consórcio que também integrou a Produtores Associados, Lda.), recuperando o "cineasta do regime", António Lopes Ribeiro, a direcção técnica das actualidades de propaganda. Esta revista filmada - cujo operador a tempo inteiro foi Abel Escoto - tinha uma periodicidade quinzenal que, ao contrário da suposta mensalidade da sua antecessora, cumpriu e, como ela, tinha cerca de dez minutos de duração (uma bobina de 300 metros de película). Incluía sete a dez notícias e começava geralmente com uma "cultural" - uma reportagem mais alargada sobre localidades, festividades, museus, etc. - e prosseguia com o noticiário terminando, geralmente, com uma notícia de desporto.

Sobre as "culturais", Abel Escoto explicou-me: "Era uma maneira de dar a conhecer ao país coisas que havia e as pessoas não conheciam"⁹⁸. Sobre o carácter oficioso de *Imagens*, Escoto comenta: "Praticamente era coisas oficiais. Havia desporto. Futebol, que era o que havia naquele tempo e pouco mais."

Uma informação de serviço, com data de 29 de Abril de 1964, de Bernardo Júdice da Costa, Chefe da Repartição da Cultura Popular, enuncia o que a lei da criação do Fundo do Cinema prevê quanto à utilização do "[...] cinema como meio informativo e cultural de exposição e divulgação, por meio de filmes de actualidades, documentários e congéneres [...]" e faz o historial da produção das actualidades. Esclarece que na primeira fase:

[...] a produção do jornal de actualidades foi, durante alguns anos, concedida, sem concurso. A partir de 1958, estabeleceu-se a norma de, mediante condições previamente divulgadas, abrir concurso entre as sociedades ou firmas inscritas no Grémio Nacional das Empresas de Cinema. Optou-se, assim, tanto num caso como no outro, pela aplicação da primeira modalidade – a do patrocínio – prevista na legislação em vigor, para o que o Fundo do Cinema atribuiu ao Secretariado um subsídio equivalente à importância da adjudicação.

Finalmente, explica que:

A responsabilidade da feitura das *Imagens* compete ao adjudicatário, junto do qual existe um delegado do SNI e através dele se vão transmitindo as instruções e sugestões que o Exmo^o Secretário Nacional entende por conveniente, tendo sempre em vista a defesa dos princípios informadores do Estado Novo e o bom nome e prestígio dos seus dirigentes.

Abel Escoto (1919-) foi o único operador, a tempo inteiro, de *Imagens*. Entrevistei-o para apurar informação sobre o modo como se processava a organização das tarefas jornalísticas e a realização da revista filmada. Explicou-me que foi trabalhar para as actualidades a convite de Lopes Ribeiro e que Aquilino Mendes era também sócio da produção. Confirmou que o financiamento era proveniente, na íntegra, do SNI e que quando filmou as *Imagens* as condições técnicas tinham melhorado bastante relativamente ao modo como era filmada a revista de actualidades *Jornal Português*:

98 "MCP - E nessas notícias culturais também davam destaque às iniciativas do SNI, tipo inaugurações das pousadas de Portugal...

AE - Nas culturais não. Se havia uma reportagem de uma inauguração dessas entrava mesmo no jornal, na parte das reportagens. A parte cultural eram castelos, paisagens, coisas assim, que eram pouco vistas pelos portugueses." Entrevista na íntegra em anexo.

Quando foi o *Jornal Português* havia pouco material para filmar. Eram as Debríes, que eram uns caixotes sem mobilidade nenhuma. Quando foi das *Imagens de Portugal*, já tínhamos teleobjectiva, já tínhamos zoom, já tínhamos o material todo. E depois comprou-se uma máquina de propósito – mais tarde o Manoel de Oliveira comprou uma também... – que tinha imagem de um lado e som do outro. Por exemplo, os discursos filmavam-se e gravavam-se e o material saía logo síncrono.

Escoto filmou as actualidades num período em que não houve grandes manifestações organizadas pela propaganda mas confirma que a filmagem das manifestações populares era feita de modo manipulatório:

MCP - [...] chegou a filmar manifestações de apoio a Salazar?

AE - Não, não filmei muitas. Isso só se dava quando havia eleições. Principalmente quando houve as eleições em que entrou o Humberto Delgado. Mas aí ainda eu não estava no jornal. Quem fez isso foi o Queiroga. Até foi preso por causa dessa brincadeira.

MCP - E nessas manifestações havia muita gente ou tinham que filmar de modo a parecer que havia muita gente?

AE - Oh filha! Isso tinha que se fazer. Fui a várias manifestações – não dessas de eleições mas de outras - e tínhamos de mostrar que havia lá muita gente mesmo. Tinha-se de filmar com uma objectiva que fechasse o campo e que mostrasse muita gente, sem vazios à volta. Filmávamos sempre com objectivas que fechavam o campo, mostravam muita gente e que não deixavam vazios à volta. Isso fiz muitas vezes.

MCP - E que faziam mais, além disso?

AE: Apanhar o máximo possível as manifestações que interessavam à situação e fossem a favor da situação. Fazia-se o máximo possível para mostrar.

Sobre a estrutura das actualidades filmadas e a organização das tarefas jornalísticas, Escoto confirmou que eram idênticas às da imprensa escrita. Havia uma agenda relativa aos acontecimentos da actualidade. De resto, "o alinhamento era semelhante ao jornal escrito. É claro, não era tão desenvolvido como um jornal. Aquilo tinha que se fazer em poucas imagens. [...] De todas as notícias que havia, escolhia-se a principal". *Imagens de Portugal* estreavam, segundo Escoto, no cinema Império e no S. Jorge - "não sei se passava em mais algum", acrescenta - além de passar em vários cinemas do resto do país.

Ser detentor da carteira profissional que era atribuída pelo Sindicato dos Profissionais do Cinema (fundado em 1938 e presidido também por Lopes Ribeiro) não facilitava particularmente o trabalho do Escoto durante as filmagens. Aliás, documentação disponível no ANTT mostra que o SNI pedia geralmente livres trânsito às entidades organizadoras de certos eventos para que o operador das actualidades pudesse circular livremente nos mesmos (desportivos, chegadas e partidas no aeroporto de Lisboa, etc.).

MCP - Como é que a polícia lidava com os operadores de câmara?

AE: A polícia não chateava muito. Só me lembro de uma vez ter um problema. Ía para uma reportagem e não levava livre trânsito nem nada e mostrei a carteira profissional. Ele não quis

saber e depois eu até disse isso no sindicato: "isto não serve para nada". Diz lá para darem facilidades a quem possuir esta carteira mas afinal de contas não serve para nada. Depois lá consegui convencer o polícia e ele deixou-me.

MCP: Era a fazer o quê?

AE: Já não me lembro.

MCP: Mas era nas *Imagens*?

AE: Era nas *Imagens*. Mas quando ia para fora não. Aquele, o [Rosa] Casaca, que fugiu para Espanha, foi comigo em viagens com o presidente. Ele é que era o chefe da polícia de Estado. Lidava com a gente nas palminhas. Tínhamos tudo quanto queríamos deles. A polícia era simpática, pois não, não havia de ser... Ia até a a abrir caminho para a gente e tudo.

Escoto não filmou nenhuma das viagens presidenciais às colónias apesar de ter filmado a visita de Craveiro Lopes a Espanha, ao Brasil e a Inglaterra. Conta que se tivesse acompanhado Craveiro Lopes numa das viagens às colónias teria morrido num acidente de avião que se despenhou com vários jornalistas a bordo.

Eu era para ir, pelo jornal, numa viagem com o presidente a Moçambique. Havia um rapaz que era meu assistente e me escreveu duas cartas a pedir, por tudo, para o deixar ir na viagem do presidente. Para ele ir eu não podia ir. Como eu era o operador do jornal, lá pedi ao Lopes Ribeiro, que aceitou. Foi para Moçambique e um dos aviões que fazia serviço com os operadores caiu, no meio da selva. Levava esse rapaz, o operador da NO-DO [...] e outros jornalistas. Morreram lá todos. Se eu tivesse ido não estava agora aqui a falar consigo.

Como é que o discurso político colonial se projecta então nas actualidades?

O jubileu de Salazar em 1953 no poder é pretexto para, logo no nº 5, reportar a visita dos delegados do Ultramar e de representantes de associações portuguesas "nas cinco partes do mundo" e de régulos de Timor, Moçambique e Guiné. Porém, logo no arranque das actualidades, entre as poucas notícias de âmbito colonial, destaque-se, no nº 2, a da partida da metrópole de colonos - "22 famílias de agricultores embarcam no Benguela para Angola". "Gente humilde ao serviço do Império", é como são descritos e as imagens atestam a sua simplicidade e pobreza. O ministro do Ultramar, Sarmento Rodrigues, foi despedir-se deles. A narração fala de "apreço pelos que mantém o esforço civilizador". Estas duas notícias de duas edições de *Imagens* sintetizam sumariamente como, à época, se concebe a informação sobre império colonial português: são notícia os delegados ultramarinos que vêm homenagear o presidente do conselho e os régulos que, de Timor, Moçambique e Guiné, prestam vassalagem, por um lado, e, por outro, são exibidos como símbolo da grandeza e diversidade etnográfica do império e do "respeito" deste pelas "culturas indígenas". Grandeza do império que saúda o génio político de Salazar, utilização folclórica dos régulos e o cumprimento da "missão civilizadora" por via da emigração, para as colónias, de agricultores pobres, em

suma.

É a "questão de Goa" que coloca, definitiva e regularmente, as colónias no *agenda setting*. Pela primeira vez na história do Estado Novo, Portugal está no centro de um conflito, impondo-se então as reportagens no "Ultramár".

A primeira referência, indirecta, à crise ocorre logo no jubileu de Salazar. A narração diz que, de vários pontos do império, chegaram pessoas para participar na manifestação a Salazar. Nesta participa uma delegação do Estado da Índia "cuja fidelidade a Portugal dia-a-dia mais se acentua", diz a narração. No nº 14, a propósito de uma visita a Portugal de filiadas da Mocidade Portuguesa que foram apresentar cumprimentos a Salazar, a narração diz que este foi mais sensível às mensagens de Málaca e Índia. O "XXVI aniversário de Salazar no poder", reportado na edição nº 31, é pretexto para uma manifestação de "lealdade" de "portugueses nascidos na Índia, residentes em Lisboa". A narração explica que são magistrados, professores, militares, comerciantes, industriais e estudantes e "tão portugueses como eu ou como qualquer de nós".

No nº 33, *A viagem presidencial a S. Tomé e Príncipe* -, em 1954, a primeira filmada alguma vez no terreno pelas actualidades do SNI - fixa o padrão que depois se repetirá, com pequenas variações locais ou de circunstância. A reportagem mostra aspectos da recepção a Craveiro Lopes em S. Tomé. O presidente viaja num carro aberto que é seguido por africanos. Meninos negros, que acenam com bandeiras portuguesas, aplaudem a passagem do Presidente. Todos estão vestidos de branco. Diz a narração, sublinhando a então premente questão da unidade nacional e enaltecendo a natureza festiva e pacífica da recepção:

As vibrantes aclamações da população indígena em contacto directo com o carro presidencial mostram a indissolúvel unidade da Pátria portuguesa em todas as latitudes bem longe dos diferendos raciais, sociais e políticos que afectam outras potências ultramarinas. A ausência de qualquer força armada, militar ou policial, torna estas imagens únicas na nossa época.

Na edição seguinte, que reporta a continuação da viagem, já em Angola, diz-se que "Toda a população vibrou com patriótico fervor para saudar o Chefe de Estado cuja presença na terra portuguesa de Angola é claro sinal da indissolúvel unidade que une todos os portugueses do mundo". Uma visita à fortaleza de S. Miguel é pretexto para referir que os seus muros "recordam a restauração da nossa soberania total desde há mais de três séculos" e o hastear da bandeira pelo presidente é feito "perante os chefes indígenas cuja dedicação é indefectível".

O número 36, que reporta o regresso de Craveiro Lopes de África, sintetiza as ideias que a propaganda, através de *Imagens* e do cinema, o SNI quis projectar, sobretudo junto aos metropolitanos [nesta fase a exibição das actualidades no "Ultramar" ainda não é assumida como importante]. Explica-se, pois, que o presidente levou aos habitantes de Angola e S. Tomé e Príncipe "a certeza da indivisibilidade moral e territorial da pátria portuguesa". E para a ordem do discurso impôr-se de modo mais convincente, o regresso de Craveiro Lopes é encenado triunfalmente pelo SNI e fixado pelo cinema. Além da presença de Salazar no aeroporto e da entrega de flores pelos netos do presidente ao próprio, Craveiro Lopes atravessa Lisboa convocada para receber o presidente nas principais avenidas. Atente-se na narração e na análise da imagem: "E saudou em continência a cidade, capital daquela terra espalhada pelos quatro cantos do mundo de que ele é o primeiro cidadão" [vêem-se imagens de lisboetas aclamando o presidente e lançando confetis]. Verdadeira explosão dos mais altos sentimentos patrióticos, grito de alma sincero consagrador de uma política de ordem, de uma política única de paz e unidade nacional. [imagens da Avenida da Liberdade cheia de gente]. A simples presença de tamanha multidão não deixa dúvidas sobre o que lhe vai no espírito quando estão em jogo [...] no mundo os fundamentos da civilização que os portugueses ajudaram a construir". [No Rossio, aglomera-se gente em torno das estátuas. Um miúdo aplaude, empoleirado em cima de uma mão de pedra do seu tamanho. Em Belém, centenas de automóveis.] Diz-se que "Portugal não se divide" e que "Lisboa e Goa, [são] cidades portuguesas" acrescentando-se que vieram pessoas de todo o país manifestar-se. "Centenas de automóveis seguiam o carro presidencial e delegações vindas de todo o país empunhando letreiros expressivos acentuando ainda mais nitidamente os sentimentos do povo português sempre que se trata de manter intacta e incorrupta a justa soberania de Portugal na Europa, ou na Oceânia, na África ou na Ásia". A narração inflama-se. Diz que "A Nação prolonga-se do Minho a Macau" e que "Portugal está unido". A reportagem encerra com o hino nacional.

Desde a vigência do Estado Novo que as manifestações eram ordeiras, de apreço pelo regime e de agradecimento a Salazar. A "questão goesa" inaugura uma nova categoria de manifestações, ordeiras e de repúdio contra os que atentam contra a soberania e unidade nacionais. Organizadas pela propaganda, não podiam deixar de ser fixadas pelas actualidades estatais para depois serem exibidas.

Imagens de Portugal nº 38 mostra mais manifestações de descontentamento no território continental e nas colónias, realçando o "carácter expontâneo" das mesmas. A

narração ilustra o tom da propaganda:

Portugal inteiro vibra de patriótica indignação perante os inclassificáveis atentados à soberania nacional perpetrados na Índia pelos acólitos comunistas do 1º ministro da União Indiana. Bastou o veríssimo ataque a uma pequena aldeia isolada de qualquer possibilidade de auxílio nosso para que a Mocidade Portuguesa se fosse manifestar aos Jerónimos, junto do túmulo de Vasco da Gama, [...] declarando a sua incondicional disposição de se bater, se tanto fôr necessário, para que a bandeira portuguesa continue a flutuar, honrada e altiva, em todas as parcelas da Pátria pelo mundo em partes repartida. [...] Atrás dela, ergueram-se em todo o país vozes de aplauso ao governo de Salazar pela impecável atitude assumida desde a primeira hora, de não transigir com quaisquer salteadores ou traidores seja onde fôr que as suas odiosas ambições se manifestem. E como Portugal é o mesmo, na Europa, em África, na Oceânia ou na Ásia, do povo português se eleva agora o mesmo clamor de indignação e os povos amigos acompanham-nos na hora grave que é a hora dos verdadeiros amigos. Veja-se esta espontânea manifestação dos súbditos do Paquistão, [...] que, em Lourenço Marques, atravessaram as ruas para irem dizer ao governador geral que confiavam no governo português tão firmemente como neles o governo pode confiar. Três dias antes, ao mesmo tempo que na metrópole e em Luanda e em Goa multidões afirmavam iniludivelmente a sua fidelidade e decisão, os naturais de Lourenço Marques, sem distinção de raças ou de classes, juntaram-se junto da câmara municipal pedindo a justa desafronta. "Negros de Portugal lutai por Portugal", diziam os letrados. [...]

A edição seguinte, nº 39, continua a reportar as manifestações de repúdio pela questionação da unidade territorial portuguesa. A narração de mais uma manifestação [nocturna, no Porto, e composta exclusivamente por homens] começa por comentar um cartaz empunhado por um manifestante: "A nossa Índia não sairá de Portugal": "Este cartaz resume a firme determinação do povo português de não admitir expoliações em nome de princípios que não reconhece e que oito séculos de história repudiam". Ainda nessa reportagem, que mostra outra manifestação em Lisboa, no Largo do Município, fixa-se um excerto da intervenção do Presidente da Câmara em que este denuncia "um imperialismo mal disfarçado que procura mutilar a integridade da Pátria".

Durante esta primeira série de *Imagens*, o jubileu de Salazar, a viagem de Craveiro Lopes às colónias e as manifestações de repúdio pela reclamações da União Indiana são os principais acontecimentos abordados, pretexto para a retórica do regime - que se transfigurou de "império colonial" para se afirmar como Portugal continental e "Ultramar" - se projectar por via das actualidades filmadas.

Em 1955, *Imagens de Portugal* nº 58 inclui uma notícia sobre nova viagem, durante um mês, de Craveiro Lopes ao "Ultramar" a qual teve início na Guiné. Uma análise sumária das imagens e da narração comprova a falta de incorporação, pela propaganda, nas actualidades, do luso-tropicalismo e a conservação de um registo ainda próximo do do filme

de ficção *Feitiço do império*: "[...] 30 mil indígenas de todas as raças, que fazem da Guiné um verdadeiro tesouro etnográfico, vieram de toda a província para saudar o general Craveiro Lopes". A reportagem mostra Melo e Alvim, governador da Guiné, a cumprimentar o presidente. A narração prossegue: "Os mais variados e exóticos instrumentos tocavam a Portuguesa". Nas imagens vêem-se as mulheres de Craveiro Lopes e de Sarmento Rodrigues, o Ministro do Ultramar que acompanhou o presidente. Após revista à Guarda de Honra, no plano seguinte, vêem-se mulheres africanas vestidas com panos e depois surgem rapazes e homens empunhando bandeirinhas nacionais. Fixam-se os cumprimentos oficiais aos representantes da França e do Líbano, a Castro Fernandes [director do BNU] e a um representante da Igreja. Craveiro Lopes fez o percurso do aeroporto até ao palácio do governo a pé: "O General Craveiro Lopes foi acompanhado por um emocionante cortejo a pé, onde os Fulas, os Papéis, os Balanta, Mandingas, Manganhas e Bijagós vitoriavam a mesma Pátria, a mesma bandeira e o mesmo chefe". Afirmação, portanto, da unidade do império mas não da multirracialidade - apesar de enunciar-se a diversidade racial existente na Guiné ela não é enquadrada na "portugalidade". O que há, claramente, é o enaltecimento da submissão das populações guineenses ao colonizador português sem se sublinhar uma suposta hibridez que só se fará quando o luso-tropicalismo é incorporado no discurso do poder político (e não apenas usado como argumento pelo discurso diplomático para o exterior, como se sabe que aconteceu neste período). A presença de Sarmento Rodrigues - que, recordemos, foi quem convidou Freyre para visitar o "Ultramar" português e procurou iniciar uma reforma administrativa inspirada pela teoria do sociólogo brasileiro - nesta viagem poderia garantir o recurso a esta retórica se esta fosse, já então, a prática.

Em 1956, Craveiro Lopes visita Moçambique e nos números 91, 92 e 93, *Imagens* reporta o acontecimento sem mudar o "guião" que a primeira viagem fixada simultaneamente na metrópole e no "Ultramar" impusera [embora o regresso se faça com menor aclamação - ou, com uma organização em menor escala - popular].

Continua, portanto, a não noticiar-se a actualidade das colónias – o quotidiano nesses territórios – mas apenas os assuntos que lhes concernem na óptica administrativa da metrópole. Mudança de relevo nesta fase é que começam a reportar-se, *in loquo*, as viagens presidenciais ao "Ultramar", fixando as aclamações populares que "mostram" não haver crise nas colónias e dizendo que a discórdia é promovida, no exterior, por "terroristas comunistas".

Ao longo da série, porém, há pequenos apontamentos que ajudam a caracterizar as

representações do colonialismo português noutras vertentes para além da recém-instaurada crise "ultramarina". O nº 46 das actualidades reporta a comemoração, em Barcelos, do primeiro centenário do nascimento de D. António Barroso, missionário e explorador em África. Cerejeira preside ao evento, em 3 de Novembro de 1954, "para enaltecer a memória da grande figura que ajudou a dilatar a fé e o império nos finais do século XIX". Já na edição nº 71, a propósito da visita da Portugal do primeiro ministro da então Federação das Rodésias, Lord Malvern, explica-se que viu "documentos valiosos da acção civilizadora dos portugueses respeitantes à província de Moçambique, desde a época de Vasco da Gama à actualidade". Na mesma edição, o facto de a guarda do Palácio de Belém ter sido confiada a uma pelotão de Caçadores de Angola é lido como um acto simbólico: "o da presença viva entre nós do Ultramar português".

Já a edição nº 103 retoma o tema da crise colonial, reportando a partida de "novo contingente de tropas para a Índia portuguesa" para render o que lá se encontra "para defesa desse pedaço de Portugal, que a cobiça dos maus vizinhos não conseguirá afastar da nossa civilização". Finalmente, no nº 109, noticia-se a reunião, em Lisboa, do Instituto Internacional das Civilizações Diferentes, que terá apreciado a acção dos portugueses no mundo. A narração preocupou-se em esclarecer que o instituto é apolítico: "Não tem outras preocupações maiores do que o progresso das suas províncias ultramarinas no quadro da nação Portuguesa e da colaboração internacional"⁹⁹.

Em suma, com a primeira série de *Imagens de Portugal* pouco muda, no imediato, quanto à cobertura noticiosa da actualidade nas colónias. Durante a primeira série - nº 1 a 135 - as notícias coloniais revelam uma preocupação com a questionação internacional à posse de colónias por Portugal contrastante com o apregoado "Orgulhosamente sós" [ou antes, que talvez o motive quando faz impôr a sustentação desta situação como uma inevitabilidade] e uma quase obsessão com a retórica da manutenção da unidade territorial do império. Esta obsessão advém de uma consciência de que a manutenção de colónias é condição fundamental da sustentação da portugalidade e de Portugal.

O discurso sobre a raça não incorporou ainda o luso-tropicalismo e prolonga, de certo modo, o pensamento político colonial vigente nos anos 30 e 40, consubstanciado no Acto

⁹⁹ É óbvio que durante esta primeira série de *Imagens* há outras notícias coloniais, da área do desporto, cultura, etc.. Não as refiro e analiso porque tal mereceria um estudo específico e a exaustão na sua análise, no caso do meu estudo, não se justifica.

Colonial, e que se opõe à miscigenação. Há o reconhecimento de que, do "Minho a Timor somos todos portugueses" o que, se pode ter ressonâncias luso-tropicais, não é, porém, mais do que uma fórmula. Todos podem ser portugueses mas, para os africanos ou asiáticos, a assimilação é a única via - e de acesso difícil - para ver reconhecidos direitos de cidadania como os detidos pelos portugueses metropolitanos e resgatar-se da condição de sujeito alvo da "missão civilizadora" e os brancos nascidos nas colónias são portugueses, mas de segunda. A miscigenação não é valorizada nem modo de progressão social - aliás, como Freyre observou, os cargos administrativos e militares coloniais mais importantes estão vedados aos "portugueses" não brancos.

Não encontrei no Fundo SNI, depositado no ANTT, elementos que precisem quando decidiu o Secretariado lançar concurso para a produção de *Imagens de Portugal*. No material encontrado no Fundo a primeira referência à realização de um concurso encontra-se em correspondência da Doperfilme datada de 19 de Julho de 1956. Na carta - em que a produtora pede um apoio estatal para manter a produção de notícias sobre a actualidade portuguesa que são exibidas com as actualidades espanholas de propaganda NO-DO - há uma nota manuscrita, não assinada, que diz: "Para juntar ao processo da Doperfilme referente ao concurso para o jornal de actualidades de iniciativa do SNI. Trata-se de simples achega, para o devido esclarecimento dos Ex.mos vogais do Conselho do Cinema".

(a) 1958-1961: 2ª série de Imagens de Portugal. A crise colonial agudiza-se

A crise colonial vai-se instalando a partir de 1947 quando a Índia reclama os territórios de Goa, Damão e Diu para se tornar declarada, em 1954, com a anexação de Dadrá e Nagar-Haveli e com a perspectiva da União Indiana poder ocupar igualmente Goa, Damão e Diu. O regime aposta, por isso, em manter presente estes territórios da Ásia no imaginário nacional através da inclusão de notícias e exibição do quinzenário filmado de propaganda. No entanto, apesar da realização da Conferência de Bandung, em 1955, parece não sentir ainda a necessidade de acautelar a situação ultramarina através das actualidades.

O contrato de adjudicação, válido para três anos e para um total de 78 jornais cinematográficos, à Doperfilme, da produção de *Imagens de Portugal* – "título registado na

Conservatória do Registo da Propriedade Literária, Artística e Científica, como propriedade do Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo" – foi assinado entre representantes da produtora e do SNI a 15 de Abril de 1958. Especifica que a adjudicação ocorre após autorização por despacho, a 21 de Março, pelo Presidente do Conselho, de parecer do Conselho do Cinema, de 14 desse mesmo mês. Informa ainda que a adjudicação foi aprovada em concurso, entre firmas congéneres, por intermédio da União de Grémio dos Espectáculos. A segunda de 18 cláusulas do contrato prevê que:

Cada número dos jornais terá duzentos e quarenta metros [acrescentado à mão, a trezentos] incluindo as legendas, sendo metade dessa metragem constituída por assuntos culturais e a outra metade por assuntos de actualidade, que interessem à vida da Nação, nos seus múltiplos aspectos, esta apresentada sempre em último lugar.

No âmbito desta cláusula especifica-se que todo o continente será alvo de "filmagens" e que estas serão síncronas "de imagens e som para os assuntos que, pela sua própria natureza, assim o exijam e recomendem".

A terceira cláusula impõe que o quinzenário seja estreado em pelo menos três salas de estreia em Lisboa "que não sejam exploradas" pela Doperfilme e um cinema de estreia do Porto. Exige-se, adicionalmente, que todos os jornais sejam exibidos num mínimo de cem cinemas do continente e ilhas, além da sua exibição também nas cidades de Luanda, Lourenço Marques, Goa e Macau.

O contrato estipula também que cada edição de *Imagens de Portugal* custará 31481\$00 e que o montante anual "a abonar" pelo SNI à Doperfilme é de 818.516\$00, perfazendo um total de 2.455.548\$00 no final do contrato. Fica ainda definido que os pagamentos são feitos dez dias após a estreia, comprovada, de cada edição.

A cláusula seis estabelece que, de cada *Imagens de Portugal*, serão feitas "nove cópias normais e de 'master'". O articulado a seguir define que destas, cinco são para exibição no continente e ilhas, que "as quatro restantes destinam-se às Províncias Ultramarinas de Angola. Moçambique, Estado Geral da Índia e Goa" e que a "master" será entregue ao SNI no dia posterior à estreia, em Lisboa, de cada edição. Estabelece-se, ainda, que a propriedade do negativo é do SNI.

A oitava cláusula diz que: "O jornal não pode ser exibido em cinemas de estreia juntamente com qualquer outro jornal estrangeiro de actualidades que, normalmente, inclua imagens de assuntos portugueses". Fica também contratualizado, através da cláusula nove, o

compromisso, pela Doperfilme, de incluir notícias portuguesas em doze edições do NO-DO, além de estipular-se que seja dada atenção à perceptibilidade do comentário falado das actualidades para ser claro para portugueses e brasileiros.

(i) Agenda setting, produção e exibição em 1958/59

A caixa 919 do Fundo SNI inclui - a partir de 29 de Abril de 1958, altura em que foi adjudicada a produção da revista de actualidades à Doperfilme - várias relações dos temas propostos pela Doperfilme para cada edição quinzenal visando a aprovação pelo delegado do SNI, Júlio Cayolla. Reúne também vários relatórios que permitem sistematizar informações sobre a organização das actividades para a realização de actualidades filmadas, o modo como se planificavam os temas das edições e se agendava a cobertura cinematográfica dos actividades relevantes para o SNI, como se processava a relação entre o delegado do secretariado (clarificando os seus poderes), as críticas feitas por este ao desempenho dos técnicos e à qualidade das edições bem como o exercício de censura por parte deste sobre os temas propostos. Um relatório de Cayolla esclarece que o Secretário Nacional visionava sempre o quinzenário de actualidades antes da sua estreia nos cinemas de Lisboa e Porto.

Num relatório que acompanha a relação dos temas para a edição do nº 139, de 28 de Maio, Cayolla diz que nota nos técnicos interesse em produzirem bom trabalho. Progressivamente, porém, o delegado torna-se mais crítico em relação ao desempenho destes valorizando a qualidade das reportagens televisivas em detrimentos das actualidades cinematográficas. Em 14 de Outubro de 1958, o delegado do SNI critica "Quando é o Sr. Perdigão Queiroga o operador o número tem uma elevação certa, o que não se dá quando ele não está presente, como agora sucede". Também em nota manuscrita nesse relatório, ordena-se que seja transmitido à Doperfilme que a fotografia do último número de *Imagens de Portugal* deixava muito a desejar.

A 12 de Março de 1959, Cayolla faz um reparo ao comportamento do operador das actualidades que, durante a inauguração da Central Leiteira, "se ausentou antes do final da cerimónia perdendo a condecoração pelo Presidente da República ao presidente da câmara".

Em 23 de Abril o delegado preocupa-se com as condições de trabalho dos operadores e pede ao SNI facilidades, em termos de livres trânsito, para os operadores (a quem chama

"técnicos") das *Imagens*. Não as terem perturba-lhes o serviço, relata.

Uma análise das relações de temas consultadas revela que, em geral, os temas propostos são aprovados e que as alterações feitas são no sentido de incluir actualidade política interna mas também há sugestões de Cayolla quanto à filmagem das chamadas "culturais"¹⁰⁰. Por outro lado, a própria Doperfilme toma a iniciativa de, por vezes, pedir instruções¹⁰¹.

Correspondência de Júdice da Costa para Cayolla é esclarecedora da antecedência com que a agenda noticiosa era definida - mais de uma semana antes da estreia da revista cinematográfica em sala. Revela também da parte do delegado uma eventual insensibilidade quanto à actualidade desejável - e a necessidade, decorrente desta, da produtora definir "tardamente" a agenda. Em Junho desse ano, o delegado acrescenta à relação de temas propostos para a edição 141 um relatório para o SNI indicando que tem que ser ele próprio a telefonar para a Doperfilme a pedir a relação de assuntos e que não a consegue obter no dia indicado em contrato. Em virtude deste seu reparo o SNI esclarece-o que – em resposta ao ofício 2152, de 12 de Julho de 1958, – a Doperfilme informou disponibilizar a lista dos assuntos a incluir em *Imagens*, com oito a dez dias de antecedência da sua estreia. Não obstante, os motivos de reparo e as queixas de Cayolla continuaram.

Existiu censura prévia por Cayolla (anterior à da Comissão da Censura ao Cinema) como comprova o documento relativo aos temas propostos para o nº 141, com estreia a 26 de Junho de 1958. A Doperfilme propunha-se filmar o primeiro casamento católico de ciganos pobres. Sobre isso, Cayolla escreve: "Sobre o casamento de ciganos, embora o assunto seja interessante por ser o primeiro casal de ciganos que se casa religiosamente, também fiz o reparo para o caso ser discretamente, dado que se trata de gente humilíssima desse meio e o aspecto ser desolador". O facto é que esta notícia não consta na versão final filmada de *Imagens de Portugal*.

A produção das actualidades pela Doperfilme é, ao longo dos meses, motivo de reparos constantes por parte do delegado do SNI. Inicialmente satisfeito com o empenho da

100 Apontamentos documentais sobre temas de interesse cultural em sentido lato. A 24 de Novembro de 1958, Cayolla apresentou um "plano cultural" de *Imagens* com sugestão de museus a filmar. Nele "dever-se-ia incluir todos os museus existentes em Portugal Metropolitano, Insular e Ultramarino" - isso foi sublinhado posteriormente a lápis no documento existente.

101 É o que comprova um pedido de instruções, feito pela produtora a 22 de Julho de 1958, para a edição nº 145 das actualidades a estrear a 13 de Agosto, a propósito da tomada de posse do novo Presidente da República, Américo Tomás. Pergunta-se: "Deverá ser quase exclusivamente consagrado ao acontecimento desde que não se

equipa, rapidamente passa a criticar a variação na qualidade do trabalho dos operadores e das imagens captadas por estes (com razão) assim como a redacção dos textos da locução, os atrasos na feitura da mesma que comprometem a sincronização desta com a imagem. Cayolla nunca deixa de criticar o agendamento dos temas noticiados mas sobretudo a organização dos trabalhos e a qualidade técnica de *Imagens*. De tal modo que parece usar as referências à televisão como modo de questionar o sentido da continuidade do investimento estatal em actualidades cinematográficas. O delegado revela também bastante susceptibilidade quanto à definição da sua autoridade e o respeito pela mesma e por isso oscila entre o elogio pontual à aplicação da equipa da Doperfilme na melhoria da qualidade das actualidades e uma crítica miudinha que visa impôr o seu pequeno poder e que, frequentemente, escamoteia - ou não entende - que a falta de observância de horários convencionais decorre provavelmente da necessária actualidade dos assuntos reportados¹⁰².

Em final de Abril de 1959, não obstante instruções de Júdice da Costa para que Cayolla e a direcção de *Imagens* assentem num modelo que resolva os problemas enunciados pelo delegado quando à produção das mesmas, as relações entre Cayolla e a direcção do jornal mantêm-se tensas.

Retenha-se ainda dos relatórios de Cayolla, além das críticas feitas, informação que esclarece que o próprio Secretário Nacional visionava o quinzenário de actualidades antes da sua estreia nos cinemas de Lisboa e Porto.

Não encontrei, no Fundo SNI, informação detalhada relativa ao cumprimento, pela Doperfilme, do contrato de produção de *Imagens de Portugal*, no que se refere particularmente à exibição, desde final de Abril até final de 1958.

A primeira das escassas referências encontradas data de 14 de Março de 1959. Nela Cayolla informa que a Doperfilme, a propósito do seu pedido de esclarecimentos sobre a distribuição das actualidades estatais no Brasil, Goa e Macau, respondeu: " A distribuição do documentário *Imagens de Portugal* é feita pela Doperfilme desde Abril de 1958, e do nº 136. A partir desta data, e de 15 em 15 dias, foram enviadas sempre para o Brasil, Goa e Macau, as respectivas cópias".

faça um especial?".

102 Além do fornecimento da relação de temas merecer reparos, também a inexistência de um horário para a submissão das edições para aprovação de Cayolla é alvo de crítica. Uma informação do SNI de 4 de Julho de 1958, instrui o Chefe da 3ª Repartição, Júdice da Costa, para solicitar à Doperfilme o cumprimento de um horário para que o delegado possa "desempenhar funções com oportunidade e eficiência".

A primeira informação sistematizada disponível no Fundo SNI foi elaborada pela secção de cinema do secretariado, chefiada por Manuel Félix Ribeiro, a 30 de Janeiro de 1960 e afirma que todas as normas não citadas foram respeitadas mas faz reparos quanto ao cumprimento das outras apontadas: informa-se que, quanto à cláusula nove não houve nova comunicação da Doperfilme sobre a inclusão de notícias no NO-DO após ofício nº 653 do SNI, de 18 de Abril de 1958 e que, quanto a 14ª, "não foi recebida nota indicativa do número de sessões dadas, bem como nome de empresas e localidades onde os documentários foram mostrados em 1959". Finalmente, e quanto ao tema mais relevante para esta tese, o do "Ultramar", escreve-se que (cláusula 4) o jornal tem sido exibido no "Ultramar" mas que a Doperfilme não respondeu ao ofício do SNI nº 1585, de 11 de Setembro de 1959, sobre os nomes e lotações dos cinemas de Angola onde as actualidades eram exibidas. É por isso que, a 11 de Fevereiro, o chefe da 3ª Repartição, Bernardo Júdice da Costa, volta a pedir à produtora a relação dos nomes e lotações dos cinemas de Angola onde são exibidas *Imagens de Portugal*, pedido que, a 15 de Fevereiro, é reiterado de modo mais exigente.

Na resposta da produtora, com data de 16 de Fevereiro, acusa-se a recepção dos ofícios e clarificam que a resposta "foi entregue a 27 de Janeiro p.p., nesse Secretariado, em carta endereçada ao Exmoº Srº Julio Cayolla". Em anexo, junta-se a relação com nomes e lotações dos cinemas de Angola onde foram exibidas as actualidades de propaganda.

Trata-se de 16 cinemas com lotações médias entre 500 e 600 lugares (há, além destes, dois grandes cinemas: o Miramar de Luanda e o Moçamedes, da terra que lhe deu nome) e os dois ambulantes de Francisco S. Carvalho e Álvaro A. Sequeira respectivamente.

LOCALIDADE	NOME DO CINEMA	LOTAÇÃO
Luanda	Feira Popular	600
Luanda	Sindicato	500
Luanda	Miramar Cinema	1136
Lobito	Colonial	750
Catumbela	Assoc. Recreativa	450
Nova Lisboa	Escola Aplic. Militar	500
Chinguar	Assoc. Recreativa	500
Vila General Machado	Assoc. Recreativa	700
Nova Sintra	Sporting Clube	500
Carmona	Rafael Prata	600
Luso	Cine Teatro Luena	500
Santa Combadão	Clube Cultural do Colonato da Cela	600
Negage	Alvaro Faria	750
Moçamedes	Cine Moçamedes	1200
Novo Redondo	Sport Club	900
Balombo	Cinema	500
Ambulante	Francisco S. Carvalho	2000
Ambulante	Álvaro A. Sequeira	2500

A lista não refere o número de exhibições pelo que a informação fica muito incompleta.

Informação interna da secção de cinema do SNI, com data de 30 de Março, diz que para averiguação do cumprimento do contrato pela Doperfilme foram analisados os elementos fornecidos pelo delegado do SNI, Júlio Cayolla, os quais, "depreende-se", por sua vez foram fornecidos pela produtora. Conclui-se que foram produzidas as edições estipuladas em contrato mas que só foram exibidas em 89 cinemas de continente e ilhas (deveriam ter sido mostradas em 100). Conclui-se que, de acordo com a cláusula 16^a, a adjudicatária incorre na multa de 11 mil escudos (mil escudos por cinema onde não tenha sido exibida a série completa).

Ainda segundo Cayolla, e quanto à exhibição no "Ultramar", a série completa só terá sido mostrada em Luanda quando o contrato estipulava também a sua projecção em Lourenço Marques, Goa e Macau.

Uma nota manuscrita, de 4 de Abril, pede que se averigue se consta do processo a relação referida na carta da Doperfilme, datada de 16 de Fevereiro, para verificar-se o número de exhibições nos cinemas em Moçambique, Índia Portuguesa e Macau. Nova informação interna, da Secção de Cinema, com data de 25 de Abril de 1960, refere que a relação mencionada pela Doperfilme consta do relatório de *Imagens de Portugal* sobre 1959, apresentado por Júlio Cayolla, embora não esteja no processo existente na 2^a Secção, onde não terá chegado. Afirma-se, porém, que "segundo essa relação, foi enviada uma cópia síncrona de cada número para Lourenço Marques – Teatro Manuel Rodrigues –, Goa e Macau".

Pela imprecisão dos dados depreende-se que, em 1959, a exhibição de *Imagens de Portugal* em cinemas do "Ultramar" terá sido irregular. Em Angola terá sido mostrada em 14 povoações com cinema além de outras povoações poderem ter visto as actualidades de propaganda por via dos cinemas ambulantes. Sublinhe-se que em Luanda as *Imagens* foram projectadas em três locais - tantos quantos os cinemas de estreia que mostravam as actualidades filmadas em Lisboa. Acresce, porém, à irregularidade da exhibição que esta terá sido muito deficiente em Moçambique, Goa e Macau (para cada qual dos locais só era enviada uma cópia) desconhecendo-se dados sobre em que locais e circunstâncias teria sido projectada a cópia quinzenal das actualidades filmadas. Não encontrei qualquer referência ao

envio de cópias para S. Tomé e Príncipe, Guiné e Cabo Verde.

(ii) Produção e exibição em 1960

1960 é um ano particularmente difícil no que respeita às relações entre o SNI e a produtora encarregue de *Imagens*. Além das questões que se colocam logo ao princípio do ano por incumprimento, pela Doperfilme, do contratualizado quanto à exibição no país das actualidades e de outras relativas a desacordo quanto aos valores a cobrar por edições especiais (no âmbito das Comemorações Henriquinas) encomendadas pelo SNI, Cayolla mantém-se muito crítico quanto à qualidade dos noticiários, queixando-se de falta de qualidade dos mesmos.

Logo a 22 de Março, numa nota omissa quanto às *Imagens* em questão, o delegado do SNI escreve que, ao receber a lista de assuntos prováveis para esse número, considerou que o número era fraco, tendo oportunamente informado o SNI disso mesmo. Acrescenta que tal sucede com a agravante dessa edição seguir-se a outra igualmente deficiente. A 31 de Maio volta a reportar que o número 197 das actualidades é fraco. O visionamento da mesma mostra, porém, que não se trata objectivamente de uma edição má. Trata-se sim de um noticiário com pouca actualidade política e será esse o factor que suscita a apreciação negativa do delegado do SNI¹⁰³. A crítica repete-se, a 14 de Junho, relativa às *Imagens* nº 198¹⁰⁴. Cayolla escreve no relatório que a edição "não inclui assuntos de interesse, que se deram". Acrescenta que isso lhe dá razão quando pede a indicação dos assuntos prováveis

103 É um número com mais de 10' de duração, iniciando-se com uma "cultural" com imagens interessantes de Fermentelos e a apanha do moliço na pateira local. O noticiário prossegue depois com uma reportagem sobre a Feira do Ribatejo e a visita de Américo Tomás, a que se seguem imagens sobre a primeira exposição de aeronáutica pela Mocidade Portuguesa, no Palácio da Independência, e, no cinema Roma, uma reportagem sobre folclore angolano e goês, no âmbito da qual se apresenta o Duo Ouro Negro [os músicos cantam "olha o preto não tem vergonha, com 5\$ quer beber vinho e jantar" e a narração comenta: "Os aplausos que os dois rapazes de Angola ouviram mostram bem o interesse da metrópole pela arte das nossas províncias de Além-Mar"]. A rubrica Desporto encerra o jornal, com uma notícia sobre aeromodelismo e a conquista do campeonato nacional de futebol pelo Benfica.

104 Tem 9'53" de duração total e que é composta pela "cultural", dedicada à abertura da I Feira Internacional de Lisboa por Américo Tomás; e pelo noticiário com a comemoração, em Sernache do Bom Jardim, do nascimento de Nuno Álvares Pereira, também com a presença de Américo Tomás, as comemorações do Dia de Portugal (que incluíram festival militar da GNR no Jóquei Clube de Lisboa, cerimónia junto ao monumento a D. Henrique, no Porto, os agradecimentos de Américo Tomás às saudações do governo no Palácio de Belém e uma velada de armas pela Mocidade Portuguesa e missa na Torre de Belém), a presença do ministro da Presidência e da Educação, além do embaixador espanhol, nos "Jogos Florais Luso-galaicos" no Palácio de Guimarães, a romaria para ver os casamentos de Santo António, a apresentação do conjunto folclórico Fogo Negro no Pavilhão dos Desportos e o cortejo de Santo António, em procissão por Lisboa.

mais cedo do que é feita, "para haver tempo de sugerir o que fôr de interesse".

Quanto ao cumprimento do contrato relativamente à exibição de *Imagens de Portugal* em 1960, uma informação da 2ª Repartição da Cultura Popular (de cinema, chefiada por Manuel Félix Ribeiro), de 25 de Janeiro de 1961, informa que a Doperfilme entregou a relação do número de sessões dadas bem como do nome dos cinemas e localidades onde foi feita a exibição em 1960 e que tudo indica ter havido cumprimento do contratualizado (ao contrário do que sucedeu em 1959).

A relação apresentada pela Doperfilme revela que foi cumprida a cláusula nº 4 – exibição do jornal em Lisboa, pelo menos em três cinemas de estreia; no Porto, no mínimo de um cinema de estreia; em cinemas de província e ilhas adjacentes, num mínimo de cem cinemas; nas províncias ultramarinas de Angola, Moçambique, Índia Portuguesa e Macau.

No que se refere às colónias:

LOCALIDADE	CINEMA	LOTAÇÃO ¹⁰⁵	SESSÕES 1 cópia
Luanda	Feira Popular	600	17
Luanda	Sind. motoristas	500	45
Luanda	Miramar Cinema	1136	58
Benguela	Cine T. Monumental		8
Cabinda	André Júnior		15
Camabatela	G. Desp. Ambaca		24
Carmona	Rafael Prata	600	17
Catumbela	Assoc. Recreativa	450	29
Chinguar	Assoc. Recreativa	500	20
Lobito	Colonial	750	29
Luso	Cine Teatro Luena	500	21
Malange	Cine Turismo		21
Moçamedes	Cine Moçamedes	1200	134
Negage	Alvaro Faria	750	21
Nova Lisboa	Escola Aplic. Militar	500	21
Nova Sintra	Sporting Clube	500	21
Novo Redondo	Sport Club	900	21
Quiculungo	Alvaro A. Sequeira		15
Quitota	Grupo desportivo		17
Santa Combadão	Clube Cultural do Colono	600	19
	da Cela		
Vila Gen. Machado	Assoc. Recreativa	700	20
Balombo	Cinema	500	14
Ambulante	Franc. S. Carvalho	2000	21

105 Os dados relativos à lotação são os fornecidos na listagem relativa a 1959. No relatório relativo a 1960 não consta esta informação. Optei, ainda assim, por manter esta coluna porque a informação sobre a lotação dos cinemas me parece relevante. Embora seja impossível saber se, durante as sessões, a ocupação era total, sabe-se com certeza que o cinema era muito concorrido dado não haver televisão no Ultramar.

Assim, no que respeita a Angola - em que *Imagens* foi mostrado em 22 salas de 20 localidades, o que se salda num aumento da distribuição - foi de 621 o total de sessões realizadas a que acrescem as 21 sessões apresentadas pelo cinema ambulante de Francisco Carvalho. O Cine Moçamedes foi - de longe - aquele que registou maior número de exhibições: 134. Seguiu-se, a grande distância, o Miramar, de Luanda, com 58 exhibições e o Sindicato dos Motoristas, com 45. Assinale-se ainda um aumento do número de localidades - vinte - em que *Imagens* terão sido exibidas.

Uma cópia das actualidades cinematográficas feitas na metrópole era enviada para Goa, outra para Macau - em ambos os casos, ao cuidado do "governador da província" -, e uma terceira cópia era enviada para Moçambique, onde era projectada no Teatro Manuel Rodrigues (com 1500 lugares) e no circuito dos cinemas da empresa¹⁰⁶. Ao contrário da falta de informação quanto à exibição em 1959, há documentação que refere que três cópias eram entregues à AGU para exibição de *Imagens de Portugal* em Cabo Verde, Guiné, S. Tomé e Príncipe além de Timor.

(iii) O caso da exibição na "jóia perdida do Império"

Além das cópias enviadas para as colónias era ainda enviada uma cópia das actualidades para o Brasil. Tal atesta a importância da relação diplomática com este país, exemplo perfeito do "mundo que o português criou".

A projecção de *Imagens*, assegurada pela Companhia Brasileira de Filmes, estava, porém, longe de agradar ao público brasileiro - como se pode constatar em carta da empresa dirigida a Felner da Costa, adido/embaixador português no Brasil, que encaminhou para o SNI, através de carta do Ministério dos Negócios Estrangeiro, as sugestões de Severiano Ribeiro e Leonardo Jorge Pessoa Lopes.

106 Não encontrei dados sobre esse circuito excepto a informação referida. Julgo que incluía, pelo menos, dois outros cinemas em Lourenço Marques - o Teatro Gil Vicente e o Cinema Infante - e um outro cinema Manuel Rodrigues fora de Luanda. O Teatro Manuel Rodrigues de Luanda foi construído por César e Manuel Rodrigues, em homenagem ao pai, Manuel Augusto Rodrigues, falecido a 10 de Março de 1944. Este, natural de Bragança, tinha 27 anos quando, em 1897, chegou a Lourenço Marques onde começou por ser empregado no comércio. Após estabelecer-se por conta própria, em 1907 inaugurou o primeiro cinema da capital moçambicana, o Salão Edison, que, a 8 de Setembro de 1913, daria lugar ao Teatro Gil Vicente, com 1359 lugares. No início de 1932, este foi destruído por um incêndio. A 8 de Agosto de 1933, Rodrigues inaugurava nova sala, com o mesmo nome, mas num outro local - a Av. D. Luís - onde se mantém. Os seus proprietários

Em carta, de 9 de Julho de 1960, manifesta-se a preocupação da embaixada quanto à divulgação do noticiário português por via dos jornais cinematográficos. "[...] *Imagens de Portugal* – feito para um público diferente, não dispõe, infelizmente, do mínimo de condições que lhe assegurem, não digo já as simpatias, mas uma razoável aceitação por parte deste público. De certo modo, é contraproducente", escreve.

A dificuldade de entendimento da língua, a politização das actualidades - o delegado do SNI queixava-se da falta de politização de *Imagens*, recorde-se - quase sem componente lúdica, além de uma narração muito formal e verborreica inviabilizariam a aceitação, pelos brasileiros, das *Imagens*, que teriam um efeito oposto ao visado pela propaganda.

Como nota o Sr. Leonardo Jorge, na questão da locução está um dos maiores defeitos, talvez o maior, do documentário *Imagens de Portugal*. Infelizmente, o público brasileiro já não percebe com facilidade a pronúncia em fala corrente; e onde chega a entendê-la, depara-se-lhe um tal verbosismo, num estilo tão pomposo, pesado e fastidiosamente longo, que, contrastando com a simplicidade, o laconismo e a naturalidade habitual dos locutores brasileiros, é invariavelmente sublinhado pelo riso da assistência.

Sugere-se portanto que de futuro a narração seja feita por um locutor brasileiro especializado. Diz-se ainda que *Imagens* é mostrado num único cinema do Rio, o Capitólio, e que, não obstante, no relatório de Leonardo Jorge se dizer que "a aceitação no Capitólio é completa", "não escondo que a sua afirmação me parece excessivamente optimista". Prossegue:

O certo é que um dos secretários desta Missão vai ao Capitólio assistir a cada nova projecção de *Imagens de Portugal*, - e sai sempre dolorosamente impressionado com a reacção do público: se não há ali propriamente vaias, há pelo menos, um contínuo comentar, em tom pausado, sobre a falta de interesse do filme e a abundância de matéria política; aqui e além abertas risadas acolhem a prosódia e o "sotaque" do locutor, e prolongam-se quando, no texto, surge alguma palavra (e temo-las em surpreendente quantidade...) que sendo para nós de uso normal, tem aqui duplo-sentido, nem sempre inocente. [...] Quanto ao interior do Brasil, o filme é sumariamente posto de parte pelos proprietários dos cinemas.

O documento sugere que sejam fornecidas notícias mas sem locução portuguesa. Como consequência, através do ofício 2477/2, de 17 de Outubro de 1960, dirigido à Doperfilme, o SNI solicita preços para a filmagem de assuntos avulsos – ora filmados propositadamente ora aproveitando deslocamentos dos operadores das *Imagens* – a enviar para o Brasil, para inclusão num jornal de actualidades editado naquele país. Especifica-se que

eram os distribuidores dos filmes da Lusomundo e da Castello Lopes em Moçambique.

seriam assuntos portugueses "focando aspectos de: inaugurações de obras de grande vulto, edifícios públicos, grandes indústrias, barragens, hotéis, pousadas, monumentos, etc." e que pretende obter-se "um negativo montado com uma metragem oscilando entre 40 e 80 metros, conforme o interesse e natureza do assunto"¹⁰⁷. Em 24 de Abril de 1961, um pedido de apoio ao SNI das Produções Cinematográficas Ricardo Malheiro para a edição de um jornal de actualidades luso-brasileiras, deixa entender que foi suspensa a exibição de *Imagens de Portugal*, sem que tivesse sido criada uma alternativa. A carta refere que a nova legislação brasileira passa a impedir a projecção de filmes – mesmo de curta-metragem – importados através da mala diplomática. "E os únicos documentários portugueses que se exibiam no Brasil – *Imagens de Portugal* – eram exibidos por esse processo, e num só cinema, chegando a ser de vários meses o atraso dessas imagens."

(iv) A crise colonial na 2ª série de Imagens de Portugal

Atrasada pela Guerra Fria e vetada pela URSS em 1946, a entrada de Portugal na ONU só foi possível em 14 Dezembro de 1955 na sequência de uma negociação que permitiu superar o impasse entre Ocidente e Leste quanto à admissão de novos membros. No final de Fevereiro de 1956, e como era prática corrente, o Secretário Geral da ONU enviou uma carta ao governo português e aos outros 15 países admitidos em simultâneo perguntando "se administra territórios que entrem na categoria indicada no artº 73 da Carta?". Salazar e o ministro dos Negócios Estrangeiros, Paulo Cunha, apenas em Novembro desse ano deram resposta afirmando, laconicamente, que não.

Franco Nogueira, na sua biografia de Salazar, diz que não houve mais troca de correspondência a este propósito e interpreta deste modo a carta enviada (Nogueira, 1981, p. 423):

Que querem dizer a atitude de Salazar e a resposta do governo de Lisboa? Indicam às Nações Unidas que as províncias ultramarinas portuguesas não têm vocação para a independência separada; sublinham que o governo português se arroga o exclusivo de interpretar e aplicar a sua ordem constitucional e que neste domínio não admite interferências alheias; afirmam que Portugal não submeterá a sua administração ultramarina a qualquer sistema de censura internacional e que, portanto, não transmitirá quaisquer informações à comunidade dos países; finalmente, notificam as Nações Unidas de que, se se respeita a letra do artigo 73º, é repudiada

107 A Doperfilme informa, na volta do correio, que "até ao total de 80 metros, efectuaremos este trabalho e para uma cópia, por Esc. 2.000\$00 cada número".

a prática política e processual que à sombra deste a ONU fora estabelecendo gradualmente.

Os assuntos relativos ao artigo 73º eram considerados como "questões importantes" pela ONU, o que favoreceu Portugal pelo menos até 1960. É que as "questões importantes" estavam sujeitas a um quórum de votação de dois terços.

A situação alterou-se muito com a independência de 18 novos estados, todos africanos com excepção do Chipre e que, com excepção da Mauritânia, foram admitidos, de imediato, nas Nações Unidas. A descolonização tornou-se irreversível e houve uma mudança da relação de forças no seio da ONU. Mesmo os EUA e a Inglaterra alteraram o sentido do seu voto e deixaram de votar com Portugal.

Em 15 de Dezembro de 1960, a ONU adopta uma resolução - a 1541 - de iniciativa afro-asiática que proclama a necessidade de "terminar rapidamente e incondicionalmente com o colonialismo em todas as suas formas e manifestações". A abstenção das potências coloniais europeias e a abstenção norte-americana, após intensas diligências britânicas de Eisenhower, determinam a adopção da resolução, fruto do trabalho do Comité dos Seis (composto por três potências administrantes, Holanda, Reino Unido e USA e por três membros não administrantes, Marrocos, México e Índia). Apenas Espanha, África do Sul e Portugal votam contra e a argumentação portuguesa para tal está sintetizada nas três primeiras conclusões de um parecer governamental de 29 de Abril de 1960¹⁰⁸.

- a) o artigo 73º estabelece unicamente princípios de ordem geral e deixa a execução das suas provisões ao critério dos Estados membros;
- b) A Assembleia Geral não tem competência para exigir que os Estados membros iniciem a transmissão de informações, nem nunca no passado se arrogou competência para o fazer;
- c) Por conseguinte, não é admissível a criação de novos princípios sobre um assunto que só os governos têm capacidade para julgar.

A aprovação desta resolução originou a primeira manifestação portuguesa contra a ONU, com um carácter de protesto que até então nunca se registara, pelo menos nas actualidades de propaganda (em que as manifestações eram, até então, sempre ordeiras e de apoio ou aclamação ao regime e aos seus líderes). A abertura do noticiário faz-se com imagens das colectividades desportivas manifestando o repúdio por afirmações da ONU contra a presença de Portugal no Ultramar. A essas afirmações, noticia *Imagens de Portugal*

108 Cf. "Nações Unidas, Comissão Especial dos Seis sobre o Envio de Relatórios (Territórios Não Autónomos)", apud Estudos Ultramarinos, Lisboa, ISCSPU, 1960, n.º 4, pp. 115 e seg.s.

nº 209, reagiu o ministro da Educação dizendo: "Ao Portugal da África e da Ásia não tirarão o Portugal da Europa". Segundo a narração, os trabalhadores foram mostrar o seu descontentamento pelas "declarações de delegados da Cortina de Ferro" ao ministro das Corporações. Quando os estudantes se manifestaram, Leite Pinto, ministro da Educação falou com eles para lhes dizer "Em Portugal mandam os portugueses".

Essa edição mostra, no âmbito deste tema, imagens do regresso de César Moreira Baptista da América do Norte e de Londres, onde foi visitar as comunidades portuguesas. Afirmou que também a comunidade portuguesa fora do país se ergue contra o sucedido. Finalmente, e ainda no capítulo ultramarino, embora sem ligação aos protestos, noticia-se a abertura do ano lectivo no Instituto de Estudos do Ultramar, onde esteve presente o ministro da tutela (e onde se pode ver, já então, o futuro ministro do Ultramar, Adriano Moreira).

A edição seguinte, nº 210, integra imagens de manifestação, contra as declarações da ONU, junto à Assembleia Nacional assim como de uma manifestação em Angola. No Fundo SNI há correspondência entre a Doperfilme e o SNI relativa a uma factura relativa a despesas adicionais "pela inclusão no nº 209 de *Imagens de Portugal*, das filmagens das manifestações no Continente e em Angola, contra a atitude da ONU e às cinco cópias que forneceram dessas mesmas filmagens". Trata-se provavelmente de um engano, a referência ao nº 209 em vez de aludir-se ao nº 210. Um despacho assinado por Júdice da Costa informa que:

[...] o Exmº. Secretário Nacional, em seu despacho de 19 de Dezembro p.p., entendeu não ter de pagar o referido acréscimo, porquanto a quase totalidade dos números anteriores de *Imagens de Portugal* está muito longe de atingir o limite máximo de 300 metros, estipulado no contrato, além de que a parte relativa às manifestações realizadas em Luanda não foi filmada pela Doperfilme, mas sim extraída do negativo enviado para a metrópole pelo produtor angolano de actualidades cinematográficas.

Além de este trecho esclarecer que estas imagens filmadas no Ultramar foram fornecidas por produtores locais de actualidades, esclarece-se, mais adiante no ofício, que o custo das cinco cópias foi de 6.633\$00. A resposta, de 10 de Janeiro de 1961, pela Doperfilme argumenta relativamente à questão da metragem (lembrando que, segundo o contrato, os jornais devem ter entre 240 e 300 metros; que a média da metragem das edições produzidas é de 278 metros, e protestando que é incorrecto raciocinar como se a Doperfilme estivesse a dever ao Secretariado a diferença e que essa deveria ser paga no futuro com filmagens extra). É de reter, sobretudo, a reacção quanto ao segundo ponto pois é pormenoriza um pouco melhor como se processava a filmagem de notícias em Angola: "[...]

é esta sociedade quem fornece e paga o filme virgem correspondente às filmagens feitas em Angola a inserir nas *Imagens de Portugal* [sublinhado original], a qual, para isso, tem os adequados acordos com os produtores do jornal angolano de actualidades". Tratava-se, certamente, de *Actualidades de Angola*, feito por João Silva e António de Sousa com patrocínio do Centro de Informação e Turismo de Angola (CITA).

A carta da Doperfilme é muito explícita quanto ao que, no entender da gerência da firma, está na origem dos problemas: a aproximação do final do contrato. Numa nota final assinala:

Repetimos que temos dedicado o melhor do nosso esforço e interesse às *Imagens de Portugal*. Não podemos, por isso, deixar de lamentar que, quando a vigência do contrato a elas relativo se aproxima do fim, se gerem problemas que nos obrigam a ter de discutir, ainda que em defesa de legítimos interesses.

Um parecer do delegado do SNI agudizou provavelmente a situação. A 21 de Fevereiro de 1961, Cayolla volta a insistir, a propósito da aproximação de novo concurso, que é importante definir concretamente "atribuições do delegado do SNI, a bem do serviço". Escreve ele que tal vem a propósito da "sem-cerimónia com que dispõe do delegado" e relata o sucedido no sábado, dia 18, em que lhe foi pedido para ir ao estúdio às 23h para assistir à projecção das imagens do regresso, a Lisboa, do navio Santa Maria e do enterro do piloto Nascimento Costa, porque tinha de se aproveitar o avião de segunda-feira, dia 10, para enviar *Imagens* para Luanda. Tal reparo comprova a falta de compreensão de Cayolla relativamente às situações em que a actualidade assumidamente implica perturbações às rotinas.

O delegado prossegue as críticas dizendo ter notado a falta, nessas imagens, da "inolvidável manifestação ao Presidente do Conselho" quando assomou na gare. De acordo com a justificação que lhe foi dada, explica, esse apontamento foi filmado mas não estando pronto deveria ser incluído na edição seguinte, para seguir na quarta-feira seguinte para Luanda. Tendo insistido em ver esse documentário completo no dia 21 de Fevereiro, terça-feira, pediram-lhe que se deslocasse ainda essa noite aos estúdios, às 23h. Já no local, foi-lhe explicado que foi para não pagar horas extraordinárias que fizeram o visionamento essa noite e não na terça. Cayolla queixa-se que isso não é curial e os próprios empregados do estúdio, além do locutor e musicista, reclamaram. Queixa-se ainda de ter comparecido às 23h e de só às 24h ter sido apresentado o filme ainda sem o excerto referido por o laboratório não o ter entregue. Volta a insistir que quer ver o documentário completo ainda antes da projecção que,

na quarta-feira, será feita no SNI.

Tanto quanto a contestação ao colonialismo português sobe de tom e a inclusão de notícias relativas ao tema aumenta nas actualidades, o desacordo entre a Doperfilme e o SNI quanto a pagamentos mantém-se. Na factura nº 210-D, respeitante a *Imagens de Portugal* nº 211 (20 de Junho de 1961), há um acréscimo no preço devido à inserção, suplementar, de um discurso de Oliveira Salazar. Trata-se de um bloco com identidade própria, identificado como nº 211 B (com 3'42") e que, sob o título "Últimas Notícias", mostra Salazar quando se deslocou à Assembleia Nacional para esclarecer a posição do governo português quanto à pressão da ONU (Salazar remata o discurso dizendo "que é tão fácil ser governo e que é tão difícil governar" além de prometer: "manteremos uma mão na enxada e outra na espada").

O pagamento da factura suscitou polémica. Nova informação interna do SNI, de 3 de Janeiro, esclarece que: "Cada nº do jornal de actualidades *Imagens de Portugal*, por obrigação contratual, deve oscilar entre os 240 e os 300 metros". Na sequência da mesma, o ofício nº 118/2 Ref. 304, dirigido à Doperfilme a 10/1/61, informa que:

[...] o Exmoº Secretário Nacional, em seu despacho de 5 do corrente, entendeu não ter de pagar esse acréscimo porquanto, como da mesma forma que, nem sempre, os jornais têm o máximo da metragem contratual, assim também não há fundamento moral para se pedir, agora, essa diferença.

Em 19 de Janeiro a Doperfilme admite um lapso quanto à metragem cobrada: 375 metros e não 400 metros. Refere por isso que a importância a facturar deve ser de 7.870\$35 e não de 10.493\$80, conforme informação anterior. Rebate, porém, o argumento, usado pelo SNI, de que a pretensão de serem pagos por este acréscimo não tem "fundamento moral". "Na nossa carta de 10 do corrente, julgamos ter esclarecido bem quais eram os limites das nossas obrigações contratuais. Está claramente fora delas o dever de suportar o encargo do indicado excesso de 75 metros do jornal nº 211."

É assim que, após os problemas relativos à facturação dos nºs especiais 202 e 203 e também da inclusão – a pedido do SNI – adicional de imagens relativas às manifestações contra a ONU (nº 210), do discurso de Salazar (nº 211B) e da prestação de contas quanto à exibição das actualidades durante 1960, se inicia novo concurso para a produção de *Imagens de Portugal*.

(b) Aumento do enfoque colonial em 1958-61

Na segunda série de *Imagens*, entre 1958 e 1961, aumenta progressivamente o enfoque na actualidade colonial pois assim o implica a actualidade. São anos de questionação profunda ao regime, interna e internacionalmente, sobretudo devido à questão colonial. O regime vê-se obrigado, pois, a colocá-la no centro das suas preocupações e decisões. A "crise de Goa" continua a ser tema forte – com notícias sobre o envio e regresso de tropas – mas, no final da série, é ultrapassada pela escalada de conflitos e guerra em Angola. As manifestações de repúdio tornam-se de novo notícia – nas edições nº 209, 210, 211 A e 220 – tendo como alvo a ONU quando esta aprova, em 1960, a resolução que declara que Portugal possui territórios não autónomos e que estes devem tornar-se independentes.

É este momento em que a crise colonial se agudiza. A decisão da ONU e o progressivo isolamento do regime português espoleta uma série de acontecimentos. 1961 inicia-se com o desvio do Santa Maria. No nº 216 mostra-se a chegada a Lisboa dos tripulantes e passageiros do paquete e comenta-se "a ausência de escrúpulos e amor à Pátria" dos golpistas. Na edição seguinte refere-se que 100 mil pessoas foram esperar o Santa Maria ao Tejo e reporta-se o funeral de Nascimento Costa. Logo a seguir começam os tumultos em Angola e dá-se a tentativa de golpe de Estado por Botelho Moniz. A edição nº 220 de *Imagens* abre com a organização da defesa dos colonos e a prisão de agitadores. As actualidades mostram imagens de colonos acossados – com mulheres e crianças recuando para sítios menos inseguros e homens organizando-se em milícias – visando indignar a metrópole contra os ataques de "terroristas comunistas estrangeiros".

Uma análise mais detalhada da actualidade colonial nas *Imagens de Portugal* deste período torna óbvio que há algumas áreas e temas em que a abordagem do "Ultramar" se intensifica: na área da cultura, educação e ciência, com organização de exposição de obras de artistas e grupos étnicos das "províncias ultramarinas" bem como de espectáculos com folclore ultramarino, uma missão universitária a Angola e Moçambique e um Congresso Internacional de História dos Descobrimentos; na diplomacia, com a visita de "aliados" e a visita aos territórios em que há riscos de insurreição; na política - com nomeações de vários novos ministros de pastas chave (a do "Ultramar" incluída) e de um novo governador para Angola além da multiplicação das visitas ao "Ultramar" por parte de Ministros de várias pastas e na área militar, com a partida de tropas para Goa e Angola. As manifestações de

repúdio voltam a realizar-se, não apenas contra a União Indiana mas - já foi escrito - também contra a ONU.

Curiosamente esta série começa, logo numa das primeiras edições, também com um jubileu de Salazar - o dos 30 anos no poder. Desta vez não há régulos para exibição nem prestação de "vassalagem" ao Presidente do Conselho. Há, sim, "portugueses" de todas as proveniências que vêm homenagear o estadista. Entre vários apontamentos relativos às comemorações, a narração afirma que a mensagem que mais tocou Salazar foi decerto a dos emissários das comunidades portuguesas do Brasil e do "Ultramar". Salazar recebe cumprimentos e discursa [quase não se ouve a sua voz no registo do dom directo]: "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 comendador Sousa Cruz, muito velho, entrega-lhe homenagem dos portugueses brasileiros enquanto uma menina moçambicana oferece a Salazar uma imagem de Nampula e, finalmente, um "português de Angola" despede-se de Salazar. Atente-se que nada é deixado ao acaso: a evocação da relação com o Brasil - a jóia da colonização portuguesa, "ponto de partida" de Gilberto Freyre antes de generalizar o luso-tropicalismo - e das suas maiores e mais ricas "províncias ultramarinas". Três gerações distintas homenageiam o estadista que comemora três décadas no poder.

Na área da cultura, as edições nº 157, 160, 177 apresentam exposição de fotos e objectos dos maconde recolhidos por Jorge Dias durante a Missão de Estudos Étnicos; a exposição do pintor Neves e Sousa "Cores e costumes da nossa província de Angola" e a exposição de três pintores moçambicanos respectivamente, sendo a última, uma iniciativa da AGU. O nº 197 e 198 mostram, sucessivamente, folclore angolano e goês no Cinema Roma (com apresentação, pela primeira vez em Portugal, do Duo Ouro Negro¹⁰⁹) e o conjunto folclórico Fogo Negro que bailou no Pavilhão dos Desportos a convite da câmara de Lisboa. Finalmente, nos nºs 205 e 206, noticia-se a inauguração e primeira reunião do Congresso Internacional de História dos Descobrimentos, as visitas à Batalha e ao túmulo do Infante D. Henrique - estamos no ano das Comemorações Henriquinas - e o encerramento do congresso. O nº 206 reporta ainda o regresso de Marcelo Caetano após missão universitária realizada em

Angola e Moçambique.

As notícias militares disparam, embora inicialmente se enquadrem numa rotina: "Embarque no Niassa do contingente expedicionário que seguiu para a Índia" (nº 160¹¹⁰), "Missão de estudo do Colégio Militar regressou da Índia" (nº 162¹¹¹), "Batalhão de Caçadores de Além-Douro regressa a Lisboa vindo da Índia" (nº 163¹¹²). No final da série, porém, o início da guerra em Angola dita uma alteração: nas últimas edições de *Imagens* iniciam-se as partidas de tropas para Angola (nº 222 e 223). Entre umas e outras, a tensão relativa aos movimentos de libertação em África está já presente: a edição nº 176 abre com a notícia do regresso do Tenente Coronel Costa Gomes a Lisboa após visita às "províncias ultramarinas".

A guerra está presente, também, nas preocupações políticas. Na edição nº 166, Salazar fala, na União Nacional, sobre o momento político e alude à "guerra psicológica em Goa"; em Janeiro de 1960, o novo governador de Angola, Silva Tavares, fala às *Imagens* nº 189 dizendo que "também os portugueses de Angola - esses portugueses de todas as raças que construíram essa Angola portentosa dos nossos dias - saberão vencer e prosseguir". A crise agudiza-se e, a propósito das acusações, na ONU, a Portugal, Salazar vai à assembleia nacional esclarecer a posição do governo português:

Mais de 300 anos trabalhámos no Brasil, inspirados pelo mesmo ideal e o que ali passou a observar-se é verdadeiramente extraordinário: o Brasil tem as portas abertas a gente de quase todo o mundo. [...] A unidade nacional, alicerçada na antiga fidelidade e convergência dos povos espalhados pelas várias províncias de Portugal, é a base indispensável - a única verdadeiramente eficiente - da nossa defesa. A consciência dessa unidade há-de ser o mais forte escudo contra a acção das propagandas extremas mas não constitui só por si toda a defesa. Esta temos que organizá-la. Temos vindo a organizá-la nos planos correspondentes à multiplicidade de métodos usados contra nós. Entretanto, temos de continuar a nossa vida, executar os nossos programas, promover os nossos empreendimentos tão firmemente, tão serenamente como se não fosse já escândalo para o mundo a pretensão de continuarmos a defender o que muitos vêem ameaçado e alguns julgam que mesmo perdido nas teias de acontecimentos recentes que, aliás, se processaram em linhas muito diversas. Não vejo que possa haver descanso para o nosso trabalho nem outra preocupação que a de segurar com uma das mãos a charrua e com outra a espada, como durante séculos usaram os nossos pais. Seja qual fôr a evolução dos problemas internos, a nação é uma herança [som não se percebe] e a sua integridade não poderá ser sacrificada a ódios, compromissos e ambições insatisfeitas. E para quê, meu Deus? É tão fácil ser governo e é tão difícil governar.

109 Cantam "olha o preto não tem vergonha com 5 escudos quer beber vinho e jantar".

110 "A bordo do 'Niassa' partiram para a Índia o contingente expedicionário, a cujo comandante o Ministro da Defesa entregou a Bandeira Nacional. O momento do embarque foi profundamente emocionante."

111 "O Presidente da República recebeu, no Palácio de Belém, os alunos do Colégio Militar que estiveram de visita ao Estado da Índia, tendo o director daquele estabelecimento de ensino, Brigadeiro Pereira de Castro, oferecido ao Chefe de Estado, um álbum com fotografias de todas as cerimónias realizadas na Índia."

112 "O Batalhão de Caçadores de Além-Douro, num total de 2100 homens e que estava em missão de soberania na Índia, regressou a Portugal. Era de ver a alegria dos que os esperavam."

Numa análise ao discurso de Salazar note-se a alusão ao pensamento de Freyre, evocando a colonização do Brasil por Portugal, que o Presidente do Conselho aponta como paradigmática da abertura à diversidade racial e cultural. Assume-se o desígnio da unidade nacional como o único possível sustentada, nas suas palavras, pela "convergência de povos espalhados pelas várias províncias" - o paradigma do Portugal pluricultural, plurirracial e pluricontinental, pois. A proposta é a da luta na continuidade; é a da afirmação de que o país manterá a sua actividade produtiva enquanto, simultaneamente, fará guerra a quem quiser imiscuir-se nos assuntos "internos" portugueses.

Ainda em termos políticos assinala-se, no nº 183, a conferência de imprensa dada por Sarmiento Rodrigues (então já sem a pasta do "Ultramar") sobre uma reunião, em Luanda, da comissão consultiva da repartição do trabalho e, no nº 187, a notícia da tomada de posse de Silva Tavares como governador de Angola e em que a narração diz: "só o sentimento universalista português que a todos une" tem permitido resistir ao ódio crescente em África.

Angola ocupa cada vez mais espaço no noticiário e nas preocupações do regime mas os nºs 186 e 188 mostram a articulação desta preocupação com a "questão indiana": noticiam a partida de Pedro Teotónio Pereira, ministro da Presidência, para Goa e o seu regresso de uma viagem ao Paquistão e à "Índia Portuguesa". No nº 210 A [uma edição especial dupla, no âmbito das Comemorações Henriquinas] reporta-se o regresso de Teotónio Pereira do Quênia e das "províncias ultramarinas" e novas tomadas de posse - a de Paulo Cunha como presidente do Conselho Superior de Política Ultramarina, no nº 212 - e do Brigadeiro Mário Silva e Adriano Moreira como Ministro da Defesa e do Ultramar respectivamente, no nº 221 - respondem ao agudizar da crise colonial.

No que se refere às relações externas e à diplomacia, esta é uma fase delicada e de grande intensidade ao nível da negociação de apoios. Logo no nº 139 - está-se em plena campanha para as eleições à Presidência da República e na sequência da proposta de Humberto Delgado para que a questão de Goa seja plesbicitada - Salazar vê-se "obrigado" a explicar o momento político e a arvorar a entrada de Portugal para a ONU como fruto do reconhecimento do regime pelo exterior:

Fomos admitidos sem qualquer insistência da nossa parte, pela unanimidade de 56 votos, sem um voto contra e sem uma abstenção. Quer dizer, fomos considerados elementos úteis e hábeis para cumprir as normas que são fundamentais. [...]

Na edição 193 noticia-se uma velada da Mocidade Portuguesa para rejubilar pela decisão do Tribunal de Haia em reconhecer a possessão portuguesa de territórios indianos. Não tardarão, porém, as manifestações de repúdio por afirmações na ONU contra a presença portuguesa no "Ultramar" (edições nºs 209 e 210). Algumas das notícias comentadas na área da política traduzem também os esforços diplomáticos então feitos, como as viagens de Teotónio Pereira ao Paquistão (188) e ao Quênia (210 A).

A diplomacia também visa a opinião pública internacional e os seus "fazedores", os jornalistas. O secretário nacional da informação, César Moreira Baptista, participa, no âmbito das suas competências, nesta "batalha". O nº 209 noticia o seu regresso de visita aos EUA e a Londres onde visitou comunidades portuguesas.

A edição nº 218 noticia que o Ministro do Ultramar recebeu jornalistas que vão viajar para Angola e Moçambique, a convite do Estado português e apresenta uma reportagem relativa à visita que fazem em Luanda e o nº 219 reporta a viagem quer por Angola quer por Moçambique.

O nº 221 mostra a visita de um grupo de jornalistas portugueses à construção de uma barragem no Rio Quanza e que um grupo de jornalistas espanhóis foi visitar César Moreira Baptista ao SNI. A narração explica que afirmaram: "Falamos todos a mesma linguagem clara e viril da afirmação e da verdade de que, por desgraça, até o chamado mundo livre se foi desabitando".

Neste ponto é preciso contextualizar. A abertura da edição nº 220 mostra como, em Angola, a população organiza a sua defesa depois dos massacres ocorridos. Mostram-se imagens de patrulhas por milícias civis, sobretudo, e a prisão de "agitadores". Lisboa indigna-se e manifesta-se contra a ONU e contra os recentes acontecimentos em Angola. O Ministro do Ultramar regressa a Portugal depois de ter averiguado "os graves problemas na província ultramarina". As primeiras imagens que reportam os acontecimentos em Angola são bastante atípicas: mostram uma desordem e uma alteração à rotina invulgaes nas actualidades cinematográficas que, como não abordam a actualidade imediata, geralmente "filtram" e ordenam o que relatam. Ainda assim, há imagens - de imagens das vítimas dos massacres e dos locais onde estes ocorreram - usadas pela propaganda do regime em documentários de propaganda mas que, talvez devido à sua violência, não foram mostradas por *Imagens de Portugal*. Creio que houve se procurou a comoção da opinião pública revelando o efeito na

vida dos colonos dos massacres que aconteceram - mostrando, portanto, a tristeza e a consternação de todos - mas também se quis exibir a imediata reorganização da vida colonial, com a retirada de mulheres e crianças e a organização dos homens em milícias civis que passaram a patrulhar e a defender as zonas onde se verificaram ataques.

Duas edições antes - no nº 219 - *Imagens* noticiara que o Ministro dos Assuntos Exteriores de Espanha estivera em Portugal afirmando que "a solidariedade luso-espanhola há-de continuar a manifestar-se a propósito dos problemas luso-africanos". No nº 221 é Afonso Arilho, Ministro das Relações Exteriores do Brasil, quem é filmado, de visita a Portugal, onde se deslocou para, segundo a narração, tratar de assuntos relacionados com a posição do seu país perante a "província" de Angola.

Como referi, é a resolução da ONU que declara que Portugal possui territórios não autónomos e que estes devem tornar-se independentes que espoleta a revolta interna e externa: o desvio do Santa Maria, a tentativa de golpe de Estado e, sobretudo, o início de uma acção concertada pelos movimentos de libertação nacional nas colónias. Pouco antes da resolução, porém - e à semelhança com o que sucedeu durante a II Guerra Mundial quando, enquanto o mundo estava em guerra, Portugal organizava a Exposição do Mundo Português - organizam-se as Comemorações Henriquinas. No meio do programa de festas, assinala-se o regresso à metrópole de velhos colonos de Angola, noticiado nas *Imagens* nº 200:

São, na maioria, sobreviventes das campanhas da ocupação ou das lutas da I Grande Guerra. Não viam a capital há mais de 50 anos e ao pisarem a terra firme da cidade, ao abraçarem a família, aqueles homens (...) choraram lágrimas de alegria.

Às comemorações do centenário do Infante D. Henrique não tardam a suceder as manifestações de repúdio pela resolução da ONU. Na edição 209, *Imagens* noticia que à manifestação de repúdio das colectividades desportivas, o ministro da Educação respondeu dizendo: "Ao Portugal de África e da Ásia não tirarão o Portugal da Europa". Ao ministro das Corporações terão sido, segundo as actualidades, os trabalhadores a manifestar repúdio pelas declarações de "delegados da Cortina de Ferro". A revista reportou que os estudantes também se manifestaram e que Leite Pinto, o ministro da Educação, lhes garantiu que "em Portugal mandam os portugueses". É, porém, na edição 210, que a manifestação popular de descontentamento - organizada como terão sido as anteriormente referidas - revela maior organização, assumida explicitamente pela narração que refere que ocorreu por "sugestão" da

câmara de Lisboa:

Minhotos, estremenhos, algarvios, angolanos, timorenses, novos e velhos, ricos e pobres reuniram-se sem distinção de classes nem preconceitos de raças [imagem mostra negro empunhando uma bandeira] para escrever mais uma página de fervoroso amor pátrio. Encontro de muitos milhares de pessoas representando 20 milhões de portugueses irmanados na mesma força espiritual na sua qualidade de membros de uma nação velha de séculos, que quer continuar a ser livre, que está disposta a prosseguir e a defender as elevadas tradições que lhe legaram os seus maiores. Marcha de protesto dos municípios de Portugal, entusiasticamente aderiram à sugestão da Câmara Municipal de Lisboa, ela foi afinal a veemência dos vivas, na convicção dos dísticos, no constante arrebatamento dos diálogos patrióticos estabelecidos entre os seus componentes, numa jornada memorável e mais importante ainda: uma resposta clara, incisiva e iniludível a quantos pretendem destruir a unidade nacional. Belo exemplo dado ao mundo, a juntar a tantos outros, exemplo da fortaleza de ânimo, de entendimento perfeito, de orgulho de quem nasceu em terra portuguesa, seja na Europa, na África, na Ásia ou na Oceânia [imagens dos manifestantes e das faixas].

O espaço fronteiro ao edifício da Assembleia Nacional breve se tornou pequeno para conter a imensa multidão que aumentava de instante a instante. A representação de Braga - 1500 pessoas chefiadas pelo presidente da câmara, foi recebida com aplausos globais [...]. Entretanto, na Praça do Comércio, algumas delegações ainda não tinham começado a desfilar.

O mar de gente que enchia o átrio e as ruas das proximidades entrou em aclamações quando o Chefe de Estado chegou ao palácio da Assembleia Nacional e igualmente calorosos foram os aplausos com que assinalaram a presença do Presidente do Conselho. O Brigadeiro França Borges discursou em 1º lugar salientando: "é preciso estar senhor de uma sólida razão para se poderem enfrentar sem temor todos aqueles que nos ameaçam e nos atacam". O presidente do município de Goa declarou a seguir: "Trago a afirmação, tantas vezes provada, da nossa lealdade e de uma fé indefectível nos destinos da Pátria. [...]

[mudança de espaço]

Por todo o território nacional se repetem os sentimentos de repulsa pelas acusações de que Portugal foi alvo na Assembleia das Nações Unidas. Em Luanda [cartaz que diz "Portugal não é um país colonial" com desenho tosco de uma cara de preto] mais de 50 mil pessoas numa representação maciça da província, aglomeraram-se junto do Palácio do Governo para dizer da sua indignação contra as calúnias levantadas contra a nossa acção ultramarina. "Nascemos em Guimarães, triunfámos em Aljubarrota, venceremos em Angola", estava inscrito em muitos cartazes empunhados por brancos, negros e mestiços [aspectos da multidão, para ilustrar mas não se vêem esses cartazes].

Assim, aumenta o número de notícias sobre as colónias porque o agudizar da crise colonial impõe isso mesmo à propaganda. Esta quer que o público de cinema repudie a resolução da ONU relativa à posse de colónias por Portugal e o anti-patriotismo do assalto ao Santa Maria. Quer que se indigne com os ataques dos "terroristas estrangeiros" perpetrados contra as famílias de colonos trabalhadores e que se orgulhe com a reacção imediata - ou antes, quer fazer crer que essa reacção é imediata embora não o tenha sido - do Estado e da sociedade civil.

Uma análise detalhada do noticiário evidencia, hoje, o imenso articialismo deste noticiário. Com excepção da apresentação dos acontecimentos dramáticos no início da guerra em Angola, as actualidades não apresentam acontecimentos que o sejam de facto.

Praticamente tudo o que é mostrado por *Imagens* é organizado tendo em vista a opinião pública - e as notícias da área da propaganda e informação evidenciam-no - ou, em alternativa, as actualidades fixam os "eventos" criados pela agenda política. As manifestações e comemorações são obviamente encenadas ao pormenor e nada é deixado ao acaso na vida dos cidadãos ou quanto ao que a estes é dado ver. Fazer as actualidades pelo menor custo possível foi sempre um condicionamento à qualidade destas e, só em casos excepcionais, o SNI considerou gastar dinheiro para potenciar a qualidade e alcance da exibição das actualidades. Disso é relevadora a correspondência - e a tensão que denota - entre Doperfilme e SNI. Por outro lado, a mediação de Cayolla exerceu-se sempre no sentido de evidenciar os incumprimentos da Doperfilme e de recomendar mais actualidade política às edições, fazendo tábua rasa de que tal estava devidamente contratualizado [bastando, portanto, observar o cumprimento do contrato¹¹³] e ignorando - por desconhecimento ou por teimosia - as notícias [vindas do Brasil, sobretudo] relativas à rejeição de *Imagens* pelo público devido ao excesso de actualidade política, entre outras coisas.

Refira-se, por último, o aumento progressivo da exibição das actualidades metropolitanas do regime em cinemas de Angola, sobretudo, e Moçambique, o que poderá ler-se como uma vontade política de reforçar, entre os colonos, a percepção e defesa da integridade nacional pela via da informação e propaganda.

(c) Contrato de produção da 3ª série de Imagens de Portugal (1961-70)

No Fundo SNI, pode consultar-se a informação de serviço nº 181, de 3 de Abril, relativa ao novo concurso para a produção das actualidades. Refere terem sido publicados, em jornais de Lisboa e do Porto de 23 e 24 Fevereiro, anúncios de abertura do concurso para o triénio a começar em 24 de Abril de 1961, tendo a informação sido divulgada junto ao Grémio Nacional das Empresas de Cinema. Explica-se que todas as propostas recebidas – da Doperfilme, Tobis, Produtores Associados e SPAC – no âmbito do mesmo foram apresentadas conforme os requisitos, excepto a de Francisco de Castro que foi entregue

113 "Cada número dos jornais terá duzentos e quarenta metros [acrescentado à mão, a trezentos] incluindo as legendas, sendo metade dessa metragem constituída por assuntos culturais e a outra metade por assuntos de actualidade, que interessem à vida da Nação, nos seus múltiplos aspectos, esta apresentada sempre em último lugar". Era isto o que estava contratualizado.

minutos depois da hora prevista.

O SNI impôs, através do concurso – aberto até 23 de Março às 17h30, para a produção anual de 26 jornais e três anos de contrato –, condições gerais que reflectem a experiência acumulada. Em síntese, e entre os aspectos mais importantes, retém-se:

1. Que, em 1961, o primeiro de 26 jornais será estreado a 3 de Maio e que até 31 de Dezembro serão produzidos mais 17 edições. Nos anos seguintes serão produzidos e exibidos 26 jornais. Em 1964 serão produzidos e exibidos mais oito.
2. Cada número terá 260 a 300 metros, incluindo legendas. Metade da metragem será dedicada a assuntos culturais e outra metade, a "assuntos de actualidade que interessem à vida da Nação, nos seus múltiplos aspectos".
3. Filmagens em todo o território continental.
4. Edição quinzenal e estreia em dias certos de semanas alternadas em pelo menos três cinemas de estreia de Lisboa e um de estreia no Porto. Em ambos os casos escolha sujeita à aprovação do SNI.
5. Obrigação de exhibir todos os jornais num mínimo de 100 cinemas do continente e ilhas [sedes de distrito incluídas], e em qualquer cinema de Luanda, Lourenço Marques, Goa e Macau.
6. Cada número terá nove cópias normais e uma master. Cinco cópias serão para exibição em Portugal e ilhas e as restantes para Angola, Moçambique, Estado da Índia e Macau. A master será entregue no SNI no dia seguinte à estreia em Lisboa, juntamente com a factura correspondente a essa edição.
7. A sétima cláusula dispõe que: "Dos aspectos de obras, edifícios públicos, grandes fábricas e melhoramentos, eventualmente incluídos em cada nº de *Imagens de Portugal*, serão igualmente tiradas cópias 'master' a entregar até a data a que se refere o 2º do número anterior" (data da estreia em Lisboa). Especifica depois que estas cópias serão pagas ao preço das tabelas laboratoriais acrescidos do montante relativo à película gasta com elas.
8. Pagamento de cada jornal dez dias após estreia em Lisboa.
9. Negativo de cada número é propriedade do SNI mas o adjudicatário pode usá-lo desde que ao negativo montado seja feita a substituição da fracção ou fracções do original por contra-tipo negativo.

10. O adjudicatário obriga-se a incluir, anualmente, notícias num mínimo de 12 no NO-DO, a distribuir em Espanha. Também se esforçará por difundir no estrangeiro os assuntos de maior interesse. Informa-se que é condição preferencial para a adjudicação as melhores garantias para tal.
11. Proíbe-se o uso de publicidade.
12. Recomenda-se cuidado na perceptibilidade do comentário falado para ser claro para portugueses e brasileiros.
13. Obrigação de manter contacto com o SNI, directamente ou através do seu delegado, prestando todas as informações e cumprindo todas as sugestões ou indicações dadas.
14. Identificação na proposta do laboratório, bem como nomes dos principais colaboradores técnicos (director, realizador, operadores, montador e locutores). Prevê que alterações posteriores de laboratório ou colaboradores só são permitidas com autorização do SNI.

Nessa informação de serviço nº 181, há um parecer escrito à mão no sentido de adjudicar a produção a Francisco de Castro. No entanto, a descrição de todo o processo de concurso enumera vários incumprimentos por Francisco de Castro como entrega de proposta depois das 17h30 – entregou às 17h55 – em envelope não lacrado e o não ter estado presente, ao contrário dos representantes das outras propostas, durante a leitura pública das mesmas¹¹⁴.

Uma análise sumária das propostas permite verificar que foi o critério financeiro a determinar a escolha da produtora (e que, ao contrário do que foi referido quanto a elementos valorizadores da proposta, a difusão no estrangeiro não foi tida em consideração).

A proposta de Francisco de Castro é, claramente, a mais frágil, só se explicando a sua escolha por se propôr fazer as 26 edições das actualidades por apenas 741 contos. Com Domingos Mascarenhas como director técnico, Francisco de Castro como realizador e João Moreira como chefe dos operadores (sendo que não surgem identificados os operadores) propõe Artur Agostinho como locutor. O preço módico que se propõe cobrar não é obstáculo a que se proponha "alargar a acção do jornal até às mais longínquas terras portuguesas"¹¹⁵. Curiosamente a síntese da proposta, feita pela Repartição da Cultura Popular e dirigida ao Secretário Nacional, a qual consta dos serviços do SNI, escamoteia que, segundo esta,

¹¹⁴ Informação sobre as restantes propostas no anexo III, "Contratos e produção de *Imagens de Portugal*".

¹¹⁵ Segundo o texto que consta na Informação de Serviço nº 181 (3/04/61), dirigida ao Secretário Nacional pelo chefe da repartição Bernardo Júdice da Costa, que inclui um quadro síntese das quatro propostas e está disponível para consulta no Fundo SNI.

Imagens será exibido apenas em 50 cinemas do continente e ilhas (o que contraria claramente o "caderno de encargos"). Com base no parecer favorável manuscrito neste documento e datado de 6 de Abril, com uma assinatura que não permite identificar o nome de quem assina, é despachado favoravelmente, ainda no mesmo dia.

A proposta de Castro, no que refere à cláusula 4, obriga-se a incluir em cada edição "pelo menos um assunto de actualidade em Angola ou Moçambique e, durante o contrato, pelo menos 10 reportagens de carácter cultural, turístico ou económico sobre temas ultramarinos". Finalmente, e de acordo com o resumo, no âmbito da cláusula 10, obriga-se a negociar com organizações estrangeiras similares, para exibição em países estrangeiros – sobretudo aqueles com maiores colónias portuguesas – dos assuntos de maior interesse de *Imagens de Portugal*.

Terá sido relevante também a carta enviada por Francisco Castro, em anexo à proposta, e em que, por sua iniciativa sublinha a importância da divulgação do noticiário do "Ultramar"? Há um excerto que parece ter sido determinante para uma viragem dos jornais estatais de propaganda relativamente à actualidade das "províncias ultramarinas":

Nesta gravíssima hora da vida na Nação preocupei-me fundamentalmente em alargar o mais possível o âmbito do qual *Imagens de Portugal* que, com este título, não faz sentido que não alargue todos os territórios dispersos da Pátria, desde Trás-os-Montes até Macau. Não tenho neste momento possibilidades técnicas nem financeiras de ir para além de Angola e Moçambique, mas esforçar-me-ei por consegui-las para alargar a acção do jornal até aos mais recônditos lugares da Terra Portuguesa.

Castro assumiu rapidamente que não podia cumprir o que se tinha proposto. Primeiro, em carta datada de 20 de Abril, informa ser-lhe completamente impossível estruturar, para o início de actividade a 3 de Maio, os serviços técnicos e administrativos indispensáveis à produção de *Imagens de Portugal*. Lembra que os primeiros concessionários das actualidades já usaram este procedimento, de prorrogar por um mês o contrato, de modo a poder organizar-se eficientemente. Depois de obtida a prorrogação, informa, que motivos alheios à sua vontade não poderá assegurar a produção das actualidades.

O SNI acaba por ter de pedir à Doperfilme para produzir, extra-contrato, as edições nº 222 e 223, a estrear a 3 e 17 de Maio, o que esta confirma, a 21 de Abril, poder assegurar (certamente que a Doperfilme assegurou pelo menos mais uma edição, além dessas porque só a 20 de Maio foi celebrado o contrato de adjudicação de *Imagens*, o qual especifica ter início a 31 desse mês).

Entretanto, através da Informação de serviço nº 265 (3 de Maio) dirigida ao ministro da Presidência, é explicado: "Porque o sr. Francisco de Castro, a quem fora adjudicada a produção do quinzenário cinematográfico *Imagens de Portugal*, comunicou não lhe ser possível realizar esse jornal" propõe-se à Tobis a produção, dado ser o concorrente que, "a seguir, apresenta uma proposta mais vantajosa" (trata-se da segunda proposta mais barata e não forçosamente a que promete cumprir mais à justa os requisitos necessários).

(d) A era Tobis

A proposta do contrato que veio a ser assinado entre Tobis e SNI passou a integrar cláusulas em que as notícias do Ultramar e a exibição do jornal nestes territórios foram assumidas como muito importantes. Assim, na cláusula 4ª, parágrafo 1º, assumia-se que as filmagens abrangeriam todo o território continental e "facultativamente as províncias ultramarinas, em especial as de Angola e Moçambique".

Tal como previsto, estipula-se que *Imagens* seja exibido em qualquer cinema de Luanda, Lourenço Marques, Goa e Macau e, para isso, define-se que quatro das nove cópias de cada edição são para exibir nas "Províncias Ultramarinas de Angola, Moçambique, Estado da Índia e Macau". Há também uma preocupação nova com a actualidade dos jornais. O parágrafo 3º diz que "as cópias destinadas às Províncias Ultramarinas serão remetidas no primeiro avião que parta de Lisboa logo após a respectiva estreia".

Na cláusula décima introduz-se uma novidade ilustrativa da importância dada à comunidade portuguesa no Brasil. É afirmado que:

Nos termos das bases do concurso, a edição de cada número do jornal de *Imagens de Portugal* será de nove cópias normais e de uma 'master', de imagem, de *assuntos extraídos do negativo revelado, que possam interessar ao Brasil. O comprimento da cópia 'master' não poderá exceder 430 metros.* [itálico onde foi feito acréscimo manuscrito no documento a que tive acesso].

No parágrafo 2º desta cláusula estipula-se:

A cópia 'master' de imagem destinar-se-á ao Centro de Turismo de Portugal no Rio de Janeiro, e as suas diferentes partes, acompanhadas do texto destinado à elaboração da locução, serão entregues ao SNI à medida que estiverem concluídas, mas nunca depois do dia seguinte ao da estreia, em Lisboa, de cada jornal. [...]

Finalmente, na cláusula 16ª pede-se: "O segundo outorgante envidará os seus melhores esforços no sentido de incluir em, pelo menos, metade do número total de jornais,

assuntos de actualidades das Províncias Ultramarinas, nomeadamente de Angola e Moçambique".

Uma novidade surpreendente, prevista pela cláusula 13^a, é que *Imagens* "não pode ser exibido em cinemas de estreia juntamente com qualquer outro jornal estrangeiro de actualidades que, normalmente, inclua imagens de assuntos portugueses".

De resto, o contrato prevê, novamente, multas por incumprimento do contrato e que eventuais diferendos serão resolvidos por despacho do Presidente do Conselho.

A permanência de Cunha Telles como realizador das actualidades foi extremamente curta. Após a sua demissão, em 14 de Julho de 1961 - escassos meses após o início do contrato - é substituído por João Mendes, realizador de *Rapsódia portuguesa*, que, por sua vez, fica pouco mais de um ano em funções. Em 29 de Outubro de 1962 também Mendes será substituído por Armando Silva Brandão. Essa instabilidade aparente mantém-se. Em Junho de 1963, a equipa técnica das *Imagens de Portugal* é substituída por outra equipa dirigida por Perdigão Queiroga. Tal ocorre, segundo testemunho de José Luís Carvalhosa, porque a produção é entregue à Doperfilme, pela Tobis, em regime de sub-empregada. Mantém-se, portanto, no genérico, que as actualidades são uma produção da Tobis subsidiada pelo SNI.

A prática do concurso para a produção trienal das actualidades é interrompida logo de seguida, em 1964, o que sucede após sugestão ao SNI, pela própria Tobis, que avalie uma possível continuidade sua como entidade produtora do jornal para além do fim do prazo do concurso. Os termos em que o processo decorre denotam falta de interesse pela qualidade das actualidades de propaganda, uma priorização dos interesses da Tobis e falta de transparência nos moldes em que o laboratório mantém a produção de *Imagens*, beneficiando de adiantamentos dos pagamentos para compra de material sem haver elementos que comprovem que a produção era controlada com o rigor com que o fora, durante o período da adjudicação directa à Doperfilme.

A já evocada informação de serviço de 29 de Abril de 1964, de Bernardo Júdice da Costa, Chefe da Repartição da Cultura Popular, faz o historial da produção das actualidades sublinhando que, de acordo com a Lei nº 2 027 de 18 de Fevereiro de 1948, "fica o Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo autorizado a criar os serviços de noticiário e de documentação cinematográfica, com o fim de utilizar o cinema como meio informativo e cultural de exposição e divulgação, por meio de filmes de

actualidades, documentários e congéneres, patrocinados ou realizados pelo mesmo organismo". Júdice da Costa esclarece que, até 1958, a produção das actualidades foi adjudicada directamente mas que, quer neste caso quer quando se passou a abrir concurso público, optou-se sempre pela modalidade de patrocínio à produção – possibilidade prevista por lei – em detrimento da criação de serviços de noticiário do próprio SNI.

[...]a produção do jornal de actualidades foi, durante alguns anos, concedida, sem concurso. A partir de 1958, estabeleceu-se a norma de, mediante condições previamente divulgadas, abrir concurso entre as sociedades ou firmas inscritas no Grémio Nacional das Empresas de Cinema. Optou-se, assim, tanto num caso como no outro, pela aplicação da primeira modalidade – a do patrocínio – prevista na legislação em vigor, para que o Fundo do Cinema atribuiu ao Secretariado um subsídio equivalente à importância da adjudicação.

Júdice da Costa clarifica depois como se processa a relação com o Secretariado e o adjudicatário da produção das actualidades no que se refere à satisfação dos critérios definidos pela entidade estatal patrocinadora.

[...] a responsabilidade da feitura das *Imagens* compete ao adjudicatário, junto do qual existe um delegado do SNI e através dele se vão transmitindo as instruções e sugestões que o Exmo^o Secretário Nacional entende por conveniente, tendo sempre em vista a defesa dos princípios informadores do Estado Novo e o bom nome e prestígio dos seus dirigentes.

Após estas informações, o funcionário informa que a Tobis sugeriu continuar a produzir o jornal de actualidades findo o prazo de concurso. Afirma que não comenta a proposta mas pede licença para chamar a atenção para o artigo da Lei atrás referido, "que permite ao Secretariado criar os Serviços de Noticiário, possibilitando, assim, a produção directa das *Imagens de Portugal*".

Embora Júdice da Costa escreva que não lhe cumpre emitir opinião, fá-lo quando, no final do documento, destaca:

Nesta hipótese, a Repartição de Cultura Popular indicaria o realizador – tarefa esta bastante facilitada por ser seu funcionário o cineasta que, durante anos, dirigiu e orientou aquele jornal – e contrataria com a Tobis os trabalhos laboratoriais, que seriam pagos uma parte por força do subsídio estipulado pelo Fundo do Cinema e a outra parte pelas receitas da distribuição dos filmes – para o que haveria que estabelecer, também, condições contratuais com uma empresa distribuidora.

Em nota manuscrita, com data de 30 de Abril e na área "Despacho", indica-se "para falarmos". Depois, inscreve-se, com data de 5 de Maio: "autorizo a promulgação por mais um

ano para a realização das *Imagens* pela Tobis nas mesmas condições que vigoram".

Em 1965 é renovado o contrato, provavelmente nos termos que vigoraram naquele assinado para o triénio 1961-64. Carta da Tobis (com a data 05.05.65 manuscrita) para o SNI recorda que o contrato anual de produção das actualidades terminará em Maio e comenta o prejuízo para o laboratório em que o mesmo não seja renovado dada a reconversão económico-financeira em curso. Antecipa-se a uma possível renovação e pede um adiantamento para comprar a máquina positivadora, uma outra redutora de 16mm e máquina reveladora de 16 e 36mm, a cor, tudo no valor de 2 000 000\$00. Menciona-se que a diferença seria paga com a venda de terrenos à RTP.

O ofício 1157/2, de 14 Maio de 1965, dirigido ao presidente da Tobis, anuncia que foi aprovada, pelo Conselho do Cinema, a prorrogação do contrato de produção de 20 edições de *Imagens de Portugal* e, também, "o adiantamento da verba correspondente, mediante apresentação de prova de aquisição das máquinas de cinema no mesmo ofício indicada".

A última informação disponível quanto à produção das *Imagens* nesse ano, data de 22 de Outubro, quando Félix Ribeiro pede licença, aos Serviços Cartográficos do Exército, para incluir trechos do documentário *Aqueles que por obras valorosas...* para inclusão em *Imagens de Portugal*¹¹⁶.

O período da vigência do contrato com a Doperfilme para a produção da segunda série de *Imagens de Portugal* foi claramente aquele em que mais informação foi disponibilizado - e com mais regularidade - sobre a relação entre o delegado do SNI e a produtora assim como o debate sobre os temas agendados e os dados relativos à exibição. O período da produção das actualidades da Tobis - a menos que surjam novos documentos - ficou deficientemente documentado.

(i) Produção nos anos Tobis

Não existe, no Fundo SNI, informação relativa à produção e exibição das actualidades estatais de propaganda durante o primeiro triénio contratualizado entre SNI e Tobis.

Só em 1966 surgem alguns dados relativos à produção, nomeadamente a inscrição de Portugal na Asociacion de Prensa Filmada y Televisada, autorizada a 4 de Janeiro desse ano

116 ANTT, Fundo SNI, Caixa 1806.

por Júdice da Costa. Assim, a 10 de Janeiro, a Tobis informa o SNI que recebeu 204,67 dólares pela firma Sucesos Argentinos após, em 12 de Novembro de 1965, Félix Ribeiro ter pedido ao cônsul português na Argentina para intervir junto da produtora argentina para que essa cumprisse as obrigações junto da Tobis na sequência de prestação de serviços relativa a uma reportagem sobre regatas internacionais nas Bermudas.

Também em 9 de Fevereiro segue uma informação para a comissão organizadora do Carnaval de Loulé confirmando que uma equipa das *Imagens* filmará o acontecimento (o convite da comissão oferece transporte pela TAP, com partida de Lisboa a 11 e regresso a 12 e 13, aos órgãos informativos interessados).

A 12 de Fevereiro, é recebido um pedido de imagens para as actualidades brasileiras Amplavisão, da reportagem da estadia em Portugal do Ministro de Guerra Brasileiro, que foi incluída na edição nº 345 das actualidades.

Em Março, no dia 16, Júdice da Costa faz reparos à qualidade das imagens de reportagem sobre um desfile da PSP. Uma semana depois chega a explicação da Tobis: a má qualidade do material deve-se a ter sido cedido pela RTP. Explica-se ainda que *Imagens de Portugal* deu enfoque "à cerimónia no Registo Civil", deixando para segundo plano o desfile que integrou o jornal a pedido do SNI. Tendo recorrido para isso à RTP, que cedeu negativos de 16mm, não foi possível obter cópias de 35mm muito aceitáveis.

No âmbito da divulgação internacional do noticiário português, ordena-se, a 11 de Junho, a troca de imagens com o canadiano *Jornal Cinematográfico Português*, para exibição em Toronto, no cinema português e cinemas canadianos e, eventualmente, na televisão [desconheço se houve envio no sentido Portugal-Canadá. Não há, porém, em *Imagens* qualquer reportagem identificada como tendo proveniência canadiana].

Posteriormente, através de um ofício datado de 7 de Outubro, informa-se a Tobis que é necessário cortar despesas e que, quanto a *Imagens de Portugal*, não deverão ser apresentadas, até final do ano, contas que não sejam respeitantes apenas à feitura do mesmo. Por fim, a 16 de Novembro, o ofício nº 1494 para a Tobis, manda executar contratipo do filme da cerimónia da posse do Governador Geral de Angola.

(e) As actualidades vão à guerra?

A terceira série de *Imagens de Portugal* (1961) começa, portanto, em plena contestação ao regime e ao sistema colonial.

Nesta série de actualidades, mudança óbvia é que, a par das notícias sobre a guerra, as colónias e seus habitantes tornam-se - finalmente - notícia, o que se deve inicialmente às reformas promovidas por Adriano Moreira, responsável pela pasta do Ultramar entre 1961 e 1963, e depois prossegue com a promoção de uma imagem de progresso e ordem no "Ultramar", onde a vida continua nas cidades enquanto, segundo a propaganda, a guerra no mato é ganha pelos portugueses. Este aumento de notícias sobre a actualidade das colónias enquadra-se numa opção editorial do próprio SNI que, no segundo e último concurso feito para a concessão de produção das actualidades da propaganda, depois de ter recebido uma proposta de Francisco de Castro que assumia esta componente, a impôs à produtora - a Tobis - que ficou com a concessão.

Abrangendo um longo período, que vai de 1961 a 1970 e que abarca desde o início da guerra colonial até aos dois primeiros anos de governação de Marcelo Caetano, esta terceira série de *Imagens* faz das colónias notícia quase todas edições - do nº 224 ao derradeiro 449. As narrações testemunham que o regime visa consciencializar o país das colónias e assume a sua posse como factor de identidade, usando uma retórica luso-tropical simplificada. Nas conclusões do relatório do I Congresso das Comunidades Portuguesas, realizado em Lisboa lê-se, por exemplo: "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"¹¹⁷.

Quanto aos temas das reportagens, o "Ultramar" torna-se central na política nacional aludindo-se a ele em todos os acontecimentos. O segundo tema mais noticiado numa primeira fase desta terceira série de *Imagens* - a fase do início da guerra e progressivo alastramento da mesma - é a guerra. Está presente em todas as comemorações e efemérides mas sobretudo nos movimentos, exercícios e envio e regresso de tropas, modernização do exército e condecorações.

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.

Se os "portugueses das colónias" não figuravam nas actualidades a situação vai sendo ligeiramente corrigida. Isso deve-se, em plena crise do sistema colonial, à necessidade de promover a imagem do país plurirracial e pluricontinental, designações que, sobretudo na terceira série das actualidades, são reiteradamente usadas pela narração, ilustrando a conformação do luso-tropicalismo ao ideário do Estado Novo. Em simultâneo, desvendam-se a beleza e riqueza dos territórios coloniais, procurando atrair turistas e colonos, promovendo o desenvolvimento económico e social através de reportagens sobre escolas, barragens, portos, fazendas agrícolas, etc.

Numa análise detalhada podemos identificar várias áreas temáticas noticiadas e alguns sub-géneros de notícias: actualidade Política (política colonial, viagens, tomadas de posse), propaganda e informação (declarações a *Imagens de Portugal*, conferências de imprensa, manifestações, homenagens e comemorações), actualidade militar (funerais, viagens), diplomacia (viagens, visitas, etc.), desporto, cultura, progresso económico e científico e sociedade. Para uma análise mais contextualizada, opto ainda por distinguir dois momentos: o do início da guerra e progressivo alastramento da mesma; e o da guerra colonial generalizada, a partir de Setembro de 1964.

No que se refere à actualidade política, e na "rubrica" Viagens, assinala-se o regresso de Adriano Moreira de Angola (nº 224); a partida de Sarmento Rodrigues, novo governador de Moçambique, para este território (nº 225); nova viagem de Moreira mas a Moçambique - "Esclareceu que a viagem deve ser entendida como 'um acto normal de serviço e que não exige justificação especial'" - (nº 233); regresso de Moreira (nº 236); partida do novo governador de Macau, Tenente Coronel Lopes dos Santos (nº 247) e ainda a partida, para Angola, do novo governador do território, Silvério Marques. Assinala-se a viagem de Moreira a Cabo-Verde e Guiné (nºs 256, 257 e 258) e, por fim, as visitas presidenciais a Angola (nºs 284, 285 e 286) e Angola e Moçambique (nº 305, 306, 308).

A narração de *Imagens* relata a viagem de Américo Tomás com o "entusiasmo" e a retórica habituais. Um fragmento da edição nº 285:

[...] Em Santo António do Zaire palpitava a vibração dos grandes momentos quando o presidente [...] ali desembarcou. E perante o Chefe da Nação, a grande voz do povo do Zaire encheu o céu: "Aqui também é Portugal". O comboio especial, precedente de Luanda, trouxe o

PR a Salazar, onde o aguardava uma das mais impressionantes manifestações de entusiasmo até hoje registadas naquela cidade. Durante o percurso até à câmara municipal, cartazes e aclamações afirmavam o entranhado portuguesismo de quantos viveram a inesquecível jornada. Todos os portugueses em Salazar - brancos, pretos e mestiços - gritaram ao presidente a sua fé na continuidade e na grandeza da pátria. No município, o Chefe de Estado disse que o nome da cidade lhe impunha o dever de saudar o grande português que, desde há 30 anos, zela pela honra e pela segurança de Portugal. No final da sessão foram entregues condecorações e medalhas comemorativas da visita presidencial [entrega de condecoração a soldado africano e de medalha a africano]. Foi assim em Salazar, imagem de uma nação que desde a mais remota comunidade até aos maiores centros populacionais, só conhece uma linguagem, a da firmeza.[...]

Há sempre a preocupação de afirmar a pluricontinentalidade e plurirracialidade de Portugal. É também óbvio que, nesta fase, a propaganda - através da condecoração e medalhização de africanos - alargou o seu público alvo.

Imagens de Portugal explica que, um ano mais tarde, Américo Tomás foi a Angola e Moçambique em visita não oficial. Apesar deste facto, a edição nº 305 diz que " A população acorreu em massa". Prossegue, explicando que as "honras de estilo" foram prestadas por um batalhão formado por várias companhias [soldados africanos em grande plano].

Após as singelas homenagens do povo [africanos a cumprimentar Américo Tomás que recebe, de uma menina, um pequeno ramo de flores], organizou-se depois um cortejo de automóveis em direcção ao palácio do governo. [imagens da população ao longo do percurso. Câmara fixa homens africanos que correm na direcção da câmara]. Durante os quatro quilómetros do trajecto, a cidade foi um aplauso vibrante. Nele se irmanaram os portugueses de todas as raças que ali vivem e trabalham em harmonia [vêm-se africanos]. Como na jornada memorável de 1963, o povo de Luanda demonstrou que a presença de Portugal no continente africano conserva a mesma ténpera e a mesma firme determinação. [Segue-se viagem em Moçambique. Lobito. Benguela]. Multidões de brancos, de negros e de mestiços aclamaram delirantemente, prolongadamente, o chefe do Estado. Concentrada perante o Palácio do Governo, a população entoou a marcha "Angola é nossa" fazendo reviver a jornada inesquecível de um ano antes. Portugal ultramarino continua.

A edição nº 307 mostra as danças tribais apresentadas no "Pôr do sol" no Palácio da Ponta Vermelha e a narração comenta: "A exuberância dos executantes e o ritmo das suas danças exprimiram bem a alegria e a vivacidade com que participavam nesta hora festiva os que sentem a honra de ser portugueses de África".

Na edição seguinte, reporta-se que no primeiro dia da visita a Lourenço Marques, o Presidente da República era aguardado por toda a população [cartaz diz: "Aqui é Portugal". É empunhado por homens e mulheres africanos]. Américo Tomás é saudado pelas "altas individualidades locais" [brancas] e por "cartazes patrióticos [empunhados por africanos], explica a narração, que diz ainda que foi recebido por dezenas de milhares de "lourenço-marquinos". "[...] os portugueses de todas as raças uniram os seus corações [...]". "Na sessão

solene, o chefe de Estado afirmou que a firme união de todos os portugueses é a garantia do triunfo do povo heróico que mais cristandade fez no mundo [só se vêem homens e mulheres brancos na audiência]".

No estádio de Lourenço Marques ter-se-ão exibido centenas de desportistas de todas as agremiações locais [atletas pretos e brancos]. Segundo a narração, foi a demonstração da vitalidade desportiva da província. No segundo dia da visita, descerrou-se um monumento alusivo à chegada de Vasco da Gama a Moçambique. "Acontecimento de particular transcendência para a vida da província foi o que se realizou no edifício dos Estudos Gerais Universitários. Aguardado por todo o corpo docente, o Almirante Américo Tomás recebeu, por aclamação de todo o senado universitário, o título de Protector dos Estudos."

Quanto a "tomadas de posse" (e ainda no âmbito da actualidade política) é noticiada a de Venâncio Deslandes como governador de Angola visando "Uma Angola cada vez mais portuguesa" (nº 226), a do tenente Coronel Lopes dos Santos como governador de Macau (nº 244), as dos Presidente da Junta de Investigação e Director do Ensino do Ultramar (nº 248)¹¹⁸, de Silvério Marques como governador de Angola (nº 261) e de Sacramento Monteiro como governador de Cabo Verde (nº 266).

Finalmente, refiram-se o discurso de Salazar na Assembleia Nacional sobre a posição portuguesa quanto ao Ultramar (nº 227)¹¹⁹; a notícia que Veiga de Macedo, principal dirigente da União Nacional, foi ao Porto onde assumiu que esta passaria a dedicar a maior atenção aos problemas políticos do "Ultramar" (nº 230 A) e o discurso do ministro do Ultramar no Porto (nº 231 A). Este discurso é, enfim, paradigmático de como o luso-tropicalismo se afirmou no discurso político ao defender - e, com isso, assumindo que tal não está feito - a construção da comunidade multirracial [atente-se na continuação do determinismo histórico]:

Necessitamos de responder ao processo evolutivo de apuramento do Ultramar, determinado, em grande parte, pelo aumento, em quantidade e qualidade, dos meios de que temos podido dispôr [...]. O qual depende da criação das comunidades multirraciais integradas sem as quais não haverá, em África, nem progresso, nem ordem, nem civilização, nem direitos do homem.

¹¹⁸ *Imagens* não refere nomes.

¹¹⁹ Diz: "Sejam quais forem as dificuldades que se levantarem no nosso caminho, os sacrificios que se nos imponham para vencê-las, não vejo outra atitude que não seja a decisão de continuar. Esta decisão é imperativo da consciência nacional. [...] Fomos encarregados de defender, lá longe, a terra pátria. Esta decisão é-nos imposta por todos quantos - brancos, pretos ou mestiços - marchando, lutando, morrendo ou vendo despedaçar

Neste ponto, soma-se ainda a criação do Mercado Único Português anunciado pelo ministro do Estado, Correia de Oliveira (nº 231B); o discurso de Salazar à nação, no início de 1962, sobre a anexação, pela Índia, de Goa, Damão e Diu¹²⁰ (nº 240); a tomada de posse de novo Secretário de Estado da Indústria, Edgar Antunes de Oliveira, e de novo Sub-secretário de Estado do Tesouro, visando a "unificação económica de todos os territórios portugueses" (nº 244); o primeiro aniversário de Moreira como ministro do Ultramar - que "afirmou que o país tinha tomado consciência da presença do Ultramar e por isso mesmo tinha sido capaz de sustentar os seus ideais" (nº 247); a convocação extraordinária, por Moreira, do Conselho Ultramarino para anunciar a revisão da Lei Orgânica do Ultramar Português (nº 259) e ainda o encerramento do Conselho Ultramarino (nº 262).

Na área do progresso, *Imagens* noticia que a Companhia dos Diamantes emprestou 5500 contos a Angola para o desenvolvimento da província (nº 240); o contrato para a compra de três Caravelle para ligar Portugal ao Ultramar (nº 241); que o Banco Comercial de Angola "emprestou voluntariamente" 100 mil contos à província (nº 243); a construção da Barragem de Cabora Bassa (nº 246); lançamento à água do Arbiru [significa homem invencível, explica-se], um barco para Timor (nº 254); ida do governador geral de Angola a Sá da Bandeira para inaugurar expo agro-pecuária que, segundo as actualidades, "documenta claramente a fase de nítido desenvolvimento económico que se está a processar na província de Angola" (nº258) e ligação da energia da barragem de Cambambe pelo governador de Angola (nº 265). Há a referir uma conferência de imprensa do ministro de Estado sobre a integração económica do espaço português (nº271); a notícia que, na IV Feira da África Central, o Pavilhão de Portugal ganhou a medalha de ouro (nº 277); nova conferência de imprensa, no SNI, por Teixeira Pinto a afirmar o esforço pela unificação do espaço económico português (nº 279) e ainda outra conferência pelo Subsecretário de Estado do Fomento Ultramarino a anunciar a publicação de um estatuto de direitos e obrigações relativos à aplicação de capitais estrangeiros em Portugal de Além-Mar (nº 286). Finalmente,

os seus, autenticam [...] que Angola é terra de Portugal."

120 "Srs. deputados, não costumo escrever para a História e sinto ter de fazê-lo hoje mas a razão tem pleno direito [...] Goa, portuguesa há 450 anos e agora ocupada pela União Indiana, representa um dos maiores desastres da nossa história e golpe muito profundo na vida moral da Nação. [...]"

A narração diz que prosseguiu a comunicação do Presidente do Conselho, "numa análise perfeita e objectiva dos acontecimentos que profundamente enlutaram toda a família portuguesa e fizeram derramar o sangue de soldados que defendiam a nossa soberania no Estado da Índia. [...] Toda a nação sente na sua carne e no seu espírito, a tragédia que se tem vivido. E vivê-la no seu seio é ainda uma consolação, embora pequena, para quem desejaria morrer".

a exploração de caraculo em Maçamas, apresentada como "um triunfo do esforço civilizador de Portugal no Ultramar" (nº295).

No âmbito da propaganda do Estado, assinala-se a reportagem sobre a comemoração do Dia de Camões que incluiu uma cerimónia com o Movimento Nacional Feminino (MNF) na Sociedade de Geografia, velada de armas pela Mocidade Portuguesa, cerimónias religiosas no Padrão dos Descobrimentos e comemorações gimno-desportivas (nº 225) e, logo na edição seguinte, o "XXV aniversário da Legião Portuguesa" em que Salazar esteve presente (nº 226). Uma edição a destacar é a que mostra a Festa da Novidade das Colheitas, celebrada a 15 de Agosto em Goa. Durante a reportagem - a primeira que tem a preocupação de revelar aspectos culturais de uma "província ultramarina" - procura comprovar-se a multirracialidade aí existente (nº 238).

Quanto à propaganda direccionada directamente aos jornalistas, *Imagens de Portugal* reporta as conferências de imprensa que Franco Nogueira, ministro dos Negócios Estrangeiros, organizou com regularidade. Na primeira - com jornalistas nacionais e estrangeiros presentes, especificam as actualidades - abordou "O Caso de Goa" (nº 238). Na segunda, referiu a questão com a Libéria (nº 254); na terceira noticiada explicou que "Portugal não está isolado no mundo apesar de estar em minoria nas Nações Unidas" (nº 256) e, finalmente, na quarta e última deste período, denunciou a falência da ONU e a União Indiana como "um dos líderes da conspiração contra Portugal" (nº 258).

Ainda no âmbito da propaganda para a imprensa, Adriano Moreira, ministro do Ultramar, apresentou aos jornalistas o novo código do trabalho rural para as "províncias ultramarinas" sublinhando o noticiário que "não haverá distinção entre grupos étnicos ou culturais" (nº 248). Finalmente, noticiou-se que 60 jornalistas dos EUA que iam visitar Angola foram recebidos por Franco Nogueira (nº 266).

A comemoração do Dia de Portugal, na Praça do Comércio, serviu para "homenagear aqueles que mais se distinguiram nesta nossa nova cruzada a provar ao mundo que Portugal é eterno nas terras que lhe pertencem por direito de conquista, de civilização e pela vontade de Deus". Numa exibição anacrónica, a remeter para as "encenações desportivas" dos anos 30 do século XX no resto do mundo, a "juventude escolar", exibiu-se em exercícios de ginástica no Estádio Nacional (nº 277). Um ano depois, na edição 303, voltam a exhibir-se as cerimónias do "Dia da Raça em homenagem aos que combatem no Ultramar".

Grande acontecimento organizado pela propaganda do Estado é a manifestação, a 27

de Agosto de 1963, de apoio à política colonial do governo que *Imagens* nº 283 reporta ao longo de oito minutos. Fica um excerto da narração:

Na monumental sala de visitas da capital, a multidão espalhava-se. [...] Era o mundo que os portugueses criaram, baseado na coexistência pacífica de todas as raças e crenças, ilustração gritante e irrefutável de uma política que tem 500 anos de experiência. Era o mundo dos nomes que invocam sacrifício e glória, os nomes de uma geografia que nasceu do sangue e da fé. A nação, o povo que trabalha nas fábricas e no campo, veio até aos paços do poder para demonstrar a sua adesão à política ultramarina do governo. A nação, que luta com firmeza pela sua continuidade histórica, exigia agora a presença do chefe [Salazar aparece à varanda. Panorâmica multidão/som directo] Nada contra a nação, tudo pela Nação! Sopram de novo os ventos heróicos da gesta nacional. Ao discursar, o Dr. Moura Relvas analisou o pensamento político de Salazar. E ele, português de cor, afirmou que as províncias ultramarinas, criação legítima do génio nacional, se manterão firmes na defesa do seu direito à paz e ao bem estar social. Em representação da juventude, falou um estudante da Universidade de Coimbra. "Portugal está em velada de armas", disse, "e assim se manterá enquanto as circunstâncias o exigirem". A seguir, o alferes Robles, herói das campanhas de Angola, afirmou [som directo]: "Todos os que combatem, sofrem. É com a consciência do dever cumprido que todos chegam ao fim da jornada. Na vanguarda não há descrença, sr. Presidente. Nas primeiras linhas não há desânimo nem ideias pecaminosas de abandono ou desistência, sr. Presidente.[aplausos entusiásticos. Gritos de Viva Portugal!].

Sublinhe-se a alusão ao mundo que o português criou, baseado na coexistência pacífica de raças e crenças, através de uma acção fundada na fé - uma vez mais, a retórica luso-tropical. Atente-se ainda na escolha dos oradores - um "doutor" negro, um estudante universitário e um "herói" militar. Veja-se, sobretudo, a importância dada ao testemunho deste - com direito a som directo - que diz não haver desânimo nem vontade de desistir na frente de batalha.

Salazar entra depois "em cena". Enuncia um dos que é considerados um dos seus principais discursos sobre "a questão africana"(Henriques & Mello, 2007, pp. 313-314)¹²¹:

Só um sentimento é, ao mesmo, suficientemente alto e profundo para inundarmos a alma neste momento: o da firme determinação de defender a integridade nacional; determinação que tem de ser interpretada em toda a parte como uma valorosa e gritante afirmação da vontade de viver do nosso povo.

Os pais e as mães dos portugueses que estão aqui, em júbilo ou em lágrimas, nada vem pedir mas oferecer, em holocausto à pátria, o sangue do seu sangue e o mais puro dos seus afectos. Os trabalhadores dos campos, das lojas e escritórios, das oficinas e fábricas, nada vêm reivindicar senão o direito de contribuir com o labor dos seus braços para o esforço da defesa. Os homens da inteligência, os dirigentes de actividades de todo o género, não vêm com outro propósito que o de impulsionar com todo o seu valor e poder o progresso geral para que tudo o mais seja possível. Está tudo bem assim e não podia deixar de ser de outra forma.

Dei há dias a entender a obrigação de merecermos os nossos mortos. Mas diante do espectáculo que mercê de Deus me é dado assistir, de todo um povo que, unido e fraterno, se comprime, por

121 O primeiro parágrafo é transcrição minha do som da reportagem. Para a transcrição do resto do discurso recorri à referência bibliográfica por haver falhas na banda sonora.

suas mil representações, junto dos Paços do Poder; diante deste empolgante movimento de mobilização de almas que se oferecem em devotamento total; ao ouvir o eco das mesmas ansiedades das terras ultramarinas que a esta hora também clamam pelo seu direito a gozar da paz e pela legitimidade da sua participação nacional; diante de tudo isto que é belo, e grande, e único, não temos só o dever de merecer os mortos: temos também o dever de ser orgulhosos dos vivos.

De novo, a questão da integridade nacional, portanto. O que é invulgar neste discurso, relativamente ao estilo de Salazar, é o apelo à emotividade e o tom dramático com que refere, entre outros aspectos, a oferta à causa comum do sangue do seu sangue, pelos pais e mães portugueses, em "holocausto à pátria".

Prosseguindo, e com enfoque na diplomacia, noticia-se "Lorde Home em Portugal", quando o ministro dos Negócios Estrangeiros britânico veio a Lisboa ouvir a explicação sobre a posição portuguesa quanto a Angola (nº 224); a passagem por Portugal do ministro dos Negócios Estrangeiros brasileiro, Santiago Dantas [recebeu um livro sobre Angola] (nº 245); o jantar oferecido, por Moreira, no hotel Ritz, aos membros da comissão política brasileira de visita às "províncias" de Angola e Guiné" (nº 248) e a visita a Portugal do ministro das Obras Públicas do Quênia (nº 272).

Imagens de Portugal incluiu ainda noticiário sobre eventos religiosos no "Ultramar" ou relativos a este. Nesta fase da segunda série da actualidades assumem alguma importância. Destaco algumas delas, a título exemplar.

Mulher de Américo Tomás assiste a Te Deus na Igreja de S. Domingos pela visita do marido da Angola (nº287); em Benguela, os naturais de Manteigas festejam padroeira da sua terra procissão (nº291) e o Governador Geral de Angola assistiu a Te-Deum na nova Igreja da Sagrada Família em Luanda (nº 301).

Uma das peças mais relevantes é uma "cultural" sobre as diferenças de credo religioso em Macau, que seriam exemplares da tolerância religiosa dos portugueses (nº346). Noticia-se ainda que o Ministro do Ultramar recebeu caravanas católicas chinesas e indianas e de Singapura (nº380) e, na abertura da edição nº 381, que o Legado do Papa apresentou cumprimentos a Américo Tomás. No Palácio da Nunciatura, fez a entrega de donativo do Papa à Sociedade Portuguesa das Missões Católicas Ultramarinas.

Representantes dos concelhos da metrópole, ilhas e províncias ultramarinas em peregrinação a Fátima, são notícia na edição nº386 e o nº 396 reporta que Cerejeira presidiu à primeira missa no novo seminário franciscano da Luz onde seis seminaristas - "um de cor, da

provincia de Moçambique", salienta a narração - fizeram profissão de fé. Finalmente, noticia-se que o escritor francês Michel de Saint Pierre proferiu uma conferência em Luanda referindo-se à grandiosidade da recepção portuguesa a Paulo VI (nº408).

As notícias sobre religião são feitas geralmente para sublinhar a suposta tolerância religiosa dos portugueses e o papel que o cristianismo desempenhou historicamente na expansão e cumprem, portanto, também o seu papel na retórica colonial desenvolvida sobretudo nos anos 50 e 60.

Na área da cultura e educação, noticia-se que o conjunto Assis veio de Angola angariar fundos para as "vítimas dos terroristas" (nº 231 A); uma exposição permanente de artesanato goês nas Linhas Aéreas da Índia (nº 236); que Adriano Moreira deu posse aos membros da Comissão Instaladora dos Estudos Gerais Universitários de Angola e Moçambique (nº 255); que Américo Tomás inaugurou no Palácio Foz uma exposição de Frederico Aires, impressionista português que viveu 30 anos em Moçambique (nº 262) e que o Instituto Superior de Estudos Ultramarinos foi "dignamente instalado" no Palácio Burnay (nº 263). Destaque para uma notícia em particular: com a presença de Adriano Moreira, o doutoramento honoris causa de Gilberto Freyre, pela Universidade de Coimbra. Explica-se que o "[...] grau lhe foi concedido pelos valiosos trabalhos sociológicos sobre o nosso Ultramar e também pela dedicação e pelo interesse que sempre tem manifestado pelos problemas de Portugal" (nº 263).

As actualidades apresentam ainda uma "cultural" sobre o Museu de Angola, Luanda, e, na mesma edição, uma exposição de arte portuguesa e ultramarina no Museu Machado de Castro, (nº 287). A encerrar esta temática neste período é apresentada a inauguração de uma exposição de fotos de Henrique Graça no SNI sobre aspectos de Angola e Portugal (nº 296).

Na rubrica "sociedade", se a diversidade de notícias ainda não é tão rica que permita analisar, com profundidade, as representações do colonialismo português quanto à figuração dos portugueses da metrópole, colonos e africanos colonizados, é, porém, de assinalar um aumento expressivo e um interesse maior pelos temas locais.

Os organismos ligados ao assistencialismo social à guerra surgem com grande destaque no noticiário. Reporta-se como, na Cruz Vermelha Portuguesa, a secção feminina preparou roupas, medicamentos, compressas e ligaduras para Angola (nº 228); que Moreira Baptista (SNI) visitou instalações do MNF ao qual "ofereceu milhares de livros destinados

aos soldados que se batem em Angola" (nº230 A), que na XII Reunião Confederação Internacional do Linho e do Cânhamo se recolheram 90 contos, entregues à Cruz Vermelha, para ajudar as "vítimas do terrorismo" em Angola (nº 232).

Noutro registo, há uma "cultural" relativa a "Uma escola em Carcão, na Índia Portuguesa" (nº 234) e noticia-se a entrega dos Prémios Valle Flor que nesse ano distinguiu Libânio Andrade, de 16 anos, porque salvou a família de "terroristas" em Angola (nº 245).

Uma notícia, relativa a casamento de 40 guardas auxiliares da PSP em Luanda, é apresentada como exemplar do multirracismo da sociedade portuguesa (nº250).

A população de Luanda assistiu com vivo interesse ao casamento de 40 guardas auxiliares da PSP. A cerimónia - que foi concorridíssima - uma vez mais veio demonstrar que em todo o território português existe uma forte e verdadeira unidade rática que aproxima e irmana todos os portugueses que se alheiam dos problemas que outros povos criam, a partir, inexplicavelmente, das diferentes tonalidades da pele.

As imagens mostram as noivas, africanas, sendo ajudadas por mulheres brancas que cuidam dos últimos detalhes das indumentárias destas, à europeia. Vê-se depois uma fila de noivos africanos, envergando os respectivos uniformes da PSP, que se alinha ao lado da fila de noivas.

A igreja onde se celebra a cerimónia católica está cheia de uma assistência heterogénea sendo esta, provavelmente, a multirracidade a que a notícia se refere [e não uma multirracidade relativa aos casamentos, como *Imagens* nos leva, inicialmente, a pensar]. Há, depois, uma panorâmica do local onde é celebrado um copo de água e o plano acaba numa parede decorada com uma imagem de uma enorme esfera armilar da bandeira portuguesa sobre a qual uma mão branca e uma mão negra se apertam. Esta notícia sobre estes casamentos de grupo, ao jeito dos casamentos de Santo António, está disponível para visionamento e aquisição no site da British Pathé¹²². A reportagem, de 1'06", sem som, intitula-se "40 native policemen wed in Luanda" não fazendo qualquer alusão ao multirracismo.

A esta afirmação da "multirracidade" da sociedade colonial portuguesa sucede a condecoração de 63 professores primários do "Ultramar" e do "continente" (nº251) e, a propósito da visita que Kaúlza de Arriaga, Secretário de Estado da Aeronáutica, fez a Angola,

¹²² <http://www.britishpathe.com/video/40-native-policemen-wed-in-luanda/query/angola>. Visto pela última vez a 20 de Julho de 2012.

a notícia de que se interessou pelos locais fazendo-lhe várias visitas. Numa dessas visitas visitou um soba e sua família para inaugurar a sua nova casa providenciada pelo Estado (nº253).

O secretário de Estado da Aeronáutica manifestou um especial interesse em contactar com os naturais da província e por isso se deslocou a diversos aldeamentos. Durante uma dessas deslocações visitou a família de um soba [cumprimenta africana e aponta-lhe a câmara para se virar para esta que ele olha directamente enquanto ela baixa os olhos] e inaugurou nessa altura a sua nova residência [africano adulto e adolescente africano, o 1º vestido com fato ocidental, lêem. Vêem-se palhotas e uma palhota maior, caiada].

Esta reportagem ilustra como a propaganda não só quer doutrinar a opinião pública metropolitana, mostrando o progresso, o "carácter humano" e "tolerante" e o assistencialismo do colonialismo português, como passa a dar importância à propaganda junto dos africanos.

Imagens noticia que o ministro do Exército visitou sedes do MNF e Cruz Vermelha, onde centenas de senhoras preparam as entregas de natal para os soldados portugueses em África (nº 263) e que Cecília Supico Pinto, presidente do MNF, regressou de viagem à Guiné e Cabo Verde (nº 264). A notoriedade dada ao papel das mulheres do MNF na legitimação da guerra é, aliás, o único sinal de enaltecimento do papel da mulher nas *Imagens de Portugal*.

A edição nº 270 noticia o primeiro dias de aulas na escola técnica Joaquim de Araújo, em Lourenço Marques e a partida de "700 colonos para Angola":

Em demanda de Angola, partiram no Quanza 700 homens, mulheres e crianças, que vão fixar-se nessa nossa província. Entre tantos, seguiram também duas mulheres - cada uma delas com os seus oito filhos. Os maridos e os pais, que há muitos anos ali trabalham, mandaram-nas chamar para ter junto de si toda a família. Confiantes e com a mesma admirável tranquilidade com que do Minho se vai ao Algarve, assim os portugueses se deslocam, certos de um futuro melhor, até às terras das nossas mais longínquas províncias.

São pessoas com um ar pobre e muito simples, as que partem, já em plena guerra, para Angola, à procura de melhores condições de vida que aquelas que a metrópole lhes pode oferecer. O noticiário escamoteia o facto de trocarem a paz de um território rural onde não têm perspectivas de melhoria de vida pela guerra num território que, ainda assim, se afirma como fértil e cheio de riquezas - mercê do que lhes promete o regime através da sua propaganda.

Imagens nº 272 reúne notícias sobre a passagem de Dulce Maria, rainha da simpatia de Moçambique por Lisboa, de passagem para o Brasil; sobre a visita de alunos de liceu

angolanos à metrópole; sobre a entrega do prémio Valle Flor a um menino que salvou uma criança africana em Luanda e ainda sobre a missa, no átrio da Reitoria da Universidade de Lisboa, na qual estudantes evocaram a memória dos seus colegas mortos no "Ultramar" "em defesa da soberania portuguesa".

O Natal aproxima-se e a reportagem da ordem sobre a preparação de encomendas de maços de tabaco para os soldados repete-se (nº 288). O assistencialismo do MNF soma outras iniciativas e por isso Américo Tomás cumprimenta o organismo pela Campanha Nacional de Trabalho que entregou contribuições para o Natal das famílias com soldados no Ultramar (nº 290).

O enfoque na educação e instalação de colonos em Angola prossegue. Noticia-se a Obra Padre Ferreira, uma escola para crianças em Nova Lisboa (nº293) e mostra-se obra para fixar elementos desmobilizados das Forças Armadas, no sul do país, em Cunene (nº 297). Na edição seguinte, reporta-se que a mulher do Presidente da República recebeu comissão organizadora do Centro Social de Angola a instalar em Nova Lisboa e explica-se que "O centro destina-se a desempenhar um papel preponderante na acção psico-social a desempenhar junto das populações daquela província ultramarina" (nº298)¹²³.

123 "A Acção Psicológica destina-se a influenciar as atitudes e o comportamento dos indivíduos. Na guerra subversiva é utilizada para obter o apoio da população, desmoralizar e captar o inimigo e fortalecer o moral das próprias forças, assumindo três aspectos diferentes, embora intimamente relacionados: acção psicológica; acção social psicossocial; acção de presença. [...]"

A acção psicológica exercida sobre a população, o inimigo e as próprias forças foi conduzida através da propaganda, da contrapropaganda e da informação, de acordo com as finalidades de cada uma destas áreas: a primeira, pretendendo impor à opinião pública certas ideias e doutrinas; a segunda, tendo como finalidade neutralizar a propaganda adversa; por último, a informação, fornecendo bases para alicerçar opiniões. Mas, para serem eficazes, os meios de condicionamento psicológico necessitam de encontrar ambiente favorável.

Quanto às populações, procurou-se criar esse ambiente propício com a acção social, que visava a elevação do seu nível de vida, para as cativar, "conquistando-lhes os corações" e originando condições mais receptivas à acção psicológica. Esta acção foi desenvolvida sob a forma de assistência sanitária, religiosa, educativa e económica.

Da conjugação da acção psicológica com a acção social surgiu a acção psicossocial, que foi designada por Apsic ou simplesmente por Psico.

Relativamente ao adversário, a acção psicológica das forças portuguesas procurou isolar os guerrilheiros das populações, desmoralizá-los e conduzi-los ao descrédito quer na sua acção, quer na dos seus chefes. Para o efeito utilizaram-se panfletos e cartazes lançados de aviões ou colocados nos trilhos de acesso e nas povoações, emissões de rádio, propaganda sonora directamente a partir de meios aéreos, apelando à sua rendição e entrega às forças militares ou administrativas, garantindo-lhes bom tratamento e explicando-lhes que a participação na guerrilha constituía um logro.

Como toda a acção tem o seu reverso, os movimentos de libertação apelavam aos ideais de paz e de justiça, dirigindo a sua acção a grupos-alvo seleccionados: trabalhadores, intelectuais, estudantes, militares e mulheres, apresentando como ideias-chave a guerra injusta, o direito à independência e autodeterminação, o atraso económico provocado pelas despesas da guerra e os sacrifícios exigidos à juventude e suas famílias.

De forma geral, a oposição política ao regime completou a actividade dos movimentos de libertação através de acções de mentalização e propaganda, algumas espectaculares, como as que foram dirigidas contra instalações

Na edição nº 298, noticia-se que o ministro do Ultramar, comandante Peixoto Correia, recebeu estudantes de "além-mar na metrópole em viagem de estudo" enquanto que, na nº 299, é notícia que mais "700 colonos embarcaram para Luanda e Lobito". Diz a narração:

Portugal ultramarino continua a atrair o nosso imigrante. Mais 700 colonos embarcaram na Rocha de Conde de Óbidos para Luanda e para o Lobito. A Repartição de Povoamento do Ministério do Ultramar estimula e facilita o interesse dos nossos imigrantes pelas terras de África. Indiferentes à miragem estrangeira, estas famílias dão a garantia da continuidade de Portugal além-mar."

Finalmente, noticia-se que a presidente do MNF regressou de Angola, "onde serão criadas mais delegações" (nº 303).

O início da guerra não implica um acréscimo de atenção relevante ao "desporto colonial". Noticia-se "Patinagem na 'Índia Portuguesa'" - que continua a ser chamada assim apesar da anexação dos territórios pela União Indiana - a propósito da disputa de uma taça de Hóquei (nº 243); no Pavilhão dos Desportos, um sarau de ginástica cujos fundos reverteram para a Cruz Vermelha e as vítimas do terrorismo em Angola (nº 247); na baía de Luanda, o "XVIII campeonato de snipes" (nº 265) e o jogo do Sport Lubango e Benfica contra equipa checa, relativo à segunda mão da Taça Europa (nº 272).

Em contraste, a actualidade militar é a que maior enfoque tem quando se trata da questão colonial. Logo a abrir a terceira série noticia-se "Portugal em Armas", com imagens de estabelecimentos de ensino militar e desfile de pupilos, etc. que são "garante que a obra de Portugal será sustentada". Nessa edição ainda, "Partida de novo contingente de tropas para Angola" (nº 224). Duas edições depois reporta-se que Oeiras ofereceu uma avioneta para defesa de Angola a usar em transporte de doentes ou missões de reconhecimento (nº 226) e, logo a seguir, mais uma partida de soldados (nº 227). Destaque para a reportagem "O esforço continua", relativa à instrução de soldados e "caçadores especiais", que afirma "o nosso

militares pela Acção Revolucionária Armada e as Brigadas Revolucionárias.

Para responder a esta actividade adversária, que pretendia 'minar o aparelho militar por dentro e retirar-lhe a vontade de combater', as Forças Armadas exerceram também esforço de acção psicológica sobre os seus elementos, cuja finalidade era manter e fortalecer o moral dos combatentes, procuravam conseguir esse fortalecimento transmitindo a crença na justiça da causa que se defendia e a fé na vitória. As acções destinadas a conseguir esses objectivos revestiam-se quase sempre, de carácter de exaltação patriótica, com o recurso a exemplos de heróis militares." In <http://www.guerracolonial.org/index.php?content=245>. Visto pela última vez em 21 de Julho de 2012. Entrevistei, para outro efeito, Manuel Rodrigues Vaz, que além de jornalista e fundador do Cineclub Universitário de Luanda, deu formação a comandos. Confirmou-me estas práticas, tal como aqui surgem descritas.

exército, num esforço magnífico, conseguiu colocar-se a par de toda a técnica que deverá ser usada no Ultramar" (nº 228). Ainda nessa edição noticia-se "Mais uma partida de tropas" e que, em Goa, soldados alentejanos decidiram reconstruir igreja de Santo António da Velha Goa. Afirmar-se que o "Exército português não serve só para a guerra". Finalmente, em Belém, a cavalaria desfila em homenagem a Mouzinho (nº 228).

"600 novos guardas da PSP" e a notícia que companhias móveis foram chamadas ao serviço nas províncias ultramarinas integra o nº 229 que reporta ainda que o presidente e secretário do Forte S. Julião Baptista de Judá foram recebidos em Lisboa - o capitão Saraiva Borges disse, informa *Imagens*: "resta-nos a certeza de que em tudo procurámos cumprir o nosso dever".

"Porque nos batemos em Angola. Como nos batemos" é o título da exposição patente no SNI (nº230 B), reportada pelas actualidades da propaganda que, na mesma edição, noticiam que o ministro do Exército, Mário Silva, percorreu o Norte de Angola "assistindo à vitória que, dia a dia, o nosso exército vem firmando", que contactou com soldados e oficiais e "com homens de cor fiéis à Pátria porque se sentem verdadeiros portugueses". Finalmente, nessa edição, diz-se que Mário Silva falou às *Imagens* na sequência da tomada de Nambuangongo.

O MNF entregou guião a contingente da Engenharia 1 que partiu para Angola (nº 231B); "Partida de Novos Contingentes de Soldados para África" (nº 237); Marinha de Guerra criou corpo de fuzileiros navais - informa-se que já estão em Angola, em instrução, para agirem, se necessário (nº 241) e "Exército presta ajuda a crianças" (nº 241), são particularizações de um género de notícias que se vão tornando rotineiras embora a edição nº 241 noticie um acontecimento disruptivo, revelador que, internamente, há descontentamento entre o Exército. A notícia é a do funeral do Tenente Coronel Jaime Filipe da Fonseca, morto em Beja, ao "reprimir um grupo de tresloucados" (nº 241). Assinale-se, pois, que os revoltosos das colónias são chamados "comunistas terroristas" e que quem se revolta internamente é colocado na condição de tresloucado.

A guerra prossegue e as cerimónias militares retomam o protagonismo que tinham perdido após o fim da II Guerra Mundial. Noticia-se o juramento de bandeira de seis mil soldados (nº 247). Em Luanda, a condecoração ao africano António Aleixo Fernandes, comandante do corpo de voluntários de Angola, agraciado com a medalha de mérito Ultramar

pelo comportamento num "ataque terrorista" à vila de Dambo, é notícia no nº 251. Na mesma edição e noutra notícia, a narração parece esquecer, por instantes, a retórica luso-tropical e que "Do Minho a Timor somos todos portugueses". "Para Angola, rapidamente e em força, despacho maravilhoso de Salazar", diz a narração, "verdadeiramente salvador de todos os portugueses que se encontravam em Angola. O despacho cumpriu-se e o coronel Kaúlza de Arriaga, na viagem que está a realizar àquela província verifica a cada instante que aquele pedaço de Portugal tem, na realidade, uma Força Aérea, Militar e Naval servida por verdadeiros heróis". O secretário de Estado da Aeronáutica condecorou "três heróis de Negage" - a mulher do comandante da base, o Tenente coronel Soares de Moura ["que assumiu o comando da base quando ali não havia apoio ou base"] e um soldado (nº 251). Atente-se como, neste caso, a narração assume o carácter transitório da permanência de portugueses em Angola e como se esquece que, em Angola, "província ultramarina", supostamente todos são portugueses. Finalmente, e ainda nessa edição, mostra-se imagens de exercícios, na região do Barroso, enviados pelos Serviços Cinematográficos do Exército.

As notícias de cerimónias militares e de partidas de tropas prosseguem com a de uma homenagem ao General Santos Costa (nº 252) e a da partida de mais um contingente militar "em missão de soberania" - "Portugal manterá unidas todas as parcelas dispersas pelo mundo", afirma-se (nº 254).

Novidade, por esta altura, é a dos regressos, emocionantes, de soldados: "700 soldados que estiveram dois anos em Angola regressaram à metrópole após cumprirem a sua missão. [...] A população de Lisboa correu ao cais e recebeu com manifestações de grande carinho e júbilo os homens que enfrentaram as primeiras ofensivas do terrorismo, bastantes dos quais regressarão a Angola, agora para lá se fixarem" (nº 255). A propaganda não tem pejo de instrumentalizar o momento de emoção com a afirmação de que muitos soldados tencionam regressar para viver no território onde acabaram de arriscar a vida.

Edições depois, noticia-se que "um dos primeiros actos do governador de Angola foi visitar o Dakota em que morreram 19 militares portugueses e depositou coroas de flores" [imagens das campas dos falecidos] (nº 263). A edição seguinte mostra uma reportagem sobre os fuzileiros navais, em exercícios; que o Almirante Quintanilha de Mendonça Dias condecorou marinheiros do continente e do Ultramar e a partida de mais um contingente de tropas (nº 264). A condecoração póstuma ao tenente Cabeleiro Filipe, morto em Angola

(nº265) e o regresso de Angola de três companhias de Caçadores de Viseu, Évora e Setúbal (nº 266) são as notícias seguintes.

A revista filmada de propaganda noticia, sucessivamente e de modo cada vez mais espaçado em termos de actualidade, que a revista *Defesa Nacional* organizou um festival militar de homenagem aos combatentes em África (nº 276), que as Forças Armadas portuguesas reafirmaram adesão à política ultramarina do Governo (nº283), o regresso de contingente de tropas de Angola (nº 284) e a partida de mais um contingente de tropas para o Ultramar (nº 288). _

A encerrar a análise das notícias coloniais da terceira série de *Imagens* durante este primeiro período analisado, volto atrás para destacar uma edição - a nº 239 - que, relativamente à questão de Goa e no que respeita à narração, é emblemática da retórica oficial, composta deliberadamente para formatar a opinião pública e assente no revisionismo histórico. A reportagem intitula-se "Honra à Índia Portuguesa":

Quando em 1498 os portugueses, partindo a praia do Restelo, chegaram em quatro frágeis naus, à longínqua costa do Malabar, não havia neles unicamente a preocupação de construir fortalezas, fundar cidades, erguer monumentos, explorar as terras ou fazer comércio. Um ideal mais alto, bem mais forte - um ideal essencialmente [falha no som] - levaram-nos a conceber e dar forma a essa aventura magnífica e heróica, desprezando a fúria do mar desconhecido, os ventos, as tempestades, e os perigos imensos, deparados em cada milha percorrida. Esse ideal estava posto, não ao serviço dos homens, mas de Deus: levar mais longe a mensagem de Cristo, evangelizar os povos do Oriente pela palavra e pelo exemplo dos homens de espírito que, para todo o sempre, ficaram simbolizados na figura magnífica de S. Francisco Xavier, a quem cristãos, muçulmanos ou hindus - independentemente das suas crenças ou ritos - veneram como verdadeiro pai espiritual. Essa veneração concretizou-se objectivamente, em 1952, ao comemorar-se o 4º centenário da morte do grande evangelizador do Oriente e no decorrer das cerimónias litúrgicas presididas por Sua Eminência, o Cardeal Patriarca de Lisboa, na sua qualidade de enviado do Papa Pio XII. Perante o túmulo do grande santo, numa romagem constante, desfilaram, além de todos os portugueses de Goa, elementos das diversas castas que, como estigma, existem na União Indiana. Uma multidão imensa quis olhar de perto o corpo de S. Francisco Xavier; não pelo espírito de pura curiosidade mas uma manifestação autêntica de fé ardente, de agradecimento pela obra de espírito que, para além das atitudes dos homens, permanecerá firme através das gerações.

Numa maravilhosa compreensão de sentimentos religiosos, num clima de verdadeiro respeito pelos diferentes credos, o povo português de Goa viveu sempre numa ampla liberdade para realizar as cerimónias dos diferentes cultos existentes no estado da Índia Portuguesa. Muçulmanos ou hindus, os goeses tinham as mesmas liberdades concedidas aos cristãos e acorriam livremente aos seus templos com a certeza absoluta de serem tratados no mesmo pé de igualdade dos que professam o cristianismo, sentido-se inteiramente à vontade para celebrarem os seus ritos - de aparência exótica, talvez para nós, ocidentais - e em que, a par da oração e dos sacrifícios comuns a todas as religiões, se celebram, por vezes, rituais estranhos, em que a dança toma papel principal e nas quais, cada movimento, cada gesto, cada expressão, tem o significado de uma prece [dança por bailarinos e músicos].

E assim decorria calmamente a vida, em todo o território do estado da Índia Portuguesa [vistas aéreas de cidade, panorâmica], ponto real de encontro do Ocidente com o Oriente e em que as

peçoas, ignorando a tonalidade da pele e desconhecendo o significado de palavras como "párias", "sutras" ou "brâmanes", viviam num ambiente de paz verdadeira. [mantém-se a panorâmica] e de tranquilidade absoluta [um edifício com arquitectura "lusó-tropical"], todos procurando, com carinho, dar prosperidade a esse pedaço de Portugal banhado pelo Oceano Índico, respeitando a memória da longa série de vice-reis e governadores que sempre representaram [retratos em sala] a continuidade do território português para além do Atlântico, que nunca conseguiu impôr-se como fronteira para nós.

Nas ruas movimentadas de Beijim, onde a discriminação social não circulava, o nível de vida era bem diferente daquele que existia alguns quilómetros mais além, em plenos domínios da União Indiana. A par de magníficos jardins, servindo de moldura a estátuas de figuras ligadas com a história da Índia Portuguesa, erguiam-se também modernos e bem desenhados edifícios e, no interior dos quais, se adivinhava conforto, felicidade e bem estar.

Mas um dia [imagem de homem ao telefone], repentinamente, uma notícia chegou e a nossa diminuta guarnição militar [homens saindo de quartel, em motas e carros, a alta velocidade] principou, rapidamente, a tomar providências. A União Indiana, por usurpação, pretendia apoderar-se da Índia Portuguesa [imagens de jornais portugueses] e, sob a capa de voluntários, indivíduos armados roubaram-nos Dadra e Nagar-Haveli. E sucederam-se então as infiltrações no nosso território. Realizadas por bandos de Satygrahis, verdadeiros rebanhos de indivíduos esfomeados que, por pequeno soldo, procuravam provocar distúrbios e agitar a calma que sempre reinava na Índia Portuguesa. E assim se gerou um clima de tensão, de alerta permanente, de expectativa inquietante, gerado pelas manobras pacifistas do Sr. Nehru - um pacifismo estranho, um pacifismo que originou mortes, que fez heróis que se juntaram à lista imensa dos heróis portugueses e que ficaram como símbolo de fidelidade aos ideais nacionais.

E toda a juventude de Goa fez desses heróis os seus guias, prestando-lhe homenagem que apenas aos homens de valor e fê se pode e se deve dispensar.

O acto criminoso da União Indiana, longe de provocar a desunião do povo de Goa, conseguiu uni-lo ainda mais, fazendo-o sentir-se, como sempre, português verdadeiro e levando-o a manifestar-se contra a agressão indigna e inqualificável, afirmando, por todas as formas, que não quis deixar de ser parte integrante de Portugal.

E por todo o território português - Timor, Macau, Moçambique, Angola, no Porto ou em Lisboa, mesmo até em pequenas cidades e vilas - as manifestações sucederam-se, em eloquentes afirmações de patriotismo. Milhares de gargantas gritavam: "Goa é nossa". Qualquer coisa de belo e de admirável presidia a todos estes actos de fervor de amor pátrio. Legendas extraordinariamente expressivas eram empunhadas por mãos jovens: "O sangue dos heróis é o cimento dos impérios", "Goa, carne da nossa carne", "Todos unidos e Portugal", "Nehru, hipócrita pacifista". E as multidões eram cada vez maiores, entusiásticas e comovedoras, gigantescas e empolgantes. Todos sabiam o que queriam dizer e gritar ao mundo. Todos sentiam o irresistível desejo de manifestar a sua repulsa pelos traidores. Entre os muitos milhares de manifestantes figuravam pessoas de todas as categorias sociais e de todas as idades. E todos unidos pelo mesmo entusiasmo vibrante e incontido, todos irmanados pelo mesmo comum sentimento: a vontade inabalável, a certeza inamovível da perenidade da Pátria.

Os goeses residentes em Lisboa, numa afirmação de Fé e no desejo de afirmarem a sua confiança absoluta no homem que tem dirigido os destinos da Nação, quiseram dizer a Salazar que continuariam a manter a mesma Fé de sempre.

Portugal, ciente dos seus direitos, levou até junto do Tribunal de Haia, o seu protesto contra a União Indiana. Depois de longos debates e de extensas exposições, de inúmera documentação apresentada, a voz de longas sessões que se arrastaram em muitos meses, depois da questão de Goa ter vindo a lume na imprensa de todo o mundo e de ter apaixonados os maiores juristas dos mais diversos países.

O Tribunal Internacional de Haia pronunciou a sentença; sentença que não poderia ter sido outra, a sentença que todos esperávamos: sentença favorável a Portugal e que confirmava os nossos direitos, que reconhecia o estado da Índia como parte do nosso território.

E a vida voltou à calma costumada em Goa, Damão e Diu e a paz parecia reinar novamente. Os meios de transporte circulavam do lado português - apenas no território português porque, para além da fronteira, o governo da União Indiana havia cortado e retirado os carris do caminho de ferro para não permitir o tráfego [imagens ilustrativas]. A circulação na fronteira - tanto de pessoas como de correio - era feita em condições extremamente precárias, por imposição do

pacifista que se encontra à frente dos destinos da União Indiana.

Mas de qualquer forma a vida voltara a ser normal e a população vivia unicamente preocupada com o seu dia-a-dia. Entretanto, realizavam-se obras tendentes a melhorar as condições de vida dos goeses. Levava-se por diante a obra de irrigação dos campos para permitir uma melhor produtividade do arroz - que passou a ser cultivado por mais eficientes processos, como a cultura em linha, verdadeiramente assente em bases de técnica moderna. Enquanto os anos iam passando, os trabalhadores e os artífices goeses prosseguiam no seu trabalho normal do dia-a-dia construindo pequenos objectos de arte ou artigos destinados à vida dos pacíficos e dos calmos habitantes das cidades. [... aspectos do trabalho, ao ar livre]

Para explorar as riquezas do subsolo desenvolveu-se a pesquisa e a exploração dos minérios, utilizando-se moderna ferramenta e maquinaria, o que permitiu, num curto-prazo de tempo, embarcar grandes quantidades de minérios que partiam do movimentado porto de Morgão para os seus diversos destinos. Do belo porto de Morgão, cuja actividade, localização e apetrechamento são também razões de cobiça, agora desmascarada, do Sr. Nehru.

Mas a União Indiana não desistia dos seus intentos. Recentente, um barco da Marinha de Guerra indiana tentava interceptar o vaso de guerra português que, nas nossas águas territoriais, exercia a sua missão de soberania - como nestas imagens se documenta. Ao Afonso de Albuquerque foi perguntado, pura e simplesmente, qual era o seu destino. Como sempre, actos de provocação, de uma potência que se intitulava pacifista e procurava arbitrar os acordos que surgem entre as outras nações.

Como em qualquer outra localidade do nosso país, no dia 8 de Dezembro, o povo de Goa venerou o Dia da Imaculada Conceição e o governador Vassalo e Silva, acompanhado da sua esposa, comemorando o Dia da Mãe, distribuiu inúmeros berços, enxovais e agasalhos às famílias goesas mais numerosas; acto tão cristão e tão português [imagens de indianos]. Passaram-se alguns dias e alarmantes rumores principiaram a circular. Dizia-se mas não se acreditava que a União Indiana queria invadir Goa. O povo em massa, sem distinção de credos nem de raças, acorreu à Igreja do Bom Jesus, rezando a S. Francisco Xavier e rogando a sua protecção para os momentos difíceis que parecia adivinhar. Uma vez mais, todos os goeses se encontravam unidos e, uma vez mais, demonstravam claramente que queriam continuar a ser portugueses [imagens de jornais em que se referem 30 mil soldados para invadir Goa]. Dia 17 de Dezembro. As edições dos jornais... Nehru consumara o crime. Goa fora invadida. Um exército de 30 mil homens atacava Diu, Damão e Goa. O pequeno número de soldados portugueses lutava, procurando defender a terra da sua Pátria. Os ataques sucediam-se, monstruosos na sua natureza, brutais na sua intensidade. Tanques, artilharia e aviação: o pacifista Sr. Nehru tudo utilizava, para rapidamente tentar neutralizar a acção das nossas pequenas forças armadas. No mar, diversos barcos de guerra atacavam o navio Afonso de Albuquerque A Lisboa, chegaram os primeiros refugiados; na maioria, mulheres e crianças [falhas no som]. Crime após crime foi praticado pelo poderoso exército do pacifista Nehru; todos, indistintamente, sentiram que para eles havia uma protecção absoluta, corações amigos para os amparar.

Estudantes goeses repudiam, em Lisboa, os actos de Nehru. "E quando as primeiras notícias surgiram, o país sentia que ficava de luto. Uma multidão imensa e silenciosa compareceu na Praça do Município, para acompanhar, até à Sé Patriarcal, as venerandas relíquias de S. Francisco Xavier. Havia luto em toda a cidade e nos rostos havia tristeza e amargura [desfile, em silêncio].

[Som de sinos e volta a narração, com algumas quebras] Foram precisos 30 mil para destroçar 3 mil portugueses e isto, apesar de trágico, é consolador. [...] A presença imposta pelo Sr. Nehru poderá assentar arraiais num território que todos continuam a considerar Portugal mas o espírito da cruzada que levou Vasco da Gama ao Malabar jamais será destruído. Esse ficará para sempre [imagem religiosa, com braços erguidos ao céu.].

A título de comentário ao excerto, contraponho-lhe, em jeito benjaminiano, duas citações do "ideólogo" colonial do momento em Portugal, Freyre - que, ciente do diferendo entre Portugal e a União Indiana o abordou cuidadosamente em *Aventura e rotina*, tendo

aconselhado o aproveitamento, por Portugal, das elites goesas no governo local, não obstante dificuldades devidas a "sobrevivências de ódio teológico"¹²⁴:

Mesmo com esses riscos - e com as dificuldades que decorreriam dos conflitos ou das rivalidades entre hindus, maometanos, parses e cristãos - creio haver chegado para a Índia Portuguesa o momento de ser menos colonial e mais autónoma, mais indiana, mais paranacional até, no seu governo. É preciso que Portugal não repita na Índia o erro que cometeu no Brasil. Não me parece que de uma maior participação dos luso-indianos no governo da Índia Portuguesa resultasse a separação da Índia de Portugal, nem revolta dos luso-indianos contra o seu *status* de Estado português(Freyre, s.d, p. 268).

[...] o português trouxe para a Índia um modo menos hirto de ser europeu que o dos ingleses, holandeses e franceses; e, embora contrariado, neste seu modo de ser homem, de ser cristão e de ser europeu, por métodos de colonização como alguns dos brutalmente empregados por Albuquerque, e de catequese, como os seguidos às vezes estupidamente pela Igreja (que até da Inquisição se serviu em Goa), a verdade é que se sente hoje, na Índia Portuguesa, que o português não é aqui, de modo algum, o que outros europeus foram ou continuam a querer ser, noutras áreas orientais. Tanto quanto lhe permitiu o castismo hindu, o português confraternizou com gente da terra, misturando-se docemente com ela, adoptando vários dos seus costumes, das suas práticas, dos seus alimentos, dos seus estilos de vida, de trajo, de calçado, de transporte, de casa, de móvel, levando para o Brasil, também tropical e até certo ponto também "índio", valores indianos de cultura, hoje tão brasileiros que parecem ter brotado da própria terra americana ou da própria cultura ameríndia. Mas são indianos: valores indianos aos quais o português plasticamente se submeteu desde os seus primeiros contactos com a Índia, antecipando-se a outros europeus numa obra inteligente de adaptação aos trópicos que até fins do século XIX era ainda criticada por ingleses como excesso de transigência de europeus "superiores" com orientais "inferiores"(Freyre, s.d, p. 274).

Freyre reconhece, portanto, que Portugal discrimina e não conta com os "luso-indianos" no governo ou para a ocupação de cargos administrativos ou militares de maior responsabilidade. Alude ainda a uma suposta plasticidade do português que incorporou

124 "Gente assim é que me parece que Portugal devia aproveitar mais completamente do que aproveita hoje no governo da Índia Portuguesa. No próprio governo geral, até hoje confiado só a portugueses da Europa. Sei que não é fácil esta espécie de home-rule numa comunidade como a Índia Portuguesa, dividida, ainda hoje, por sobrevivências de ódio teológico de que estamos de tal modo livres no Brasil, a ponto de mal chegarmos a compreendê-lo. Ódio teológico a que se juntam, desgraçadamente, na própria Índia Portuguesa, sobrevivências do velho espírito indiano de casta: os castismos contra o qual verifiquei, na União Indiana, estar empenhado em duro combate, o admirável Nehru [...]. (Freyre, s.d, pp. 267-268) E ainda: "A esta revolta do Oriente contra o Ocidente é quase alheia a mocidade ou inteligência da Índia Portuguesa, para não falar do grosso da sua população: como quase toda a população rústica do Oriente pouco sensível a sugestões políticas de carácter nacionalista. Não que não haja entre esta mocidade e esta inteligência, simpatizantes e até adeptos do Comunismo, tão activo entre intelectuais desajustados da União Indiana como do Egipto e a meu ver útil às populações da Índia: uma Índia cuja inércia, sendo imensa, necessita de estimulante forte e até violento [...] para dar ânimo a homens politicamente quase cadáveres [...]. O que venho principalmente notando entre intelectuais, estudantes, homens cultos desta Índia [...] é o desejo que neles às vezes se extrema em impaciência, de participarem de modo mais activo no governo e da administração da sua Província ou do seu Estado; o desejo de não continuarem submetidos a governadores-gerais vindos invariavelmente de Portugal - nunca escolhidos entre indianos ilustres - e que parecem continuar, aos olhos dos indianos mais emotivos, a tradição de vice-reis que, mesmo quando bons, governaram a Índia como militares a terras conquistadas pelas armas"(Freyre, s.d, pp. 288-289).

costumes e práticas indianas, que terá levado para o Brasil, mas reconhece a brutalidade dos métodos de colonização de Albuquerque e de catequese seguidos pela Igreja Católica "que até da Inquisição se serviu em Goa".

Em suma, em 1954, o ideólogo do regime escreve - sem ser alvo de censura - uma obra que será usada na argumentação portuguesa internacional sobre a especificidade do seu colonialismo. Meia dúzia de anos depois, os seus argumentos sobre uma suposta capacidade de mestiçagem cultural para sustentar a multiculturalidade e multirraciedade do "império português" passaram a ser usados pelo regime mas os seus reparos e críticas, embora não tivessem sido censurados também não foram tidos em consideração. O revisionismo histórico manteve-se, servindo a e servido pela propaganda.

A este texto da propaganda portuguesa contraponho ainda três fragmentos, das actualidades britânicas British Pathé¹²⁵. O primeiro: "Dez mil manifestantes em Nova Deli reuniram-se frente ao Parlamento indiano para exigir que Portugal abandone Goa, uma pequena colónia na costa indiana, que é portuguesa desde o século XVI. A multidão entoou o cântico: "Goa é parte da Índia!". O segundo, de uma actualidade intitulada "Shooting in Goa border", contraria o "pacifismo português":

A tensão aumenta quando manifestantes se reúnem em Belgaum, entre a Índia e a pequena colónia portuguesa de Goa. Milhares planeiam comemorar a independência da Índia marchando em colunas para exigir a partida dos portugueses. Goa tem sido portuguesa desde há quatro séculos e meio mas desde que a Índia se tornou independente do governo britânico, os sentimentos atingiram um ponto de ebulição no que se refere a esta última possessão europeia. Marchando por terras de ninguém, estes manifestantes anti-portugueses protagonizam o maior protesto feito até ao momento. Quando chegam à fronteira, porém, a polícia portuguesa abre fogo. Os manifestantes tentam recuar mas a polícia continua a disparar. Mais de doze mortos e muitos feridos. Quantos mais morrerão antes que Portugal e a Índia resolvam as suas diferenças.

Finalmente, e quanto à ocupação de Goa pela União Indiana, a notícia "India takes Goa" descreve assim a ocorrência:

No porto de Pangim o único sinal de guerra era um navio de pescada indiano afundado. De outro modo, os portugueses não teriam nada a mostrar. A sua colónia de Goa foi conquistada pelo exército indiano vitorioso como uma chama de [imperceptível] soprada por uma brisa gentil. Houve regozijo por toda a Índia, consternação em Portugal e a indignação devida em

125 Sublinho, desde já, a visão etnocentrista destas actualidade cinematográficas - ou, pelo menos, da sinopse descritiva de outra notícia, intitulada "Anti-portuguese demonstrations over Goa 1955", que consta no site da produtora [<http://www.britishpathe.com/video/anti-portuguese-demonstrations-over-go> visto pela última vez em 20 de Julho de 2012]: "Mass of Hindus listening to orator in New Delhi. Indians demands that Portuguese leave Goa so it can become a part of India. CU. Indian orator. GV. Mass crowds. CU. Indian orator. CU. Fanatics in crowd. SV. Pan over mass crowd. SCU. Another orator. CS. People in crowds clapping...."

muitos países. Pangim, e a pequena colónia de que é capital, é portuguesa há quatrocentos e cinquenta anos. Quando os britânicos deixaram a Índia, Goa manteve-se [...]. Agora faz parte do estado da Índia após a mais fácil conquista de que há registo. Os portugueses abandonaram as suas armas sabendo que não podiam fazer vista contra trinta mil soldados. A residência do governador geral é agora o quartel do governador militar indiano [...] e, na conferência de imprensa após a guerra de 36 horas, ele explicou que os indianos vieram não como conquistadores mas como protectores. A paciência indiana esgotara-se. Aos oficiais portugueses feitos prisioneiros foi dito, pelo Tenente Coronel do exército vitorioso, que estavam agora sobre as ordens dos indianos. O oficial português responsável comunicou isso aos quatrocentos homens capturados. Se é justificada ou não a ocupação indiana está a ser calorosamente debatido. Entretanto, Goa pertence à Índia¹²⁶.

Esta "montagem" de textos evidencia não só como um mesmo acontecimento pode ser "narrado" de diferentes modos, a forma como a propaganda instrumentaliza a informação e a facilidade com que a história é revista e proposta ao público¹²⁷. Torna-se por demais evidente como a informação - facilmente manipulável e enquadrável distintamente em função dos pontos de vista - não gera conhecimento e muito menos sabedoria, para evocar as palavras de T. S. Elliot: "Where is the wisdom we have lost in knowledge? Where is the knowledge we have lost in information?"

(f) A guerra colonial generalizada

Começo pela actualidade militar dado que é ela que enquadra esta divisão, artificial, da análise de *Imagens de Portugal*. A guerra generalizara-se progressivamente à Guiné e, em Setembro de 1964, a Moçambique. As notícias das actualidades relativas à crise colonial são, porém, cada vez menos frequentes e detalhadas, limitando-se praticamente a reportar eventos no âmbito da propaganda organizada e reportagens de propaganda.

Assim, após a edição nº 308 [relativa ao regresso de Américo Tomás de Moçambique, em 7 de Agosto] - que decidi, artificialmente, usar como marco para distinguir o início da guerra colonial do período em que esta se generalizou - a primeira vez que o noticiário alude quer ao tema militar quer à guerra também em território guineense é na edição nº 334! Fá-lo para noticiar o regresso a Lisboa, no Niassa, do Batalhão de Caçadores 512 e o de Cavalaria 490, "que na Guiné se distinguiram pela sua acção contra o terrorismo". Novo regresso, de 2300 soldados, chegados a Lisboa no navio "Vera Cruz", é noticiado no nº338.

¹²⁶ <http://www.britishpathe.com/video/india-takes-goa/query/goa>. Visto pela última vez em 20 de Julho de 2012.

¹²⁷ Traduções das narrações feitas por mim.

A edição nº 339 é particularmente relevante, em termos de propaganda, porque, a abrir, inclui um documentário extenso sobre a situação em Angola desde o início da guerra [feito do ponto de vista do regime, naturalmente].

A guerra começou há quatro anos. E começou com o genocídio de populações trabalhadoras e desprevenidas. A intenção era a de todos os movimentos terroristas: intimidar. No entanto, passado o choque inicial, ergueu-se e impôs-se a voz da decisão. Salazar disse: "O Ultramar não está à venda". A presença de Portugal em África era uma realidade que tinha por si quatro séculos de actividade civilizadora. Ao apelo da Pátria ameaçada na sua integridade, respondeu animosamente a juventude portuguesa: os melhores entre os melhores. Partiram para defender um património inalienável. Uma guerra nova formava um exército novo. Militares para combater, homens para civilizar. E para esses jovens, que na frente se arriscavam para que a paz voltasse às terras sacrificadas, nada seria tão grato quanto saber que o seu esforço seria compreendido na retaguarda. Em 27 de Agosto de 1963, Portugal esteve em Lisboa. Gente de todas as camadas sociais e de todas as raças inundou o Terreiro do Paço trazendo a mensagem das terras mais distantes da comunidade. Meio milhão de portugueses, representando 20 milhões espalhados pelo globo, reuniu-se para proclamar a sua verdade. Voltariam a encher a majestosa praça, afim de consagrar os homens que combateram o terrorismo. Todos tinham experimentado, no corpo e no espírito, a dura prova da guerra: os que tombaram e os que sobreviveram. Para todos foi o grande reconhecimento da Nação. A unidade nacional revelava-se mais poderosa do que as forças ocultas da discórdia. A mesma intransigência de princípios, a mesma coragem na acção, a mesma decisão firme de continuar; eram as respostas que subiam do povo português, na metrópole como no Ultramar. Em 1963, a recepção de Angola ao Presidente da República provou que a razão de Portugal continuava a ser a mais forte. O que se passou em Luanda no dia 17 de Setembro de 1963 repetiu-se em todas as terras que o Almirante Américo Tomás visitou em todas as terras em Angola. "Aqui é Portugal", disseram-no também as multidões de Moçambique, em que o mesmo entusiasmo reunia brancos, negros e mestiços. Eles clamaram pelo seu direito de gozar a paz e pela legitimidade da sua participação nacional somente tornadas possíveis dentro da comunidade portuguesa. Após duas viagens que electrizaram a alma nacional, o Chefe de Estado regressou à metrópole. As maiores individualidades da vida portuguesa aguardavam-no no cenário dos grandes momentos históricos. Depois, é a explosão do entusiasmo popular. Quebram-se as barreiras do protocolo. Todos os portugueses querem saudar o primeiro português. A velha casa lusitana de novo se erguia solidamente apoiada nas raízes profundas da sua missão histórica: um povo, um chefe, uma certeza. Quatro anos depois da guerra, o país permanece vigilante. Assim mostraram os portugueses de Angola ao manifestarem-se em Luanda contra as vozes que procuram atingir a unidade nacional. Frente ao palácio do governo geral, dezenas de milhares de pessoas manifestaram o seu apoio a uma política ultramarina que visa o mesmo tempo defender as terras e promover as populações. Idêntico protesto foi lavrado pelos portugueses de Moçambique. Aqueles que se reuniram no Liceu Salazar são os homens do trabalho e da fé que constroem Moçambique mas são igualmente os homens de ferro que não consentem a destruição da sua obra

A narração começa por referir o "genocídio de populações trabalhadoras e desprevenidas" e os quatro séculos de presença portuguesa em África para sustentar o direito à defesa, sancionado pelo apoio popular na "metrópole" - através da manifestação de meio milhão de portugueses representando mais 20 milhões espalhados pelo império - mas também pelo apoio revelado, durante as viagens presidenciais, por "brancos, pretos e mestiços". Reitera-se, portanto, que princípios, coragem e firmeza são característicos da acção dos

portugueses e que os ataques internacionais à integridade nacional não serão admitidos.

Essa edição inclui ainda a notícia sobre uma exposição fotográfica e de artesanato português e do Ultramar no Regimento Cavalaria 7 informando a narração que o certame teve por fim dar aos recrutas daquela unidade uma panorâmica do que é Portugal plurirracial e pluricontinental (nº 339).

A condecoração, pelo Presidente da República, a Andrade Silva, por serviços em Angola (nº345); a entrega de guiões à companhia 4 do regimento de artilharia anti-aérea., "que parte para o Ultramar em missão de soberania", em Queluz (nº 346); um exercício de contra-guerrilha feito na Lagoa Azul (nº347) e que mais um contingente da polícia partiu para o Ultramar (nº362) são noticiados nas edições seguintes.

Após a série especial das Comemorações do 40 aniversário da Revolução Nacional, que, em *Imagens*, incluiu a rubrica "Celebrar o Passado /Construir o Futuro", reportando a modernização do exército, informando sobre a actividade da Marinha no Ultramar (nº364) e a atracção de mais jovens para a Força Aérea e a sua presença nas colónias (nº 365), volta-se à actualidade.

A edição nº 370 reporta que o ministro da Marinha, Mendonça Dias, regressou a Lisboa após visita de trabalho a Guiné e a Cabo Verde. A visita a Luanda da esquadra brasileira Murilo do Vale Silva (nº375) é mostrada de seguida assim como a instalação do Comando de Defesa do Atlântico Norte em Mem Martins (nº375). Condecorações a militares são o pretexto para a narração referir a existência de uma nova "gesta africana" a escrever o futuro. Sustenta-se, nesta edição nº 383: "Ecoam as palavras do espírito: o que se está a defender em África não são meros interesses económicos nem apenas direitos históricos legítimos mas, acima de tudo, a existência de Portugal como Nação livre".

O regresso de soldados do Ultramar (nº 388); o contrato de quatro navios-patrolha para o Ultramar (nº 397) e a condecoração do ministro do Ultramar com a Grã-Cruz da Ordem do Infante (nº 402) são as notícias seguintes.

No salão de cinema do Palácio Foz, destaque para a inauguração da exposição "Ultramar Português de Hoje e de Sempre" - informa-se que incluiu material bélico "apreendido aos terroristas" -, com a presença de César Moreira Baptista e de representantes do Exército e da Marinha (nº 409).

A guerra parece ter-se ou banalizado ou tornado impopular ao ponto de não ser

notícia, praticamente, nas actualidades. Os temas militares recuam, portanto. Só na edição nº 428 se retoma, lateralmente, noticiando *Imagens* que um motorista da administração do Alto Zambeze foi condecorado por actos de valentia no salvamento de um oficial da Força Aérea. Depois, no nº 435, noticia-se que, no Dia de Portugal, prestou-se homenagem aos militares no Terreiro do Paço e mostra-se soldados africanos a serem condecorados. Estas notícias encerram o enfoque na actualidade militar mais de vinte edições antes do final da produção de *Imagens*. O desaparecimento da actualidade militar no noticiário cinematográfico da propaganda terá que ver com o desgaste da opinião pública em relação ao tema e o aumento da insatisfação popular com a guerra, sem fim à vista, e/ou terá que ver com a televisão dar, eventualmente, cada vez mais importância a este tipo de noticiário, mercê da sua maior popularidade?

É dado maior enfoque ao progresso económico das colónias, que se impõe como modo de tentar evitar o "inevitável", por um lado, e por outro, eventualmente demonstra que estas são auto-sustentáveis e mesmo que amortizam a despesa com a guerra. O estímulo da produção pecuária em Angola (nº309) é a primeira notícia na área da economia. Destaque-se, a propósito da inauguração de uma fábrica de cerveja em Leça do Bailio, a notícia de que "o conjunto orfeónico da Fábrica de Cervejas de Nova Lisboa, constituído por operários de cor, e que expressamente se deslocou à metrópole, entoou o hino nacional" [todos alinhados, vestidos com fato de calça clara e casaco escuro. Todos os outros convidados são brancos] (nº 311).

A promoção turística do "Ultramar" merece destaque nessa fase e noticia-se, nesse âmbito, que o engº Álvaro Roquete esteve em Estocolmo, em representação do subsecretário da Presidência do Conselho para inauguração do Centro de Turismo português. Angola e Moçambique foram então promovidos como destinos turísticos (nº337). Reporta-se, de seguida, que representações de "todo o espaço português" participaram em II Congresso Nacional de Turismo, em Lourenço Marques e que o ministro do Ultramar falou sobre esta questão no contexto da política mais geral para o Ultramar (nº367).

A inauguração da sede do Banco Comercial de Angola em Luanda (nº 373); a inauguração, em Lisboa, por Américo Tomás, de uma exposição sobre a actividade bancária e em que se assistiu à projecção de documentário sobre Angola (nº381); o I Salão de Estética no Palácio do Comércio de Luanda, comissariado pela Mocidade Portuguesa feminina (nº

407) e a comemoração do Dia do Turismo em Luanda (nº 407) sucedem-se.

A edição nº 409 noticia que Américo Tomás visitou a Feira Industrial de Lisboa pela segunda vez e refere que o presidente ficou impressionado com a qualidade técnica e da indústria representativa de Portugal e "territórios ultramarinos" face a outros países com elevada categoria tecnológica.

Uma notícia sobre o parque de produção petrolífera de Malange (Angola), construído em 18 meses (nº 422); outra sobre um acordo, firmado por Franco Nogueira, entre Portugal e a África do Sul, para o aproveitamento da bacia do Cunene (nº 425); e outra sobre uma conferência de imprensa com Álvaro Roquete para divulgar campanha de turismo interno, apostando em safaris ultramarinos e no desenvolvimento turístico das "províncias ultramarinas" (nº 432) sucedem-se.

Destaque para a reportagem, a cores, sobre a construção e entrega do barco rebocador "Bengo", no Lobito (nº 433) e para outra sobre a refinaria da Matola, Lourenço Marques. A narração afirma que progride o desenvolvimento económico de Moçambique e explica que a refinaria iniciou actividade em 1960 fazendo a laboração de petróleo bruto que autonomizou energeticamente o território e ainda permite o abastecimento parcelar de Portugal (nº 435). Na edição nº 436, outra reportagem a cores destaca a barragem do Cambango, no Quanza, que fornece electricidade a Luanda. Explica-se que a construção começou em 1958 e que "a água foi riqueza de mor do esforço dos portugueses".

As reportagem a cores sucedem-se, portanto, nestas edições, relevando a importância que nesta fase a propaganda do Estado atribui ao progresso económico e técnico. Uma reportagem relativa à Granja Agrícola do Pessupé, nos arredores de Bissau, é mostrada na edição nº 437 e explica que esta granja ensina a melhorar a produção agrícola. Na edição nº 440, o destaque, também a cores, vai para a indústria açucareira em Moçambique.

A edição nº 442 mostra a assinatura dos acordos para a construção de Cabora Bassa, no Ministério do Ultramar. O ministro da tutela declarou ser tal "prova absoluta de confiança no destino da África portuguesa. De qualquer modo a barragem constituirá uma prova da maneira como Portugal assume as suas responsabilidades de Nação civilizadora".

Na última edição de *Imagens de Portugal*, a nº 449, noticiou-se que membros do governo [entre os quais o ministro do Ultramar] assistiram à cerimónia de entrega dos dois primeiros aviões a jacto para a Direcção de Exploração dos Transportes Aéreos de Moçambique.

Em termos de propaganda e informação, Goa não é esquecido. *Imagens de Portugal* nº 317 assinala o terceiro aniversário da "agressão indiana que reduziu ao cativo a portuguesa província portuguesa do Oriente". Mostra uma reunião de pessoas na praça Mouzinho de Albuquerque e informa que um jornalista goês se referiu à situação de Goa "onde a força impôs a um povo ordeiro e pacífico um modo de vida absolutamente incompatível com a sua essência fundamental". A edição nº 311 de *Imagens* inclui a apresentação, por Moreira Baptista, de uma conferência do reverendo Joaquim Luís dos Santos sobre a "Situação dos territórios portugueses da Índia sobre o jugo estrangeiro". Este afirma que "um regime de opressão que visa destruir tudo o que recorde Portugal reina sobre Goa, Damão e Diu". Expulso do território pelas autoridades indianas, o reverendo referiu haver perseguição aos católicos.

1965 assinala o início das mensagens de Ano Novo pelo Presidente da República. Este formula votos pela "reintegração do Estado da Índia". Diz que ao fazê-lo cumpre um dever para com os "vivos do Estado português da Índia" e os "mortos de Angola" e saúda o povo mas também, com gratidão, os "heróicos soldados que defendem um Portugal de Além-Mar" (nº 318).

Também nesse ano, nas comemorações do 10 de Junho, homenageiam-se os "heróis da nação" condecorando-se-lhe as mãos (nº 330). Uma reportagem de *Imagens de Portugal* - espécie de elogio da simplicidade do presidente - sobre Américo Tomás é ainda pretexto para evocar a sua visita deste a Angola e Moçambique (nº 331). Assinale-se que só em 1966, o Presidente da República refere, na mensagem de Ano Novo, o alastramento da guerra a Guiné e a Moçambique (nº 344).

O IV aniversário do "cativo de Goa", com manifestação junto à estátua de Afonso de Albuquerque e missa nos Jerónimos, é assinalado por *Imagens* nº 343. Já a edição nº 345 tem a originalidade de mostrar a comemoração do Dia de Goa em Macau.

Franco Nogueira mantém as regulares conferências de imprensa com os jornalistas para abordar as questões ultramarinas. Na edição 318 falou sobre a situação do Congo e referiu manter-se o convite ao secretário geral das ONU para visitar "o nosso Ultramar". Já na edição 327 comentou afirmações do presidente da Tanzânia sobre Portugal e afirmou a "intenção" das povoações da Guiné de "enfrentar qualquer agressão vinda do exterior". Nogueira analisou a neutralidade portuguesa relativamente ao caso da Rodésia (nº353) e pronunciou-se

sobre os principais problemas da actualidade internacional reiterando a posição do país em matéria ultramarina (nº371). Finalmente, na conferência noticiada no número 397 de *Imagens*, voltou a falar sobre Goa e no nº 422 analisou os acordos políticos firmados por Portugal relativamente ao "Ultramar".

Imagens de Portugal reporta ainda a "grande festa da imprensa" dos "melhores de 1965 em várias áreas", em Lourenço Marques (nº 351) e, ainda nessa edição, que "centenas de portugueses do Ultramar quiseram homenagear a acção do Presidente Conselho durante os últimos 5 anos". Em S. Bento, noticia *Imagens*, Salazar enunciou "os princípios que norteiam a acção portuguesa". A edição 395 das actualidades abre com outra homenagem a Salazar, a 30 de Novembro de 1937, desta vez pelos municípios de Moçambique. Salazar fez mais um discurso com inspiração luso-tropical. Um excerto:

A nossa linha de rumo é traçada por uma história de séculos que moldou a comunidade portuguesa e a sua feição euro-africana e ainda porque a experiência nos tem permitido aprender no contacto com as mais variadas gentes do globo. Os interesses materiais não tem sido o objectivo essencial da acção portuguesa no mundo antes sendo sacrificado pelo progresso das populações. A Europa [...] não acredita já na sua missão civilizadora como não acredita na superioridade da sua própria civilização. E nós continuamos a acreditar. Daqui resulta termos direitos e deveres que nos impõem certo comportamento e esse é o da tenaz resistência às forças desintegradoras do estrangeiro [...].

A edição nº 353, integrada na Série especial Comemoração de Aniversário da Revolução Nacional, homenageia os três Presidentes da República ao longo dos 40 anos de Estado Novo e alude às viagens às colónias empreendidas por eles. Segundo as actualidades, a propósito da viagem de Carmona a Angola: "Para todos os que o aplaudiram, o presidente Carmona significava a permanência em África da cultura e da forma de existência portuguesas, renovados pelo Movimento Nacional do 28 de Maio". Na década de 50, a viagem de Craveiro Lopes "representa em Angola a continuidade do nome de Portugal. Em Moçambique, quatro milhões de portugueses seguem, durante semanas, a viagem do Presidente da República e, uma vez mais, o carácter peculiar da nossa presença no Ultramar levanta admiração no mundo". Finalmente, diz-se que na visita de Américo Tomás a Angola, em 1964, "200 mil portugueses de todas as raças e confissões religiosas aclamaram o supremo magistrado da Nação. A província suportou e venceu o embate do terrorismo fomentado pelos estrangeiros e encontra-se, de novo, no caminho normal do progresso". Quanto a 1965, ano da "jornada triunfal" de Moçambique, afirma-se que [...] "aqui também

encontrou o Chefe de Estado a mesma firme determinação de todos continuarem em África a obra civilizadora iniciada há quatro séculos".

Outra edição - a 369 -, incluída na mesma série de comemorações do 40 aniversário da Revolução do Estado Novo, destaca a acção do Ministério do Ultramar. Mostra imagens das novas instalações do Instituto de Ciências Sociais e Política Ultramarina (explicando que neste se pode fazer a aprendizagem de dialectos locais). Mostra o Instituto Medicina Tropical, o Hospital do Ultramar e aspectos do desenvolvimento do Ultramar (educação, assistência médica e medicamentosa). Afirma que foi isso que possibilitou "os convites a entidades e organismos internacionais para percorrerem as nossas províncias e de nelas verificarem, longe da confusão e da demagogia de certas assembleias, os benefícios trazidos por quatro séculos de civilização portuguesa". Mostra também "trabalhos rurais" e explica:

Cobiçada por inconfessáveis interesses, a incalculável riqueza do solo e subsolo de Angola e Moçambique está ao serviço do Ocidente cristão. A ordem que Portugal mantém nas suas parcelas africanas é a melhor garantia que as possibilidades da terra serão exploradas em proveito de todos, brancos e pretos, irmanados no mesmo ideal.

Ainda em matéria de propaganda, a edição nº 371 mostra mais uma comemoração do Dia de Goa, em Lisboa e que, num ciclo de conferências organizadas pelo SNI para comemorar o aniversário do Estado Novo, Vasco Lopes Alves falou sobre a obra do regime no "Ultramar" enquanto Trigo de Negreiros falou sobre a ordem jurídica e a revolução. *Imagens* noticia o XXX aniversário da fundação da Junta Central das Casas dos Pescadores" e anuncia a sua extensão ao Ultramar (nº387). Finalmente, noticia-se que Lopes de Almeida, presidente da Comissão de Celebração do V Centenário do nascimento de Pedro Álvares Cabral, fez uma conferência de imprensa de apresentação do programa (nº405), reporta-se uma cerimónia evocativa da memória de Pedro Álvares Cabral (nº406) e que, sob o signo do "Ultramar", a União Nacional organizou no Palácio Foz uma sessão comemorativa do 48º aniversário da Revolução Nacional (nº408).

A relação com o Brasil é prioritária durante esse período, precisamente porque esta relação e este país são ilustrações do "modo português de estar no mundo". *Imagens* nº 409 mostra Américo Tomás no Liceu Camões, a homenagear o professorado português e brasileiro no Dia de Portugal e o nº 410 assinala as celebrações do V Centenário do nascimento de Pedro Álvares Cabral incluindo cerimónia no monumento ao "descobridor" do

Brasil e deposição de flores no túmulo deste. Essa edição inclui ainda a inauguração da estátua de Vimara Peres pelo Presidente da República, Américo Tomás, que acendeu a "chama da Pátria" enviada para a inauguração do estádio Salazar em Lourenço Marques.

Imagens nº 422 mostra uma batucada de pescadores da ilha de Luanda, no 1º de Dezembro e em homenagem ao fundador da cidade, Paulo Dias de Novais e o nº 426 noticia a tomada de posse da comissão organizadora da Fundação Salazar, com a presença do Presidente da República, Américo Tomás, e do já então Presidente do Conselho, Marcelo Caetano. Este, no seu discurso, referiu-se ao "Ultramar":

[...] que em África morram e sofram portugueses, pretos e brancos, irmanados na mesma causa; que em muitos lugares a vida decorra insegura para homens, mulheres e crianças, nos seus lares de Angola, Moçambique, da Guiné, eis o motivo permanente de preocupação, de cuidado, para os governantes a quem nada seria mais grato do que reconquistar a paz para todos quantos se abrigam à sombra da bandeira de Portugal. Para essa preocupação de todos nós - essa preocupação em defender as vidas, a segurança, o trabalho dos nossos irmãos portugueses em África e de lhes garantir a paz - se pede o respeito dos estrangeiros que vivam no solo da nossa Pátria.

Na edição 433 noticia-se que está patente no Palácio Foz uma exposição de fotos da viagem de Marcelo Caetano ao "Ultramar" que, segundo a narração, atestam "oito dias de triunfo para a maneira portuguesa de estar no mundo".

Imagens nº 437 reporta o desfile "O traje do mundo e no mundo" em Évora, o qual incluiu representação das colónias [vê-se estandarte da Guiné e de Angola, com uma participação exígua e trajes muito ocidentalizados] e noticia o espectáculo para entrega dos prémios dos Jogos Florais da Emissora Nacional, nos Jerónimos. A narração diz que houve uma "maioria de obras poéticas" a concurso e que "algumas destas vieram de diversos pontos de Angola e Moçambique numa demonstração clara de unidade portuguesa".

A última notícia da propaganda incluída em *Imagens* nº 449 é sintomática de que a "Primavera marcelista" foi uma esperança alimentada pelo relevo dado por Caetano à opinião pública [como afirma o príncipe Molina em *O leopardo*, de Lampedusa: "É preciso que tudo mude para que tudo fique na mesma"]. Esta edição mostra, de novo, como o Dia de Goa foi celebrado em todo o país. Incluiu marcha a pé até aos Jerónimos após homenagem a Afonso de Albuquerque e missa em que se "pediu a benção de Deus para todos os que sofrem longe da sua terra natal e para os que nela se vêem forçados a limitar a expressão dos seus sentimentos patriótico".

Em termos diplomáticos, noticia-se que os príncipes belgas Paulo e Alberto passaram por Lisboa, em trânsito para África (nº 301) e, numa notícia mais desenvolvida, que o ministro das Relações Exteriores do Brasil, Juraci Magalhães, veio a Portugal concluir acordos. O programa incluiu visitas e encontros deste com vários interlocutores, destacando-se a condecoração do ministro com a Ordem de Cristo (nº363).

Nas edições especiais das Comemorações do 40 aniversário da Revolução Nacional também foi evocada a diplomacia portuguesa, destacando-se os seus principais protagonistas - Salazar, Arlindo Monteiro, Caeiro da Mata - e principais acontecimentos - encontro de Salazar com Franco em Sevilha (Pacto Ibérico); o Pacto Atlântico; a visita do presidente brasileiro Café Filho; a do norte-americano Eisenhower; a de Juraci Magalhães e o reconhecimento do direito português a Goa, em Haia. Finalmente, destaca-se a prestação de Franco Nogueira, apresentado como um sucessor à altura da grande linhagem (nº365).

As notícias sobre a diplomacia prosseguem com a visita de Costa e Silva, presidente do Brasil. Em conferência de imprensa sobre a situação política brasileira, assumiu a intenção de reforçar a autoridade no país e a notícia sustenta: "Constituímos uma só pátria pelos princípios que defendemos" (nº370). Logo de seguida, assinala-se, o embaixador do Brasil esteve em Angola (nº373).

Salazar recebeu os ministros dos Transportes e Segurança do Malawi (nº377) e, na edição seguinte, o ministro da Defesa da África do Sul (nº378). Noticia-se que um decreto instituiu 22 de Abril como Dia da Comunidade Luso-brasileira (nº379) e que o embaixador da Suíça em Portugal partiu para viagem a Angola e a Moçambique, a convite do governo português (nº408).

Imagens nº 410 noticia que, no âmbito do V Centenário do nascimento de Pedro Álvares Cabral, Magalhães Pinto, ministro das Relações Exteriores brasileiro, visitou Portugal (na companhia do ministro da Marinha e da Aeronáutica brasileiro) tendo sido recebido por Salazar em S. Bento e o nº 416 noticia que o embaixador da França visitou Angola e Moçambique. A edição 422 reporta que Henrique Tenreiro regressou do Brasil onde se deslocou como membro da Missão Portuguesa das Comemorações Cabralinas e a nº 436 noticia que o governador do estado do Amazonas passou por Lisboa após viagem a Angola e Moçambique.

O encerramento do noticiário na área da diplomacia também é sintomático do fim de

uma época. A edição 444 noticia que Franco Nogueira deixou a pasta dos Negócios Estrangeiros e que Marcelo Caetano assumiu, interinamente, essas funções. Na despedida, Nogueira fez a apologia, segundo a narração, da política portuguesa para o "Ultramar" enquanto que Caetano sublinhou que "a entrega das nossas províncias ultramarinas não sendo factor de prosperidade para os portugueses tão pouco faria a felicidade dos africanos, entregues a si próprios".

No âmbito da rubrica "Sociedade", *Imagens* inclui uma reportagem sobre o domingo em Luanda (nº 314). A reportagem evoca, de modo indirecto, o "modo português de estar no mundo", seja em Angola, na "metrópole" ou em Moçambique:

[...] o domingo é uma fuga da cidade. As pessoas libertam-se da tirania da gravata, dos horários e das obrigações. Pois assim sucede em Luanda. Todos os transportes são mobilizados para essa emigração de algumas horas. Uma etapa curta e o Oceano Atlântico oferece aos ansiosos habitantes de Luanda uma série de praias sedutoras. Nessa paisagem de um mundo diferente, celebra-se depois o costumado ritual dos dias de praia. Há sempre a juventude buliçosa tal como nunca faltam os pesacadores, com os seus anzóis e a sua inacreditável paciência. E descobrimos, de repente, que do outro lado do mar vive uma comunidade de hábitos exactamente iguais aos de outras terras portuguesas. Os domingos de Luanda são também a recompensa tranquila das semanas de trabalho, tal como na Caparica, na Foz do Arelho ou na Polana.

Na mesma edição há ainda uma reportagem sobre uma Delegação da Acção Académica que esteve em Belém para entregar ao Presidente da República uma mensagem para os portugueses residentes na Cidade do Cabo. Tomás retorquiu evocando "as tarefas que aguardam a juventude do Ultramar português". A incitação dos jovens ao patriotismo é, então, permanente bem como a "afirmação" que os jovens apoiam a guerra colonial. O nº 325 mostra que a Tuna Académica de Coimbra esteve em Lisboa numa iniciativa da Procuradoria dos Estudantes Ultramarinos para "homenagear todos os que se batem no Ultramar pela defesa da Nação" e que o Presidente da República esteve, de novo, presente.

A "cultural" da edição nº 317 é relativa ao "I Congresso das Comunidades Portuguesas", na Sociedade de Geografia, em Lisboa, presidido por Américo Tomás. Detalha-se que, nas conclusões do relatório final, ficou escrito "que o portuguesismo é um elemento fundamental do património cultural da humanidade na medida em que, doutrinado pelo cristianismo, contribuiu de maneira incomparável para a efectivação do princípio da unidade do género humano".

A preocupação com a doutrinação dos jovens é constante e assim, o nº 335, mostra a

chegada de jovens ultramarinos a Lisboa para um intercâmbio entre jovens do "Ultramar" e metrópole, promovido pelo Comissariado Nacional da Mocidade Portuguesa. O nº 341 mostra a visita de 700 estudantes ultramarinos a Évora, então na semana da recepção aos novos alunos.

O alastramento da guerra a vários territórios é, provavelmente, responsável pela atenção que a propaganda dá - finalmente - a Macau.

A edição nº 443 inclui as primeiras notícias sobre o território: "Governador de Macau visita obras importantes no território" e "Melhor Saúde pelo Trabalho" – sobre uma exposição de trabalhos executados por doentes de neuropsicologia, cirurgia, etc., através de um programa de terapêutica ocupacional.

O destaque maior ao território é feito no nº344 das actualidades do SNI que inclui uma "cultural" intitulada: "Cidade do Santo Nome de Deus, Macau". A narração explica, comentando algumas imagens da cidade:

Esta é a cidade do Santo Nome de Deus de Macau, onde o Oriente e o Ocidente se encontram. Terra de contrastes, Macau é uma harmoniosa mistura dos modos de ser chinês e português, conseguida ao longo de quatro séculos de amistosa convivência. Costumes antigos contrastam curiosamente com o cosmopolitismo peculiar das cidades marítimas. Com o seu movimento trepidante, Macau é a porta do vasto continente para o Mar da China."

Refere-se a intensa vida comercial da cidade que tem 200 mil habitantes.

Aqui é possível encontrar representantes de todas as raças da terra, como é também possível falar os mais inesperados dialectos. Mas, para além das nítidas influências de uma civilização milenar prestigiosa, para além de tudo o que é essencialmente asiático, Macau permanece como um símbolo do espírito português no Extremo Oriente: uma terra tranquila num continente agitado.

O luso-tropicalismo orientaliza-se, portanto.

Salazar recebe a comunidade portuguesa residente no Congo ex-belga, que se deslocou a Lisboa para assistir à inauguração da ponte Salazar é notícia no nº361 enquanto *Imagens* nº 368, da série das Comemorações do 40º aniversário do Estado Novo, reporta a conferência, no SNI, do reitor dos estudos gerais universitários de Moçambique, Veiga Simão, sobre a primazia do ensino.

As eleições de "misses" ganham popularidade, a avaliar pela inclusão de notícias deste género nas actualidades de propaganda que, provavelmente, procuravam tornar o jornal

considerado oficioso e com excesso de propaganda política, mais interessante para o público. As "misses" que vão e vêm do "Ultramar" têm direito ao seu minuto de glória [não seria tanto tempo, na verdade]. *Imagens* nº 376 noticia a chegada a Lisboa da vencedora do concurso "Maria mais simpática de Moçambique" e o nº 392 informa que Maria Teresa Amaro, Miss Portugal 1967, regressou de Angola.

Imagens abria, geralmente, com uma "cultural". Era habitual que a mesma fosse sobre localidades portuguesas, museus, monumentos, etc.. Só tardiamente esta rubrica abrange localidades do "Ultramar". Além das culturais sobre Luanda e Macau já citadas, o nº 381 aborda a fundação do forte Kissala, origem da cidade de Nova Lisboa, para depois mostrar aspectos da cidade - casas, jardins, zoo, escolas frequentadas por 45 mil alunos. O nº 394 "regressa" a Luanda antes de destacar o interesse turístico pelo Mussulo, sublinhando que Carlo Ponti e Sofia Loren são dois interessados.

Na edição seguinte (nº 395) é notícia que Salazar foi homenageado pelos municípios de Moçambique a 30 Novembro de 1967. Desfile de moda da metrópole, nos jardins da cidade alta de Luanda (nº420) e uma notícia - mais uma paradigmática - sobre a "Operação Saudade", pelo MNF, encerram o noticiário quanto a esta temática. Esta última notícia é protagonizada por um soldado casado há dois meses trazido a Portugal pela operação que, explica-se, visa trazer, diariamente, um militar a passar férias na metrópole.

O desporto no "Ultramar" continua a ter pouca atenção das actualidades filmadas da propaganda: nesta fase *Imagens de Portugal* noticia apenas o jogo de futebol entre selecções de Angola e Moçambique no Estádio João da Silva Pereira, no nº341; que o governador de Angola visitou exposição sobre pesca submarina na Casa do Desportivista de Angola. Menciona-se ainda o II Curso de Escafandria organizado no território [só com brancos] (nº 405) e notícia-se a travessia da baía de Luanda por nadadoras (nº408). Um dos grandes destaques do noticiário vai, na edição nº 411, para a inauguração do Estádio Salazar, em Lourenço Marques, com direito a majorettes, vindas para o efeito da África do Sul, e um jogo de futebol Portugal-Brasil. Na edição nº 442 há um apontamento sobre a prática do pára-quedismo em Angola, com o apoio dos fuzileiros.

Na área da cultura, nota-se uma certa intensificação da inclusão de notícias.

Reporta-se que o ministro Peixoto Correia recebeu os directores dos centros de informação e turismo das províncias ultramarinas que se deslocaram-se a Lisboa para o

estudo dos problemas relativos ao "intercâmbio cultural do Ultramar"(nº 312). É provável que a notícia seguinte tenha a ver com a anterior ou, pelo menos, com um aumento do enfoque da propaganda na cultura das colónias como modo de aumentar o conhecimento que os metropolitanos têm do "Ultramar" de modo a valorizá-lo e a não questionar os esforços de guerra. Assim, a edição nº 320 mostra que 54 negros, fulas e bijagós chegam a Lisboa para participar no Jumping Internacional de Lisboa. Vêm-se homens e mulheres vestidos com roupas exóticas a desembarcar de um barco e, logo em terra, uma actuação "improvisada" [provavelmente a pedido da reportagem]:

54 negros, componentes de ranchos folclóricos fulas e bijagós da Guiné, desembarcaram em Lisboa no Cais da Rocha. A chegada dos ranchos despertou a natural curiosidade de público que se encontrava no local, curiosidade que se transformou em surpresa quando ali mesmo improvisaram uma exibição de nítido sabor tropical. A caravana, que assim deu o seu primeiro espectáculo na metrópole, veio participar no Jumping Internacional de Lisboa.

Imagens nº 324 relata que o angolano Eleutério Sanchez expôs sobre "paisagem geográfica e humana" no SNI, por iniciativa da AGU. A narração explica que "[...]na arte destes quadros é Angola, é a África portuguesa, que se apresenta à Távola Redonda da portugalidade". É notícia uma outra exposição, de João Ayres, nascido em Lisboa mas radicado em Lourenço Marques, considerado um "cronista da vida moçambicana" (nº341). Sobre uma exposição, de João Reis, inaugurada pelo Presidente da República, é dito: "É um pedaço da nossa África" (nº346).

A "cultural" da edição nº 349 é relativa ao décimo aniversário do centro de estudos históricos ultramarinos e a nº 350 reporta o regresso do escritor francês Michel Saint Pierre a Portugal. Este terá dito aos jornalistas que Portugal "ao defender o Ultramar defende também as crenças e tradições do mundo Ocidental".

Segue-se a Semana do Ultramar na Sociedade de Geografia, com a presença de Adriano Moreira (nº353); inauguração de uma exposição sobre Moçambique no Instituto Superior Técnico (nº365); a notícia que a companhia de bailado "Verde Gaio" partiu para o "Ultramar" para uma apresentação em Lourenço Marques (nº366) e outra sobre a sua apresentação em Nova Lisboa (nº 370).

A edição nº 367 noticia que os participantes no Congresso de Turismo, em Lourenço Marques, viram marimbeiros do Zavala e a narração explicou que estes "gozam de justa

celebridade" mas que há mais folclore africano a divulgar sendo essa uma das tarefas a assumir.

A exposição "As artes ao serviço da Nação" documenta a "política do Espírito" nas comemorações do aniversário da "Revolução Nacional". A propósito, César Moreira Baptista falou da nova geração e da influência importante do Ultramar nas suas obras. Refere que:

[...] a paisagem luxuriante, a dimensão de 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 nossa literatura e nas expressões plásticas. À ânsia de destruição dos heróis, que outros pretendem e preconizam, responderá a sinceridade que é o belo atributo da mocidade, com o pensamento livre de compromissos e dos alçapões das camarilhas. (...)

Vitorino Nemésio (1901-1978), Brum do Canto (1919-1994), etc., foram condecorados (nº 377). Duas notas: primeiro, que é difícil pensar nestes autores como membros de uma "nova geração" de artistas à data das palavras do secretário da informação; depois, a constatação que se repete: se, em *Catembe*, os censores cortaram excertos de entrevistas, em Cinema Directo, que referem Lourenço Marques como uma terra que não é em Portugal, note-se que não é tão exigente com Moreira Baptista quando este fala do contraste entre "a dimensão de terras sem fim" com a "dos horizontes das províncias portuguesas" que, no léxico imposto pelo regime, são todas, "do Minho a Timor"...

Imagens nº 413 mostra Alberto Sordi de passagem por Lisboa após ter estado, durante dois meses, a filmar em Angola. A notícia inclui imagens da rodagem de *Um italiano em Angola* de Ettore Scola¹²⁸. Finalmente, a edição nº 443 das actualidades de propaganda noticia uma exposição, no Palácio Foz, da escultora Ema Brandão, radicada em Angola e inspirada pela África Negra.

Termino com a actualidade política onde principio pelas "tomadas de posse". No nº 322, a abertura de *Imagens* é dedicada à tomada de posse de nova comissão executiva da União Nacional, presidida por Castro Fernandes. Salazar, no seu discurso, falou da força da lusitanidade e afirmou, analisando a situação política internacional:

[...] essa perturbação resulta de se terem rompido com a II Guerra Mundial numerosos equilíbrios sobre que assentava a vida social e as relações dos Estados e também das ideias admitidas para a criação da sociedade futura. O mal vem portanto dos factos e das situações criadas e também dos erros de julgamento e de pensar que nos invadiram e constituem veneno corrosivo da acção.

¹²⁸ *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?* é o título original.

A narração informa ainda que o discurso teve grande repercussão nacional e internacional, tendo sido muito comentado pelos analistas internacionais.

A tomada de posse do comandante provincial de Moçambique, Gonçalo Mesquitela, na União Nacional (nº 325) e a investidura de Américo Tomás como Presidente da República (nº 334) - em que a reportagem informa que falou um deputado de Angola, Jesus Santos, e em que Tomás aludiu à guerra - são as notícias seguintes. Seguem-se as tomadas de posses de Baltazar Rebelo de Sousa, primeiro como Vice-presidente do Conselho Ultramarino (nº 375) e de seguida como governador de Moçambique (nº 411).

A edição nº 417 destaca a tomada de posse de Marcelo Caetano como Presidente do Conselho. Na alocução ao país, este comenta a surpresa por ter sido nomeado e, assumindo a dificuldade de suceder a Salazar, fala da manutenção da independência nacional, da integridade do território e da necessidade de não descuidar a defesa das "províncias ultramarinas". Propõe-se "cerras fileiras Aquém e Além-mar".

Imagens nº 426 noticia a última tomada de posse - a da comissão organizadora da Fundação Salazar - das actualidades de propaganda. No seu discurso, Caetano disse:

Que em África morram e sofram portugueses, pretos e brancos, irmanados na mesma causa; que em muitos lugares a vida decorra insegura para homens, mulheres e crianças, nos seus lares de Angola, Moçambique, da Guiné, eis o motivo permanente de preocupação, de cuidado, para os governantes a quem nada seria mais grato do que reconquistar a paz para todos quantos se abrigam à sombra da bandeira de Portugal.

No que se refere a "viagens", reporta-se, logo na edição 312, que o ministro dos Negócios Estrangeiros regressou de Angola "onde teve oportunidade de ver o desenvolvimento de Angola e visitou algumas regiões que foram mais afectadas pelo terrorismo e estão hoje em pleno progresso". Na edição 370 é notícia a chegada a Luanda do novo governador do território, Rebocho Marques e, na de *Imagens* nº 389, o regresso de Baltazar Rebelo de Sousa após visita a Cabo Verde e à Guiné. As edições 399, 400 e 401 reportam mais uma viagem presidencial, desta vez à Guiné e a Cabo Verde. A edição 400 é bastante interessante enquanto exemplar do discurso da propaganda política.

O presidente Américo Tomás desembarca na portuguesa terra da Guiné perante a aclamação de milhares e milhares de pessoas. Bissau inicia assim sete dias de uma festa permanente e que contagia os corações de todos[...]

Grande foi a missão dos que tombaram no dever, livremente oferecido à Pátria. Por isso, para eles foi a primeira homenagem do Chefe de Estado. E logo não foram esquecidos aqueles outros que também marcaram na própria carne o triunfo de se obrigarem a uma defesa na guerra, que nos é imposta através das nossas fronteiras.

Recordou então, o Almirante_ Américo Tomás, todos os recantos da Guiné Portuguesa dedicando particular atenção a quanto de específica tem a admirável comunhão das diversas etnias [...]

Diz-se que, nas ruas, sem escolta, Américo Tomás está no coração das pessoas.

[...] Mas não ficaria completa também esta pequena crónica, senão se registassem estas imagens - as da materialização da vitória que, com resistência, tem sido alcançada. Este verdadeiro arsenal apreendido ao inimigo, armas que se explicam por sua proveniência - União Soviética, China, Checoslováquia -, afinal, sempre os mesmos inimigos do Ocidente.

A vinda do governador de Angola, Rebocho Marques, a Lisboa é noticiada na edição 418 e mais uma viagem de Estado - desta vez do Presidente do Conselho, Marcelo Caetano - é noticiada por *Imagens* nº 43. Caetano parte acompanhado pela filha, Ana Maria, e por jornalistas e a reportagem acompanha-o na visita à Guiné, Angola e Moçambique. "Bissau, Guiné Portuguesa. O professor Marcelo Caetano desembarca e é cumprimentado pelo governador e Comandante Chefe das Forças Armadas da província, Brigadeiro António Spínola." As honras militares são feitas por soldados africanos. Filma-se uma sessão do conselho legislativo provincial no Palácio do governo "a que assistiram individualidades de todos os sectores da vida guineense". Caetano terá dito: "Na paz residem as nossas esperanças para, de mãos dadas com a laboriosa população deste chão fecundo, podermos imprimir decisivo impulso à obra de valorização da Guiné". Segundo a narração, agradeceu, na varanda do palácio "as demonstrações de simpatia que o povo, aglomerado na Praça do Império, lhe tributou." Ao fim da tarde esteve no cemitério militar "a prestar homenagem aos que na Guiné tombaram em defesa de Portugal".

Quando o Presidente do Conselho deixou Bissau, a caminho de Luanda, houve a mesma vibração patriótica, idênticos aplausos aos da chegada. [imagens de Caetano a cumprimentar população negra]. Todas as espécies de transportes foram usadas pelos luandeses para irem ao aeroporto receber o Presidente Marcelo Caetano [vista aérea das estradas ladeadas por carros estacionados]. Filas e filas compactas de veículos estacionavam nos parques e nos terrenos próximos da aerogare.

As honras militares foram prestadas por pára-quedistas e registou-se a oferta das chaves da cidade pelo presidente da câmara de Luanda.

No percurso para Luanda, dezenas de milhares de pessoas romperam as teias do protocolo para verem mais de perto Marcelo Caetano. As aclamações continuaram na sessão do conselho legislativo e o Chefe de Governo recordou aquele dia histórico em que Salazar, para salvar Angola da subversão [aspectos da audiência composta por africanos] mandou seguir as Forças Armadas "rapidamente e em força."

A reportagem prossegue: "A multidão encheu literalmente as amplas varandas do aeroporto Gago Coutinho [vê-se africano empoleirado num poste] espalhando-se pelas ruas e por avenidas de acesso". Regista-se que Caetano homenageia militares descerrando placa comemorativa no monumento aos mortos na I Guerra Mundial e a narração refere a presença de professores universitários da Rodésia na cerimónia de doutoramento honoris causa de Caetano. Recepção "em apoteose" na Beira, "numa demonstração de vivo patriotismo. Uma largada de pára-quedistas assinalou a breve estada na cidade". Em Nova Lisboa encerrou-se a "memorável visita do professor Marcelo Caetano a três províncias do Ultramar português".

A edição nº 333 reporta a eleição, por sufrágio indirecto, do chefe do governo [Américo Tomás, novamente]. Esclarece-se que votaram 549 eleitores entre os quais representantes dos governos das "províncias ultramarinas" [nas imagens vêem-se dois africanos e duas mulheres a votar]. Sete edições depois - *Imagens* nº 340 -, as actualidades abrem noticiando a Sessão da União Nacional no Pavilhão dos Desportos no âmbito da campanha para a eleição de deputados que, esclarece-se, inclui candidatos da Índia e "Ultramar".

O Sr. Brigadeiro Fernando de Oliveira afirmou: "estamos em África e vamos continuar lá". A Drª Ester de Lemos sublinhou que a juventude portuguesa, como a de todo o mundo, está a ser trabalhada pelo comunismo internacional. O Dr. Tito Arantes descreveu a transformação que em todo o Portugal se tem operado nos últimos 40 anos. No uso da palavra, o Dr. Castro Fernandes afirmou que ser português é uma forma particular e rara de condição humana. Por último falou o Prof. Dr. Mário de Figueiredo que analisou a posição política dos chamados "católicos progressistas" e referiu os pontos essenciais da acção governativa perante o problema do Ultramar.

A narração diz que Salazar, antes do encerramento da campanha eleitoral, dirigiu uma mensagem ao país:

No manifesto das oposições apresentou-se também a pretensão de discutir com a máxima latitude a política ultramarina que se vem prosseguindo. O fim da discussão seria determinar-se o grau de adesão ou a inconformidade do país com tal política e definir que outros caminhos conduziram com maior propriedade à salvaguarda dos interesses nacionais. [...] Aconteceu, porém, que o simples enunciado da pretensão provocou por toda a parte tão violenta explosão de protestos que se pôde com facilidade saber qual era o sentimento nacional. Não só aqui, no rectângulo europeu de Portugal mas nos territórios atlânticos,

África, Ásia ou Oceânia e sobretudo naquelas terras que estão sendo vítimas de ataques ferozes e objecto de ambições estranhas, as populações reagiram, com o espírito profundamente ofendido à ideia que os seus sacrifícios pudessem ser tidos por inúteis e o seu direito de portugueses levantado pela arbitrária decisão de outros portugueses. Revelou-se intolerável pensar sequer que a Nação se não apresentasse una e firme à volta de uma realidade secularmente bem definida e considerada indiscutível como se parecesse duvidosa do seu pleno direito e pouco segura no propósito de o fazer valer. O plesbicio gigantesco, constituído por essas manifestações, deve ter convencido os homens de boa fê da inutilidade de uma discussão. [...]

Essa edição mostra ainda uma reportagem com imagens das eleições - "de Portugal a Timor". "À volta de um chefe uma só vontade: continuar", sintetiza a narração como comentário após a reportagem mostrar Salazar a votar.

A organização, pela União Nacional, de uma sessão comemorativa do 48º aniversário da "Revolução Nacional" feita "sob o signo do Ultramar" (nº 408), é noticiada antes de a actualidade política ser dominada pelas notícias relativas ao hematoma de Salazar e cirurgia a que foi sujeito (nº 415). Na edição 417 Américo Tomás dirige-se ao país aludindo à situação clínica de Salazar e à necessidade de substituí-lo no governo.

A edição nº 421 noticia o recomeço de trabalhos na Assembleia Nacional e inclui parte do discurso de Caetano em que este faz o balanço dos 60 primeiros dias de governo. Dá enfoque particular ao "Ultramar", comprovando que, nesta matéria, Caetano não deu nunca motivos para que houvesse expectativas quanto a uma mudança de política:

Portugal tem mantido serenamente a sua posição e houve quem pensasse por esse mundo além que tal persistência resultava de mera teimosia pessoal do Dr. Salazar. A verdade, porém, é que a posição de Portugal não podia ser outra [aplausos]. Em Angola e Moçambique residem e labutam, seguem o seu destino, centenas de milhar de brancos, muitos deles nasceram lá - alguns deles mesmo na 2ª, 3ª, 4ª e até mesmo 5ª geração de famílias radicadas nessas províncias que são africanas. E a par destes há milhões de negros que durante séculos só conheceram a vida tribal com os seus gregarismos e as suas rivalidades e que no seio da Nação portuguesa encontraram um lar comum, uma base de convívio social e as condições para evolutivamente irem adquirindo as possibilidades de enfrentar os problemas e utilizarem os recursos próprios dos tempos correntes. Portugal é responsável pela segurança das populações [...].

Finalmente, a encerrar o noticiário político, reporta-se que, no primeiro aniversário de Caetano no poder, este aludiu a uma mensagem que teria recebido das Forças Armadas e lhe permitiria afirmar: "o governo sabe que ao defender o Ultramar da subversão sustentada por potências estranhas corresponde ao imperativo da nação".

(i) Exibição de actualidades em Portugal em 1966

Em meados de 1966 o SNI fez diligências no sentido de apurar dados relativos à exibição de actualidades cinematográficas em todo o território, recolhendo dados sobre o número e lotação de salas de cinema existentes em Portugal, ilhas e "Ultramar" assim como quais as actualidades exibidas nos mesmos. Naturalmente inquiriu também quais as salas em que eram mostradas as *Imagens*. Creio que se colocaria já a questão da manutenção - ou não - das actualidades pelo regime. Sublinho que durante a vigência do contrato de produção de *Imagens* pela Doperfilme essa informação foi sendo fornecida com uma regularidade, prevista pelo contrato, que parece não ter sido observada pela Tobis.

A caixa nº 1564 do Fundo SNI integra informação relativa à exibição das actualidades estatais em 1966/67 e, adicionalmente, informação que foi pedida a todos os distribuidores de cinema relativa às actualidades que eram mostradas em Portugal. Integra ainda um documento do SNI intitulado "Número e lotação dos cinemas existentes no continente e ilhas". De acordo com este documento, existiriam então no país e ilhas 44 cinemas com uma lotação de 258367 lugares. No documento especifica-se que "não destrinça números do Continente dos das ilhas dos Açores e Madeira" pois tal implicaria maior demora na resposta. Informa ainda que existem 38 cinemas em Angola, com lotação de 17931 lugares (e indica que falta a lotação de duas salas); seis cinemas em Moçambique, com uma lotação total de 5947 lugares; quatro cinemas em Cabo Verde, com 2527 lugares; dois cinemas na Guiné, tendo uma sala 680 lugares de lotação e faltando a informação relativa a outra; 11 cinemas em Macau, com 10982 lugares de lotação e um cinema em Timor, com uma lotação de 647 lugares. Informa-se que não foi possível apurar o número de cinemas com funcionamento diário e sua distribuição geográfica nem o número de cinemas que funcionam um, dois, três, quatro, cinco ou seis dias por semana.

Esta informação não parece incluir os locais - como teatros, os coliseus, etc. - que exibem filmes embora essa não seja a sua única actividade ou a actividade dominante. As listagens de locais fornecidas pelas distribuidoras relativas à exibição de actividades aumenta significativamente o universo das salas onde se realizam projecções de filmes.

No que respeita à distribuição, em 1966, de actualidades filmadas em Portugal continental e ilhas, a Internacional Filmes Lda informa (em carta de 14 de Julho) que o jornal de actualidades que distribui é *Imagens de Portugal* e nos seguintes cinemas:

Localidade	Cinema
Lisboa	S. Jorge, Tivoli, Politeama e Jardim Cinema
Porto	Cine Teatro Vale Formoso
Aveiro [considerado província]	Nos dois cinemas
Braga [idem]	Teatro Circo
Águeda, Albufeira, Alcanena, Almada, Aveiras de Cima, Amora, Barreiro, Caminha, Cascais, Carcavelos, Covilhã, Estarreja, Espinho, Faro, Maceira-Lyz, Matosinhos, Marinha Grande, Moura, Ponte de Lima, Póvoa do Varzim, Régua, S. Brás de Alportel, S. Martinho do Campo, Setúbal, Sesimbra, Tancos, Tomar, Viana do Castelo, Vila Nova de Famalicão.	Não especificado
Figueira da Foz [considerado província]	Casino
Ílhavo [idem]	Fábrica da Vista Alegre
Ilhas: Funchal, Angra do Heroísmo, Horta	Não especificado

Quanto à Castello Lopes Lda informa, a 15 de Julho de 1966, que distribui as *Actualidades Francesas*.

Localidade	Cinema
Lisboa	Eden Teatro, S. Luíz, Tivoli, Condes, Mundial, Alvalade, Restelo, Paris, Restauradores, Jardim Cinema
Província: Cova da Piedade	Clube Recreativo Piedense
Província: Almada	Sociedade Filarmónica Incrível Almadense
Província: Torres Novas	Teatro Virgínia
Província: Abrantes	Cine Teatro S. Pedro
Província: Barreiro	Cine Teatro Ferroviários
Província: Entroncamento	Cinema S. João
Província: Moscavide	Cinema
Província: Coimbra	Teatro Avenida
Província: Leiria	Cine Teatro
Província: Braga	Teatro Circo
Província: Viseu	Cinema Rossio
Província: Viana do Castelo	Cinema Palácio
Província: Aveiro	T. Aveirense e T. Avenida
Província: Portalegre	Cine Teatro Crisfal
Província: Régua	Cinema
Província: Espinho	Teatro S. Pedro
Província: Guarda	Cine Teatro
Província: Elvas	Cine S. Mateus
Província: Caldas da Rainha	T. Pinheiro Chagas
Província: Penafiel	Cine S. Martinho
Província: Cascais	Cine S. José
Província: Sintra	Cine Carlos Alberto

Província: Alcanena	Cine S. Pedro
Província: Caminha	Cine Valadares
Província: Évora	Salão Central Eborense
Província: Covilhã	Cine Teatro
Província: Santo Tirso	Cinema
Província: Guimarães	Teatro Jordão
Província: Castelo Branco	Cine Teatro Avenida
Província: Montijo	T. Joaquim de Almeida
Província: Tomar	Cine Teatro
Província: S. Pedro do Sul	Cine S. Pedro
Província: Portimão	Cine Esplanada
Província: Albergaria-a-Velha	Cine Alba
Província: Marinha Grande	Teatro Stephens
Província: Montemor-o-Novo	Cinema
Província: Faro	Cinema Stº António
Província: Lousã	Cine Teatro Império
Província: Estarreja	Cine Teatro
Província: Ovar	Cine Teatro
Província: Cartaxo	Cine Ribatejo
Província: Pataias	Cinema
Província: Albufeira	Cine Pax
Província: Matosinhos	Salão Paroquial
Província: Chaves	Cine Teatro
Província: Miranda do Douro	Cinema
Província: Vila Real de Stº António	Cine Foz
Província: Vila Nova de Gaia	Cine Teatro
Província: Pontinha	Cinema
Província: Carvalhos	Cinema do Colégio
Ilhas: Angra do Heroísmo	Cine Teatro Recreio Artistas
Ilhas: Lajes	Cinema Azória
Ilhas: Faial	Teatro Faial
Ilhas: Funchal	Cine Parque

Distribui ainda o *Pathé Magazine* que é exibido no Monumental, Estúdio, Condes e Europa, em Lisboa; no Coliseu do Porto; no Teatro S. Pedro, em Espinho; no Gil Vicente de Coimbra; no Cine Teatro de Chaves; no Cine Teatro de Tomar; no Cine Esplanada de Portimão; no Teatro Aveirense, em Aveiro; no Cine Teatro de Leiria além de, nas ilhas, ser projectado no Cine Parque, na Madeira.

Através de um documento sem data e com o título "Mapa do movimento dos jornais de actualidades da Doperfilme e Talma Filmes" sabe-se que existiriam ainda os títulos *Jornal de actualidades*, *Actualidades de Moçambique*, *Visor*, *Cine Jornal* e *Mundo Notícias*.

Adicionalmente, informa-se que *Jornal de Actualidades* era apresentado num cinema de estreia e dois de reprise em Lisboa e num de estreia e outro de reprise no Porto, além de ser exibido ainda em 29 cinemas da província (não discriminados) e dois das ilhas, perfazendo um total de 36 cinemas.

Quanto a *Actualidades de Moçambique* era estreado num cinema e mostrado noutra sala de *reprise* em Lisboa, estreando apenas numa sala do Porto, e em 22 cinemas da província e um cinema das ilhas, num total de 26 salas.

O jornal *Visor*, produção da Doperfilme, estreava em três salas de Lisboa e era projectado em quatro salas de reprise em Lisboa, estreava noutras duas salas do Porto além de ser mostrado numa sala de reprise e era mostrado em 48 salas de província e quatro cinemas das ilhas. A sua projecção em 62 cinemas fazia dele um dos mais mostrados, assim como o internacional *Actualidades Francesas*. Já o *Cine Jornal* era mostrado em duas salas de estreia e uma de reprise de Lisboa, outras duas salas de estreia no Porto, 22 na província e duas das ilhas, para um total de 29 cinemas.

O *Mundo Notícias* estreava em três cinemas e passava numa sala de *reprise* de Lisboa, estreava noutra sala do Porto e era ainda mostrado em 42 cinemas de província e quatro das ilhas. Exibição em 51 cinemas, portanto.

Estes dados - mais detalhados em quase todos os casos do que no caso da exibição de *Imagens de Portugal* pela Internacional Filmes - denotam que as actualidades da propaganda não eram hegemónicas. O jornal de actualidades nacional *Visor*, dirigido por Perdigão Queiroga e com um apoio estatal, era - a avaliar pela informação disponibilizada - exibido em mais salas de cinema e espectáculo do que *Imagens* que seria mostrado em 44 localidades relativamente às quais só há informação relativa a 10 salas em concreto. Em termos absolutos, e com distribuição da Castello Lopes, as *Actualidades francesas* parecem ter sido as mais populares. Como curiosidade assinala-se a exibição de *Actualidades moçambicanas*, do produtor Melo Pereira, em 26 salas de cinema. Melo Pereira é descrito por Faria de Almeida, realizador de *Catembe* (1965), como um homem "todo situacionista" que dependia dos apoios estatais para a produção das suas actualidades. A relativamente forte exibição das mesmas na "metrópole" evidencia que tinham a aprovação do regime e comprova a importância dada então à actualidade das "províncias ultramarinas".

A fraca distribuição das *Imagens* levada a efeito pela Internacional Filmes - significativamente menor do que a garantida outrora pela Doperfilme que, ainda assim, incorreu em incumprimento por distribuição em menos de 100 salas - motivou certamente a substituição a que se procedeu, em 1967, quando a distribuição passou a ser assegurada pela Lusomundo.

(1) Exibição no "Ultramar" em 1966

Desde que foi contratualizada, com a produtora das actualidades estatais, a inclusão de notícias do "Ultramar" e se deu maior importância à exibição de *Imagens* nas "províncias ultramarinas" parece ter aumentado a quantidade de cinemas onde estas passaram a ser projectadas (apesar de os dados fornecidos serem omissos quanto ao número de exibições das actualidades em cerca de metade dos cinemas).

Informação compilada num documento interno do SNI apura em que salas de cinema de Angola e Moçambique eram as actualidades mostradas. Tal documento terá sido composto a partir de informações prestadas pela Sulcine (Angola), pela Empresa de Espectáculos Lda (Moçambique) e através das respostas dos vários cinemas para onde foi enviado um ofício do SNI pedindo detalhe sobre quantidade de edições mostradas.

A Sulcine enviou, a 31 de Janeiro de 1967, o documento (com entrada a 6 de Fevereiro) em que deu conta das localidades onde, em Angola, era exibido *Imagens de Portugal*.

Exibição de *Imagens de Portugal* em Angola - 1966

Localidade	Cinema	Lotação ¹²⁹	Nº jornais exibidos
Ambrizete	As. Desportiva	1136	15
Luanda	Avis		13
Luanda	N'Gola		26
Luanda	Miramar Cinema		14
Gabela	Cine Amboim		2
Porto Amboim	Clube Naval		19
Cabinda	Cine Cabinda		14
Cubal	Pedro Carlos dos Santos		4
Nova Lisboa	Escola de Aplicação Militar		17 (IP: 338 a 342, 344 a 351, 354 e 356 a 358)
Vila Nova de Seles	Cine Seles		14 (IP: 330, 337 a 344, 349, 350, 356, 358 e 360)
Lobito	Baía Cine		9
Sanza Pombo	Clube Desportivo do Pombo		70 vezes (?)

Adicionalmente, informa-se que as actualidades deixaram de ser exibidas na

¹²⁹ Os dados relativos à lotação são os fornecidos na listagem relativa a 1959.

Companhia do Açúcar de Angola, em Dombe Grande.

Constam ainda da lista de salas de cinema e localidades, sem detalhar o número de exhibições, os cinemas Clube Desportivo de Ambaca (Camabatela), Cine Moreno (Carmona), Cine Ambriz (Ambriz), Clube Recreativo de Cacuso (Cacuso), Clube Recreativo do Zaire (Zaire), Clube Recreativo de S. Salvador (S. Salvador), Clube Cultural e Recreativo (Santa Comba Dão), Cine Teatro (Silva Porto), Moravis Cine (Quibaxe), Clube Lusitano (Salazar), Sporting Clube (Novo Redondo), Clube Desportivo do Negage (Negage), Futebol Clube (Golungo Alto) Clube Desportivo do Manganés (Minas da Quitota), Impala Cine (Moçamedes) e Sporting Clube do Huambo (Huambo). Depreendo que a lista inclui salas existentes em localidades angolanas onde há espectáculos de cinema mas não responderam ao pedido de informação do SNI e onde provavelmente não são mostradas as actualidades em questão.

Com entrada no SNI a 6 de Março, veio a informação, pela Socil – Sociedade de Cinemas do Lobito, Lda, que, desde a abertura do cinema, a 1 de Julho de 1966, e até ao final do ano, exibiram-se nove edições no Baía Cine. Com entrada a 7 de Março no ANI, a resposta da Companhia do Assucar de Angola (Dombe Grande, entrada a 7 de Março) informa que desde Março de 1966 que não exhibe *Imagens de Portugal* e a do Clube de Gaza (João Belo) diz não conseguir precisar o número de exhibições mas esclarece que as actualidades têm sido exibidas frequentemente. Acrescenta: "A título de informação, comunicamos que os programas completos que exibimos neste clube, são-nos enviados pela firma Sociedade Distribuidora de Filmes, Limitada, de Lourenço Marques, e, possivelmente, seja a organização que poderá concretamente informar sobre os elementos que V. Exa. deseja".

A Escola de Aplicação Militar de Angola, de Nova Lisboa, e em resposta entrada a 13 Março no SNI, escreve que mostrou os jornais 338 a 342, 344 a 351, 354 e 356 a 358. A missiva (assinada por José Francisco dos Reis Santos, coronel de Infantaria) especifica ainda que as exhibições custaram 50 escudos cada, num total de 850 escudos, incluindo despesas de transporte.

A Rodrigues e Pimentel Lda, que explora o Cinema Seles, em Vila Nova de Seles, diz, a 13 Março, que mostrou as *Imagens de Portugal* nºs 330-337-338-339-340-341-342-343-344-349-350-356-358 e 360 e, no dia seguinte, chega a resposta do Cine-Apolo. O seu

director, Pedro Carlos dos Santos esclarece que em 15 de Novembro de 1966 mostraram, pela primeira vez, *Imagens de Portugal* - a edição nº 354 - seguindo-se os 355, 356, 357. Em 1967, até à data da resposta mostraram os nºs 358, 359, 360 e 361, fornecidos pela Sulcine a 60 escudos cada. Santos vai mais longe e toma a iniciativa de pedir a cedência gratuita de filmes de propaganda para mostrar à "população nativa".

Aproveito a oportunidade para solicitar a V. Exa., como esta região tem uma população nativa aproximada de 30.000 nativos o obséquo de se dignar mandar enviar a título gratuito, documentários de propaganda de cultura popular e turismo. Caso negativo, agradeço a V. Exa, o favor de informar a quem me devo dirigir.

Em resposta, de 16 de Março, Júdice da Costa informa que "de momento, este Secretariado não dispõe de documentários do tipo que pretende. Por isso mesmo, sugiro que se dirija à Agência Geral do Ultramar, na Praça do Comércio".

A 21 de Março, Cine-Amboim Limitada e Cine-Cabinda respondem que mostraram respectivamente duas e 14 edições de *Imagens*.

Na qualidade de gerente dos cinemas Avis, Miramar e N'gola, a Sulcine, Sociedade Ultramarina de Cinemas Lda, responde a 27 Março, que o Avis e o Miramar mostraram 13 edições cada um e que o N'gola projectou 26.

A 30 de Março, o Clube Naval de Porto Amboim informou que exibiram os nºs 332, 333 a 346, 349, 350 e 355 a 358.

A informação da Associação Desportiva de Ambrizete (com entrada no SNI a 11 de Abril) traz dados suplementares. Diz Vasco Dias, o signatário, que no ano transacto não mostraram mais de 15 números de *Imagens*. Explica que são difíceis de conseguir junto das casas fornecedoras de Luanda "muito embora tivessemos prazer e o público apreciasse. Recebemos todas as semanas *NO-DO*, *Actualidades Francesas*, *Jornal de Notícias* e por vezes *Actualidades de Moçambique*. Devemos ainda informar que por cada exibição de qualquer dos filmes de actualidades, a despesa anda para cima de 100\$00".

Finalmente, a 30 de Maio, o Clube Desportivo do Pombo informou: "temos a subida honra de informar V. Exas. que foram exibidas no cinema desta colectividade durante o ano de 1966, cerca de umas 70 vezes o jornal de actualidades *Imagens de Portugal*".

Quanto a Moçambique, a Empresa de Espectáculos Lda, em documento entrado no SNI a 7 de Fevereiro, escreve que as actualidades são mostradas nos seguintes locais:

Exibição de *Imagens de Portugal* em Moçambique 1966

Cinema	Localidade	Nº jornais exibidos
Cinema Manuel Rodrigues	Inhambane	Exibe regularmente
Clube de Gaza	João Belo	Idem
Cinema Águia	Quelimane	24
Cinema Nacional	Beira	27 (nºs 340 a 366)
Cinema Infante	Lourenço Marques	Exibe
Cinema Gil Vicente	Idem	Exibe
Cinema Manuel Rodrigues	Idem	Exibe

Os cinemas Almeida Garrett (Nampula) e S. Tiago (Tete) estão incluídos na lista, embora sem qualquer informação quanto aos números das actualidades exibidas. Presumo, de novo, tratar-se de cinemas inquiridos mas que não responderam.

A partir de Moçambique, a Cinemas da Beira Lda (proprietária do Nacional, Olympia e S. Jorge), responde, em carta que deu entrada no SNI a 28 Fevereiro, que as *Imagens* são mostradas no Nacional e que, durante 1966, foram mostrados 27 jornais (nºs 340 a 366). Do Cine-teatro Águia (em Quelimane), chegou a resposta, entrada no SNI a 6 de Março e assinada por Carlos Tocha, que se exibiram 24 *Imagens*.

Datada de 10 de Abril, a resposta da Empresa de Espectáculos, distribuidora de *Imagens* nos cinemas Manuel Rodrigues, Gil Vicente e Infante, em Lourenço Marques e do Manuel Rodrigues de Inhambane, diz que as actualidades de propaganda do Estado Novo foram mostradas mas não especifica que edições nem quais. Informa suplementarmente que "através da nossa distribuição, foi, também, apresentado nos principais centros da Província de Moçambique" sem detalhar.

Como referido acima, a informação sobre a quantidade de edições de *Imagens* mostradas por cada cinema, foi apurada através das respostas a um ofício de 21 de Fevereiro de 1967, com um pedido de informação assinado por Júdice da Costa. O ofício foi enviado ainda, sem que fosse obtida resposta, aos Sporting Clube de Huambo (Nova Lisboa), Impala Cine (Moçamedes), Grupo Desportivo do Manganés (Minas da Quitota), Futebol Club Golusco Alto, Clube Desportivo Negage, Sporting Clube Novo Redondo, Clube Lusitano Salazar, Miravis Cine (Quibaxe), Cine Teatro Silva Porto, Clube Cultural Recreativo Santa Comba Dão, Clube Recreativo de S. Salvador, Clube Recreativo do Zaire, Clube Recreativo do Cacuso, Cine Ambriz, Cine Moreno (Carmona), Clube Desportivo de Ambaca

(Camabatela), todos de Angola, e ao Clube Porto Amélia (Porto Amélia), ao Cinema S. Tiago (Tete) e ao Cinema Almeida Garret (Mampula), de Moçambique.

Apura-se, portanto, com respostas enviadas pelos distribuidores locais, que, em Angola, *Imagens* é mostrado em doze localidades e doze salas de cinema distintas - o que representa uma diminuição substancial quanto aos dados de exibição apresentados pela Doperfilme relativos a 1959 (16 salas mais dois ambulantes) e 1960 (22 salas mais um ambulante). As edições passam de modo irregular, porém. Ou seja, nenhum cinema exibiu a série anual das actualidades de propaganda, mostrando-se, em geral, pouco mais de metade das edições.

De Vila Nova de Seles, assinala-se o pedido, ao SNI, de filmes de propaganda cedidos gratuitamente para mostrar à população africana (refere-se a existência de "aproximadamente 30 mil nativos") ao qual o SNI responde negativamente e encaminhado para a AGC.

Há ainda informações díspares quanto ao custo da exibição de *Imagens*. Se dois cinemas referem custos de 50 ou 60 escudos para exibição de cada edição, a Associação Desportiva de Ambrizete - que refere receber semanalmente *NO-DO*, *Actualidades Francesas*, *Jornal de Notícias* e por vezes *Actualidades de Moçambique* - não só se queixa da dificuldade em conseguir a exibição das mesmas "junto das casas fornecedoras de Luanda" como do custo, acima dos 100 escudos. Esta resposta, assinada por Vasco Dias, é a única que refere que o público apreciaria ver mais actualidades do SNI.

Quanto a Moçambique, onde as actualidades passaram em sete cinemas de cinco localidades - em Lourenço Marques foram exibidas em três salas de cinema -, as respostas são, em geral, omissas, quanto às edições mostradas. Apenas duas respostas indicam ter exibido 24 e 27 edições (dado que as actualidades era quinzenais, o que corresponde à produção de 24 números anuais, terão exibido três números do ano anterior?). Neste caso assinala-se um aumento do número de salas que exibem *Imagens*, face aos dados de exibição fornecidos pela Doperfilme para 1959 (nenhum local) e 1960 (teatro Manuel Rodrigues e circuito da empresa proprietária).

(ii) Exibição em Portugal e no "Ultramar" em 1967

Um manuscrito, datado de 15 de Dezembro de 1967, no documento do SNI que reúne

a informação sobre a exibição de *Imagens* pede que o quadro relativo às exibições seja completado "com a indicação das outras províncias ultramarinas para onde o jornal é remetido[...]".

Outra nota manuscrita no referido documento ordena: "Oficie-se a empresa distribuidora das *Imagens* no continente e ilhas adjacentes, para nos indicar os nomes e lotações dos cinemas onde o jornal é distribuído".

A resposta é dada pela Filmes Lusomundo, Lda, e recebida, segundo o carimbo do SNI, a 29 de Dezembro de 1967. Diz que em resposta ao ofício de 20 do corrente indicam o número de cinemas e lotação de cada uma das salas onde são exibidas as actualidades. Ressalva-se, porém, que: "No que diz respeito a Funchal e Ponta Delgada só indicamos a lotação dos cinemas onde as *Imagens de Portugal* são estreadas, mas sabemos que ainda são exibidos em outros cinemas das ilhas da Madeira e S.Miguel".

Localidade	Cinema	Lotação
Lisboa	S. Jorge Politeama Tivoli Oficinas de S. José	1717 1060 1200 350
Porto	S. João Cine Águia d'Ouro Vale Formoso	823 804 1023
Funchal	João Jardim	1283
Angra do Heroísmo	Fanfarra Operária	446
Ponta Delgada	Cine S. Pedro	580
Caldas da Rainha	Teatro Pinheiro Chagas	311
S. Pedro da Cova	Círculo Paroquial Cinema	400
Cascais	Cinema S. José	992
Ílhavo	Sporting C. Vista Alegre	450
Faro	Cine Teatro Stº António	1300
S. Brás de Alportel	Cine S. Brás	489
Ponte de Lima	Teatro Diogo Bernardes	385
Carcavelos	Victória Cine	491
Caminha	Cine Valadares	394
Albufeira	Cine Pax	516
Braga	Teatro Circo	1400
Moura	Cine Mourense	523
Alcanena	Cinema S. Pedro	770
Portimão	Boa Esperança Atlético Cl.	1248
Cova da Piedade	Clube Recreativo	635
Damaia	Cinema D. João V	963
Aveiro	Avenida Aveirense	1320 1000
S. Martinho do Campo	Salão Paroquial	500
Sines	Esplanada	500
Grândola	Cine Grandolense	350
Espinho	Cine S. Pedro	1044
Amora	Cine Amorense	495
Aveiras de Cima	Cine Aveiras	402
Penafiel	Cine S. Martinho	680

Outra nota manuscrita nesta resposta da Lusomundo – e datada de 4 de Janeiro de 1968 – informa:

Telefonei e disseram-me que, por seu intermédio, as *Imagens* não vão a: Cabo Verde, Guiné,

S. Tomé, Macau, Timor. Assim, como já possuíamos os elementos respeitantes a Angola e Moçambique, parece dispormos de tudo a menos que para o efeito pretendido [e que ignoro] seja necessário perguntar aos Governadores e ao Cônsul de Hong Kong o que sabem quanto às províncias correspondentes para onde o SNI envia as *Imagens*.

Em Angola houve um decréscimo do número de salas de cinemas onde as actualidades filmadas do regime eram mostradas e em Moçambique, um acréscimo. Já nas colónias mais pequenas, ao longo da produção das várias séries, nunca houve dados precisos sobre a exibição de *Imagens* e em que locais ou contextos mas tudo indica que não houve nunca uma distribuição sistemática e regular. A exibição das actualidades do SNI seria definida pelo governador ou cônsul locais em função da oportunidade e possibilidade? No continente e ilhas - e apesar do maior rigor na apresentação dos dados pela Lusomundo -, a tendência foi a da diminuição do número de salas onde as actualidades estatais eram exibidas e isso terá tido certamente influência na continuidade da produção de *Imagens*.

(iii) Produção de *Imagens* em 1967

No início de 1967 – e segundo papel de manuscrito com data de 20 de Abril de 1967 – são tiradas 7 cópias em 35mm, para distribuição de *Imagens*: 5 cópias para o continente e ilhas e uma para cada um dos principais territórios "ultramarinos", Angola e Moçambique. Adicionalmente, são tiradas mais 4 cópias em 35mm para fazer a propaganda do regime no Brasil, e em Timor, Cabo Verde e Guiné (esta cópia segue depois para S. Tomé)¹³⁰. No caso do Brasil, é o próprio SNI que faz o envio enquanto que para os restantes territórios é a AGU que se encarrega disso. São ainda feitas duas cópias em 16 mm; uma para o Brasil (enviada pelo SNI) e outra para Macau (enviada via Hong Kong)¹³¹.

No final do ano, a 29 de Dezembro, documentação refere os seguintes nomes como sendo de operadores de *Imagens de Portugal*: José Manuel Caixeiro, João Abóbora, Antónia Inocência, João Amadeu. José Luís Carvalhosa também foi operador de *Imagens* entre 1966 e Outubro de 1968 embora não tenha trabalhado em regime de dedicação exclusiva às mesmas. Em conversa com ele foi possível perceber o espírito com que eram filmadas as actualidades

130 ANTT, Fundo SNI, Caixa 1806.

131 Em 14 de Março desse ano seguiu um ofício do SNI para a Tobis propondo uma alteração de contrato precisamente por não ser possível exibir em 35mm em Macau.

de propaganda. Na verdade, a nota dominante parece ser uma certa falta de rigor e o imprevisto com que se filmava uma agenda de eventos previamente definidos. Carvalhosa não era um amante do género tal como Escoto admitiu também não ser:

Não havia pessoas que fizessem especificamente o jornal de actualidades embora houvesse pessoas que só faziam isso. Portanto, também fazia documentários, publicidade. Foi uma grande oportunidade. Eu não gostava dos jornais de actualidades por uma razão muito simples. Não gostava muito, ou mesmo nada, da maneira como eram feitos. Era completamente aleatório, tudo. Havia uma falta de rigor no trabalho e muitas das pessoas que as faziam, saíam com uma câmara na mão para ir ali a cima fazer umas imagens e voltavam todas contentes. Aquilo era montar e acabou. Não era bem esse o meu intuito e não era uma coisa que me apaixonasse. E como não me apaixonava também não tinha muito jeito... A única coisa que eventualmente eu fazia com prazer e em que aplicava algumas coisas que sabia para que saísse o melhor possível era uma parte que era a abertura... [refere-se à "cultural"]

Carvalhosa explica que Perdigão Queiroga - que ele caracteriza como um excelente montador - era bastante desorganizado como produtor e no pagamento aos funcionários. No período em que Carvalhosa colaborou com *Imagens*, a equipa funcionava fundamentalmente em auto-gestão, dirigida por José Manuel Caixeiro e mantendo a intermediação com o SNI através de Júlio Cayolla. Os textos da narração das actualidades era então escritas por António Ruano¹³², revelou Carvalhosa.

Mantinha-se a existência de uma agenda e a apresentação de temas ao SNI era feita através de Cayolla, à semelhança do modelo documentado relativamente à segunda série de *Imagens*.

Havia uma agenda. Algumas vezes o Júlio Cayolla telefonava a dizer "Olhe que...". A maior parte das vezes o Zé Manel Caixeiro fazia a agenda e comunicava ao Júlio Cayolla. O Zé Manel Caixeiro tinha uma grande experiência, uma grande prática. Tinha um conhecimento profundo do que o SNI queria. Que eu tenha ideia não havia problemas em termos da agenda. Mas também quando eu fui para as *Imagens de Portugal* – e passado pouco tempo de eu lá estar – rapidamente as *Imagens* passaram a ter a importância que tinham, porque com o advento da televisão... E porque as pessoas já não podiam ver... aquilo era passadista. Penso que o regime, a continuar a manter as *Imagens*, tinha de lhes dar uma volta, de alguma forma, não é?

[...]

De vez em quando havia ordens expressas para filmar alguns acontecimentos, como os discursos do Salazar - feitos com som directo, que era uma coisa pouco comum na altura – e as mensagens do [Américo] Tomás, de Ano Novo.

Dado que o contrato para a produção do quinzenário de actualidades foi assinado com

132 Realizador de cinema e de televisão_ e apresentador do programa *Cinemateca*, exibido pela RTP a partir de

a Tobis e não encontrei, no Fundo SNI, dado relativos a uma subcontratação dos serviços a Queiroga, procurei esclarecer esta questão com Carvalhosa. "Tanto quanto sei é mais ou menos uma sub-emprego. Ou seja, "nós somos o produtor e entregamos-vos o dinheiro". Porque a Tobis, na altura, não tinha condições para produzir nada", explicou-me.

Sobre a receptividade do público às actualidades de propaganda - cuja distribuição, como mostrei, foi diminuindo no continente e ilhas - o entrevistado esclareceu não saber dizer como era em 1966, 67 mas que "em 68, 69, era muito má, a reacção das pessoas. Cadeiras no chão, começavam a assobiar... a maior parte delas". Eram exibidas outras actualidades portuguesas e estrangeiras e as *Imagens*, mais oficiosas não resistiam à comparação.

Carvalhosa diz que as actualidades em geral ignoravam o país, só mostrando acontecimentos em Lisboa e no Porto e que isso se devia à escassez de recursos económicos. "Ultramar, nem falar", acrescenta. Procurei que esclarecesse como se processava a recolha de imagens provenientes das colónias:

MCP - As reportagens que vinham de lá eram enviadas por produtoras como a Somar Filmes?

JLC - Sim, mas nada de especial. De maneira geral era uma inauguração...

MCP - Ou que as tropas portuguesas estavam muito bem, ou obras missionárias...

JLC - Exacto. Era tudo dessa ordem.

MCP - Mas na década de 60 há um aumento muito grande da quantidade de notícias. As edições passam a ter, por norma, uma ou duas notícias que vêm do Ultramar. Se não são filmadas por vocês, é um acordo?

JLC - A primeira vez que pus os pés em África fui à Guiné e a Cabo Verde com o Tomás. Porque o Queiroga ganhou o documentário da viagem presidencial. Eu e o Queiroga fomos com oito dias de avanço. Fomos nós, algumas pessoas da RTP, para prepararmos mais ou menos o terreno. Então o Zé Manel Caixeiro disse-me: "Não liguês ao que o Queiroga diz, pá. Vê lá se consegues filmar algumas coisas interessantes e depois sempre podemos fazer umas notícias, umas culturais". Qual foi o meu problema? O Queiroga não me deixava trabalhar.

MCP - Mas porque queria ser ele fazer?

JLC - Não, não queria que eu fizesse. "Mas porque é que quer ir trabalhar?", "Porque é giro. Vou fazer umas coisas", "Não, deixa-te estar descansado, que vais ver. Vais passar o pior mês da tua vida". Mas ainda consegui filmar duas coisas. Uma lembro-me, era o Museu de Bissau. A outra era sobre as ruas, aquele exotismo todo. Como calcula, fiquei fascinado com África. Já voltei umas sete vezes. Depois, lá chegou o Tomás e nós fazíamos preto e branco e cor. Parte do preto e branco ia para as *Imagens de Portugal* e para o *Visor*, dependendo do que estava para sair nessa semana. As imagens eram enviadas para Lisboa, alguém as montava. Eu fiz a partida do Tomás, que vai do Funchal para Cabo Verde e fui logo para a Praia, num avião da Força Aérea, para fazer a chegada dele. No final de 68, fui fazer o serviço militar, onde estive três anos e tal, no Serviço de Cinema.

José Luís Carvalhosa explicou, a meu pedido, que, no Ultramar, filmou sobretudo as

cerimónias com a Marinha, as grandes manifestações e que havia um protocolo rígido, definido pelo Ministério do Ultramar e pelo SNI. "Penso que essa era a organização, em colaboração com os governos locais que, nessa altura, era militar. Na Guiné estava o general Schultz e em Angola, era o anterior ao Costa Gomes, acho que o Rebocho Vaz. Na altura, o ministro do Ultramar era o Silva Resende."

Não se recorda de ter havido, em geral, qualquer questão com a Censura. "Tinham [as actualidades] que ir à Comissão mas que me lembre nunca veio nada cortado", explicou. Cayolla aprovava previamente os temas e via as actualidades antes destas serem apresentadas à Comissão da Censura.

Além da concorrência da televisão, no final da década de 50, da falta de empenho e desinteresse com que eram feitas as actualidades mas sobretudo da má receptividade por parte do público, *Imagens* padeceu sempre de uma incapacidade de representar as pessoas e de lograr que a sua audiência se revisse na representação feita.

O retrato dos colonos e colonizados das "províncias ultramarinas" no quotidiano continuou por aprofundar nesta terceira série de *Imagens de Portugal* não obstante um maior enfoque na actualidade colonial. Como "homem imaginado" pelo cinema continuaram a ser as viagens presidenciais, sobretudo, a conformar o memorial fílmico colonial. Era propósito de Faria de Almeida, nascido em Moçambique, dar-lhe uma nova dimensão com *Catembe* (1965), documentário de ficção sobre o quotidiano em Lourenço Marques, apoiado pelo SNI.

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.

Tarefa impossível porque a questão fundamental foi a da diferença de olhares sobre a realidade, vista de modo directo e questionador pelo jovem branco - filho de colonos portugueses nascido em Moçambique, habituado à maior liberdade de expressão nesta colónia e que, desconhecedor do rigor da censura metropolitana, faz formação em cinema em Londres e Paris antes de iniciar-se na realização da sua primeira longa-metragem - em contraposição com a fixação desta pelos intérpretes das directivas das instituições do regime a partir de uma amálgama do discurso colonial hegemónico.

III. Contracampo: "margem de certa maneira"

Dentro da margem de dentro
na raiz e no lamento
guarda-vento e ribanceira
margem de certa maneira
de fazer uma viagem
de ultrapassar a barreira
fazer do vento poeira
da ribanceira barragem

Fora da margem de dentro
entre o caule e o rebento
há sempre um pequeno espaço
entre movimento e passo
entre passo e movimento
a corda que faz o laço
a força que faz o braço
acordar o pensamento

Escorrego na lama do meu passado
do meu passado-presente
mas não fico na lama desnortado
vou ao fundo da lama do outro lado
do outro lado da mente
do outro lado da gente
do lado da gente do outro lado
do lado da gente que vive de frente
da gente que vive o futuro-presente

Fora da margem de fora
fica a sombra e a demora
a voz do vento é mudança
muda o escudo fica a lança
sem medida para agora
saltam pulgas na balança
para o vento vira a dança
no espaço de uma hora

Dentro da margem de fora
não há sombra na demora
estatelada na história
fica a margem divisória
e no meio da viagem
a voz do vento é memória
de acreditar na vitória
de rebentar a barragem

Escorregas na lama do teu passado
do teu passado-presente
Mas não ficas na lama desnortado
vais ao fundo da lama do outro lado
do outro lado da mente
do outro lado da gente
do lado da gente do outro lado
do lado da gente que vive de frente
da gente que vive o futuro-presente

José Mário Branco, do álbum homónimo 1972

Toute oeuvre est un voyage, un trajet, mais qui ne parcourt tel ou tel chemin extérieur qu'en vertu des chemins et trajectoires intérieurs qui la composent, qui en constituent le paysage ou le concert (Deleuze, 1993, p. 49).

Quem quiser acompanhar a história de Portugal dos últimos 50 anos através do cinema ou tem a versão ofensiva (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 que somos realmente. Como dizia alguém com certa amargura, diante do êxito dos filmes italianos do pós-guerra, "o cinema português está a ser feito pelos italianos" (Pina, 1978, p. 65).

No panorama que esboçou do cinema português, em 1978, o historiador Luís de Pina caracterizava 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, considerando o cinema de autores surgido nos anos 60? A história do "viver quotidiano" foi encetada pelo Novo Cinema, sempre vigiada e amputada pela Censura, no entanto, além de formatada ideologicamente pela Constituição do Estado Novo.

Note-se que o Novo Cinema não nasce num cenário de abertura ou rejuvenescimento do regime. A chamada "Primavera Marcelista" - e o seu murchar imediato - 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 1948. O período entre os êxitos cinematográficos portugueses 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. O FCN, por iniciativa de César Moreira Baptista, então director do SNI, ensaia a implementação de uma política de formação, que inclui a atribuição de bolsas de estudo e vem a dar frutos que os apoios cinematográficos à produção - uma produção sempre formatada em função da "política do Espírito" - não tinham logrado.

A criação e afirmação de um cinema português de autor entra pois em marcha com o rejuvenescimento dos futuros cineastas-autores que ensaiam a sua formação longe de um regime penosamente envelhecido. Quando regressam ao país - o regresso é condição de

apoio do FNC – a realidade é a mesma. A mudança deu-se na consciência e ao nível dos conhecimentos dos autores, do seu modo de ver, das novas concepções de cinema que passam a enformar um novo olhar sobre o país que se mantém fechado sobre si.

É o princípio de um processo de mudança em curso no cinema até que o regime cai.

Quando a Revolução de 25 de Abril de 1974 acontece, o Novo Cinema português já conquistou tudo o que havia a conquistar – excepto o exercício livre dessa nova consciência cinematográfica que foi sendo ganha. Como refere Paulo Filipe Monteiro (Monteiro, 2000, p. 306):

[...] ao contrário do movimento cineclubista, que o Estado Novo, mesmo na sua face marcelista, não hesitou em extinguir, o chamado 'novo cinema' pôde, ainda antes do 25 de Abril, controlar todos ou quase todos os lugares da instituição-cinema, tendo assim nas mãos o poder de produzir, ensinar e criticar, apesar do seu alinhamento político à esquerda".

Os vinte anos de cinema pré-revolucionário iniciam o exorcismo da repressão e fixam a necessidade desse "mudar de vida". O cinema português existe, finalmente, reconhecido nacional e internacionalmente como um movimento estético específico.

E, no entanto, – como testemunham o percurso de Faria de Almeida e Lopes Barbosa e as histórias da realização de *Catembe* e *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...*, apresentados em "contracampo" à propaganda cinematográfica colonial do regime –, quando surgem os autores da "nova vaga" no cinema português, o cinema mantém-se vergado à Censura, marcado por uma história de sujeição [uma censura que corta em todas as direcções - como mostra o caso da proibição de *Esplendor selvagem*, de um cineasta, António de Sousa, que nunca foi um contestatário ao regime]. Enquanto o Estado continua a gerir os apoios ao cinema e mesmo depois, quando a Fundação Gulbenkian financia a cooperativa de autores, há uma inovação estética mas raramente insubmissão, afrontamento directo.

Esta possibilidade de existência de "uma margem no centro", como caracteriza Paulo Filipe Monteiro a imposição da nova vaga de autores no seio do regime, deveu-se a um "pacto latente". Fechado sobre si, sem capacidade para combater em mais uma frente, o regime via e bilizava a renovação de uma massa crítica e um projecto de cinema português que projecta a nação. Esse cinema tem, porém, de conformar-se ao modo como a Nação se projecta. O novo cinema não terá sido conservador politicamente ou esteticamente. Mas não pôde contrapor – essa foi a condição da sua existência - uma projecção da Nação essencialmente disruptiva. Depois de se tornar uma realidade nacional, o modo como o novo cinema português se projectou internacionalmente – quase ímpar e raramente conseguido

durante a vigência da "política do Espírito" de António Ferro – veio a defendê-lo dentro do próprio país.

Nesta "margem de certa maneira" é inegável, porém, que uma nova voz que se vai ouvindo - a custo, ensaiando a elevação do tom - uma nova estética desvenda um novo olhar sobre novos temas. Importa, por isso, analisar essas vozes nos filmes em que a Censura - perplexa, incapaz de entender a nova linguagem - não encontrou razões para amputar. Mas importa, sobretudo, ver os filmes censurados, tirá-los das latas e devolver-lhe o espaço que a projecção – condição fundamental do cinema – não criou nunca a alguns deles. Falemos, [poderíamos falar de outros certamente] entre outros, de *Catembe*, *Esplendor selvagem* e *Deixem-me ao menos subir às palmeiras*.... E falemos deles precisamente para acabar com o silêncio que antes e depois do 25 de Abril de 1974 caiu sobre eles e os manteve malditos e malvistos - ou mesmo não vistos. Desconhecê-los é ignorar parte importante dos sentidos do cinema português. Também importa revalorizar os temas do Novo Cinema português. Conhecer a história dos constrangimentos com que foram filmados. Para ter a justa medida do seu olhar e olhar aquém e além dela.

1. Catembe ou o filme como "corpo de delito"

Manuel Faria de Almeida, o realizador de *Catembe – sete dias em Lourenço Marques* (1964-65), explicou brevemente o seu documentário de ficção como "o único filme de fundo português que fez uma interpretação crítica à vida no Ultramar". Foi o primeiro, sem dúvida. Anos mais tarde, *Deixem-me ao menos subir às palmeiras*... radicalizou a crítica.

Nascido em 1934, em Lourenço Marques (actual Maputo), Faria de Almeida foi, em 1957, um dos fundadores do Cine Clube de Lourenço Marques. Comentando a sua actividade como cineclubista diz: "Tínhamos a sorte da censura em Lourenço Marques ser muito boa... Nós passámos *O couraçado Potemkine*, *A mãe*, todas essas fitas, em pleno Salazarismo. Em 58, 59". A maior liberdade de pensamento em Moçambique será, sem dúvida, um dos factores determinantes para o exercício, censurado, que dela fez Faria de Almeida no seu primeiro e único filme de longa metragem.

A paixão pelo cinema não se realizou apenas com a actividade cineclubista. Faria de

Almeida começou a ler tudo o que podia sobre cinema e realizou filmes amadores, que enviou para festivais da metrópole. Segundo o cineasta, "espantosamente, os filmes ganhavam o primeiro prémio, o segundo prémio...".

A visita de um amigo da metrópole deu início ao processo através do qual Faria de Almeida ganhou um apoio do FCN para estudar cinema na London School of Film Technique de onde Fernando Lopes, que fora muito apreciado, regressara recentemente.

As curtas-metragens de curso que fez – *Streets of early sorrow* (*Caminhos para a angústia*), com que ganhou o primeiro prémio no Festival Cinestud de Amesterdão, para onde a escola o enviou e em que fez parte dos 68 filmes a concurso em representação de escolas de cinema de 18 países, e *Viviana* – auspiaram-lhe um futuro promissor como cineasta. A par disso, e como a imprensa portuguesa da época divulgou, teve a mais alta classificação obtida até então por algum aluno naquela escola. Os convites de colaboração não se fizeram esperar, nomeadamente do cineasta Tony Richardson e do serviço de cinema das Nações Unidas. Não os pôde aceitar porque as bolsas do FCN tinham como contrapartida que, findo o usufruto das mesmas, os beneficiários regressassem a Portugal por um período de três anos.

O jovem realizador estava a estagiar no Institut des Hautes Études Cinématographiques, em Paris, quando, de Lisboa, António da Cunha Telles - já com as Produções Cunha Telles (1962-67) no activo - lhe enviou um telegrama: "Mil parabéns. Ganhamos *Catembe*".

Antigo inspector da Mocidade Portuguesa para a área do cinema, Cunha Telles, era, para o regime, merecedor de crédito. Quanto a Faria de Almeida, nascido em Moçambique e bolseiro do SNI, parecia dar garantias de que a realização de um filme sobre essa colónia seria feito dentro dos parâmetros aceitáveis no âmbito da política colonial assim como das directivas de promoção cultural do SNI. Foi assim que o ofício nº 182 (com carimbo de 9 de Maio de 1964) do SNI, assinado por Júdice da Costa, comprovou que o Conselho do Cinema, reunido a 8 de Abril, decidira apoiar a produção de *Catembe* com 200 contos (cerca de 1000 euros) e conceder-lhe, suplementarmente, um empréstimo de 150 contos (cerca de 750 euros).

Estimular o interesse pelo cinema como forma de expressão artística nas colónias bem como o incremento da produção cinematográfica sobre as mesmas era então um desígnio assumido.

No final de 1960, no nº 21 da revista *Filme*, no artigo "O cinema português não pode desconhecer o Ultramar", Luís de Pina recupera uma questão antiga: a do desconhecimento do "Ultramar" pelas populações de metrópole (Pina, 1960). Pina sugere que o sector cinematográfico se una para responder "às acusações que um grande sector do mundo nos está a fazer". Propõe que se vença a inércia "e descobrir o Ultramar, antes que seja tarde". No primeiro estudo académico feito sobre *Catembe*, Candeias refere (Candeias, 2003, p. 7):

Lamentava o futuro director da Cinemateca Portuguesa que desde o advento da geração de trinta e do cinema sonoro, nada havia sido feito pelo Ultramar, excepção feita a *Feitiço do Império*, de António Lopes Ribeiro, e a *Chaimite*, de Jorge Brum do Canto, sugerindo que o Conselho do Cinema desse incentivo e preferência nos subsídios a "filmes de fundo sobre o Ultramar". Contudo, para o público português conhecer "nova película ultramarina" foi preciso esperar por nova viagem do Presidente da República, de um outro Presidente da República – Américo Thomaz – a Moçambique para que com ele se deslocasse uma equipa de produção cinematográfica, em 1964, ainda que este não passasse de mais um "bilhete-postal" de propaganda do regime.

Começa então a impôr-se uma nova geração, com um novo olhar cinematográfico. Em 1962 estreia *Dom Roberto*, de José Ernesto de Sousa. As Produções Cunha Telles foram determinantes para a produção contínua de obras de ruptura com o cinema feito em Portugal até então, as quais iam sendo filmadas ainda antes da estreia da realizada anteriormente. É assim que sucede com *Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha; *Belarmino* (1964), de Fernando Lopes e *Domingo à tarde* (1966), de António de Macedo. Este novo cinema português confrontou-se, com surpresa, com a inexistência de um público para os seus filmes.

É neste âmbito que há também que afirmar *Catembe*, integrando a obra neste processo de produção contínua do qual a censura e proibição - e o silêncio que se fez sobre a obra devido à sua invisibilidade - o desenquadraram.

Muito provavelmente foi o repto de Pina relativo à necessidade do cinema português filmar as colónias que fez com que Cunha Telles apostasse nessa produção e que Faria de Almeida retomasse e desenvolvesse uma ideia que dava sequência e conclusão a um pequeno filme deixado incompleto em Moçambique ainda antes de se tornar bolseiro do FCN. Numa entrevista em Novembro de 2010 [em anexo], o realizador conta: "A primeira ideia do *Catembe* surgiu com o Courinha Ramos. Fazer um documentário, com um fiozinho de ficção, do *Catembe*. E ainda filmámos coisas, para aí dez minutos".

O caso da censura e proibição de *Catembe* não pôs em causa a ideia, de Pina [mas

com antecedentes, como já demonstrei], relativa ao uso do cinema para promover o conhecimento das colónias. Isso é comprovado pela realização, entre Dezembro de 1965 e Março de 1966, de um ciclo de projecções de filmes de temática "ultramarina" - projectados quinzenalmente no Palácio Foz - incluído no programa da Comissão Ultramarina da Liga dos Antigos Graduados da Mocidade Portuguesa, programado por Pina (1966)¹³³. Os objectivos decorrentes foram:

- proporcionar aos seus associados oportunidade de se informarem e esclarecerem sobre diversos temas ultramarinos registados pelo cinema nacional;
- facultar a possibilidade de análise da qualidade das produções realizadas;
- divulgar os nomes dos cineastas (autores, técnicos e artistas) ligados aos filmes sobre temas ultramarinos, evidenciando o mérito e interesse da sua actividade, não só como manifestação de justa homenagem mas também como estímulo para novos empreendimentos, imprescindíveis e urgentes, capazes de traduzir - com verdade e sem quaisquer omissões - o esforço dos portugueses em terras de Além-Mar;
- iniciar, por meio de colóquio, um debate, com a participação de cineastas e individualidades interessadas, visando o estudo da situação actual e futura promoção do cinema português relativo ao ultramar, com intenção de que passe a ser utilizado plenamente como meio excelente que é de documentação e informação.

No texto intitulado "O cinema e o Ultramar", Pina enunciou algumas conclusões que terão servido de ponto de partida para um colóquio (realizado a 19, 20 e 21 de Abril de 1966) e debates subsequentes:

- Só recentemente, depois da Missão Cinematográfica às Colónias (1938-39), se começou a fazer o registo cinematográfico organizado da nossa vida ultramarina, mesmo com um interregno bastante longo (1941-1955) onde são escassos os documentos válidos. De então para cá, regularizou-se de certo modo a produção de documentários sobre as nossas províncias ultramarinas, havendo a destacar os filmes de fundo *Chaimite* (1953), *Chikwembo* (1953), *Caminhos longos* (1954), *Catembe* (1965, ainda por estrear¹³⁴) e *A voz do sangue* (1966), de valor muito desigual mas documento precioso de uma orientação geral de produção quanto ao assunto;
- O cinema de fundo português só raras vezes conseguiu dar-nos uma visão esteticamente válida e culturalmente séria da vida ultramarina, ficando-se fora desses casos no mero atractivo espectacular. Referimo-nos, mesmo tendo em conta defeitos artísticos, técnicos e erros de perspectiva a *Feitiço do império*, *Chaimite* e *Catembe*.
- De um modo geral, os documentários sobre o Ultramar reflectem um tom imediato de propaganda ou publicidade, ficando-se na superfície da vida ultramarina e servindo-se de textos literários quase sempre enfáticos, retóricos e sem valor cinematográfico. São filmes de "bilhete postal", preocupados com as belas imagens e com uma visão apressada das coisas ultramarinas;
- A produção de filmes no Ultramar é escassa e sem a qualidade exigida (apenas o filme *Nova*

133 No catálogo publicado as páginas não estão numeradas.

134 Faria de Almeida já recebera a notificação relativa à proibição de exibição do filme pela Comissão da Censura ao Cinema em Fevereiro de 1966 pelo que Pina devia estar informado disso. Eventualmente esperaria que a situação se pudesse ainda vir a resolver?

Lisboa conseguiu uma menção no prémio do SNI em 1960), em que as próprias actualidades cinematográficas ali produzidas poucas vezes reflectem o interesse da vida ultramarina portuguesa (*Actualidades de Angola e Actualidades de Moçambique e Visor Moçambicano*) - A informação visual do Ultramar através dos jornais de actualidades metropolitanas nem sempre corresponde a uma autêntica documentação dos acontecimentos e factos mais significativos [...].

Adianto-me mas é curioso notar como, na altura em que Pina escreve este texto, há ainda expectativa que *Catembe* estreie - apesar do seu realizador ter sido notificado, em Fevereiro, pela Comissão da Censura, da proibição de exhibir o filme - e cumpra o desígnio de renovar quer o interesse do cinema português pelo "Ultramar" quer o estilo do filme feito sobre as colónias. Por outro comprova-se também a expectativa quanto à afirmação das potencialidades de Faria de Almeida como cineasta que vários artigos saídos na imprensa generalista e especializada alimentaram ainda antes da rodagem do filme. Sublinho ainda como um homem do regime, que programou uma iniciativa de uma instituição do regime como a Mocidade Portuguesa, critica "a informação visual do Ultramar através dos jornais de actualidades metropolitanas" por esta nem sempre corresponder "a uma autêntica documentação dos acontecimentos e factos mais significativos". Adicionalmente critica a superficialidade e imediatez dos documentários sobre o "Ultramar" que abusam do "bilhete postal" - uma linha de argumentação que, como mostro já a seguir, poderia ter sido inspirada na "declaração de intenções" e projecto de filme apresentados por Faria de Almeida para beneficiar de apoio do FCN.

Voltando ao início do processo de produção do filme, terá sido a credibilidade de Cunha Telles, a condição de Faria de Almeida como bem sucedido bolseiro do FCN e o desígnio de incrementar a produção cinematográfica sobre o Ultramar a conjugar-se para que o Conselho do Cinema tenha decidido o apoio à obra. Consultei o pedido de apoio à mesma no arquivo pessoal de Faria de Almeida e consta de sete páginas. A primeira resume a temática do filme e assume que terá três histórias que desenvolve um pouco. Independentemente da qualidade do projecto terão sido as condições referidas atrás que determinaram a concessão do subsídio. O próprio autor confirmou isso em entrevista:

Mas aí também é importante o Cunha Telles, que tinha ocupado um lugar de chefia na Mocidade Portuguesa – não sei como lhe chamavam... Portanto era uma pessoa que inspirava uma certa confiança ao regime. Então se era ele a propôr um filme sobre Lourenço Marques, por um realizador de Lourenço Marques e que tinha sido bolseiro do Fundo, parecia tudo muito bem.

A "declaração de intenções" de Faria de Almeida, que consta do pedido de apoio, descreve *Catembe* em termos que o enquadram assumidamente na desejada promoção cinematográfica do portuguesismo, embora ressaltando inteiramente uma perspectiva autoral:

Filme essencialmente poético (na acção e na imagem), com pouco diálogo, onde sobressai a beleza de Lourenço Marques, rica ou pobre, feliz ou triste) e a comunhão de pretos e brancos no mesmo portuguesismo – revelado em cada imagem, em cada pormenor, sem, no entanto, tocar as raízes da propaganda. Garantimos que o portuguesismo aparecerá, nitidamente, em todo o filme, mas não faremos dele (que é poético e verdadeiro) um filme panfletário e, consequentemente, inútil e prejudicial à realidade nacional.

Sintetiza também o teor de cada uma das três histórias que o compõem:

A 1ª - gira pela cidade dos grandes prédios, dos locais dos turistas, do esplendor que torna Lourenço Marques uma das mais formosas cidades de África.

A 2ª - é uma reportagem de pesquisa, uma tentativa de conhecimento das pessoas, do seu modo de pensar, da atmosfera que torna típica a cidade de Lourenço Marques.

A 3ª - é uma história poética de amor, poética porque se situa, parcialmente, na vila poética da Catembe (na outra banda de Lourenço Marques), de amor, porque a acção principal terá lugar no dancing "Luso", típico em Lourenço Marques pela harmonia das raças, onde os brancos e os negros, portugueses ou sul-africanos se divertem e amam, vivem - enfim - na melhor comunhão de raças que é possível imaginar.

O plano detalha especificando que a primeira história, intitulada "A reportagem de Domingo", será em filme colorido e "Tipo Postal". A segunda história, então ainda sem nome, teria 30 minutos, filmada a preto e branco e "Tipo: Cinema Directo". Explica-se que a ideia é fazer várias tomadas de vista da Baixa de Lourenço Marques e perguntar a várias pessoas, em off, "porque razão gostam de Lourenço Marques". As respostas eram orientadas em função de temas pré-determinados, "pretexto para mostrar, aliado ao portuguesismo das gentes de Lourenço Marques, os seus lugares típicos e plasticamente ricos".

No texto de apresentação surgem duas colunas devidamente preenchidas abaixo:

Síntese das respostas

Sangue novo

Mulher Portuguesa

Atmosfera latina

Folclore e tipicismo

Ambiente e feições portuguesas

Imagens exploradas

Crianças em escolas e liceus

Feminilidade das mulheres da rua

Idem, com o latinismo das atitudes das mulheres e dos homens

Dança de gaiatos nas ruas com orquestra de latas

Discussão entre indivíduos, fado, choro

Belezas naturais	sentimental de despedida Postais: bazares típicos, varredores sonhadores, paredão e pescadores de anzol, etc.
Trabalho pelo progresso	Trabalho no porto, indústria, entre máquinas que simbolizam o progresso.

Finalmente, a terceira história seria filmada como um poema, a preto e branco, e seria aquela com maior duração no filme: 40 minutos. Foi integralmente cortada do filme e descrita deste modo:

A história abre no bairro de Xipamanine e das Lagôas, onde residem os pretos e os brancos mais pobres, em casas pobres, mas onde há diversos bazares (mercados) onde grande parte da população se desloca a fazer as compras. Não interessa aqui salientar a pobreza - de resto bem mais alarmante noutras cidades europeias - mas apenas a beleza do lugar, um poema humano e plástico. Por estes bairros vamos encontrar um enorme estrado onde um grupo dança ao som de uma orquestra feita na rua estonteante de ritmo. Daí, vemos passar Catembe (uma mulher que tem o nome da poética vila) com água em cântaro, a caminho de sua casa.

À porta encontra uma mulher que lhe diz que "o Eugénio tinha estado ali à sua procura" ao que ela não responde. Entra na casa (que é constituída por uma sala e um quarto com cama de casal) e vai atrás encher as bacias com água. Entra-lhe em casa um amigo que lhe diz que lhe "traz uma carta do Afrique, jovem que trabalhou no bar 'Luso' e partira para Inglaterra meses atrás. Catembe ouve parte da carta que a outra lhe lê e que diz "não calculas o sucesso que eu e a Marcela estamos a fazer aqui em Londres. Já pediram à Marcela seis vezes em casamento e a mim não calculam o que é". Catembe diz que ela não precisa de ir à Inglaterra para ter fama e muitos casamentos. E acrescenta: "Vê lá se o meu Eugénio não é mesmo chungila (jeitoso)". Entretanto acabou de pôr as bacias e a casa em ordem, dá os últimos retoques na toilette atraente e sai. À saída diz à primeira vizinha que se o Eugénio perguntar por ela, que lhe diga que ela foi para o Luso.

Noite. Choque de luzes e anúncios em fundo musical intenso. Depois, o "Luso". Dentro, a atmosfera típica, pesquisada em detalhe: os homens, as mulheres, os marinheiros, os músicos, a atmosfera, o homem do bar, os criados. E Catembe que está numa mesa onde um inglês a pretende possuir. Ele acaba por lhe perguntar se ela se chama Catembe por estar relacionada com a Catembe onde ele já foi comer camarão e galinha à caçador. Ela diz-lhe que sim, que é de lá, mas que vem da aldeia mais além, onde vivem os pescadores. E falando-lhe da aldeia e da sua gente, vamos vendo a aldeia e os barcos e os pescadores e as redes e sentimos toda aquela poesia que transpira em cada quadro. Voltando à realidade do bar, o inglês continua a beber e abraça-a. E quando a vai beijar, ela levanta-se e vai dançar no meio do salão, especialmente à sua volta mas dando "show" geral. Quando acaba, todos vão dançar e ela também, e o inglês vai-lhe dizendo que está apaixonado. Ela diz-lhe que já sabe como é, que os ingleses se apaixonam muito facilmente quando bebem, mas que é do Eugénio que ela gosta.

A música continua, nós estamos fora do "Luso" vendo-lhe a fachada e terminamos o filme, aí, com as letras "Fim".

Na planificação do filme esta história sofreu algumas alterações sobretudo quanto à acção em Xipamanine. A leitura da carta é substituída por uma sequência em que uma mulher

vem dizer a Catembe que Eugénio agora vive com ela e terminou tudo com Catembe por esta não ter deixado de ir ao "Dancing". A parte dos bares foi filmada quase integralmente tal como surge aqui descrita (apenas a referência a Eugénio desapareceu e o final da sequência cortada termina com uma expressão vitoriosa de Catembe após o homem que acompanha lhe dizer: "I love you, I love you, I love you. I can't live without you").

Quando, em 11 de Abril de 1964, os jornais diários anunciaram a atribuição de subsídios ao cinema nacional, entre os filmes de fundo apoiados constaram *Fado corrido*, de Brum do Canto; *29 irmãos*, de Augusto Fraga; *A canção da saudade*, de Henrique Campos; *A última pêga*, de Constantino Esteves e *Catembe*, de Faria de Almeida.

Enquanto o apoio não chegava, o jovem cineasta ainda rodou *A embalagem de vidro e Faça-se segundo a arte*, partindo depois para Moçambique, à frente da equipa.

O oficioso *Diário da Manhã*, de 30 de Junho, publicou, entretanto, algumas notas antecipando a rodagem do filme que se ia iniciar no princípio de Agosto, com realização do "novel e prometedor" Manuel Guilherme Faria de Almeida.

Na notícia consta que o título da obra será *Sete dias em Lourenço Marques*, especificando-se ainda que terá como subtítulo *Catembe*. O registo é de expectativa e entusiasmo com a perspectiva de que "constituirá qualquer coisa de inédito no panorama cinematográfico nacional: algumas breves entrevistas em directo; aproveitamento dos temas folclóricos locais interpretados por orquestras populares, música negra estilizada, europeizada e ruídos de ambiente". Aprofunda:

Afirma-se que será essencialmente um documentário de estilo "cinema-verdade", em que não intervém propriamente actores mas em que participam milhares habitantes de Moçambique que serão focados nos seus lares, na sua ocupação profissional, no seu dia-a-dia, nos divertimentos [...] não são, nem pretendem ser actores. Negros que dançam a "coela", raparigas desportivas dos "bares" laurentinos, velhos colonos que viveram epopeias desconhecidas, elásticos e bem proporcionados corpos de Evas africanas, etc., são os actores que juntamente com a figura central, uma bonita e escultural rapariga de ébano - ainda não escolhida - que dá o nome ao filme, formam a paisagem humana enquadrada na paisagem idílica das terras da capital moçambicana, nos seus aspectos típicos ou hodiernos.

Além de uma curta biografia do cineasta - em que se refere ter concluído o curso de produção, realização e montagem da London School of Film Technique "com a classificação de 'muito bom', a melhor classificação até hoje concedida por aquela escola" - especifica que Faria de Almeida já fez um filme curto sobre Catembe. Explica depois como é a zona que inspirou o subtítulo:

Catembe é uma vila muito característica, plena de beleza. De grande riqueza plástica, esta vila próxima da zona turística laurentina tem dois "eixos" paralelos. Um, o primeiro aglomerado, o dos patrões, indianos que dão trabalho a inúmeros pescadores negros habitantes do outro aglomerado mais para o interior, onde também existe um fantasmagórico cemitério de barcos. "Catembe" será uma rapariga negra, com este nome, que fala da sua terra. Uma Moçambique vista pelos moçambicanos. Uma Moçambique verdadeira, vista por dentro, com os seus aspectos plásticos, as suas orquestras extraordinárias, um bar pluriracial e a vida da sua gente ligada por leves e humanos fios de história.

De certo modo, o diário do regime sintetizou as expectativas deste em relação ao filme - embora com laivos erotizantes com os quais a Comissão da Censura dos Espectáculos não estava, em geral, em sintonia:

Catembe (Sete dias em Lourenço Marques) vai ser um filme inenarrável mas real, digamos até social, que arquivará um retrato fiel do moçambicano - como vive, fala e pensa, fala e pensa - visto por outro moçambicano: Faria de Almeida.

Era esta, claramente, a expectativa do regime: que um realizador nascido na "província ultramarina" e de talento reconhecido internacionalmente mostrasse a realidade do quotidiano em Lourenço Marques. Curioso é referir-se o "retrato fiel do moçambicano" [...] por outro moçambicano" quando a censura relativamente a *Catembe* foi tão ciosa quanto a qualquer excerto de entrevista que não assumisse a unidade territorial e da identidade portuguesa entre metrópole e "províncias ultramarinas".

Enquanto Cunha Telles diligenciava no sentido de obter gratuitamente as viagens para a equipa – que só quinze dias mais tarde se reuniu ao realizador – este foi-se apercebendo da apreensão que o seu projecto estava a provocar em Lourenço Marques. Ao avião foram-no receber o director do Centro de Informação e Turismo de Moçambique (CITMO), organismo equiparável ao SNI na metrópole, além de jornalistas, alguns dos quais velhos amigos do cineasta. Ainda na aerogare, Faria de Almeida foi avisado por um amigo - Fernando Carneiro, o jornalista entrevistado no filme - que não se "alargasse" nas declarações pois havia quem, em Moçambique, não estivesse interessado "em que eu fizesse um filme diferente do que era costume". O cineasta, na sua nota *Para um dossier do cinema português*, que consultei no seu arquivo pessoal, justifica assim o seu propósito:

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.

Faria de Almeida instala-se em casa dos pais e procura, sem sucesso, obter mais apoios para financiar o filme – nomeadamente da câmara de Lourenço Marques e do governo regional. O cineasta explica, na sua nota sobre o caso, que o relato da sessão camarária publicado pela *Tribuna* dava conta da aquisição de exemplares de uma monografia sobre Lourenço Marques bem como de exemplares de uma obra sobre Angola mas que quanto ao *Catembe*, "andara a vereação às voltas com o 'retrato psicológico e humano da cidade', frase que aparecia no pedido e provocou certa controvérsia". O pedido fora, por isso, indeferido.

O processo, tumultuoso, contra *Catembe*, tinha começado. As expectativas e promoção de parte da imprensa - mesmo da oficiosa - tinham alertado personalidades próximas do regime, como Melo Pereira, e as autoridades, um e outras zelosos do seu controlo da abordagem e registo em imagem da vivência moçambicana.

Sei agora que que, certamente por denúncia, o SNI foi avisado em Setembro de 1964 com uma informação secreta da PIDE, onde se dizia que havia conhecimento de que uma equipa de filmagens da metrópole ia a Lourenço Marques a fim de produzir um filme sobre o tema "a paixão de um pescador negro da Catembe, de vida miserável, por uma prostituta, parece que de raça branca".

Com a equipa de rodagem ainda em Lisboa, o SNI pediu um parecer ao CITMO relativo à atribuição ou suspensão do pagamento do subsídio à produção, o que se complexificou dada a ausência momentânea do director desse organismo. Após o regresso deste, Faria de Almeida explicou-lhe alongadamente o que seria o filme e, na sequência disso, o primeiro terá telegrafado a sua autorização ao SNI.

A rodagem do filme durou entre duas a três semanas e, devido à falta de recursos, não podiam repetir-se *takes*. À distância, Almeida não tem a certeza se uma das sequências de *Catembe* que mais afronta, pelo ridículo, o colono português – aquela em que filma o almoço e sesta ao domingo, com uma banda sonora em que à comida sorvida se seguem os roncos do colono - foi fixada como foi, através de uma montagem de fotografias e efeitos sonoros, por questões económicas. "Penso que foi por uma questão económica. Não tenho a certeza. Ouve-se o homem a comer e, depois do caril, a soneca." O certo é que o efeito amplifica a caricaturização da sequência.

Montado o material filmado e ainda sem a banda sonora, foi, conforme contratado com o SNI, solicitado ao Delegado deste organismo que visionasse a obra. Em Janeiro de 1965 este informou, que o material tinha material muito bom a par de outro que precisava de ser revisto, recomendando ainda que, quando o filme fosse submetido ao Conselho do Cinema, estivesse presente um delegado do Gabinete do Ministro do Ultramar para que também este emitisse o seu parecer.

Em 19 de Março de 1965, a primeira versão de *Catembe* é vista pelo representante do Ministério do Ultramar, o qual levanta vários problemas e impõe a que o realizador considera ser a primeira censura à obra. O parecer é que "se o texto fosse aceite como expressão autêntica da realidade social laurentina teria de concluir-se que era notável a brandura de costumes e baixo o índice de cultura", acrescentando que "os números estatísticos citados no filme eram errados". Opinava ainda que "o autor do filme tinha querido ajustar contas com alguns adversários, o que era perfeitamente descabido" e que "convinha rever totalmente o texto para que na Metrópole se não fizesse uma ideia errada da vida social daquela parcela portuguesa". Declarava ainda que "era inconveniente o filme aparecer como subsidiado pelo SNI" e que, posto tudo isso recomendava o "arranjo do filme". Segundo Faria de Almeida:

Entre outras coisas, era preciso cortar todos os bocados onde se dissesse "Lisboa, em Portugal", "voltei a Portugal", "cheguei a Portugal", etc., cortar as vistas dos bairros do caniço, cortar os pretos descalços, cortar as inglesas, etc... A nota terminava por dizer que no filme havia duas sociedades distintas, inteiramente separadas uma da outra: a branca e a negra.

César Moreira Baptista, secretário nacional da informação recusou-se a fazer o pagamento do subsídio sem que o Ministério do Ultramar se pronunciasse em definitivo. *Catembe* seria sujeito à segunda censura, a da AGU, por via do próprio agente geral Leonel Pedro Banha da Silva. Este produziu um longo ofício, datado de 19 de Abril, referindo que a Agência "se limitava a apreciar os aspectos de relevância política relativos ao *Catembe*". Reproduzo alguns excertos:

(...) 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:

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.

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.

O contraste entre a "opulência" da cidade e a "pobreza" de Catembe também deveria ser atenuada pelo texto – e não é.

Nas primeiras imagens de Lourenço Marques, englobam-se, também, aspectos dos bairros onde habita a maior parte da população negra – o que, igualmente, se considera inconveniente [...].

Faria de Almeida confirma que foram feitos cortes em 103 planos. Um record mundial que, nos anos 80 do século XX, o Guinness Book fixava. Sobre o resultado, o cineasta diz:

O filme ficou sem sequência, sem ritmo, sem sentido. O Conselho do Cinema verificou em 26 de Abril que estava tudo cortado como havia sido exigido, mas não refere que o filme, na forma em que estava, com cortes em 103 planos, era impassável! Fez-se então uma remontagem, executou-se nova banda som, tirou-se nova cópia síncrona, então com apenas 45 minutos de projecção. Graças à boa-vontade do engº Gil fez-se uma projecção no Império para os técnicos, actores e convidados, entre eles a Imprensa. O dono do cinema foi incomodado logo no dia seguinte de manhã. A mim foi-me enviada uma carta, assinada pelo adjunto da Inspecção dos Espectáculos, datada de 21 e recebida a 24/12/65 (como prenda de Natal!) onde se dizia que, por ter infringido o art.º 2º do DL 42660 ia ser punido nos termos dos artºs 63º e 36º do DL 42661.

Tratou-se do SNI ofício nº SC/65 (datado de 21 de Dezembro de 1965) assinado por José Lebre. Nele constava:

Tendo chegado ao conhecimento destes serviços que V. Exª promoveu recentemente, no cinema Império, desta cidade, uma sessão em que foram exibidos os filmes "Catembe" e "A embalagem do vidro", que não foram previamente submetidos à apreciação da C.E.C.E., e sem que tivesse sido visado o respectivo programa, determinou o Senhor Inspector-Chefe que se chame a atenção de V. Exª para que – não podendo tal sessão enquadrar-se no disposto do nº 2do Artº 2 do Dectº nº 42 660, de 20/11/59 – constituem aqueles factos infracção punível nos termos dos artºs. 63, (símbolo ilegível) 4º e 36º, (idem) 5º, do Decreto nº 42 661.

O cineasta foi ao SNI explicar que a projecção se enquadrava num velho hábito existente no meio cinematográfico de mostrar a obra acabada a técnicos, actores, jornalistas, amigos e "bufos". Só assim o incidente ficou sanado. Após estas peripécias, *Catembe* foi apresentado à censura da Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos, que ordenou mais cortes, contestados pela produção. Logo de seguida, através do ofício 430/66, datado de

28 de Fevereiro de 1966, o Inspector-Chefe comunicou a proibição de exibição do filme "por não ser oportuna a sua exibição". Segundo Faria de Almeida, na entrevista de Novembro de 2010:

No fim de tudo não devolvi nenhum dinheiro ao Fundo do Cinema. Escrevi: "Se isto não pode ser exibido não pode haver receita para pagar ao Fundo". Era o César Moreira Baptista que estava no SNI e concordou, arrumou-se. E eu peguei na fita e deposei-a na cinemateca. Foi então também que paguei ao Cunha Telles para que deixasse de ter qualquer direito sobre o filme.

Porque era *Catembe* danoso para o regime? Era por causa do olhar do seu autor, da sua sensibilidade (trans)formada no estrangeiro em contacto com as novas tendências e correntes estéticas do cinema europeu? Era pelo modo como esta sensibilidade foi traduzida em imagens – um novo tipo de imagem?

A opção pelo recurso ao Cinema Directo é paradigmática. Nesse período surgia, em Inglaterra, o Cinema Directo e, segundo Faria de Almeida, via-se muito a obra de Dziga Vertov. Por outro lado, o cineasta assume que estava directamente influenciado pelo cinema de Chris Marker, de Alain Resnais e de Agnès Varda. *Cléo de 5 à 7* é uma inspiração assumida e nunca analisada - devido à condição de filme inexistente porque não projectado de *Catembe*. A influência verifica-se desde logo ao nível da estrutura básica – enquanto Varda propõe que acompanhemos duas horas da vida da cantora francesa Cléo, Faria de Almeida convida-nos a assistir a sete dias no quotidiano de Lourenço Marques. De resto, o facto de abordar a guerra colonial na Argélia é outra inspiração, não só em *Catembe* mas também nas duas curtas-metragens de curso.

Quando comecei a estudar cinema descobri a obra da Agnès Varda e ainda meti cunhas, durante a minha estadia em França e depois do curso em Inglaterra, para poder trabalhar com ela, como assistente, uma coisa qualquer... Mas quando comecei a estudar cinema descobri que os grandes nomes do novo cinema francês eram a Varda, o Alain Resnais e o Chris Marker. O Truffaut e o Godard vêm depois e são diferentes... Eu gostei imenso dos trabalhos da Varda e, é claro, o *Cléo das 5 às 7*, é um filme que tem a ver com a guerra da Argélia. Pronto, vai ter ao colonialismo. Como os dois filmes que fiz em Inglaterra.

Mas, para além de tratar-se de uma proposta de linguagem cinematográfica disruptiva relativamente à do "velho cinema" português, perturbava o regime também pela sua proposta de retrato social da colónia, alternativa à tradicional das actualidades de propaganda, nomeadamente de *Jornal Português e Imagens de Portugal*? Ou era pela condição do seu

autor, um branco nascido e educado em Moçambique, com formação em cinema feita em Inglaterra e - não obstante e talvez por isso mesmo - com uma sensibilidade diferente da metropolitana quanto ao território colonial onde nasceu?

Foi tudo isso certamente, mais o temor zeloso dos pequenos poderes, dos funcionários da máquina da informação e do dispositivo colonial, potenciado pela guerra colonial. Nos ofícios de Júlio Cayolla, o Delegado do SNI que supervisionava a produção do oficioso *Imagens de Portugal*, esse zelo atento a qualquer fuga ao padrão está sempre presente, de modo quase desmesurado. Na segunda conversa com Faria de Almeida falámos sobre as "razões" dos censores:

MCP: A ideia com que fiquei, num balanço ao processo da censura ao *Catembe*, é que o Faria de Almeida, por causa da sua experiência de vida em Moçambique – que tinha uma censura mais branda que o resto de Portugal e colónias...

FA: Muito mais, não tem comparação.

MCP: ... e depois com a ida para Londres e Paris – onde há uma liberdade criativa completamente diferente –, quando filma é uma espécie de estrangeiro na relação com o regime. Há um equívoco entre aquilo que pensa que pode fazer e o que o SNI entende inicialmente que será o seu projecto.

FA: Sim. É capaz de ser isso. Fui ingénuo. É que não se tratava de um filme tão grave para o regime... Não deitava o regime abaixo.

MCP: A dada altura o regime faz uma apropriação do luso-tropicalismo do Gilberto Freyre e enaltece o multirracismo no território português. Mas na verdade, e o parecer do Banha da Silva traduz isso, o querem são imagens convenientes do multirracismo que são imagens das escolas...

FA: Não é nos bares...

MCP: São brancos e pretos juntos mas não se admitem imagens dos pretos a servirem os brancos, como se pode concluir do corte do fragmento em que um casal de jovens vai colocar um barco no mar e este é empurrado por rapazes africanos. E, na verdade, o Faria de Almeida deixou claro que o que pretendia era fazer uma interpretação crítica da vida em Lourenço Marques e não uma crítica ao regime. É isso que o *Catembe* tem de novo, além de uma frescura, de um novo olhar... Acho que a censura ao filme também acontece por causa disso. Para além da sua condição de estranho ao sistema, além do seu conhecimento da miscigenação que de facto existia, o Faria de Almeida experimenta, em termos de linguagem cinematográfica, uma série de novidades a que os censores do regime...

FA: Não estavam habituados.

MCP: É uma espécie de combinação fatal, entre o tema – eles queriam que o filme promovesse o Ultramar mas dentro daquele quadro ideológico habitual – e a frescura que o Faria de Almeida traz, quer por via da sua formação quer por via da sensibilidade, e finalmente porque não é um português da metrópole. Como pessoa, forjou-se num ambiente completamente diferente. Esta é a minha teoria.

FA: Eu acho que está certa. Acho que sim, que foi tudo isso.

(a) Catembe como "esqueleto invertebrado"

No curto texto sobre *Catembe*, publicado em *Cinema novo português 1960-1974*, José

Matos-Cruz sintetiza a condição que a censura do regime impôs à obra: "E *Catembe* é, antes de mais, isso – o *esqueleto invertebrado* dum filme que se persegue... É enfim, raivosamente, um desejo de cinema". Um desejo de cinema tão intenso que enlutou a alma do realizador antes desta poder crescer cinematograficamente e libertar-se com plenitude, acrescento.

A censura que se abateu sobre *Catembe* – uma censura total dada a quantidade de pressões e de organismos que impuseram cortes à obra – amordaçou a expressividade do seu autor, por um lado, e vendou a perspectiva disruptiva do colono com um novo olhar sobre as relações coloniais...

A primeira pergunta que fiz a Faria de Almeida quando o encontrei pela primeira vez, em Fevereiro de 2009, foi: "Como é que um realizador promissor lida com uma experiência de censura brutal, como foi o caso de *Catembe*?" Esta pergunta surgiu da estupefacção que senti após a leitura do guião original do filme, já informada pela compreensão das intenções, talvez mais inconscientes, burlescas mesmo, que propriamente questionadoras do sistema colonial, do autor.

A resposta de Faria de Almeida: "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 fim das ilusões do cineasta sobre a possibilidade de filmar uma história ficcional de acordo com a sua sensibilidade, parece ter murchado a sua querença em fazer ficção. "Com o tempo fiz documentários. Fui vivendo disso", disse-me. Finalmente, e após ter sido, após o 25 de Abril de 1974, o primeiro presidente do Instituto Português de Cinema, trabalhou em televisão.

"Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de facto foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo", diz Walter Benjamin no início da sua sexta tese sobre a história. Numa análise do filme, e dos seus cortes – informada pelo levantamento da história da sua censura relatada pelo autor e pela consulta do guião original – proponho-me ver esse relampejo de que fala Benjamin.

Assente-se que a terceira parte do filme, apesar de quase toda filmada, foi eliminada, já o escrevi, da segunda versão de *Catembe*. A imprensa – que assistiu à ante-estreia do filmes - chegou a especular sobre um hipotético desentendimento entre Faria de Almeida e Filomena Lança, a jovem que interpretava a mulata Catembe. As cenas em que esta entrava

foram quase todas eliminadas e, na segunda versão do filme, as sequências escassas em que surge não têm uma narrativa que torne óbvio o seu uso.

As baixas de Lisboa e Lourenço Marques (além do contraste entre a Polana e o bairro de Xipamanine e a outra margem de Lourenço Marques, Catembe) são os "cenários" do filme. O filme abre em jeito de reportagem em Cinema Directo, filmada por Manuel Costa e Silva e Elso Roque com uma Debie na baixa lisboeta, com Faria de Almeida a entrevistar vários transeuntes questionando-os sobre que ideia têm de Lourenço Marques. A sucessão de entrevistas revela, desde logo, o desconhecimento e alguma mitificação sobre a capital moçambicana - há desde os que julgam ser na selva e ter animais selvagens passeando pelas ruas aos que acham que deve ser "superior" a Lisboa.

O primeiro entrevistado, diz que não faz ideia "nenhuma" sobre Lourenço Marques. Curiosamente, a questão que consta no guião sobre a actividade do entrevistado, bem como a resposta deste, que se identifica como sendo fotógrafo e sócio do jornal *Record*, foi cortada! À pergunta sobre se gostava de lá ir, responde que "imenso". O entrevistado informa que tem lá família e explica quais as actividades dos seus familiares (um conferente marítimo e outro talhante) mas também essa parte não consta na segunda versão de *Catembe*. Diz ainda, quando questionado àcerca disso, não fazer nenhuma ideia de como é a vida lá e do que será a cidade. "Mas tem a ideia de que Lourenço Marques é uma cidade no meio da selva?", pergunta-se. Resposta: "Sim, por fotografias, pelo que me dizem, aquilo deve ser qualquer coisa de grande"¹³⁵.

O segundo entrevistado é um toureiro não identificado que explica que notou uma diferença muito grande na cidade, desde a sua primeira ida lá, quando tinha apenas dezasseis anos, e o seu regresso, em 1962. Para exemplificar, explica que a primeira vez que lá foi toureou numa praça improvisada em madeira, e que entretanto foi construída uma em alvenaria. Na sua opinião, Lourenço Marques "é uma cidade muito bonita" e que "cada vez está a progredir mais". Explica que a primeira vez que lá foi, "aquilo era só estradas e agora já há hotéis e grandes edifícios". Destaca a Emissora Nacional "que é uma coisa

135 No plano 2 é cortada a informação sobre o entrevistado ser do Record

- Qual é a sua actividade agora?

- Em Lisboa, em Portugal? Minha actividade é... faço fotografia, sou sócio dum jornal, do Record...

- Mas diga-me uma coisa: Nunca teve a hipótese de ir a LM?

- Não, nunca tive essa oportunidade, e teria muito, bastante, e tanto mais que tenho família lá.

- Tem família lá? O que fazem?

- Um é conferente marítimo e tem lá um talho em Lourenço Marques.

extraordinária".

A terceira entrevista foi integralmente cortada. Será porque a primeira reacção parece remeter para a guerra colonial (prossequindocom comentários banais que revelam desconhecimento sobre a capital moçambicana)?

P- Olhe, se faz favor, importa-se de me dizer se tem alguma opinião sobre Lourenço Marques, se faz alguma ideia de Lourenço Marques?

R- Eu, sobre Lourenço Marques, eu tenho a impressão que os portugueses vão ganhar.

A quarta entrevistada, uma jovem mulher, diz que tem a ideia de que Lourenço Marques deve ser uma cidade "bonita" e quando e quando lhe é perguntado se tem ideia sobre como as pessoas lá vivem e se divertem, responde-lhe que "deve ser um bocadinho superior a Lisboa". O quinto entrevistado diz que é "uma coisa agradabilíssima" dar a sua opinião sobre a cidade, porque conhece "lindamente essa terra" por ter sido lá funcionário em vários serviços. Diz que "a terra é linda" e que tem "mesmo muita pena que os portugueses da metrópole conheçam tão mal Lourenço Marques. Lourenço Marques deve ser das estâncias estivais, de veraneio, comparáveis com a Côte d'Azur".

O pugilista Belarmino Fragoso - que surge também por identificar - é o entrevistado seguinte. Conta que esteve na capital moçambicana há seis anos e que gostou muito da cidade. Questionado sobre se, antes de ir, pensou que o que ia encontrar era mato diz que não, que já sabia que era uma cidade. Depois do balanço dos combates que aí fez, Belarmino conclui: "Lourenço Marques é uma terra que dá vida às pessoas. É uma terra onde eu gostava de estar para trabalhar. Sou português, não renego a minha pátria porque não posso renegar mas gostava de lá trabalhar, de fazer a minha vida lá, de jogar boxe ou como treinador".

Também a sétima entrevista foi cortada, apesar de bastante inofensiva e até elogiosa para a cidade. Será porque o entrevistado era um cadete? Porque admite não conhecer a cidade apesar de ser alguém com uma certa formação? À pergunta sobre o que pensa sobre Lourenço Marques, replica:

Eu não conheço Lourenço Marques. No entanto, segundo ouvi dizer, acho que Lourenço Marques é uma cidade bastante bonita, do mais moderno que há em África, na África Oriental Portuguesa. Como estou presentemente a estudar, na Escola Náutica, portanto para vir a ser um futuro oficial da Marinha Mercante, penso que terei oportunidade mais tarde de visitar Lourenço Marques, e então mais detalhadamente poder afirmar qualquer coisa acerca dessa cidade da África Oriental Portuguesa.

Na entrevista seguinte, a um homem de fato e gravata, pergunta-se se acha que Lourenço Marques é uma selva e este confirma que sim, que é uma "selva que eu gostaria de conhecer". O entrevistador aprofunda e pergunta-lhe se acha que haverá bichos à solta e o entrevistado confirma: "Absolutamente... Deve haver todo o tipo de bichos".

Catembe desloca-se – finalmente – para Moçambique. A aproximação a Lourenço Marques é feita por via aérea, aos sete minutos de filme, e a narração enuncia estatísticas sobre a capital laurentina:

Lourenço Marques é a capital de Moçambique. É uma cidade com 300.000 habitantes, duzentos mil dos quais são negros. Como qualquer cidade moderna, possui... 3 hospitais, 5 igrejas, 1 aeroporto, 6 prédios com mais de 12 andares, 67 autocarros, diversos periódicos, e 4 jornais diários...

Por volta dos 9'9" um intelectual - assim descrito na ficha técnica da obra – Fernando Carneiro surge em grande plano. Diz: "Antes de mais, para mim é bastante complicado falar do jornalismo de Moçambique na medida em que eu sou um jornalista também. No entanto, as verdades andam por um preço dos diabos mas eu arrisco-me a dizer algumas". É uma intervenção de escassos segundos, inserida na reportagem mais geral, ainda de apresentação da cidade. Corresponde ao plano 14, que deveria ter sido cortado, segundo a lista de planos a cortar feita por Pedro Banha da Silva, mas que obviamente não foi. O filme prossegue com imagens de uma das principais avenidas e continua a enumeração: "uma praia, que é a da Polana, uma praça de touros – os touros importam-se da metrópole que em Moçambique o calor torna mansos os que por lá se criam [frase com sentido duplo, obviamente]".

O plano 17 sofre novo corte. Após Fernando Carneiro constatar que "Em Lourenço Marques, como em toda a parte, é difícil criar amigos. Na minha profissão é muito mais fácil criar inimigos do que amigos", a voz off afirma, sobre uma fotografia da equipa do filme, "Especialmente quando se toma o partido das causas que outros pretendem perdidas". O corte foi feito mas é um dos que foi mantidos pelo realizador e que actualmente se encontra depositado no ANIM.

Imagens aéreas [filmadas de topo de edifícios, diferentes pontos de vista] sobre as artérias modernas de Lourenço Marques. Panorâmica rápida, num movimento da direita para a esquerda que sugere um voltar atrás e a narração diz:

Bom, mas voltemos ao princípio. Depois do clássico postal de que toda a gente está farta, o

grande sucesso da vida laurentina é o domingo, com praia de manhã [imagens de jovens rapazes e raparigas – elas de fato de banho – em esplanada na praia], caril ao almoço, sesta de seguida e o passeiozinho dos tristes, pela marginal, depois das quatro no Inverno, ou depois das cinco e meia, no Verão.

Segundos antes dos dez minutos, o intertítulo: "O primeiro Domingo". Música e imagem de piscina do hotel Polana. Em primeiro plano, uma rapariga bonita, em biquíni, sentada. Alguém mergulha da prancha de saltos. Plano muito aproximado da rapariga. Plano aproximado de pernas de homem saltando da prancha. Um casal de jovens conversa, de mãos dadas. Ele acaricia-lhe o rosto. Imagem da marginal de Lourenço Marques. Filmagem aérea de estrada. Praia. Rapazes [música transforma-se em *twist*]. Rapariga toma banhos de sol, alheada da câmara. Mulher limpa-se com a toalha após o banho. Adolescente africana brinca com criança branca, que salta na água. Muita gente diverte-se na água. Panorâmica rápida e imagem de barco motor a cruzar a água. Plano mais distante de toldos e jogos no mar. Panorâmica acelerada da esquerda para direita. Brincadeiras na água. Panorâmica acelerada da direita para esquerda. Jovem rapariga muito branca em fato de banho, o cabelo molhado, sentada na areia, olha para a câmara. Ao lado dela, um jovem rapaz, mais moreno, com cabeça cortada do plano. Plano com africano, a olhar para o mar. Atrás dele, gruas do porto. Panorâmica acelerada da esquerda para a direita. Jovem branca, sentada no areal, prende o cabelo molhado. Toldos. Casal jovem empurra barco à vela para o mar. Inicialmente eram ajudados por dois marinheiros africanos [plano 43] mas Banha da Silva impôs que se cortasse esta cena. A sequência prossegue com a rapariga a fazer *jet ski*.

Vários planos, fotográficos, de pormenores das construções junto à praia. A narração explica: "A praia da Polana é disputada pelos turistas do Transval. É claro que os laurentinos não perdem tempo". Imagem de casal jovem em descapotável vermelho. "Ah bom - prossegue a narração - Mas para onde é a ida?"

Toldos da praia, pessoas que deixam a praia. Carros na marginal. De novo panorâmica sobre a cidade. Panorâmica lenta.

Segue-se a sequência do almoço e sesta composta por fotografias montadas de forma encadeada. Terá sido filmada assim por motivos economicistas mas foi potenciada pelo talento de Augusto Cabrita, tornando-a mais expressiva do que seria, sem dúvida, a imagem em movimento. O efeito conseguido potencia o sentido irónico e de burlesco tão ao gosto de Faria de Almeida. Segue-se a descrição detalhada:

Imagem parada de homem com colher de sopa na boca. Som de pessoas a sorver a sopa e de talheres a bater no prato. Imagem de cesta do pão. Homem a pôr bocado de pão na boca. Plano médio: mulher e homem a levarem as colheres de sopa na boca. De novo, plano mais aproximado de homem com a colher na boca. Mulher com a boca aberta e a colher a caminho da boca. Plano dos dois e com homem de boca aberta a pôr a colher na boca. Corpo de mulher levantada com dois pratos na mão, junto à mesa, enquanto o homem olha para ela. Plano do homem a pôr comida na boca, com a mão. Mulher serve qualquer coisa, em primeiro plano na imagem em também mostra, ao fundo o homem. Plano da mesa servida, em que se vê o homem e uma menina pequenina. A menina recebe prato de comida. Repetição da mesma imagem do homem a pôr comida na boca, com a mão. Homem a ser servido pela mulher, em pé. Outra imagem, diferente, de homem a pôr pão na boca. O som é sempre de talheres a baterem nos pratos. Plano de homem. Mulher serve-se de bebida [som de líquido a encher copo]. Homem a limpar a boca. Homem a beber [som de homem a sorver a bebida]. Mulher a beber [idem]. Repetição da mesma imagem do homem a limpar a boca. A sequência do almoço assim fixada dura cerca de 30 segundos. Aos 31 segundos – 13'56" da obra – imagem de casal, sentado a ler o jornal [som de páginas a serem folheadas]. Imagem de jornal caído nos joelhos do homem, enquanto a cabeça deste pende para o lado e este está aparentemente adormecido. Plano do casal, com o homem adormecido enquanto a mulher continua a ler. Homem a dormir e som da sua respiração, quase a roncar. Plano com ambos elementos do casal a dormir.

Aos 14'19", imagem a negro. A sequência que encerra o domingo não era, originalmente, neste dia e integrava a terceira história protagonizada pela mulata Catembe. Imagens do bairro de Xipamanine - que correspondem aos planos 316 a 340 do guião original - são integradas neste bloco a pedido do Agente Geral das Colónias, Banha da Silva, para suavizar o contraste entre o descanso dos brancos e o trabalho de negros. Paradoxalmente, o contraste do modo como estão filmadas estas duas sequências separadas apenas por uma imagem ao negro, acentua o burlesco da primeira contrastando-a com a pobreza alegre e descontraída da segunda:

Plano aproximado de caras de meninos negros, que olham para a câmara. A música é alegre. Grande planos de menina negra, rodeada por amigos cujas caras estão cortadas. Plano mais aberto e num ambiente que parece de mercado, dois ou três planos de mulheres com crianças de colo e muitas crianças. Jovem mulher negra ri, olha para a câmara, envergonha-se e ri para o lado. Outro plano de mulheres – duas, uma delas com criança de colo e uma que olha fixamente a câmara, com um leve sorriso. Muito grande plano de menino negro, que sorri. Por detrás dele, um outro menino espreita, curioso. Plano de jovem negro. E quando começa a ouvir-se a voz masculina do conjunto, acompanhada por coro. A jovem Catembe surge então, pela primeira vez. Caminha com à vontade entre negros, pelas ruas, do que supomos ser um mercado. Um homem negro, de boina, olha para a câmara. Está rodeado por outros. Movimento descendente da câmara, que fixa as mãos do homem nos bolsos dos jeans. Movimento ascendente e plano da cara sorridente do homem. Planos de pessoas a conversar, a negociar, e de mulher a dormir. Catembe parece procurar algo, olhando para baixo, talvez para bancas de feirantes. Vê-se que está a falar com alguém. Planos de jovens e homens negros. Panorâmica rápida, da direita para a esquerda, para uma placa "Sorvete". Movimento ascendente da câmara que fixa homem que, apoiado na banca do sorvete, fixa a câmara. À sua volta, outros homens olham e riem. Mulher. Homem que, sorrindo, toca viola [ouve-se sempre a mesma música africana]. Muito grande plano de pessoa a comer. Grande plano de galinha,

por debaixo do braço de alguém.. Dois grandes planos de caras de homens negros.

Na música que se ouve, percebe-se: "Não chega a nada, não chega a nada" e, segundo me explicou Faria de Almeida escolheu-a porque resume o sentido que quis dar às sequências em que revela a vida de trabalho dos africanos - muito trabalho para "pouca paga" - e que concentrou sobretudo na sequência da pesca que é mostrada na "Quinta-feira".

Separador em que se vêem carrinhos de vários modelos em miniatura. Imagens reais de trânsito em Lourenço Marques. Aos 17'46", intertítulo: "Segunda-feira: o Trabalho". Mostra-se a actividade no porto de Lourenço Marques. Gruas, barcos, etc.. Movimento de carros numa grande avenida. Negros a atravessar numa passadeira. Deste bloco é cortado parcialmente o plano 106, dos negros a atravessar a rua para ir para o trabalho e, pelo mesmo motivo, os planos 113 a 117 [africana vai pendurar roupa no alto de um prédio e trabalhos no porto de Lourenço Marques]. Depois de alguns planos relativos aos caminhos de ferro, quase aos vinte minutos de filme, surge de novo o intelectual que diz: "Não vejo que se tenha progredido em moldes a descansar sobre os resultados. Há muitíssimo a fazer, em Moçambique, no aspecto económico". Grande plano de africano. Sobreposta a este plano, "paralítico", houve-se o depoimento: "A cidade de Lourenço Marques é uma cidade muito linda. É uma cidade que recebe muitos turistas que vêm de África do Sul". Aqui o plano desaparece e retoma-se imagem em movimento, com planos intercalados de jovens africanos sorrindo enquanto o testemunho prossegue: "Esta cidade é magnífica. Tem os seus prédios - vários grandes planos de negros de chapéu ocidental na cabeça - [...] os prédios agora estão cada vez mais desenvolvidos. Na verdade, nós gostamos que esta cidade seja uma cidade muito rica conforme desenvolve as suas indústrias e comércio. E dou por terminada esta minha entrevista". Acaba a banda com a imagem estática do mesmo africano do início da sequência. O que dá integridade à sequência é o som e não a sucessão de imagens que inclui ora imagem sem movimento ora estática além de planos diferentes de vários homens com repetição de plano igual do mesmo homem, quer a abrir quer a fechar.

Aos 21'23" começa "Terça-feira. As bifas [com um coração no acento do i]". Rapaz e rapariga jovens são entrevistados. Diz a rapariga: "Gostaria de fazer mais coisas que não posso fazer porque acho que uma rapariga da minha idade pode ter muitas ocupações úteis mas infelizmente não há, talvez, a que se dedicar. Não há obras a que se dedicar. Úteis e sociais". A rapariga surge na metade direita do ecrã, dividido em dois, e cuja metade

esquerda surge tapada.

Rapaz, que surge na parte esquerda, estando a direita tapada, diz: "Eu acho que não é bem assim porquanto acho que, estruturalmente, a rapariga em Moçambique é bastante fútil no seu tempo livre". Metade direita destapa-se (agora é metade inferior do rectângulo que surge toda a negro) e rapaz olha para a rapariga, que o observa. Ela parece querer dizer qualquer coisa e ele prossegue: "Podia-se ocupar de certas distrações que seriam distrações mas ao mesmo tempo educariam bastante o espírito". Ela reage dizendo: "Está bem mas a maioria destas distrações nós desde pequenas deveríamos ser habituadas... Podíamos, por exemplo, dedicar-nos à música, à pintura mas desde pequenas não somos iniciadas e não amamos, não temos gosto por isso maneira que chegamos a mais velhas e despreendemo-nos. Não ligamos muito". O rapaz, no quadrado direito, sorri para a câmara. A imagem continua dividida numa metade superior e noutra inferior mas o lado esquerdo é tapado e agora surge a rapariga surge só, no quadrado direito remanescente. Diz: "Os rapazes talvez encontrem ocupações mais úteis, não sei se por mais liberdade que têm de acção e tudo... Talvez possam encontrar ocupações mais úteis o que não quer dizer que realmente as tenham".

Volta a surgir o rapaz no quadrado esquerdo, já sem a divisão da imagem em duas partes inferior e superior. Ele não reage. Agora surge a rapariga do lado direito. "A falta de liberdade sentimos sobretudo no aspecto social. Sentimo-nos presas, muito presas, porque temos de dar satisfação das nossas obras, das nossas acções, não sobretudo em relação aos pais mas mais às outras pessoas que reparam em tudo", explica. Inserção de uma imagem de casal jovem em descapotável. Rapariga toda reclinada sobre o ombro do rapaz, enquanto conversam animados e ouve-se uma voz: "Eu não dizia!?". Regresso à entrevista aos dois jovens. Metade direita da imagem tapada. Jovem surge na metade esquerda e diz: "É o velho problema do 'parece bem', 'parece mal' da reprovação social e isso, aliás, vai-se reflectir muito, em Moçambique, no aspecto do casamento precipitado quando a maioria das raparigas, para fugir a uma tutela paternal e social, se resolvem, ou por elas, ou pelas famílias, a casarem-se, caindo numa outra tutela muito mais grave para o caso, que é a tutela marital, por quanto ficam novamente limitadas ao 'parece bem', 'parece mal'. Surgem ambos na imagem, dividida de novo e com a parte inferior a negro. "Acho que é isto?" pergunta ele na direcção da rapariga. Ela parece que vai dizer algo mas o repórter pergunta: "as 'bifas' [rapariga começa a rir-se] não constituem um escape?". O rapaz sorri e confirma:

"Constituem até na medida que o problema do 'parece mal, parece bem' aqui não se põe porquanto não pertencem ao meio social, têm uma educação diferente da nossa educação e portanto têm mais liberdades. Então para a rapaziada é um autêntico delírio quando aparecem". Imagem de jovem junto à praia que diz "so nice", à passagem de duas raparigas. "What a pretty face! You? Don't you like me?". As raparigas voltam-se para trás e sorriem, receptivas. O repórter pergunta à rapariga: "E a reacção das raparigas perante essas liberdades?". "Não sei. Eu por mim não concordo e acho que a maior parte das raparigas também não gosta muito", responde a rir enquanto o rapaz sorri também. Volta a ficar só na imagem, no quadrado direito "Geralmente é um escape para os rapazes visto que elas têm uma educação muito mais livre do que nós e permitem certas coisas que nós talvez não permitamos".

Segue-se uma espécie de gag em que se vê rapaz com bigode a fazer olhinhos enquanto rapariga com fato de banho às riscas e peruca loira pousa deitada no paredão da praia. Música de circo. Homem de sorriso parvo e olhar esbugalhado. Rapariga em pose. Homem com olhar "esgazeado" em grande plano. esta sequência - que foi provavelmente determinante para a proibição de exibição do filme dado abordar a questão da liberdade e retratar a sexualidade da juventude moçambicana - não mereceu qualquer proposta de corte pelo representante do "Ultramar" que não se inibiu, porém de pronunciar-se sobre outras questões que não eram especificamente ultramarinas.

Intertítulo "Quarta-feira. Intelectuais & Não intelectuais". Imagens aéreas de avenidas. Surge o intelectual Fernando Carneiro que diz que tem impressão que, de um lado como de outro, há culpas relativamente a "um divórcio que é autêntico, e é mais, diria mesmo que é confrangedor". Há ainda outro intelectual que surge e um curto trocar de argumentos. Aos 26'40" surge uma rapariga bonita, na rua. Imagem fica em "paralítico" e, em off, ouve-se uma voz de rapariga que, entre ruídos de rua, diz: "Penso o melhor possível de Lourenço Marques. É uma cidade bastante moderna, com largas avenidas, bonitos jardins. Acho que o nível de vida é sem dúvida superior a qualquer cidade de Portugal Continental". Ouve-se uma música e, aos 27', vê-se um rapaz africano acompanhado de outro que lê uma revista. Na capa desta, ilustrada com uma mulher, pode ler-se "Prazeres bucólicos". Movimento de carros e pessoas na rua, filmados ao mesmo nível.

Sequência em que um homem, sempre a conduzir um carro, se dirige a uma rapariga.

Diz: "Vamos dar uma curva. Não és a Catembe?". Ela caminha e não lhe responde. Ele insiste: "Vai um passeio? Vem que não te arrependes, está bem? Vens ou não? Vá lá?". Ela continua a não responder nem a olhar. "Olha, abóbora!", diz ele, quando se vai embora, acelerando o carro.

Mudança de plano. Vê-se, a alguma distância, um casal jovem a namorar, deitado num relvado num jardim. Uma voz feminina em off diz um poema:

Não, o corpo não basta para que se eternize o momento.
O corpo vibra e se fende em força oculta,
E engole o momento.
Mas não basta o corpo.
Nem as mãos para reter o afago.
A alma esquece o que as mãos,
em grito, apreenderam do mundo.
Não basta a alma, nem as mãos.
Seria preciso para eternizá-lo,*
Um coração maior que o mundo,
para acolher o gesto e o grito do momento,
e para gravar, na prancha lúcida e eterna,
a glória do distante.
Um coração maior que o mundo, somente,
Poderia eternizar o momento.

* Neste ponto a câmara faz um movimento rápido, da direita para a esquerda, e depois, lentamente e em plano muito aproximado, filma a rapariga desde os pés, progride pelas pernas, e fixa-se nas mãos entrelaçadas dos dois namorados. Plano ligeiramente mais afastado, mostra os corpos de ambos, na relva. O rapaz acarícia a namorada e a mão deste aflora-lhe o peito.

Nova sequência: "Quinta-feira. A poesia da outra banda". Filmagem aérea de praia. Junto à costa, pequenas casas, construções modestas. No mar, vêem-se canoas de pesca. Um casco esburacado de um velho navio. Imagem de Catembe filmada debaixo de uma ponte velha e algo arruinada. Os planos 206 a 222, que se seguiriam, são descritos, no guião original, como "sucessão de 17 planos que dão um panorama dessa aldeia de pescadores". Destes só não foi censurado o plano 210! Os cortes preservados mostram a pobreza do local - embora na verdade e como Faria de Almeida escreveu na "declaração de intenções" não mostrem uma pobreza mais grave do que outras imagens que poderiam filmar-se em muitas regiões da Europa e de Portugal - e os habitantes na sua vivência habitual.

Uma voz masculina em off diz:

Catembe é vila poética do pescador do camarão. Ligada a Lourenço Marques pela ponte da imaginação, a Catembe é inspiradora do poeta. É um quadro que o celulóide jamais pintou. É uma mulher com seios de ouro e prata. Catembe, sugestão de lenda. De lenda ancorada na

realidade" (31'32").

Aspectos do trabalho dos pescadores [conserto de redes, etc.], plano de mulheres com crianças. Avista-se a cidade, do outro lado, com os seus edifícios altos. Aos 32'10", imagem de pequena traineira de pesca com som directo e música sobreposta. Recolha das redes de pesca, na praia. Vários travelling, sempre junto ao mar. Homens a puxar as redes. Planos de mãos a puxar cordas. Plano mais afastado do desenho criado pelas cordas depositadas na areia. Novamente homens a puxar redes. Redes com o pouco pescado. Num barco, a câmara fixa as pequenas casas alinhadas junto à Catembe.

Nesta sequência é ainda censurado o plano 257. Segundo o guião original - e o corte existente ilustra o descrito - mostrava:

Em plena aldeia, pobre e enegrecida, uma rapariguinha de 6 anos corre por entre as redes. Pára a meio, um rapazito da mesma idade dá-lhe uma palmada e ela continua correndo para o fim do ângulo abrangido pela nossa objectiva. Locutora (off): "Foi aqui, que nasceu uma criança chamada Catembe".

36'16" "Sexta-feira" e depois num outro intertítulo "O cinema em Moçambique".

Fernando Carneiro diz:

Sobre essa questão já correram rios de tinta na imprensa moçambicana mas nem era preciso tanto para provar, definitivamente, que não há um cinema em Moçambique. Ou antes, digamos que não há um cinema moçambicano. Por outro lado, um dos factores que tem realmente destruído o género de futuros cineastas de que Moçambique e Portugal, de que o cinema português digamos assim, viria a beneficiar, resulta de haver uma luta tremenda entre os profissionais e os amadores mais evoluídos. Refiro-me a essa luta para não me referir a uma outra entre os próprios profissionais que se devoram e se destroem.

Os planos 260 a 265 foram cortados e Faria de Almeida explicou-me o que significavam, depois de lhe ter perguntado se havia, de facto, cinema em Moçambique e me ter respondido que só havia produção de actualidades [entrevista de Novembro de 2010]:

Havia um todo situacionista [*Actualidades de Moçambique*], do Melo Pereira, que se deve ter mexido, às minhas escondidas, para que eu não conseguisse fazer o *Catembe*. Deve ter sido um motor junto da PIDE... E por isso é que no *Catembe* censurado meti aquele tipo Napoleão, com o cão, e com a máquina de filmar. Era um retrato dele. Mas logo naquela altura, quando apareceu a cópia de montagem, o Manuel Guimarães disse-me para tirar aquilo e eu tirei. Ficou nos cortes...

Na planificação do filme eram descritos do seguinte modo:

Planos gerais e detalhados dum "filmador" com um largo chapéu de Napoleão, seguido, imitado nos gestos e nas resoluções, por três comparsas-lacaio, um dos quais segura um cão por uma corda. Som: compasso musical ridículo. Jornalista (off): "Há cineastas privilegiados, com toda a certeza, em Moçambique".

O certo é que no seu relatório Banha da Silva classificou a sequência burlesca como um ajuste de contas que teria que ser cortado. Os cortes, esses, sobreviveram e correspondem perfeitamente ao acima descrito.

O plano 266 é uma fotografia de Thomaz Vieira, actor de *Os crimes de Diogo Alves* que, em entrevista, e sobre imagens de arquivo do filme explica que era um dos lugar-tenentes no primeiro filme de ficção português mas não se recorda do nome da personagem e assinala que é o único sobrevivente de todos os actores do filme.

"Sábado" é para novo mote: "O saudosismo". Nada a dizer, pela censura, sobre o regresso à baixa lisboeta e quanto à sequência filmada - planos 290 a 314 - no café Passos, no Rossio, em que vários ex-colonos saudosos desfiam as lembranças de Lourenço Marques. Alternam com outros quinze planos que ilustram [sobretudo com recurso a fotografias de arquivo] os temas que vão sendo evocados.

O último domingo, em que se passava quase toda a acção ficcional já descrita é que foi todo censurado aproveitando o realizador os planos 306 a 340, conforme já referi, integrando-os no primeiro domingo. Apesar de não constarem na lista de cortes, Faria de Almeida confirmou-me que filmou, na Tobis, os planos 341 a 350 - com as alterações que já assinalei quando comentei a história ficcional¹³⁶.

Todos os planos desde o 341, inclusive, até ao 432 foram censurados¹³⁷. A versão inicial do filme, com 2400 metros de película, e 1h25 minutos foi cortada e remontada para obter-se uma segunda versão de *Catembe*, com 1200 metros e 45 minutos .

136 Entrevista de Novembro de 2010:

MCP: Alguma vez filmou o tal namorado da Catembe que é mencionado? No guião original, há uma sequência em que uma mulher vai ter com a Catembe e lhe diz que o rapaz já não quer namorar com ela, Catembe, porque ela não deixou de ir aos clubes nocturnos...

FA: Não cheguei a filmar nada com ele.

MCP: Ele não aparecia, só era mencionado? Mas a sequência em causa filmou-a?

FA: Sim, parte dessa sequência até foi filmada na Tobis. Aquela dança dela, junto à casa, foi feita cá.

MCP: Com a Filomena Lança?

FA: Sim.

137 Corte das sequências dos bares. Filmagem nocturna de rua com néons de bares. Luso e a Cave. No interior do Luso pessoas de diferentes raças dançam, jogam, bebem. Planos de diferentes bailarinos. Na cave há marinheiros e africanos mas o ambiente é mais selecto do que no Luso. É aqui que a jovem Catembe bebe, com um branco". Dança primeiro samba e depois música romântica com ele. Quando se sentam de novo ele diz-lhe: "I love you, I love you, I love you. I can't live with out you!". Ela sorri, triunfante, para a câmara.

O último domingo de *Catembe* foi reduzido a um apontamento em Cinema Directo, na baixa lisboeta em que Faria de Almeida pergunta à rapariga que faz o atendimento na Tacabacaria "Passos" se gostava de ir a Lourenço Marques. Ela responde que sim pois dizem que é maravilhoso. Quando o realizador lhe pergunta se não faz nada para lá ir, acrescenta que não. "Pode ser que calhe", afirma.

No catálogo do ciclo com que a Cinemateca Portuguesa quis propôr uma reflexão sobre as condições de aparecimento e imposição do Cinema Novo português, Matos-Cruz escreve:

Perante a impossibilidade física de reconstituir, agora, o projecto que falta e o corpo que se esvaiu, detenhamo-nos na proposta recuperada... Se, após os cortes, o que restou constitui um documento inofensivo, permaneceu também um testemunho significativo sobre uma época e vivências que já pertencem à história.

A destruição de todo o material filmado e censurado impõe essa impossibilidade de reconstituição do esqueleto.

Mas a segunda versão de *Catembe* – corpo possível, extraído do corpo de delito, desmembrado – é ainda uma versão de autor. Um olhar de autor, é certo, cuja focagem foi – mais ainda do que o original, já auto-censurado – dirigida, estreitada, por vários organismos do regime. Um cine-olho turvo, constrangido pelas bitolas impostas pelo regime. Mas cine-olho com um olhar de autor por detrás. Documento que propõe um homem imaginado pelo cinema do colono transfigurado em homem-câmara. Obra híbrida que revisita o cinema de *sketch* humorístico entre reportagens de cinema-directo e que ostenta a vocação documental de Almeida a par da sua sedução pela ficção.

O estatuto de documento inofensivo assenta mal a *Catembe*. Julgo que Matos-Cruz se referiu à submissão à bitola do regime a que foi sujeito. No entanto, as imagens projectam sentidos autónomos dos propostos pelos seus autores. Neste caso, além disso, os cortes impostos "domesticam" a obra mas nela restam apontamentos que funcionam pelo que mostram mas sobretudo como reveladores do não dito, do não-mostrado (do imenso fora de campo imposto)... A proibição da exibição de *Catembe* não terá estado relacionada precisamente com esse imaginário que este cine-olho fixado em Lourenço Marques poderia (re-)criar?

E porque é que *Catembe* foi tão pouco projectado após a democratização do país? Por causa desse estatuto de "documento inofensivo", cujo espírito foi quebrado pela ditadura e que, *esqueleto invertebrado*, não pode ser refeito? Pela perda e pela dificuldade em fazer o luto? Pela maneira de fazer história do cinema? Por causa do modo como se tem "governado a memória"? Certamente porque depois do 25 de Abril o país virou-se para si, para o "processo revolucionário em curso" e desligou-se das "ex-colónias" hostilizando os seus "retornados" e recalcando a memória colonial.

Assumo que *Catembe*, tal como foi filmado e montado por Faria de Almeida, não pode ser refeito. O facto de existir na Cinemateca Portuguesa um guião do filme e se terem, durante esta investigação, recuperado 11 minutos dos 19 cortados ao filme não significa que é possível restaurar a primeira versão do filme - como é propósito do director-adjunto da Cinemateca, José Manuel Costa. Desde logo porque desapareceram pequenos cortes. Mas sobretudo porque reconstituir a primeira versão do filme conforme foi concebido pelo autor é um projecto impossível.

Se ainda assim se persistir neste propósito e tal acontecer é fundamental preservar e mostrar paralelamente o *esqueleto-invertebrado*, corpo de delito, do *Catembe* censurado - que inclui a segunda versão do filme (que o realizador, aliás, disse-me apreciar tal como está) e os cortes resultantes do desmembramento. São eles que são verdadeiramente significativos - enquanto recuperar a primeira versão do filme corresponde a um projecto utópico no âmbito de uma ordem do discurso que é o discurso que privilegia o restauro em detrimento de uma análise dos "traços" que foram sendo inscritos no projecto fílmico de que o filme é apenas um dos produtos.

O conceito de palimpsesto é particularmente útil na revalorização das camadas discursivas produzidas a propósito de um projecto de filme como *Catembe*. *Catembe* não é a primeira versão de um filme censurado. Tornou-se um depósito - um arquivo - complexo de discursos contrários, antagónicos, provocadores e carregado de significados que transcendem a obra filmada e censurada. Ignorá-lo implica um branqueamento de todos esses significados, do conhecimento catalisado por este "corpo de delito".

Por outro lado, é fundamental atentar na sensibilidade e vontade do seu autor. E este quer paz. Do sofrimento de ter refazer o projecto original de *Catembe* nasceu uma outra obra que perfilhou. Faria de Almeida disse-me que limitar-se-ia, numa recuperação, a acrescentar-

lhe, no último domingo, as sequências dos bares, montadas aleatoriamente por ele antes de as guardar e agora - finalmente - depositadas no ANIM, como imagem-facto [no sentido que lhe dá Didi-Huberman].

MCP: Aceitaria hoje, e dada a existência de 11 minutos de cortes, fazer uma remontagem do filme que integrasse as partes cortadas que manteve? Ou esta segunda versão, que remontou após as indicações do Ministério do Ultramar, é a versão de autor que deseja manter?

FA: Não, agora já não.

MCP: Se houvesse uma edição do filme em DVD, por exemplo, colocava os cortes à parte, como extras?

FA: Ou pegava nos bares (na sequência) e punha-os num dia da semana.

MCP: Se um dia o convidassem para fazer isso, aceitava?

FA: Mas com o negativo dos cortes destruído?

MCP: Hoje não se consegue resolver isso tecnicamente?

FA: Consegue mas nunca fica a mesma coisa.

Proponho que, numa história feita a contrapelo – conforme propôs Walter Benjamin, nas suas teses da História – *Catembe* é um documento de valor inestimável. Não apenas pela revelação do homem imaginado por esse cine-olho ora fixado na existência laurentina, ora, por contraposição, no vislumbre do conhecimento que sobre esse viver há em Lisboa.

O seu valor decorre sobretudo do que nos revela a imposição dos cortes, cada pedaço arrancado ao corpo do filme. *Esqueleto invertebrado* sempre mas em que cada uma das partes amputadas significa por si – disparo de cine-olho pelo colono tornado homem-câmara –, significa no âmbito da obra proposta e perdida e significa – mais importante ainda - através do sentido proposto pela história de cada corte._

O processo de censura, brutal, a *Catembe*, é, aliás, sintomático de uma censura que sistemática e paradoxalmente afirmou a fragilidade de um regime que se queria mostrar forte e triunfante. O seu autor – que cresceu numa realidade em que a brandura da censura era conhecida e que depois emigrou para estudar cinema em Londres e Paris – foi confrontado com a rejeição, paradoxal, de uma obra subsidiada pelo FCN, primeiro pelo Ministério do Ultramar e depois pela Comissão da Censura, que acabou por proibir a obra após o realizador recusar-se a fazer mais cortes ao filme¹³⁸. Além das questões ideológicas que o Ministério do Ultramar apontou ao filme e que tiveram a ver com a terminologia (uso da expressão "colónias" em vez de "províncias ultramarinas"; as referências a Portugal como sendo a

138 SNI, Ofº 430/66 – CV. Dirigido à Victória Filmes. Ldª:

"Comunico a V. Exªs que a Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos deliberou suspender o filme 'Catembe' por não ser oportuna a sua exibição."

Inspecção dos espectáculos, 28 de Fevereiro de 1966. O inspector chefe (assinatura ilegível)

metrópole e não o território "de Minho a Timor", etc. e que denotam como, fora das esferas políticas, as pessoas não tinham integrado as alterações ideológicas impostas no início da década de 50), afirmou-se uma discordância com o olhar sobre a sociedade laurentina – o olhar de um autóctone!

No início da década de 60, os representantes do Ministério do Ultramar que visionam *Catembe*, colocam-se, de certo modo, na posição de Fay Gordon, de *Feitiço do império* e reprovam os indícios de baixo nível cultural além de discordarem da escolha das imagens que espelham o tipo de convivência racial. Eliminam-se, a pedido deste organismo, todas as sequências nocturnas filmadas em bares por mostrarem um tipo de convivência que não é aconselhável. Eliminam-se as sequências em que se vêem os bairros pobres em que vivem os africanos. Eliminam-se as imagens em que estes estão a servir brancos. Em que os africanos estão descalços...

O que o Ministério do Ultramar procura eliminar é um olhar sobre o quotidiano de Lourenço Marques – tal como fora prometido pelo seu autor ao FCN – que evidencia a diferença no modo como vivem brancos e pretos e o modo como a convivência racial – na realidade diferente da apregoada pelo luso-tropicalismo – se faz e que é diferente da do memorial filmico constituído pela propaganda, com imagens de actualidades e documentários, sobretudo.

Catembe é filmado, montado, censurado, remontado e, finalmente, proibido após o período em que Adriano Moreira foi ministro do Ultramar e procurou reformar a legislação reguladora da vida no Ultramar no sentido de implementar uma realidade mais de acordo com a teoria luso-tropical. *Catembe* é censurado e proibido tal como Moreira acabara demitido.

2. Deixem-me ao menos subir às palmeiras...: a ficção ensaia a evasão anti-colonial

Nascido no Porto – onde deixou o Curso Comercial inacabado – Joaquim Lopes Barbosa (1944-) esteve, desde os 15 anos, ligado ao Cineclube local. Segundo o artigo da revista *Plateia, Três cineastas de Moçambique*, a sua relação com o cinema aprofundou-se quando, ao cumprir o serviço militar obrigatório, foi integrado no Departamento de Fotocinema dos Serviços Cartográficos do Exército.

Em 1969 mudou-se para Luanda, onde trabalhou como técnico de uma casa fotográfica além de fazer crítica de cinema na revista *Noite e dia*, foi operador e maquetista de cinema publicitário e, a convite de Manuel Rodrigues Vaz, membro do Circulo Universitário de Cinema de Luanda. Foi aí que se estreou como argumentista e realizador com *Regresso*, um filme amador em 8mm, desaparecido. Já então, este pretendia "traçar um retrato do povo angolano, dentro da maior autenticidade possível".

Após uma visita a Lourenço Marques, Lopes Barbosa decidiu instalar-se em Moçambique, aceitando o convite dos realizadores Courinha Ramos e Eurico Ferreira - a quem conhecera após a estreia de *Zé do Burro* (1971) em Luanda - para integrar a equipa da produtora Filmlab.

Quando Lopes Barbosa falou com a *Plateia*, no início de 1972, era operador das actualidades cinematográficas *Visor Moçambicano* e *Visor Desportivo* e fora assistente de realização de Eurico Ferreira na longa-metragem *Lobolo*. Iniciara, entretanto, a rodagem, a cores e em 16mm, de *Homo Sapiens – 1972*. Quando questionado sobre o que era a "7ª Arte" para si, respondeu:

A 7ª Arte é uma forma de expressão das realidades concretas, que sinto, e deviam chegar a todos, como uma espécie de murro no estômago. Actualmente, a definição que dou ao cinema é a de que deve ser uma frente de guerrilha, actuando o mais positivamente possível, contra os tabus, as morais duvidosas e os lugares-comuns bafientos e anacrónicos.

A fechar o artigo, a *Plateia* perguntou-lhe ainda se achava viável a produção de filmes de fundo em Moçambique. Revelou então uma ideia que *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...* veio a materializar:

Sim, e sem se marginalizar completamente, sem deixar de se vincular a uma autenticidade geográfica e histórica do povo moçambicano. Tenciono, depois de terminar o *Homo Sapiens – 1972*, entusiasmar todos, de uma maneira geral, a participar voluntariamente e desinteressadamente na realização da minha primeira longa-metragem. Depende de donativos que se possam arranjar.

Em entrevista, feita por correio electrónico em Agosto de 2010, quando questionado sobre as referências cinematográficas como cineclubista e após começar a filmar, explicou¹³⁹:

Apesar de, já no fim da adolescência ter filmado em 8mm, prática que se manteve enquanto

139 Lopes Barbosa vive em Maputo, Moçambique.

frequentava como sócio o cineclube do Porto, cujo formato da película tinha evoluído para o Super 8mm, só comecei a filmar, a sério, no formato de 35mm, como profissional, em Moçambique.

Explico-me melhor: tinha 26 anos quando aterrei em Lourenço Marques, vindo de Luanda, onde chegara 3 anos antes. Quando desembarquei na baía da capital da colónia, depois de 9 dias de mar a bordo do paquete Vera Cruz, na bagagem trazia fundamentalmente uma imensa curiosidade, um carácter aventureiro, e uma grande ignorância sobre o que verdadeiramente se passava no campo das vivências e da produção da cultura nas colónias.

A África Portuguesa, para quem habitava a metrópole, sempre tinha sido um tremendo tabu e para os homens da minha geração, que partiam para o campo das batalhas nas guerras que lá se travavam, o tabu havia evoluído para a "mistificação": a nossa presença, como hoje é sobejamente conhecida, em nada contribuía para a emancipação de todos quantos queriam fazer daquelas terras suas verdadeiras pátrias, mas sim tentava perpetuar *ad eternum* um regime castrador que as manipulava e as subjugava.

E, a par doutras contradições, uma contradição maior assentava nos agentes da produção cultural que lá nascia. Ao invés de serem os portugueses a produzi-la, o melhor que se fazia no campo artístico tinha a intervenção dos naturais não ocidentais; isto é, a produção artística, essencialmente literária (poética e romanesca), mas também outra, como a música, a pintura, a escultura, etc.), recebia o contributo de elementos conotados com a oposição à presença portuguesa na desejada, e sempre sonhada, emancipação histórica. E era praticamente tudo!

Os portugueses, contrariando o que a máquina propagandística do regime afirmava, não estavam devidamente integrados nessas terras e moviam-se realmente como sempre tinham sido e continuavam a ser: estrangeiros ocupantes!

O cinema, como as demais artes cénicas, como o teatro, os saraus de poesia, a dança, etc, não encontrava nos portugueses os seus produtores.

No campo estritamente cinematográfico, o cinema exibido em Luanda, como nas outras cidades da província, era importado e somente para consumo. A produção propriamente dita não encontrava espaço para a realização de quaisquer obras. Luanda, na época, não tinha qualquer estúdio para a produção de filmes.

Logo, o único cinema que corria nas salas, era o onnipresente cinema americano, bem como o "lixo" produzido em Portugal, pertencente à velha guarda. Os "Fragas" e os "Queirogas", entre outros, continuavam a ser os seus eminentes fazedores e arautos dessa velha ordem, já anquilosada, afastada dum autêntico sentir e dum verdadeiro pensar! O que víamos na tela feito pelos Portugueses eram criaturas grotescas, cujo artificialismo das existências era levado ao limite da incongruência e da falsidade. Isso era o máximo que os "realizadores", ditos patriotas, conseguiam fazer! Os "novos cinemas" nunca haviam penetrado nos espíritos desses "iluminados", autênticas putas dum regime que há muito havia subvertido tudo o que pudesse ser conotado com consciência crítica.

A par desta constatação, comecei a descobrir e a fazer a leitura, quase clandestina, duma poética marginal de novos e revolucionários autores, verdadeiros criadores da verdadeira cultura angolana. Viriato da Cruz, António Jacinto, entre outros, revelavam-me aquilo que não tinha descoberto em Portugal; que havia uma arte subversiva ao serviço do homem, não só do negro, mas de todo o homem que sofre! E o português, o que habitava o Portugal continental, não fugia a essa excepção como homem sofredor!

Entre o que lá encontrei, além de propostas de uma nova arte poética, revolucionária na sua forma e fiel à verdade do seu conteúdo, estava também aquilo que, desde logo, me pareceu ser uma nova estética. A partir desse momento, desperto para essa autêntica descoberta, abrindo-se em mim o que passaria a ser, no futuro, as minhas verdadeiras referências culturais.

Pouco tempo depois, encontrei um espaço de trabalho na revista semanal *Noite e dia*, onde iniciei uma colaboração regular na criação de páginas de Estética e de Crítica cinematográfica. Não podia esquecer, mesmo que quisesse, que o cinema que me foi dado ver na infância era o avassalador cinema americano, que suplantava largamente em quantidade, mas não forçosamente em qualidade, outras cinematografias, como a italiana com o seu precioso Neo-realismo, ou mesmo o cinema francês com a sua atrevida Nouvelle Vague, ainda a magia encantatória do Cinema Novo brasileiro, e foi isso que verti para as páginas da *Noite e dia*.

Simultaneamente, o cineclube de Angola avançava alguma película em Super 8mm para um filme que havia idealizado e tinha como título *O Regresso* e que viria a realizar sobre a

vivência dum pintor de quadros artesanais, centrado na Ilha de Luanda. Uma vez terminado tencionava levá-lo a ser exibido em Lourenço Marques, num festival de cinema amador que haveria de ter lugar em data posterior. O filme era um documentário-ficcionado e não tinha diálogos. Com a duração de trinta minutos e filmado em película Kodak, perder-se-ia, no futuro, aquando do meu regresso a Portugal.

Entretanto, neste meio tempo e por coincidência, estreava em Luanda, o execrável *Zé do Burro*, primeiro filme inteiramente produzido em Lourenço Marques, realizado por Eurico Ferreira, tendo como produtor Courinha Ramos.

Passando ao lado das imperfeições técnicas que o filme comportava e do artificialismo burlesco do tema, que tentava parodiar a colonização de África feita por um personagem-caricatura que parecia sair das personagens idealizados por Rafael Bordalo Pinheiro, o filme no seu conjunto era uma autêntica lástima. Tinha o mérito de me revelar que, ao contrário de Angola, Moçambique já possuía laboratórios e maquinaria suficiente para lhe permitia produzir cinema. E isso foi uma grande surpresa!

De repente, vi-me convidado pelo realizador do filme, o Eurico Ferreira, a acompanhá-lo e a integrar a sua equipa, o que aconteceria pouco tempo, tendo praticamente iniciado, nos estúdios da Somar Filmes, toda a minha futura e decisiva aprendizagem técnica cinematográfica.

Em *Cinema Novo português 1960-74*, José de Matos-Cruz escreve que o projecto de realização de *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...* surgiu da vontade de Lopes Barbosa, de "transpôr para o cinema uma temática e uma estética africanas". *Monangamba*, do poeta angolano António Jacinto (1924-91) – poema transformado em libelo canção anti-colonial por Rui Mingas – descreve as duras condições de vida dos trabalhadores negros contratados e inspirou o futuro cineasta.

Naquela roça grande não tem chuva
é o suor do meu rosto que rega as plantações:
Naquela roça grande tem café maduro
e aquele vermelho-cereja
são gotas do meu sangue feitas seiva.
O café vai ser torrado
pisado, torturado,
vai ficar negro, negro da cor do contratado.
Negro da cor do contratado!
Perguntem às aves que cantam,
aos regatos de alegre serpentear
e ao vento forte do sertão:
Quem se levanta cedo? quem vai à tonga?
Quem traz pela estrada longa
a tipóia ou o cacho de dendém?
Quem capina e em paga recebe desdém
fuba podre, peixe podre,
panos ruins, cinqüenta angolares
"porrada se refilares"?
Quem?
Quem faz o milho crescer
e os laranjais florescer
- Quem?
Quem dá dinheiro para o patrão comprar
máquinas, carros, senhoras

e cabeças de pretos para os motores¹⁴⁰?
Quem faz o branco prosperar,
ter barriga grande - ter dinheiro?
- Quem?
E as aves que cantam,
os regatos de alegre serpentear
e o vento forte do sertão
responderão:
- "Monangambééé..."
Ah! Deixem-me ao menos subir às palmeiras
Deixem-me beber maruvo, maruvo
e esquecer diluído nas minhas bebedeiras.
- "Monangambééé..."

Em Moçambique, a esta influência foi acrescentada a de *Dina*, conto publicado em *Nós matámos o cão tinhoso* de Luís Bernardo Honwana. Sobre a adaptação, Matos-Cruz – que considera que o conto de Honwana já tinha uma "estrutura muito cinematográfica" – esclarece (1985, p. 130):

Dina não explicita a revolta dos trabalhadores, nem considera a intervenção directa do machambeiro, nem contém o ritual fúnebre ou outros aspectos simbólicos – que são *introduzidos* na sequência principal, porque têm a ver com o universo e alegoria daquelas personagens.

Sobre o modo como conheceu a obra de Honwana, Lopes Barbosa explicou-me:

Quando o li, em Lourenço Marques, chamou-me imediatamente a atenção o conto *Dina* que identificava a mesma temática do poema *Monangamba* que havia "descoberto" em Angola. A força dessas imagens, a "subvida", elevada ao coeficiente máximo da brutalidade que elas invocavam, tanto no poema como no conto, eram absolutamente irredutíveis. O que elas propunham era arrasador, enquanto tema de sofrimento, de angústia, de subjugação.

Precisando que as informações resultam de uma entrevista inédita que o realizador lhe deu em 1980, Matos-Cruz informa que a rodagem do filme demorou cerca de um ano, com interrupções e em vários locais¹⁴¹.

Na entrevista que lhe fiz, Lopes Barbosa especifica quais os locais da rodagem:

O filme foi praticamente rodado nos arredores de Lourenço Marques, mais concretamente em Umbeluzi, num espaço de trabalho do governo, a estação agronómica, com excepção das imagens da plantação do sizal que foram obtidas na Zambézia, e o enterro de Madala que é reconstituído em Matalane, terra natal de Malagatana. Sobre as possíveis autorizações de

140 Havia a crença que o óleo dos carros era feito através da pressão da cabeça dos africanos.

141 Procurei ter acesso à mesma mas Matos-Cruz diz que não consegue encontrá-la, de momento, no meio dos papéis que tem guardados em caixotes.

rodagem, nós simplesmente não as pedimos. O nome de Courinha Ramos era suficiente para garantir que a rodagem decorresse sem sobressaltos de maior.

Courinha Ramos, dono da Somar Filmes¹⁴², criara a produtora na década de 50 (cujo estúdio, segundo Humberto Almeida, que trabalhou para Courinha, fora construído, no 5º andar do Prédio Paulino dos Santos Gil) com a qual produzia alguns documentários publicitários (Almeida, 2008). O trabalho de laboratório era depois feito na África do Sul

Quando a actividade nesta área aumentou, Courinha Ramos criou a Film Lab, depois de, em Joanesburgo, ter comprado uma máquina de revelação, de origem italiana, em segunda mão. Ainda segundo Almeida:

Alugou uma moradia, na rua J. Serrão e fizémos um pequeno estúdio de projecção. Foi uma máquina que já estava na sucata, que recuperámos. De uns tantos carretos, arrançados no ferro velho, de outros mandados fazer, inventávamos uma máquina. Foi o que aconteceu com a máquina de copiar, ou o caso da máquina de gravação magnética, em fita perfurada. A sincronia do som com a imagem. A gravação de som óptico (em filme). Naqueles tempos tudo era difícil por dois lados. Primeiro não havia dinheiro, segundo os técnicos eram poucos, pois que praticamente fomos pioneiros no caso, por aquelas terras.

Mas foi assim, que quinzenalmente apareceu no cinema o *Visor Moçambicano*, que focava as principais actualidades, sob o patrocínio de certas empresas locais. Posteriormente também apareceu - e também quinzenalmente, mas desfasado - o *Visor Desportivo*, este patrocinado integralmente pela cerveja 2 M, portanto todas as semanas havia um documentário de cerca de 10 minutos de duração.

Courinha Ramos não fazia propaganda ao regime no registo oficioso de António Melo Pereira, que durante anos produziu *Actualidades de Moçambique*. No entanto, a produção das *Visor* garantiam-lhe, se não a protecção do regime, pelo menos a sua confiança.

Dado que *Deixem-me...* não era subsidiado, não foi proibida a rodagem - não havia legislação que acautelasse a possibilidade de ser proibida a rodagem de filmes independentes, contrários ao "interesse do Estado". Desde o início, porém, as filmagens foram vigiadas pela Direcção-Geral de Segurança (DGE) e ameaçadas por quase todos os intervenientes serem negros, facto insólito no cinema local e português em geral¹⁴³. Malangatana Valente – que fora preso em 1966 (assim permaneceu durante 18 meses) por alegadas ligações à Frelimo e devido à publicação de poemas na revista *Orfeu Negro* e na *Antologia de poesia moderna*

¹⁴² Ramos ao contrário.

¹⁴³ A Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE) foi extinta em 1969, pelo Decreto-Lei n.º 49 401 de 24 de Novembro sendo substituída pela DGE, com as mesmas atribuições. As suas funções principais, além da "segurança do Estado", incluíam a fiscalização dos estrangeiros, o controlo das fronteiras e o combate ao tráfico ilegal de emigrantes. Foi, porém, a sua actividade como polícia política que lhe deu notoriedade.

africana – foi chamado à DGE para dar explicações sobre o tema do filme.

[...]parece que a presença de Malangatana no elenco despertou desconfiança e fomos chamados os dois à PIDE. Tivemos que mentir sobre a verdadeira natureza das filmagens, invocando o nome de Courinha Ramos como garante de que, o que estávamos a filmar, se inseria na normalidade de tudo quanto se fazia, em matéria de cinema, na Somar.

Mas nem o Courinha Ramos sabia, muito exactamente, o que eu estava a filmar, uma vez que não lhe tinha passado o guião para leitura. Assim, penso que, o facto de nunca ter levantado qualquer obstáculo à rodagem do filme, deveu-se grandemente à sua desatenção sobre as verdadeiras implicações que o tema levantava.

Lopes Barbosa afirma que a colaboração de Malangatana foi fundamental para a realização do filme. A breve aparição no ritual fúnebre, em que surge vestido de guerrilheiro, não esgota, de modo algum, a ajuda que prestou ao realizador:

O papel de Malangatana foi decisivo para angariar todas as vontades pela parte do elenco "negro" e para a sua adesão ao filme. Através do seu empenho, tive a participação de actores, músicos, poetas e gente anónima (toda a reconstituição do enterro de Madala), que deu o seu contributo desinteressado para que a sua realização fosse possível. O elenco dos actores "brancos" foi conseguido através de contactos informais, uns feitos pelo Courinha Ramos, outros feitos por mim junto dos meus próprios amigos.

O facto de a Somar Filmes ser uma produtora conceituada e da confiança do regime viabilizou, pois, a rodagem e o estranho desconhecimento por Courinha Ramos sobre o alcance do tema e estética do filme poderá ser talvez enquadrado pela descrição que o já referido Humberto Almeida, colaborador do produtor, fez dele e que recolhi online (Almeida, 2008):

Este homem, que durante a minha estadia em Moçambique sempre foi como um irmão mais velho e que até foi o meu padrinho de casamento, sempre foi o homem mais desleixado, sem pressas, e deixa para amanhã, que eu conheci. Capaz de estar no meio do fogo, à espera que alguém chamasse os bombeiros.

Sobre os custos da rodagem, outro aspecto relevante é que, segundo Matos-Cruz, Lopes Barbosa, operador de imagem ao serviço da Somar, foi o único a auferir algum tipo de remuneração – a mensal habitual, na verdade. Todos os não actores convidados colaboraram gratuitamente tendo a Somar Filmes participado através da cedência do material, película e o pagamento dos trabalhos em laboratório.

Ainda segundo Matos-Cruz, os (não-)actores negros trabalhavam em repartições públicas, nos caminhos de ferro ou em bancos e foi-lhes pedido, pelo realizador, que,

"exprimindo a sua nacionalidade, exprimissem essencialmente o que sentiam e como viviam os seus conterrâneos – o que lhes era familiar, por também eles residirem nos arredores de Lourenço Marques [...]". Quando pedi a Lopes Barbosa que detalhasse qual foi o contributo destes para a definição da temática e criação da tal estética africana, respondeu:

O filme estava todo na minha cabeça: os "actores", gente normal, apanhada aqui e ali, só tiveram de vestir novamente a sua pele para viver os papéis da sua própria vida. Inclusive, os figurantes que aparecem nas cenas rodadas na machamba (em Umbeluzi), são presos do delito comum que vinham directamente da prisão, diariamente, prestar serviço na estação agronómica. Só tive que os aproveitar; de resto, estavam simplesmente a representar e a repetir o que faziam no seu dia-a-dia, que não era em nada diferente do que se fazia em qualquer machamba da colónia. Há imensas imagens captadas em Cinema Directo, que acabei por misturar com as ficcionadas, e que em nada se diferenciavam umas das outras. Sobre os "actores" convidados para a rodagem, escusado será dizer que ninguém recebeu um centavo pela sua participação no filme. Malangatana tinha-se encarregado de instruir e de explicar o se pretendia com a feitura do filme.

Quanto à opção de o filme ser falado em ronga, Matos-Cruz explica (1985, p. 130):

O filme dirigia-se directamente a essa camada de público (em grande parte analfabeto) – daí que fosse falado em ronga, um dialecto do sul de Moçambique; a estratégia narrativa essencialmente visual, a lentidão, o transparente simbolismo de situações, destinavam-se a facilitar uma leitura que não manipulasse, para além das específicas experiências e circunstancialismo.

Lopes Barbosa assume que o filme se destinava sobretudo ao público africano, até então ignorado como público pelos produtores a trabalhar em Moçambique. Facilidade de compreensão e autenticidade eram os dois propósitos que pretendia cumprir ao escolher o ronga como dialecto falado pelas personagens negras: "Um filme daquela natureza só podia ser filmado num dialecto africano. Primeiro, porque lhe dava maior autenticidade; segundo, tal como eu gostaria, se fosse visto por africanos, o seu público principal, a sua mensagem não se perderia".

Para a transposição dessa temática e estética africanas, Lopes Barbosa ensaia uma linguagem em que se propõe aplicar processos da *Escola Soviética* e os associa à estrutura basilar do cinema americano – com os bons, os maus e uma acção que potencia o crescimento da intensidade dramática. Matos-Cruz diz (1985, p. 131):

Considerando que as instituições oficiais e os meios de informação não esclareciam, antes deformavam, *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...* surgia, pois, aliado ao intuito de revelar uma identidade nacional distorcida ou falseada pelo colonizador – que, cultural e

economicamente, domina, explora, utiliza e coloca os oprimidos à margem da sua própria estrutura.

Comentando a sua inspiração na *Escola Soviética* para criar uma estética africana acessível ao público local, o realizador explicou:

Na África sobre administração Portuguesa, até à década de sessenta, o cinema era inexistente. Os colonos, e muito menos os africanos, jamais haviam produzido qualquer tipo de obra cinematográfica (com exceção dos jornais de actualidades e os documentários de propaganda). Produção literária havia e era abundante. No campo das imagens era o silêncio total.

Quando se abriu a possibilidade de realizar o *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...*, imediatamente compreendi que a estética que mais se adequava às imagens que queria filmar teria forçosamente de passar pelos clássicos do cinema. Essa era escola que iria permitir uma leitura do filme por um público iletrado, como era o caso do africano. Quem não compreende a força das imagens de *O couraçado Potemkine* e a sua gramática? Pudovkin também me havia ensinado como escrever um argumento que não fosse complicado de entender. Inclusive, os públicos-alvo a quem os filmes se destinavam (passe a pretensão de me querer igualar a Eisenstein), estavam muito próximos. É óbvio que não queria de maneira nenhuma imitar Eisenstein, nem tinha recursos materiais para tal coisa. Mas o que estava em causa era conseguir fazer um filme que pudesse ser sentido e percebido principalmente pela articulação e composição das suas imagens: se desligássemos o som, a intenção era conseguir o seu entendimento integral. Penso que isso foi conseguido.

Nas sequências em que se retrata o poder colonial, a linguagem usada é, porém, o inglês - o dono da machamba e respectiva família falam inglês -, um expediente a que se recorreu já na fase da montagem. Pretendia-se, com isso, que a censura não visasse a obra como uma crítica ao colonialismo português por um lado, mas, por outro, não se perdesse a ligação da obra à realidade africana.

O subterfúgio não resultou. Matos-Cruz escreveu que, quando o filme saiu do laboratório, houve indícios (não especifica quais) que a censura ia proibir a exibição do filme e, "salvas raras exceções, qualquer eventual notícia para os jornais era sujeita a corte... A tal aconselhada ou não querendo correr riscos, a produtora colocou as bobinas na prateleira".

Respondendo às minhas questões sobre quando é que percebeu, após a rodagem do filme, que este não poderia ser exibido e também sobre quais as pressões exercidas sobre o produtor, Lopes Barbosa esclareceu:

Penso que, após a visualização por parte dos censores, o filme ficou condenado. Eram demasiadas as propostas que o filme encerrava! Habitados à quietude e ao cinema inofensivo, os censores do regime jamais pensariam poder estar ali um filme diferente de tudo que até ao momento havia saído da Somar.

Penso que as implicações e o alcance do seu conteúdo apanharam igualmente desprevenido o próprio Courinha Ramos, porque a sua reacção imediata foi despedir-me.

Hoje, penso que, na altura, se nada de maior me aconteceu foi porque, após o meu

despedimento, embarquei imediatamente para Lisboa por entender, perfeitamente, que a minha presença em Moçambique estava ameaçada e podia vir, inclusive, a ser preso. No entanto, antes de embarcar, ainda tentei apoderar-me a cópia do filme e trazê-la comigo para Portugal. Alguém me persuadiu a não fazer tal loucura! Dada a correlação de forças não tive outra hipótese que não fosse ceder!

Lopes Barbosa terá sido despedido da Somar Filmes em Julho de 1973 e, três meses depois, receando pela sua segurança, deixou Moçambique.

Após a Revolução de 25 de Abril de 1974, Courinha Ramos ter-se-á deslocado a Lisboa para fazer cópias do filme e promover a distribuição comercial da obra que terá estreado no cinema S. Miguel ainda antes da independência de Moçambique - onde terá sido um insucesso de bilheteira e permaneceu pouco tempo- mas não teve estreia comercial em Portugal.

O facto de o filme ser falado em ronga, a opção por uma estética que servisse a temática africana terão sido, julgo, um obstáculo à estreia do filme em Portugal. No entanto, o momento cinematográfico [e político] que se viveu nos anos que se seguiram à revolução portuguesa não foi favorável a que houvesse interesse pelo filme, que só veio a ser exibido na Cinemateca Portuguesa em 1985, durante o ciclo dedicado ao Cinema Novo português¹⁴⁴.

(a) Antecipar - e filmar - a revolta africana

Dina é um pequeno conto, muito visual e de transposição cinematográfica fácil. Começa por relatar, detalhadamente, o sofrimento de Madala, corpo velho e dorido, enquanto trabalha, debaixo de um sol muito forte, e espera a ordem do capataz branco para ir almoçar - o "dina" já tocou, mas este compraz-se em atrasar a ordem para os homens irem comer. Maria, a filha de Madala, vem visitá-lo. Madala sabe que nenhum homem quer casar com Maria porque ela dorme com muitos homens. O capataz pergunta à rapariga se não gostaria de deitar-se com Djimo. Enquanto o velho almoça, Maria e o capataz falam. Ele afasta-se. Ela segue-o à distância. Todos os homens observam como ambos desaparecem entre as ervas, perante a vergonha de Madala. Maria é surpreendida pelo capataz que a força a ter relações sexuais. Tinham combinado deitar-se de noite. Maria soluça de vergonha porque o pai viu. Só mais tarde, quando tenta pagar à rapariga, o capataz percebe que Maria é filha de Madala.

144 Em Março de 2012, voltou a ser projectado, com apresentação minha, no âmbito da rubrica Abrir os cofres.

Atrapalha-se, oferece descanso e dinheiro a Madala. Finalmente, este acaba por aceitar a garrafa de vinho que lhe estende. Um jovem cospe, com desprezo por Madala. Os homens voltam ao trabalho. O labor, duro, prossegue.

Que adaptações introduziu Lopes Barbosa para viabilizar o filme? Além de ter transformado o capataz branco em negro – um modo de procurar iludir a censura do regime? –, inclui uma sequência em que mostra a família de proprietários brancos e o seu modo de vida por oposição ao labor dos negros. O parto, com que começa o filme e toda a parte final – da morte de Madala, revolta dos trabalhadores e ritual fúnebre, além da partida de Djimo – não existe no conto original.

O tema central do filme continua a ser o abuso do capataz sobre Maria. No entanto, no filme, esse abuso vai gerar aquilo que, do meu de vista, é fulcral na narrativa filmica: a revolta dos trabalhadores-escravos. Enquanto no livro os trabalhos incitam o pai de Maria à revolta e ele não o faz, no filme eles tem essa liberdade. E essa posição é determinante, porque, é a partir dessa tomada de consciência que uma consciência maior se estabelece: o escravo finalmente quebra as correntes que o manietam na servidão. E, além de se revoltar, Djimo parte.

Quis confirmar com Lopes Barbosa se as opções por um capataz negro, em vez de branco e do inglês como a língua dos colonos fazendeiros, fizeram parte de uma estratégia de viabilização do filme, não obstante a radicalização da intriga, relativamente ao conto de Honwana, que radica na revolta. Perguntei-lhe se não temeu, desde logo, que essa mudança condenasse o filme à impossibilidade de ser mostrado.

O filme não fazia sentido sem essa revolta. Era preciso acrescentar aquilo que no conto só está esboçado. Do meu ponto de vista, essa revolta actualiza o momento histórico que se vivia na época e que o Honwana deixara omissos. Quanto às cedências que tive de fazer, transformando o capataz branco em negro e a colocar o grande machambeiro a falar inglês, penso que não retiraram ao filme a carga dramática que envolviam essas relações de trabalho; pelo contrário, mantinham-se intactas, e, de igual modo, continuavam subjacentes nas relações de produção existentes nessa típica estrutura produtiva colonial (portuguesa e não só). Assim penso que, ao invés de fechar, abriu-lhe o leque de leituras, universalizando esse conflito de classes. As consequências desse atrevimento provocador, na altura, não as interiorizei devidamente. Estava esperançado que, com a mudança exterior dessas figuras-personagens, podia "tapar os olhos aos censores" e viabilizar o filme quanto à sua divulgação pública em Moçambique. Aí enganei-me. Os censores não se deixaram enganar e reconheceram imediatamente no inglês e no capataz-negro agentes-chave da economia produzida pelos portugueses nas suas colónias. E o filme foi proibido.

Filmado a preto e branco e com cerca de uma hora e dez de duração, *Deixem-me ao menos servir às palmeiras...* baseia-se num argumento de Lopes Barbosa, inspirado no conto de Honwana e, segundo o guião disponível na Cinemateca Portuguesa, com poemas de um

autor angolano e outro moçambicano: Lindo Lhondo e Orlando Mendes respectivamente. Curiosamente, o guião não refere *Monangamba*, de António Jacinto, de onde foi retirado o título do filme. O tema para viola, e respectiva interpretação, é de Jaimito e a música tradicional moçambicana é interpretada pelo Conjunto Kwhewkwheti.

O filme inicia-se com o plano geral de uma cubata ao vento. Dentro desta, três mulheres rodeiam outra, mais jovem, e massajam-lhe o corpo. A câmara fixa-se na mão, que se contrai em movimentos de dor. Subitamente a mão pára. Ouve-se um choro de bebé. As três parteiras saem da cubata. A da frente carrega o bebé. Plano médio, da cubata batida pelo vento e das mulheres que saem. Surge o título do filme. Ouve-se sempre o vento forte e o choro do recém-nascido. Os acordes de uma viola sobrepõem-se e o plano geral da cubata mantém-se, fixo, enquanto surge o subtítulo "um filme de Lopes Barbosa".

Trata-se de uma sequência cuja acção é disposta com grande simplicidade e de efeito simbólico forte. Perguntei a Lopes Barbosa o que significa no filme, dado que não se integra directamente na narrativa linear deste.

O filme centra-se em dois limites: o nascimento e a morte do homem (negro) trabalhador. Com essas cenas queria expressar o que, historicamente, sempre havia sido a herança desse homem: o vazio da esperança. Daí, o lamento: deixem-me ao menos subir às palmeiras (extraído do poema *Monangamba*, de António Jacinto) já que lhe está vedado qualquer outro destino. É a tragédia assumida por sucessivas gerações que só a luta e a revolta pode destruir. O ritual do enterro de Madala é o epílogo lógico dessa impossibilidade histórica: nascer e morrer sem outro horizonte que não seja o derrube permanente da sua humanidade. A ordem das coisas não se altera sem luta: resta ao "homem-sofredor" abrir os olhos à esperança e partir para a revolução.

Inicia-se a segunda sequência – um único plano sequência – de um homem a tocar viola, em contra-luz, debaixo de uma árvore. Canta *Poema da Machamba*:

Cantar-te-ei
A canção dos trabalhadores negros da machamba
Que à noite se juntam tocando tristes violas
Falando do sofrimento de estarem longe das famílias
As famílias que visitam levados em padiolas

Cantar-te-ei
Aquele céu de nuvens negras
Negras da cor da pele do trabalhador da machamba
Aquele céu onde não brilham estrelas com esplendor
Naquela noite que é a vida
Que é a vida do negro trabalhador

Cantar-te-ei

O som da barra de ferro
Pendurada à porta da casa-grande
Aquele som que comanda e manda
E conduz todos em manadas
Para removerem com as enxadas
As terras negras do pântano
Onde se estendem as machambas

Cantar-te-ei
O suor que escorre pelos rostos
Sob o olhar vigilante do capataz
E o desespero dos pés fincados na terra
Quando o sol queima os corpos dobrados

Cantar-te-ei
Esta canção triste
Que é a canção dos negros contratados

Após uma sequência que documenta o trabalho dos negros na machamba sob as ordens do capataz negro, a quarta sequência, sonorizada com música tocada ao piano, passa-se numa mansão colonial.

Uma jovem, branca e loura, toca piano. Na varanda, ampla e coberta, uma senhora borda enquanto um homem lê o jornal (trata-se de um jornal publicado em português). Após alguns planos das caras e da rapariga a tocar piano, o homem toca campainha para chamar o criado a quem manda servir o almoço. Junto a fotografias, o relógio dá o meio-dia. Ouve-se o toque do "dina".

Entretanto, na machamba, Madala, corpo dobrado sobre o ventre, ouve as badaladas, anunciadas na barra de ferro. O capataz demora a dar ordem para o almoço e o velho, sob a inclemência do sol e vergado pelo trabalho, acaba por cair. Só um jovem, Djimo, corre para ajudar Madala quando o capataz dá ordem para ir comer. Ouve-se uma canção cantada em ronga. [No guião original, Madala não é ajudado. Djimo apenas olha. "*Djimo com o corpo coberto de suor olha para Madala. Madala limita-se a baixar o olhar depois de ver como os seus músculos se balanceiam com medo debaixo da pele*"].

De acordo com a tradução que Lopes Barbosa fez dos diálogos, em 2010, o que é dito ao longo desta sequência é o seguinte:

Capataz:
- Trabalhar... trabalhar...
- Vocês, força nessas mãos...
- Não parem...
- Afastem-se para frente...
- Tu, Fanha, Fanha... trabalha aqui mesmo, entendes?

Capataz:

- Já tocou! Vamos comer!

Trabalhador:

- Este trabalho não nos dignifica... Não somos pessoas, chamam-nos preguiçosos... Mas todos os dias trabalhamos na machamba...

- ... E tem muito, muito sol...

- ... E do jeito que a gente capina... nem dá para descansar!

- ... O capataz é mau... ele demora muito antes de mandar largar... Isto não é mentira, juro que não é mentira...

Nova sequência, aparentemente com recurso ao Cinema Directo - que Barbosa me confirmou ter usado. Num edifício rústico, um homem tira comida de um grande caldeirão. Coloca porções numa medida que lhe é entregue pela janela. Há uma fila de homens e crianças, munidos com recipientes, para encher de sopa. Comem a sopa, acompanhada das papas, tiradas do caldeirão [fim da sequência em Cinema Directo].

Alguns homens repousam já, após terem satisfeito o apetite quando Djimo chega, apoiando Madala. Senta-o debaixo de uma árvore [No guião original, Madala chega sozinho ao acampamento]. O guião original prossegue a descrição da cena que foi filmada de modo bastante próximo da descrição original.

Madala chega ao acampamento e lentamente dirige-se para um dos celeiros velhos, onde se encontra o grupo do Curral.

Estes ao verem Madala aproximar-se deixam de conversar e ficam em silêncio respeitoso.

Madala aproxima-se e senta-se à sombra.

Todos ficam em silêncio.

O jovem do grupo, depois de olhar Madala pergunta, só para quebrar o silêncio: "Madala como é que vão as coisas no teu grupo".

Sob o olhar dos outros homens, Madala não responde.

Ainda segundo o guião original, e filmado, o rapaz prossegue, ignorando o mutismo de Madala. Diz que faz muito sol na machamba. Madala tenta dizer-lhe qualquer coisa mas não consegue. E o jovem prossegue: "O capataz é mau. Ele demora de mandar largar. Eu via isso quando trabalhava na machamba... Também não deixa as pessoas endireitarem-se por um bocado para descansarem as costas". Tem ainda duas falas em que se repetem estas ideias.

Uma rapariga, Maria, vem ter com Madala e com Djimo. [No guião original é Djimo quem traz Madala até um sítio mais resguardado do olhar do capataz para o avisar que a filha

o veio visitar.] Pai e filha conversam. Sentado num caixote, o capataz come e bebe usando outro caixote para pousar marmitas e garrafa. Panorâmica dos homens conversando após o almoço. O capataz olha em redor. Grita com Madala, Maria e Djimo. Ela responde e Djimo diz qualquer coisa também. O capataz vai-se embora e o trio continua a conversa.

Novamente de acordo com a tradução feita a partir do ronga por Lopes Barbosa:

Djimo:

- Madala! vamos comer.

Djimo:

- Madala! Está ali a tua filha que te quer falar.

Maria:

- Boa tarde, pai!

Madala:

- Boa tarde, minha filha...

Djimo:

- Maria, eu fui buscar o teu pai para o veres, mas porque o capataz estava a comer próximo do sítio onde ele estava, só agora lhe disse que estavas aqui.

Madala:

- Maria, como é que estão as pessoas lá de casa?.

Djimo:

- Madala, é melhor ires falar com a tua filha naquela sombra. Lá não há sol. Maria, vai para aquela sombra e leva o teu pai, lá não há sol.

Capataz:

- O que é que vieste cá fazer? Estás a engatar o Madala? Ao Madala não deve ser porque está velho. Talvez seja o Djimo. Maria, estás a engatar o Djimo?.

Maria:

- Eu não estou a engatar o Djimo.

Capataz:

- Mas gostarias de dormir com ele.

Djimo:

- Madala, vamos comer... As pessoas que trabalham na machamba precisam de comer quando chega o dina.

Maria:

- Papá... Eu penso que é melhor ires comer.

Madala:

- E tu não queres comer?

Maria:

- Eu comi nas cantinas, antes de vir ver-te. Quando ia a passar uma pessoa amiga viu-me e comprou-me umas coisas e disse – toma lá, isso é pata tu comeres – e eu comi. Vai bater-me?

Madala:

- E agora já não tens fome? Não sabes que sou eu que tenho de te sustentar?

Maria:

- Não, papá, o que essa pessoa amiga me ofereceu deixou-me satisfeita. Eu fico aqui à tua espera enquanto comes.

Djimo:

- Madala, a tua filha está a dizer coisas muito certas.

Madala:

- Está bem, eu vou comer e tu esperas-me aqui.

Já à parte, Maria é abordada, de novo, pelo capataz sob o olhar atento do pai e dos outros homens, que atentam no que se está a passar. A rapariga segue atrás do capataz. Por sua vez, Madala segue-os, com distância. Os trabalhadores da machamba seguem Madala que observa Maria, seguindo o capataz. Djimo fala com o velho. Maria continua a seguir o capataz. Ele pára. Maria chega ao pé dele. O capataz arranca-lhe a saia de capulana. Djimo fala com desespero a Madala [segundo a tradução por Lopes Barbosa: " - Madala, queres que eu faça alguma coisa?"]. Impotente, Madala senta-se.

Plano estático em que se vê o velho sentado e Djimo, em pé. Os homens do curral estão todos atrás dele. Olham todos na mesma direcção. Fotograma branco. Fotograma negro [deixa de haver som].

Plano de pernas e pés do capataz entrelaçadas nas pernas quase totalmente descobertas da rapariga. Em câmara lenta, sucessão curta de fotogramas do capataz sobre Maria. Movimento quase imperceptível. O capataz, em grande plano, olha fixamente para a câmara. Parte de tronco e braço direitos de Maria, deitada de costas no solo. A mão, grande, do capataz, agarra-lhe o pulso. Montagem de uma série de fotogramas – imagens estáticas de braços, mãos, pernas, as mãos do capataz nas pernas de Maria, o corpo vestido do capataz entre as coxas meio descobertas de Maria, o rosto contorcido do capataz sobre o peito vestido de Maria – que fixa o acto sexual entre Maria e o capataz. Fotograma a negro. Fotograma a branco [Reposição do som].

Plano da cara da rapariga, com o braço sobre os olhos. Parece chorar. Diz algo. O capataz responde com rudeza e alinha a roupa enquanto ela se soergue. Capataz surge do meio da vegetação. Pernas de mulher acercam-se da capulana, caída entre as ervas. Maria apanha a capulana. De acordo com a tradução do realizador, é o seguinte, o teor do diálogo:

Maria:

- Porque fez isso? Porquê?

Capataz:

- Porquê? Não gostaste?

Maria:

- Madala viu nós.

Capataz:

- Deixa-te de conversas. Passa pelo acampamento que te dou o dinheiro.

No guião, a cena é descrita sem referência ao pagamento pelo acto sexual:

O capataz repousa em cima do corpo de Maria.
Olha para ela e pergunta: "- Que viéste fazer aqui?"
Maria está aflita. Diz: "- Porque fez isto?"
O capataz sem prestar atenção: "- O quê?"
O capataz rola para o lado preguiçosamente, sem ligar: "O quê? Tu não gostaste?"
Maria responde com pânico na voz ao mesmo tempo que arranja a roupa: "- Agora Madala viu nós..."
O capataz: "E depois que é que tem?"
E levantando-se compôs a roupa e sai da machamba em direcção ao caminho.
Maria pouco depois surge também à superfície da machamba e toma igualmente o caminho do acampamento.

Plano geral em que Madala continua sentado, com Djimo atrás de si e depois deste, o grupo de cerca de uma dezena de homens que testemunharam o encontro de Maria com o capataz. Maria vai colocar-se perto do pai, ["trémula de nervosismo", segundo o guião]. Capataz chega ao terreiro do Dina, que está deserto. Avança, cauteloso. Depois rapidamente avança para o badalo e chama para o trabalho. Vai de novo à machamba onde encontra Madala, prostrado, e os outros homens se mantêm na mesma posição. Enquadrado num plano aproximado, grita-lhes: "- O que é que se passa aqui? Não ouviram tocar? Ouviram o que eu disse?". Os homens olham-no mas mantêm-se imóveis [plano de conjunto]. Volta a gritar, mais hesitante [plano aproximado]: "- Seus cabrões... seus cabrões... não ouviram o que disse?". Os trabalhadores mantêm a mesma postura [plano de conjunto]. Djimo fala a Madala, sempre prostrado [plano de conjunto de alguns homens e com Djimo na primeira linha]: "- Madala. Diz-nos o que é devemos fazer! Fala e nós acabamos já com isto tudo. Ele pode matar-nos mas nós não temos medo de morrer." [Plano aproximado do capataz. Plano aproximado de Madala, com uma expressão onde se misturam tristeza e acusação. Plano aproximado do capataz. Plano muito aproximado de Djimo] Djimo continua a falar com Madala: "- Madala, todos nós vimos o que ele fez à tua filha mesmo diante de ti! Diz o que queres que a gente faça!". [Plano aproximado do capataz. Grande plano da cara de Maria, que apoia a mão no queixo e mantêm os olhos baixos. Plano aproximado do capataz.] O capataz chama Madala. Grande plano da tristeza na face de Madala. "Madala!", continua a chamar o capataz. [Plano de conjunto em que Madala está caído, no chão, em "primeiro plano" e em que o capataz, de pé, surge filmado em contra-picado.] Capataz fala: "- Madala! Eu não sabia que ela era tua filha. Palavra de honra que não sabia. Eu até sou amigo dela." [Plano de conjunto que fixa expressões do grupo de trabalhadores. De novo, grande plano de cara de Maria, sempre com a cabeça e os olhos baixos, queixo apoiado nas mãos. Plano de conjunto

em que do lado esquerdo, virado para Madala e seguido por dois trabalhadores está Djimo; atrás de Madala, no centro, está Maria e, à direita, o capataz. Todos esperam uma reacção de Madala.] O capataz continua a falar: "- Madala, se quiséres pode não trabalhar da parte de tarde, ficas no acampamento a conversar com a tua filha".

Depois, é Djimo quem se dirige a Madala: "- Madala, todos nós vimos o que ele fez à tua filha mesmo diante de ti." O capataz volta a interpelá-lo pelo nome: "- Madala! Madala! Bebe um pouco do meu vinho". Estende uma garrafa de bebida a Madala. Lentamente, este levanta-se. Vira-se para Djimo, que fala com ele: "- Madala, não sejas cobarde!". Este dá uma volta de 180 graus sobre si e aproxima-se do capataz, de braço estendido. Aceita a garrafa. Bebe e deixa-a cair. [Plano detalhe da garrafa caída nas ervas e dos pés e tornozelos de Madala a andar. Grande plano de Djimo, que olha Madala. Grande plano de Maria que olha o pai e o segue. Plano de conjunto dos trabalhadores, de olhar baixo, consternados. Dois planos aproximados sucessivos de trabalhadores. Grande plano do capataz.] O capataz dá ordens: "- Vamos trabalhar que já são horas! Vamos embora que já passa da uma e meia! Peguem nas enxadas! Maleísse! Elias! Alberto! Peguem nas enxadas! Os homens do desbravamento? Acabar com a mata do rio. Horta! Embora, horta! Morte aos bichos do feijão! Matisse, dar de beber ao gado! Sacha, tu vens comigo! Embora todos para machamba!". Na sequência das ordens, os trabalhadores saem da imobilidade. O capataz espanca Djilmo, que se deixa ficar caído. Ergue-se depois e segue os homens.

No guião original, as cenas XIX, XX e XXI, correspondentes ao descrito, são diferentes do que foi efectivamente filmado quanto ao local onde decorrem e no que respeita ao papel desempenhado por Djimo. A tradução dos diálogos permite aferir, no entanto, que não há diferenças substanciais quanto àquilo que é dito e que, quando estas existem, é para acentuar a revolta de Djimo e dos trabalhadores da machamba.

Cena XIX

Os homens continuam a rodear Madala. As fisionomias são de pedra. Ninguém fala. O jovem do grupo do curral está à frente de Madala. Todo ele é agitação.

Maria chega ao acampamento e os homens afastam-se para ela passar. Maria vai colocar-se perto do pai toda trémula de nervosismo. Ninguém pronuncia palavra nem olha para ela.

O jovem tenta emitir alguns sons que não saem devido ao seu nervosismo. Nota-se que faz grandes esforços para se controlar. O jovem diz: "Madala. Madala. Diz-nos o que é que havemos de fazer! Fala que nós acabamos já com tudo".

Um rumor de aprovação eleva-se da massa compacta dos homens do acampamento.

Madala ergue os olhos e percorre demoradamente as fisionomias incendiadas dos seus companheiros. O jovem continua: "Madala... todos nós vimos o que ele fez à tua filha, mesmo

diante de ti!? Diz qualquer coisa, diz, Madala!".
Os olhos do jovem suplicantes buscam avidamente um traço de revolta nos olhos de Madala.
Mas o íntimo de Madala está adormecido.

A cena que se segue mantém diálogos muito idênticos mas as alterações à mise-en-scène são profundas – a primeira parte do diálogo entre o capataz e Maria desapareceu – e feitas no sentido de atenuar a perturbação do capataz por ter afrontado Madala, sublinhando que o capataz forçou a relação sexual com Maria.

Cena XX

O capataz surge pela esquina do celeiro e procura Maria com o olhar. Vendo-a aproxima-se um pouco e lança-lhe pelo ar uma moeda, ao mesmo tempo que diz: "Aí tens o que te devo". Sorri satisfeito com o cigarro aceso no canto dos lábios. Maria sem levantar os olhos do chão retrai-se num nervosismo aflitivo. Cruza os braços sobre o peito e aperta as mãos às costas.

Os homens estão rígidos olhando para Madala.

O capataz surpreso: "Então, não queres o dinheiro?!".

Maria sibila surdamente: "Por quê fez isso?".

O capataz descansa as mãos nas ancas e solta uma gargalhada: "Mas o que é que tens? Não queres receber o dinheiro?".

O jovem fulmina o capataz com o olhar. Maria abraça-se com mais força e crava as unhas nas costas: "Madala viu nós. Madala viu."

Madala de expressão triste não levanta os olhos do chão.

O capataz abre os braços e cruza-os sobre o peito: "E depois? O que é que isso tem?".

Maria cuspiendo as palavras com raiva: "Madala é meu pai!".

Os homens do acampamento, direitos como estacas, perscrutam a cara do capataz, esartejando-o silenciosamente com o olhar.

O capataz é apanhado de surpresa: "O quê?! Eu não sabia que eras filha do Madala. Eu não sabia."

Gesticula nervoso olhando pela primeira vez os homens e só agora reparando o que eles representam ali: "Eu não sabia. Eu não sabia. Palavra de honra, Madala, palavra que eu não sabia. Eu não sabia que tinhas uma filha. Eu sou amigo dela."

O capataz gaguejava.

O silêncio dos homens do acampamento latejava de tensão.

O capataz apela para Madala: "Madala".

E aproxima-se dele: "Madala, se quiseres podes não trabalhar esta tarde... ficas aqui no acampamento a conversar com a tua filha."

Madala escondeu no chão o seu olhar triste. Os seus dedos fecharam-se com força sobre a planta.

O silêncio desesperava o capataz: "Como é que eu havia de saber?".

Volta-se para os homens: "Como é que eu haveria de saber?".

Mudos, os homens do acampamento mantinham-se na sua rigidez sombria, olhando para ele.

O capataz começa a ficar aterrorizado: "Madala... Eu dou-te algum dinheiro e tu vais com a tua filha para as cantinas".

E o capataz espreitava ansiosamente qualquer vestígio de animação no rosto de Madala.

Madala dobra-se um pouco mais e não responde.

O capataz volta a olhar os homens e começa a recuar até aos celeiros. O jovem do curral diz, quase suplicante, em voz alta: "Madala, todos nós vimos o que ele fez à tua filha mesmo diante de ti!".

Mudamente todo o acampamento apoiou o jovem.

Mas Madala deixou cair a cabeça e nada disse.

Note-se ainda que, no guião original, esta cena se passa junto dos celeiros enquanto

que no filme acontece no descampado, junto à machamba, mas perto do local onde Maria foi violada pelo capataz.

Cena XXI

O capataz voltou a aparecer pela esquina do celeiro com uma garrafa de vinho na mão. Encarou o acampamento e berrou: "Vamos ao trabalho que já são horas! Vamos embora que já passa da uma e meia! Desbravamento! Maláisse! Elias! Alberto!... Os homens do desbravamento? Desbravamento, ela! Acabar com a mata do lado do rio... Horta! Embora, horta! Morte aos bichos das couves! Curral! Grupo do curral, levar o gado a beber! Sacha, comigo! Embora... Todos para a machamba!".

Todos de pé, os homens continuam imóveis.

O capataz volta a gritar com uma irritação crescente: "Não ouviram? Já tocou! Já acabou o Dina!

Olha para a garrafa que tem na mão e diz: "Madala".

Madala levanta-se.

O capataz continua para os homens: "Vocês não ouvem? Embora, já disse!".

Madala aceita a garrafa que lhe é estendida. Todo o acampamento olha para Madala. O jovem do grupo do curral avança um passo e diz: "Madala!".

Com uma expressão cheia de tristeza, Madala relanceia o olhar pelas fisionomias ansiosas que o cercam. Depois bebe o vinho de uma só vez deixando que uma boa parte lhe escorra pelo pescoço. Devolve a garrafa ao capataz e este berra: "Para o trabalho, já disse!".

Os homens oscilaram, fraquejando. O silêncio era de derrota. Maria observa tudo, apreensiva. O capataz brande a garrafa vazia, segurando-a pelo gargalo: "Para o trabalho... ou racho-vos a cabeça!".

O jovem do grupo do curral cospe para os pés do capataz: "Cobarde!".

Madala volta as costas e toma o caminho da machamba. O n'Guiana e o Filimone seguem-no.

Djimo volta para os outros trabalhadores: "Vamos".

O capataz ruge: "Depressa! Depressa!".

Os homens encabeçados por Djimo, iniciam a marcha de retorno ao trabalho.

O capataz investiu para o jovem com a garrafa que se encontra no mesmo sítio: "Depressa!".

E parte-lhe a garrafa na cabeça. O jovem não se move.

Uma grande diferença relativamente ao guião é que Djimo – que aí surge como aquele que incita os homens a regressar ao trabalho – é efectivamente, no filme, a voz da revolta. As últimas cenas do filme – três –, que não existem no conto de Honwana, são descritas no guião de modo notoriamente sintético.

Os trabalhadores recomeçam a cavar enquanto o capataz dá ordens [música tradicional cantada em ronga]. Mandala cava. Cai de novo. O capataz berra-lhe. O jovem olha enquanto o capataz lhe toca com o pé e grita. Mandala morreu, sem ajuda, à vista de todos. Agora os homens avançam, derrubam o capataz a quem esmurram. Ouve-se um tiro. [Plano dos homens a olhar para origem do tiro paralisa.] O proprietário aproxima-se a cavalo e com uma espingarda. [Imagem imobilizada dos homens retoma movimento.] O patrão carrega a arma e pergunta, em inglês, o que se passa. O capataz ergue-se e responde, também em inglês, que Mandala está morto. Dá ordens ao capataz para que uns tratem do enterro de

Mandala e que os outros voltem ao trabalho. Cântico. Dois homens carregam Mandala. Os outros voltam ao trabalho, sob as ordens da capataz.

De acordo com o guião:

[música tradicional] Os trabalhadores estendem-se pela machamba e retomam o trabalho. Novamente pormenores documentais do seu trabalho. O capataz vai dando ordens e berros. Madala começa a sofrer. Pouco a pouco o sofrimento aumenta e ele é obrigado a parar. Logo o capataz berra-lhe que continue o trabalho. Madala retoma o trabalho mas é-lhe impossível continuar. Num esforço desumano continua mas não aguenta. Cai para a frente. O capataz pensa que o Madala está a descansar. Vem até junto dele. Os outros trabalhadores que largaram o trabalho espiam o sucedido. O capataz vendo que Madala não atende as suas ordens, inclina-se junto dele e reconhece que ele morreu. Os trabalhadores ao saberem este resultado, vão-se aproximando ameaçadoramente demandados por Djimo. O capataz começa a recuar com medo, ao mesmo tempo que se desculpa. Os trabalhadores avançam. Estão quase a cair em cima do capataz quando se houve um disparo de espingarda. Os trabalhadores páram. Em cima do cavalo está o Patrão. Pergunta ao capataz: - O que é que sucedeu? O capataz explica a gaguejar: - Madala... Madala morreu... O Patrão ordena: - Arranja dois homens para o levar para o celeiro. Os homens que continuem o trabalho. E ditas estas palavras, faz voltar o cavalo e afasta-se. O capataz já novamente dono da situação, ordena para um trabalhador e para Djimo: - Tu e tu, levem Madala para os celeiros. Vocês continuem o trabalho. Os trabalhadores olham com nojo para o capataz enquanto Djimo e o outro trabalhador pegam em Madala, começam todos a cantar em coro, cada vez mais alto, ao mesmo tempo que recomeçam a trabalhar [canção cantada em coro]. É o fim do dia.

Na cena seguinte filmada, Djimo e outro homem carregam Mandala. Ouve-se viola e canto, em português [a letra desta canção não consta no guião e tem algumas partes imperceptíveis]:

O corpo de Madala foi grande como o de um homem verdadeiro. A sua valentia foi viril como a de um "carramo"(garrano?) novo. Madala foi simples e anónimo como [imperceptível] Madala teve sangue nas veias e muita gente não soube. Teve o coração no peito e muita gente não soube. Teve lágrimas para chorar e risos para rir e muita gente não soube. Teve sonhos de menino e reinos para construir e muita gente não soube. [música de viola prossegue durante algum tempo sem que mais nada seja acrescentado]

[De acordo com o guião, para a cena XXIII estava previsto.

(Música: tema original do filme) É o romper do dia na machamba. Sobre a linha do horizonte

destacam-se silhuetas dos homens que seguem para o trabalho em fila indiana (seguem da esquerda para a direita).

No plano seguinte, na mesma linha do horizonte, seguindo em sentido contrário (da direita para a esquerda), quatro silhuetas levando aos ombros uma padiola onde segue o corpo de Madala.]

Chegada do corpo de Mandala ao terreiro das palhotas. Mulheres seguem o corpo. Este é depositado no solo, sob o olhar de Maria. [No guião original esta cena – a XXIV –, que é a derradeira, é descrita sinteticamente, sem qualquer diálogo ou detalhe: "Chegada à aldeia do corpo de Madala. Rituais fúnebres e enterramento de Madala.

Djimo faz a mala e toma a estrada, seguindo nesta até desaparecer ao longe.".]

Não consta, portanto, no guião, uma sequência algo enigmática, que alterna com imagens do ritual fúnebre – trata-se de uma dúzia de brancos, homens e mulheres, que no descampado estão alinhados uns ao lado dos outros, vestidos como padres, cowboys, etc. Em meados de Novembro de 2011, perguntei a Lopes Barbosa qual o seu significado ao que replicou:

Posso dizer-lhe sobre o friso de personagens brancas que aparecem no descampado que as mesmas simbolizam a sociedade colonial, representada pelas suas estruturas fundamentais: o Poder, representado pelo ministro, o clero pelo padre, a PIDE pelos dois polícias trajando à civil ostentando no rosto os característicos óculos escuros, a sociedade civil pelos personagens que vão desde a beata até outras personagens femininas e masculinas como representantes da nuclear família colonial, etc.

No filme, durante a sequência do enterro, o corpo de Madala é lavado. Velha mulher chora. Outro homem velho diz para o deixarem. Homens carregam Mandala enquanto Djimo faz a mala, vestido com a melhor roupa. Quando o corpo de Mandala está envolto numa espécie de mortalha de canas, as mulheres despendem-se e choram-no, após o que se lançam ao chão. Parte o cortejo fúnebre. [Ouve-se viola e canção cantada em dialecto] Djimo, observa, de mala na mão, pronto a partir. Plano de crianças e mulheres jovens.

Uma sequência com montagem alternada abre com um grande plano de Malangatana, vestido como jovem guerreiro [aos 01:02:25]. O sol desce por detrás do poste nas costas de Madala. Segue-se um plano de conjunto, em que Malangatana surge frente a frente com grupo de crianças. Também esta sequência tem um significado simbólico que o realizador esclareceu:

Quanto ao Malagantana preso ao poste do sacrifício, ardendo na fogueira, contemplado pelo friso das crianças, a cena quer falar da emulação dos artistas negros que não cabiam nessa sociedade elitista, como de igual modo, as futuras gerações negras também lá não cabiam estando à partida, e desde sempre, condenadas a arderem na mesma fogueira da exclusão.

Plano de Madala no féretro. É descido para a campa. Panorâmica dos homens e mulheres brancas que assistem. Há um padre e dois acólitos, um casal de cowboys, uma mulher velha e outra mais nova, de xaile negro pela cabeça – com o ar típico de mulheres portuguesas – além de vários homens de diferentes idades. Plano aproximado de guerrilheiro, com o sol a elevar-se sobre a sua cabeça [É de novo Malangatana, aos 01:03:15]. Deitam-se punhados de terra para dentro da campa de Madala. Cobre-se a campa com terra. Plano próximo de homem branco do friso. De novo, plano médio de pessoas tapando campa de Madala. Plano detalhe de três pares de pés e calças – vê-se calças de camuflado [01:04:08], calças claras e rasgadas de homem [trata-se de Malangatana cuja roupa identifico através de fotos de rodagem cedidas pela família de Lopes Barbosa] e outras calças de camuflado. Plano médio de pessoas que continuam, à mão, a tapar a campa de Madala.

De novo, Lopes Barbosa explica (perguntei-lhe se era impressão minha ou Djimo surgia quer assistindo ao funeral quer preparando-se para partir da aldeia) :

Sobre a guerra colonial, propriamente dita, que já se travava nessa época, a mesma só podia ser aflorada de modo simbólico, daí o plano das pernas do guerrilheiro que passa enquadrado pelas pernas dos soldados com camuflados, querendo enquadrar a sua existência enquanto facto, um facto que coexistia entre outros factos, todos eles reunidos na mesma sequência, tentando dar um todo dessa estrutura colonial capturada por esse instante cinematográfico. Daí a inclusão dos "dois" Djimos, que são afinal o mesmo: um integrado no tempo presente da narrativa e que diz respeito ao ritual fúnebre da Madala em que ele participa, acompanhando o velho companheiro até à sepultura, o outro vivendo já no tempo futuro em que decide arrumar as suas poucas coisas na mala, abandonar a sua aldeia e partir.

Plano aproximado de velha branca com xaile negro na cabeça. Plano detalhe das suas mãos que estão juntas em oração, pendendo delas um rosário.

Plano aproximado da mulher de Madala. Plano aproximado de Maria. Libações dos participantes no ritual, que lavam mãos e cara. Djimo de mala na mão. Cortejo regressa à aldeia. Plano detalhe dos seus pés. Djimo parte pela estrada.

A música, com o coro, manteve-se sempre e a voz que já se escutara no elogio a Madala remata:

Por isso te reconheço, Madala, tão exacto e necessário como o tronco da mulapa, entre micaias e morros de muxem. Contigo passo a cumprir-me, habitando nas palhotas e nos compounds e extraíndo da rocha firme o mineral mais insignificante. E conquistando, palmo a palmo, o direito de lavar a terra. E contigo vou adiante. E contigo estarei de pé no chão detido ao rebentar a madrugada de amanhã para saudar o dia porque é dia de cumprir o prometido. Então, podem rolar pedras da montanha, e queimar-se frutos e sementes e secar fontes e rios, que na febre que eu tenho, no meio desse braseiro, ainda serei capaz de reconhecer-te Madala. Mesmo depois da tua morte, como símbolo de um povo inteiro.

Imagem do céu, com nuvens. Ouve-se o "Aleluia", de Haendel.

Sobre a partida de Djimo, arrisco ainda uma leitura adicional, que me foi sugerida pela leitura do "Relatório da actividade da missão de estudos das minorias étnicas do Ultramar Português", confidencial, que Jorge Dias elaborou, em 1959, relativo à Campanha de 1958, realizada em Moçambique e Angola, com o patrocínio do Centro de Estudos Políticos e Sociais da Junta de Investigações do Ultramar. No terceiro ponto do relatório, sobre "Problemas políticos e sociais observados no alto do planalto maconde", afirma que: "As tensões observadas na campanha anterior tendem a agravar-se". Explica que tal tem a ver com o regresso de "muitos indígenas do Tanganica" e que os problemas não deixam de existir embora "a administração [os] procure eliminar por uma disciplina rígida [...]". Acrescenta que um dos problemas tem a ver com a "rápida transformação do direito da propriedade rural" que inicialmente era colectiva ["ou melhor, os homens tinham direito ao seu usufruto, pois a terra era dos deuses"] e se tem vindo a tornar individual, problematizando a avaliação dos direitos sucessórios e dando início a algo inédito - a venda de terras¹⁴⁵. Dias aprofunda os motivos do regresso massivo de indivíduos do Tanganica. Teriam a ver com a crise do sisal mas sobretudo com a imposição de salários mínimos por John Nièrere, que teria provocado despedimentos de pessoal por parte de muitas empresas. O antropólogo escreve que, mesmo sem ter ido ao Tanganica, sabe, através de trabalhadores rurais (1959, p. 10):

"[...]que se está a dar uma evolução rápida no sentido de maior protecção aos operários e rurais, fixando salários mínimos, horas de trabalho, melhoria nas condições de instalação e alimento. Por outro lado, essas medidas têm sido acompanhadas de propaganda mais ou menos subversiva e os indígenas mais conscientes da sua força e dos seus direitos começam a reclamar mais regalias. [...]

Todos esses movimentos têm a sua repercussão no norte de Moçambique, embora não se exteriorizem porque o indígena sabe perfeitamente que não pode, por enquanto, fazer qualquer movimento de protesto.

145 Relatório da actividade da missão de estudos das minorias étnicas do Ultramar Português, pág. 8, Arquivo Salazar, ANTT.

Depois deste preâmbulo explicativo chego ao ponto do relatório que me inspira uma leitura mais compreensiva culturalmente sobre o significado da partida de Djimo. Dias prossegue (1959, pp. 10-11):

Alguns portugueses dizem que se eles [africanos] se sentissem bem no Tanganica não regressavam a Moçambique. Isso mostra desconhecer que o indígena, como homem que é, está preso ao seu torrão natal, às paisagens em que se criou e onde os seus passados estão enterrados. Além disso, o indígena vive intimamente integrado num ambiente familiar que lhe é extremamente caro, tão caro que, quando as autoridades querem apanhar algum culpado fugido para o Tanganica, sabem que ele se virá entregar se lhe prenderem a mulher, a mãe ou ainda a sogra. Outras vezes apanham-nos quando eles, movidos pelas saudades da mulher e dos filhos, vêm a ocultas visitá-los.

Por outro lado o indígena considerado português, vive no Tanganica como trabalhador. Não possui aí direito à terra. [...] Quando, por qualquer motivo razão, se desemprega não pode aguentar-se muito tempo [...]. Só os que se destribalizam acabam por ficar definitivamente, porque se desligam dos valores da sua cultura tradicional e ficam como elementos sociais desgarrados, a gravitar em torno da cultura ocidental sem nela se integrarem.

Quanto a mim, a destribalização é a chave da partida de Djimo. É preciso, porém, integrar a "destribalização" de Djimo no contexto do internacionalismo marxista de Lopes Barbosa. O encerramento do filme mostra a "libertação" de Djimo dos valores tribais que o mantém presa do colonialismo. Este movimento de libertação de Djimo no âmbito de uma obra concebida especificamente para africanos por um realizador auto-didacta europeu torna-se símbolo de um encontro na humanidade

Perguntei a Lopes Barbosa como se tornou tão sensível aos temas da cultura africana. Respondeu-me falando da consciência que ganhou, só depois de chegar a África, de que também o branco pobre era "escravo". O seu cinema – que definiu como "cinema de guerrilha" nas páginas da *Plateia* – servia um propósito de libertação.

Historicamente, o homem negro sempre foi um ser sofredor por excelência, incapaz de se revoltar.

Se excluirmos os movimentos guerrilheiros, nascidos após a recusa de Salazar em abrir janelas de diálogo para uma progressiva emancipação dos povos colonizados que eles representavam, e que partem finalmente para a luta libertadora na década de sessenta, todos os séculos anteriores testemunham seres permanentemente marginalizados, tiranizados e submissos. O negro sempre foi um ser humano ostracizado e condenado irremediavelmente à submissão e à escravatura. E o português, apesar de poder ser visto como um homem diferente, no fundo e ao longo dos mesmos séculos, acaba por ser muito parecido com o homem que escraviza.

Basta pensarmos que, se excluirmos as elites, todo o homem português é um homem sofredor! No momento da partilha do saque, da conquista, da exploração levada a cabo por si nesse acto, o homem comum versus indefeso nada mais garante dessa partilha do que migalhas, que o manietam permanentemente na pobreza. Tal como o "outro" que ele ajuda a subjugar e que nada

extrai, também ele praticamente nada consegue extrair de substancial: as mais valias sempre convergiram para os verdadeiros detentores do poder: os chefes, os comandantes, os grandes patrões!

Portanto, o homem-pobre-negro e o homem-pobre-branco tem tudo em comum: são iguais. Só os distingue um detalhe: um pega finalmente em armas para se revoltar e o outro renuncia à revolta. O português-pobre-escravizado não consegue ver em si a escravatura encoberta que o mantém fiel ao escravizador. E essa dependência, essa cegueira, é afinal o que o perde. No momento da libertação, simbolizada no acto das independências, o português-pobre está do lado errado: optou por continuar aliado ao homem que o comanda (que sempre o comandou), mas que o aliena igualmente, e resolve fugir das terras que ajudou a desenvolver e nas quais apostou, desde sempre, o seu passado.

O meu projecto de cinema impossível de distinguir em Portugal continental torna-se visível em África: é lá que encontro as coordenadas que são praticamente invisíveis em Portugal. A pobreza encoberta e envergonhada e não assumida em Portugal, surge com toda a sua clareza nas colónias. Apesar dos portugueses aparentemente terem-se tornado bem sucedidos e habitarem as cidades de cimento, a grande maioria continua dependente das entidades empregadoras, logo o seu estatuto continua a ser o de assalariado, empregado, contratado, com rendimentos praticamente no limite da sobrevivência, ou pouco mais! A coroar e a esbater a crueldade dessa realidade, está o baixo nível escolar que torna praticamente impossível interiorizar a revolta. O português-branco-pobre não entende a revolta porque não entende a sua escravatura (moral, intelectual, educacional). Ela é invisível. "Escravo" é o "outro", não ele! No entanto, perante uma estrutura que os mantém alienados, são ambos "escravos"!

Assim, o que *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...* pretende, é dar as pistas que permitam levar o "escravo" à revolta. O que o filme quer dizer é que é preciso lutar para se obter a libertação e que sem a revolta não se avança para a liberdade.

"Olho por olho, dente por dente!" Nada de pactuar, (não à submissão), com o acto de ofender, de magoar, de desrespeitar, de desigualar. O escravo não existe; o que existe é a incultura que o torna escravo. É preciso abandonar o escravizador deixando-o sozinho para não ter quem mais escravizar. (O plano final do filme, com o Djimo a sair para a estrada, quer dizer exactamente isso. Também quer dizer que, talvez no futuro volte, para novamente voltar a combater possivelmente com novas armas!)

Deixem-me ao menos subir às palmeiras... é uma obra que transcende a questão dos nacionalismos e se coloca na dimensão da humanidade. Fá-lo na lógica de um internacionalismo marxista mas antecipando a hibridez que os estudos pós-coloniais e o culturalismo colocaram no centro da discussão académica. Julgo que é referencial enquanto obra nascida do encontro do seu autor com as culturas angolana e moçambicana por via da interiorização destas e pelo processamento a que Barbosa as submeteu através da sua cultura filmica. Daí surgiu um projecto a que deu a forma cinematográfica que lhe pareceu mais adequada para um encontro da sua sensibilidade criativa e dos não-actores com um público com uma cultura visual distinta e que nunca fora visado como audiência específica de uma criação cinematográfica que não veiculasse a ideologia do Estado Novo.

José de Matos-Cruz sublinhou:

[...] o realce de *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...* transcende o mero significado e importância de se tratar do único filme que, na órbita duma manifestação genuinamente

africana, se processou durante o domínio colonial português. Tal como no continente, com o *cinema novo*, transparece uma ruptura com as convenções e os modelos instituídos, sobressaindo um *outro olhar* que circunscreve a especificidade da abordagem imanente... Esteticamente austero, de grande beleza plástica, com uma firme ressonância crítica – na definição narrativa ou na incidência documental – por este imaginário se prolongam o fascínio, a emoção e a dignidade duma expressiva raiz africana.

Daí, também, que o lance porventura mais frágil e envelhecido respeite ao friso de *títeres do colonialismo* que, à distância, assistem ao funeral de Madala; a caricatura sobre tal posição hierática tornou-se um risível emblema, que contrasta com a pujança e virtualidade da simples *pujança* da negritude... Atente-se, por exemplo, no recorte e colocação espacial dos que assistem da sedução de Maria à subsequente submissão de Madala – que dir-se-ia representar uma dimensão da tragédia clássica. Por aqui passam, ainda, todo o rigor de enquadramentos, a definição de escalas, um envolvimento subtil, que reforçam a singularidade e apuro de *Deixem-me ao menos subir às palmeiras*... Da justeza cinematográfica releva o momento da perfeição em que – estando Madala absorto – se suspende, por instantes, o ruído-de-ambiente; ou, durante o funeral (cujo registo de ritual tem um inestimável valor antropológico), o plano sobre as pernas dos que passam – que permite identificar umas calças de guerrilheiro... Era ostensão – era o bastante para, cerca de dois anos antes do 25 de Abril de 1974, sagrar a irreversibilidade duma caminhada.

A palavra a Barbosa, para explicar a singularidade do seu projecto e de onde nasceu o desejo de fazer um filme de estética africana e para um público africano:

Fundamentalmente por raiva. Estava farto da porcaria que se fazia em Portugal em matéria de cinema. Havia muito oportunismo e comisseração por parte das várias gerações envolvidas na feitura dos filmes. Obras como aquelas que haviam sido produzidas nas décadas de cinquenta e sessenta sob a égide do Estado Novo, bem como, (algumas, para não dizer muitas...) que traziam a chancela do Cinema Novo, eram intoleráveis pelo seu artificialismo e pretensiosismo bacoco, que só servia para alimentar os egos dos seus autores! Era preciso coragem para romper com a produção dum cinema acomodado à facilidade intelectual e aos vazios dos seus conteúdos.

Deixem-me subir às palmeiras... é notável como híbrido: ponto de encontro das literaturas de territórios que têm em comum a desumanidade da colonização, encontro também com uma música que lhes sustenta a voz e a tradução da busca do melhor modo de expressão, em imagens, de ideias e emoções destinadas à partilha com um público de sensibilidade não formatada pelos padrões ocidentais.

O seu "desalinhamento" corresponde a uma "marginalidade" do seu autor que, apesar de ter sido convidado para participar no ciclo sobre Cinema Novo que a Cinemateca Portuguesa organizou na década de 80, não fez nunca parte integrante daquela "margem ao centro" referida por Monteiro. Do debate sobre este movimento, há apenas este registo atribuído a Lopes Barbosa (1985, p. 164):

A minha posição é de facto marginal. O contacto como cinema nasceu no Cineclube do Porto, a primeira oportunidade de fazer filmes surgiu em África, através do Eurico Ferreira, um

cinesta radicado em Moçambique e que me convidou a integrar a equipa da Somar Filmes. Fiz inúmeros documentários até que, por necessidade de denúncia da realidade colonial e para tentar atingir o próprio público negro, fiz o *Deixem-me ao Menos Subir às Palmeiras*... Fi-lo com muitas dificuldades, com perseguição da PIDE/DGS e o resultado foi um filme que nunca chegou a ser exibido em Lourenço Marques. O que me causa espanto é que em Portugal o filme também nunca foi exibido, mesmo depois do 25 de Abril, salvo casos pontuais e agora neste Ciclo. Desde aí que a minha situação tem continuado a ser marginal. Faço só cinema publicitário e acho que qualquer cineasta que não viva em Lisboa tem poucas hipóteses de fazer cinema em Portugal. Não estou a fazer nenhuma acusação, mas isto é um facto, e é com pesar que chego a esta conclusão. O cinema português, por razões económicas e sociais, está centralizado em Lisboa, mas creio que é muito importante que haja cinema que não seja só dos cineastas de Lisboa. É possível que em outras partes do país haja vocações cinematográficas e é pena que não se realizem por falta de meios. E os meios que há, não são por vezes canalizados mercê de uma certa disputa nos círculos do cinema português.

Pedi ao realizador que definisse "o modo como foi integrado no Cinema Novo português". Perguntei-lhe: "Considera que, genericamente, foi posto à margem pela elite dominante – refiro-me a cineastas, críticos e historiadores de cinema?". Resposta:

Sim, completamente, com a excepção do José de Matos-Cruz que acompanhou um bocado o meu "penar" pelas ruas de Lisboa, sempre que lá ia, na esperança de poder abrir portas. Nenhum dos projectos que meti no Instituto Português de Cinema para o financiamento filmico de novas obras foi aprovado. Um deles era o *Mayombe*, de Pepetela. Constatei na altura que mexer nas feridas coloniais continuava a ser um problema difícil de ultrapassar.

Lopes Barbosa nunca mais fez um filme¹⁴⁶. Questões de saúde [tuberculose e depois uma depressão nervosa] e dificuldades de financiamento assim o determinaram. Quanto ao seu filme, após o 25 de Abril de 1974, Courinha Ramos tirou duas cópias do mesmo na Tobis. Tal terá sucedido na sequência de um contacto que Lopes Barbosa fez, para esse efeito:

Apesar de doente, faço contactos com Moçambique e combino com Courinha Ramos um encontro em Lisboa para a exibição do filme. Na posse do negativo que Courinha Ramos traz, fazem-se, na Tobis, duas cópias - uma em 35 mm e outra em 16mm - partindo o produtor novamente para Lourenço Marques e levando consigo a cópia em 35mm. A sua intenção era preparar a estreia em Moçambique. Com a cópia de 16mm em meu poder organizo a primeira exibição pública na Escola Superior das Belas Artes do Porto, enquanto preparo o regresso a Lourenço Marques que virá a acontecer no mês seguinte, Setembro. Mal desembarco informam-me que o filme já tinha sido estreado e rapidamente retirado do cartaz por a sua estreia ter coincidido com os acontecimentos do 7 de Setembro e o produtor, temeroso de poder dar origem ao desencadeamento de acções violentas por a temática apresentada ser uma clara denúncia do regime que agora chegava ao fim, resolvera pura e simplesmente arquivar o filme na gaveta do esquecimento... para sempre! Restava-me a possibilidade de exibi-lo no formato de 16mm. Organizo exibições paralelas no cineclube de Lourenço de Marques e Cadeia da Machava.

146 Na verdade, acaba de fazer um filme de homenagem a José Saramago, que me enviou de Moçambique para que fosse encaminhado para a Fundação Saramago onde foi mostrado, na inauguração da mesma.

Inesperadamente, um vez que tinha interrompido o tratamento antituberculoso, sou acometido por um colapso nervoso, seguido de esgotamento nervoso e posterior depressão nervosa. Arrasto-me - é o termo - para Portugal em Maio de 1975, deixando para trás um convite, para me manter em Moçambique, que parte de pessoas ligadas ao novo poder político de transição, o qual não posso aceitar dadas as minhas condições de saúde. Refugio-me no Porto para um tratamento psicoanalítico que se manterá por vários anos. E início uma travessia do deserto que irá durar 20 anos.

De 1976 a 1977 assino um contrato com o Instituto de Tecnologia Educativa e integro-me, como operador de câmara na equipa que transmite diariamente as lições da tele-escola. Depois disso é o desemprego. Nessa altura resolvo escrever uma carta a Luis Bernardo Honwana que ocupava, penso, um cargo de ministro, oferecendo-me para voltar a Moçambique e dar o meu contributo no desenvolvimento da cinematografia nascente moçambicana. Mas não obtive qualquer resposta! Não faço ideia se a carta chegou ao destino! Pouco tempo depois, inesperadamente, sou procurado em minha casa, no Porto, pelo Pedro Pimenta, pertencente ao Instituto Nacional de Cinema (INC) que se desloca a Portugal com o propósito de comprar uma cópia do *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...* que não existe. Entrego-lhe, sem custos, a cópia que tinha ficado em meu poder, no formato de 16mm. Sobre o meu possível regresso a Moçambique, nada é avançado. Penso que não estava mandatado para negociar esse aspecto particular, partindo do princípio que conhecia a minha tentativa junto do Honwana manifestando-lhe o meu interesse em voltar!

Logo a seguir, Camilo de Sousa aborda-me, informalmente, tentando saber se estava interessado em assinar um contrato de cooperante com o INC. Mas, nesse meio tempo, a minha saúde havia-se degradado e resolvo não aceitar o convite. Sentia que não estava nas melhores condições, tanto físicas como psíquicas, para dar a minha melhor contribuição. Posteriormente foram-me chegando notícias que, usando a cópia que lhes facultei, o filme era exaustivamente exibido em Moçambique.

A cópia tirada por Courinha Ramos será a actualmente depositada na Cinemateca Portuguesa e que foi exibida no Festival de Cinema de Tróia, no ciclo sobre Cinema Novo e, em Março deste ano, de novo na Cinemateca? A cópia em 16mm que sobreviveu ao incêndio do INC, em Maputo, em 1991, está em fase de degradação e incompleta...

Deixem-me subir às palmeiras... mostrou que o trabalho forçado continuava, muito depois do fim do Estatuto do Indigenato ou das culturas obrigatórias. Mostrou, inspirando-se num poema de um angolano e adaptando o conto de um autor de etnia ronga – ambos registos sobre a dureza da vida dos "contratados" – que a teoria de Freyre era pouco mais que um fado tropical.

3. *Esplendor selvagem*: a censura à África sem "portuguesismo"

A proibição em Portugal e em Angola de *Esplendor selvagem* (1972), de António de Sousa (1912-81), considerado "anti-político" pela Censura, é um caso à parte relativamente

aos de *Catembe* e *Deixem-me ao menos subir às palmeiras*.... Nada no currículo do seu realizador ou na sinopse do filme - que, na verdade não é uma sinopse mas um excerto da narração com que principia a obra - indicaria uma proibição da exibição deste (Matos-Cruz, 1999, p. 149):

África - continente estranho e belo, com paisagens multiformes e uma eterna autenticidade. As comunidades, os animais, as 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 - Mufico; casamento; o ciclo da vida - Evamba; as estações, o sortilégio dum universo misterioso e sobrenatural.

A escassa informação existente sobre o filme e sobre a proibição ao mesmo foi publicada por José de Matos-Cruz em *O cais do olhar*. Quando lhe pedi confirmação sobre a mesma e o seu depoimento respondeu-me, em 29 de Abril de 2011, que o pouco que sabia lhe tinha sido afirmado pelo próprio António de Sousa:

[...] sobre *Esplendor Selvagem*, apenas te posso repetir o que me foi, pessoalmente, revelado pelo António de Sousa, registei, e já publiquei: que o filme foi considerado "anti-político" pela Censura, em Angola; que foi exibido em Moçambique; e que, em Portugal, uma eventual distribuição esteve confiada à Astória Filme.

Sinopticamente: *Esplendor selvagem* foi exibido em Moçambique, antes do 25 de Abril de 1974. Não estreou em Portugal, embora a sua distribuição tenha chegado a ser confiada à Astória Filme. Foi apresentado pela primeira vez no Teatro Rosa Damasceno - VIII Festival de Cinema de Santarém em Novembro de 1978. Na sequência desta pesquisa e após conversa que mantive com o director-adjunto da Cinemateca Portuguesa, José Manuel Costa, foi feita a tiragem de uma cópia nova do filme que estreou, na Barata Salgueiro, em 27 de Janeiro de 2011.

Dos três filmes que me propus apresentar em contra-campo aos filmes da propaganda do regime foi o último que consegui ver e o primeiro que voltou a ser exibido pela Cinemateca, assinala-se como curiosidade.

Produzido, realizado e fotografado por António de Sousa, o qual contou com o auxílio do filho António Manuel de Sousa (conhecido como Toni de Sousa, falecido em 2010) nesta última função, o filme foi filmado desde 1957 - ao longo de vários anos, portanto -, à medida da disponibilidade de Sousa, até ser concluído e estrear em 1972, no Cine Teatro Ruacaná, de

acordo com o testemunho de Elsa de Sousa, filha do cineasta. Segundo Rui Manuel de Sousa, outro dos filhos ainda vivos, este quando podia "saía dois ou três meses para filmar". Rui contou-me também que era o pai quem positivava os próprios filmes "e por isso foi chamado à PIDE. Chegou a ser mal tratado".

A falta de apoio financeiro e o carácter artesanal da produção do filme terá sido determinante para que tenha sido filmado não só em vários tempos mas também com câmaras diferentes e em dois formatos, 16mm e 35 mm.

Nada indiciaria, já o comentei, que a exibição de uma obra de António de Sousa pudesse vir a ser proibida em Portugal e ainda menos em Angola.

Ao contrário de Faria de Almeida ou de Lopes Barbosa, António de Sousa nada tinha a ver com a geração do Novo Cinema português, com o movimento cineclubista e não era um oposicionista ao regime.

Juntamente com João Silva (1916-) foi um dos pioneiros do cinema feito em Angola e com este dividiu a produção e realização de *Actualidades de Angola* - a primeira série que existiu entre 1957 e 1961 subsidiada pelo CITA¹⁴⁷.

Nascido em Faro a 3 de Maio de 1912, Sousa era quatro anos mais novo que António Lopes Ribeiro, com o qual veio a colaborar na década de 40 (sobretudo de 1944 a 1946) já

147 "Nasceu a 7 de Abril de 1916, em Lisboa, nos confins do popular bairro lisboeta de Alfama. Começou a trabalhar aos 12 anos, como escriturário. Aos 17 anos troca o escritório pelos estúdios da Tobis. A sua ligação à sétima arte manteve-se até aos 63 anos, com duas interrupções forçadas. A primeira deu-se logo em 1934, ano da sua admissão na Tobis, tendo como causa directa a sua participação na Revolta do 18 de Janeiro. Custou-lhe dois anos de degredo nos Açores. A segunda, por um período mais curto, veio na sequência do funeral de Bento de Jesus Caraça. João Silva estava a filmar a manifestação de democratas que a cerimónia do funeral constituiu, quando a polícia lhe arrancou o filme da máquina e enviou o seu autor, uma vez mais, para a prisão.

No cinema, João Silva foi sucessivamente claquette-boy, assistente de operador e operador, tendo chegado a ser assistente do realizador italiano Ettore Scola, no filme *Perdido em África*, rodado no deserto de Moçâmedes. Entre outros, trabalhou com Cottinelli Telmo, Chianca de Garcia, Jorge Brum do Canto, Arthur Duarte, António Lopes Ribeiro, Francisco Ribeiro, Alexandre Onuchi, Leitão de Barros, Perdigão Queiroga e Henrique Campos. O seu nome figura na ficha técnica de filmes como *Canção de Lisboa*, *Bocage*, *Aldeia da Roupas Branca*, *João Ratão*, *Pai Tirano*, *O Leão da Estrela*, *Pátio das Cantigas*, *Fátima – Terra de Fé*, *Um Homem às Direitas*, *Ladrão Precisa-se*, *A Morgadinha dos Canaviais*, *Camões*, *Fado*, *Vendaval Maravilhoso*, *Filho do Homem do Ribatejo*, *Kill or be killed* (fita americana), *Cantiga da Rua*, e do já referido *Perdido em África*, de Ettore Scola, e do filme francês *Singrid*.

Cineclubista activo, João Silva pertenceu ao Círculo de Cinema, que acabou por ser encerrado pela PIDE, e os seus membros mais destacados mandados para Caxias.

Em Janeiro de 1950, João Silva foi para Angola, onde se dedicou ao documentário, designadamente ao serviço da Telecine-Angola, e garante, durante vários anos, as *Actualidades de Angola*.

Depois da independência de Angola, foi convidado pela Televisão da República Popular de Angola para chefiar os serviços de cinema. Aceitou o convite, mas abdicou rapidamente da função de chefia, preferindo voltar para trás das câmaras. Regressa a Portugal em Agosto de 1979, sendo desde esse ano repórter fotográfico no departamento de informação da CGTP-IN". <http://cad.cgtp.pt/ica/index.php/3537;isaar> último acesso 24 de Outubro de 2011.

depois de ter constituído família em Angola. Foi durante o serviço militar que visitou Angola pela primeira vez aí se instalando e casando quando tinha 23 anos (por volta de 1935). Fixado em Nova Lisboa (actual Huambo), não se dedicou ao cinema como actividade principal.

Elsa de Sousa, a filha do realizador, contou-me, em entrevista feita no Verão de 2010 que "[...] a certa altura foi trabalhar para os Caminhos de Ferro. Nós estivemos lá. Abandonou o cinema temporariamente porque com o dinheiro dele é que fazia as coisas. O Estado não ajudava, a parte civil também não...".

Sousa ter-se-á iniciado no cinema como autodidacta. Segundo a filha, "tinha montes de livros americanos e ingleses sobre cinema". Nunca falou com a filha sobre as suas influências cinematográficas mas esta diz que, ao cinema, iam ver Kubrick, Eisenstein e que dos realizadores italianos se interessava muito por Fellini.

Depois de radicado em Angola, Sousa terá trabalhado nos Alpha Film Studios, de Joanesburgo, na África do Sul onde se tornou operador de imagem e terá mesmo trabalhado como actor. Elsa confirmou a passagem do pai pela África do Sul e uma permanência em Portugal - já depois de casado:

Sei que ele esteve aqui [Portugal] muito novo ainda e que era grande amigo do Vergílio Teixeira. Estava no grupo da Amália Rodrigues. Entretanto a minha mãe tinha ficado em Angola e ele veio para cá tratar da vida dele. Ele tinha, desde miúdo, uma paixão pelo cinema e queria fazer filmes.

Em Portugal António de Sousa participou na filmagem de vários documentários e actualidades cinematográficas entre os quais *10 de Junho - Inauguração do Estádio Nacional* (1944) e *Viagem de Sua Eminência o Cardeal Patriarca de Lisboa* (1944. Trata-se de uma viagem a África que suscitou correspondência entre o Papa Pio XII e o Presidente carmona).

Apesar de colaborações esporádicas em obras cinematográficas feitas em Lisboa e de visitas frequentes quer à capital portuguesa quer a Bruxelas - devido à inexistência de laboratório de cinema tinha que fazer a revelação dos filmes fora de Angola - a obra de Sousa é sobretudo angolana. Na obra *Cinema em Angola*, de José Mena Abrantes e José de Matos-Cruz, pode ler-se (Matos-Cruz & Abrantes, 2002, p. 15):

Outra actividade relevante coube a António de Sousa - com *Maravilhas de Angola* (1951), *A terra e os povos* e *Ouro líquido* (1954), ou *Lobito* (1958): em 1957, este documentarista abalançou-se, com João Silva, às *Actualidades de Angola* - que se mantiveram até 1961, com 55 números.

Entre os ali radicados, Sousa, foi, certamente, o mais importante cineasta da Angola colonial.

Não só pela frequência, como pela diversidade de funções técnicas - produção, realização, fotografia partilhada com o filho, António Manuel - embora nunca tentasse a ficção. A cor, mandá-la-ia revelar em Bruxelas.

Esplendor Selvagem terá começado a ser rodado a partir de 1957 e só ficou pronto em 1972. Para realizar o filme, que mostra a fauna e a flora de várias regiões de Angola, além de pinturas rupestres e cerimónias de iniciação de rapazes e raparigas de diferentes tribos, viajou por toda a Angola com uma pequena equipa:

Ía com o meu irmão, um rapaz preto que era o ajudante. Levava missangas e coisas assim para entrar em contacto com os chefes, para poder fazer as filmagens das cerimónias. Algumas dessas tribos nunca tinham visto um homem branco. Faziam aquelas cerimónias – *fundula*, no caso das raparigas. No caso dos rapazes, não sei o nome. O meu pai não me contava porque teria vergonha. Lá contaria à minha mãe, não é? E a minha mãe também não me contava porque tinham vergonha de contar esse tipo de coisas.

Era naturalmente mais fácil filmar as cerimónias dos rapazes enquanto que só podia registar os aspectos públicos das cerimónias das raparigas - que eram pouco mais do que meninas, nalguns casos.

O filme começa mostrando aspectos naturais. A narração, escrita por Navarro de Andrade e feita por Carlos Cruz, explica: "África, terra misteriosa e plena de encantos, eivada de verdes, estranha e bela, de contrastes violentos, dificilmente concebidos pela imaginação humana [...]". Noutro ponto da narração - que repete várias vezes a evocação de África nos inícios de frases da narração - surge o excerto já citado:

África, continente estranho e belo, com paisagens multiformes e uma eterna autenticidade. As comunidades, os animais, as 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 - Mofico; casamento; o ciclo da vida - Evamba; as estações, o sortilégio dum universo misterioso e sobrenatural.

Mostram-se imagens de paisagens e aspectos da vida selvagem mais emblemáticos de Angola: ao Sul de Luanda, o Miradouro da Lua, prossegue com imagens do Morro do Lubiri e do Huambo, antes de mostrar algumas danças quiocos e animais selvagens. Seguem-se as cataratas do Cunene e as Duque Bragança (actuais Kanangula), o rio Lucala, antes das Pedras Negras do Pungo Andongo, o rio Cuanza, as cataratas do Luando, etc..

Após mostrar alguns aspectos da fauna e flora angolanas, dá atenção aos penteados feitos pelas mulheres, os quais, explica a narração, demoram por vezes dias a fazer e para os quais não chegam os cabelos da própria recorrendo-se ao uso do cabelo de parentes ou

amigas.

Esplendor selvagem fixa depois a cerimónia do *efico*, um ritual de passagem feminino, tal como é praticado na região do Mulondo. As fases do *efico* são variáveis de região para região mas geralmente o ritual começa com uma luta a fingir com os rapazes, que as conseguem dominar e, no caso deste filme, entregam as raparigas às mulheres que dirigem a iniciação destas. O ritual termina com a lavagem dos corpos das raparigas e o penteado dos seus cabelos de um modo que representa a sua nova condição. As mães dançam depois o *ondolo*, o qual representa o nascimento das iniciadas na sua nova condição, a de mulheres, que passam a poder casar-se e ter filhos.

Neste caso, mostra-se uma jovem a fugir de um grupo de seis rapazes que a conseguem apanhar embora esta ofereça "forte resistência", segundo a narração, antes de ser entregue às mulheres que dirigem a cerimónia. A narração "cala-se" e sucedem-se apenas as imagens da resistência da jovem que morde, esbraceja, esperneja, antes de ser entregue, dominada e de joelhos, às mulheres que dirigem a cerimónia. Assume a narração que há diferenças nos rituais praticados entre os povos Capulongos. Especifica que nesta sociedade de pastores, do grupo *Vanha Leca Lucumbi*,:

[o] rito da puberdade inicia também as raparigas na legalidade da vida sexual. Não há mulheres no sentido pleno da palavra sem *efico*, no qual as mulheres mais velhas e experientes têm papel preponderante com os seus ensinamentos, esclarecimentos e modos de comportamento para com os homens e na sua vida conjugal.

E acrescenta, a título de explicação:

A cerimónia da puberdade, ou *efico*, realiza, com solenidade a passagem do estado de donzela para o de adulta, não apenas no aspecto sexual como no amoroso. Com o decorrer dos dias, a euforia dos participantes na festa torna-se cada vez mais frenética. Mulheres e homens mostram o seu contentamento. É que aumenta o número de mulheres aptas a serem mães de muitos filhos, ambição máxima dos povos bantas¹⁴⁸.

Este ritual termina com as mulheres iniciadas vestidas com panos garridos "que transmitem à cerimónia uma alegria que contrasta com o tom sombrio das *mufico*. Enquanto que de olhos no chão, com timidez, aparentando desgosto, as iniciadas caminham lentamente, o ritual prossegue".

Entram então em acção os rapazes que "com atitudes másculas e provocantes, procuram atrair à dança as *mufico* que ao princípio hesitantes acabam por ceder aos gestos

148 Diz-se povos banto ou bantu e língua banta.

galanteadores". Explica-se, de seguida, como a dança é fundamental em todos os rituais africanos.

A acção desloca-se para o sul de Angola e tem como protagonista um outro povo, pertencente aos Bantu¹⁴⁹, os Gambwúés ou Capulongos.

Mostra o *efico* na sua variação local e diz-se que entre os Bantu do Sudoeste de Angola se mantém com o rigor das tradições. Também aqui os rapazes, penteados com moicanos, correm atrás das *mufico* até as apanharem e transportarem nos ombros até a uma espécie de cubata. Elas simulam choro e escondem a cara com as mãos. "Antes do ritual da passagem, as adolescentes usam geralmente penteados vistosos com missangas brancas e argolas nas pernas, feitas de ramos secos de arbustos". Durante a noite, a *mufico* dorme numa cubata, acompanhada das outras adolescentes, longe dos olhares e enquanto cá fora se batem palmas e se dança. No segundo dia da cerimónia, a iniciada sai da cubata sem o penteado de missangas, tapada por um pano "para não ser vista nem conhecida". As *mufico*, sempre acompanhadas pelas outras adolescentes, escondem-se depois na floresta, em árvores, durante toda a semana que dura a passagem. É um familiar quem lhes leva as refeições à árvore em que se esconde cada *mufico*. Todas as noites, porém, as *mufico* regressam ao *eumbo* - sítio onde vivem - "repetindo-se sempre o mesmo cerimonial". Findo o período de passagem, a iniciada é levada à cubata onde lhe é feito o penteado adequado ao seu novo estado. A batucada e as danças prosseguem enquanto, como epílogo, se sacrificam touros, por asfixia e se faz a purificação das raparigas no rio mais próximo.

Em nenhum dos *efico* registados o filme revela que é feito - nem quando é feito - a excisão do clitoris das *mufico*.

Esplendor selvagem, a meio, explica a importância do *quimbanda* e do feiticeiro, duas personagens fundamentais na vida comunitária:

Na África dos ritos e dos mitos, das religiões estranhas, duas personagens predominam: o curandeiro ou *quimbanda* e o feiticeiro. O *quimbanda* procura diagnosticar a doença da paciente que o consulta [a narração descreve precisamente aquilo que é mostrado pela

149 Constituem um grupo etnolinguístico localizado principalmente na África subsariana que engloba cerca de 300 a 400 subgrupos étnicos diferentes. A maioria é formada por agricultores que vivem também da pesca e da caça. Com conhecimentos metalúrgicos, chegaram a constituir o reino do Congo que se estendia por grande parte do Noroeste de África. A unidade deste grupo, contudo, aparece de maneira mais clara no âmbito linguístico, uma vez que essas centenas de subgrupos têm como língua materna uma língua da família banta. Estendem-se desde os Camarões até à África do Sul e ao oceano Índico, e pertencem à mesma família linguística, a das línguas bantas (a qual, por sua vez pertence à família linguística nígero-congolesa, e partilham em muitos casos costumes comuns.

imagem]. Com folhas mastigadas e determinado líquido só do seu conhecimento tenta o primeiro curativo. A paciente repele-o, ostensivamente. O curandeiro ensaia estranhas manigâncias. Num dos tratamentos mágicos, o doente passa por entre as pernas do *quimbanda* e como isso não basta efectua-se outras manigâncias.

O filme mostra ainda a importância do forjador que faz a cura das pedras. A fundição é um recinto sagrado e este é um conhecimento mágico.

Mostra-se depois outro "importante ritual" que decorre nas "terras cuanhamas": a *efundula*, cerimónia da puberdade e casamento das raparigas. Explica-se que as mais ricas exibem um penteado exótico, enfeitado com búzios. "Demonstrando saber pilar *massango* demonstram estar aptas para a vida de casadas. O terceiro dia é o do desmanchar dos penteados. O corpo é penteado com *tukula*¹⁵⁰, tinta encarnada extraída de um pó proveniente da casca de uma árvore africana." A narração prossegue dizendo que as raparigas empunham rabos de boi, com excepção da mais rica que empunha penas de avestruz.

Depois da fixação de mais este ritual, *Esplendor* prossegue mostrando a importância dos rios, enquanto a narração repete várias vezes a ideia de uma "África estranha e bela", sublinhando que "flores, animais e homens comungam com a natureza". Os rios surgem também como fonte de alimentação para os homens que aí pescam e não vivem apenas da caça. Para aqueles que dependem da recollecção "[...] cada animal [não] representa a aventura sonhada" - como é afirmado - mas a própria subsistência".

Entre os recolectores, os Khoisan, ou bosquímanos, são destacados pelo seu permanente nomadismo. A sua alimentação depende da caça e da colheita de frutos silvestres, mostra o filme, e a sua instalação, sempre provisória, é em casas construídas com cascas de árvore e madeira. Prestadores de serviços a outras tribos, recebem milho como pagamento. A narração explica que os bosquímanos são negróides cruzados com povos da Ásia central e que as suas danças reproduzem movimentos de animais e reconstituem caçadas. Mostra-se ainda como fazem fogo de modo primitivo.

As queimadas - "tudo neste continente é espectacular" -, as chuvas fortes e a chegada da Primavera são mostradas por volta da uma hora do documentário, que atenta ainda em vários aspectos da flora.

Depois, são os Chimbos, também eles nómadas e pastores, a ser retratados. Entre a

150 O narrador diz *lukula*. Trata-se da tinta obtida do cerne da árvore *Pterocarpus tinctorius* reduzido a pó muito fino. A *tukula* tem uma cor avermelhada bastante viva. <http://www.cabinda.net/CabindasCap15.html>, visto pela última vez a 27 de Outubro de 2011.

sua busca de água e a fixação de como são feitas as suas habitações, com capim e bostas de boi, são mostradas as pinturas rupestres existentes na região onde eles se encontram de momento. É ainda explicado que o leite é a base da sua alimentação e como fabricam iogurte batendo o leite em cabaças. A sua única ocupação, diz-se ainda, é tratar do gado, tarefa em que as crianças ajudam.

O filme volta a mostrar aspectos da paisagem natural - rio Cunene, quedas do Montenegro, maciço de Chamalindo - e vida selvagem - olontes, avestruzes, zebras, suricate, raposa de Lalande, etc.. Segue-se o deserto do Namibe, com a emblemática *welwytchia mirabilis*, e as pinturas rupestres do Tchitundu-Hulu antes de o filme encerrar com a abordagem de rituais de iniciação masculinos.

Na África, terra misteriosa - na África dos mitos -, quando o elemento sobrenatural que rodeia todos os seres vivos se adensa e se afirma na época do cacimbo, tudo se prepara para os ritos de passagem masculina, a circuncisão.

Explica-se que os tambores ressoam pela selva e pela savana de toda a Angola enquanto os *mukichi* - figuras mascaradas - fazem as danças testemunho da África feiticista. A narração diz que é como que por encanto que saem da selva, de todos os recantos, para celebrar a cerimónia. Representam um espírito que aparece para dançar e que "se exhibe de modo a não ser reconhecido como pessoa humana". Explica-se ainda que têm de obedecer a um quadro ritual muito rígido, com castigo definidos para as faltas rituais que possam vir a cometer - "punição que conduz à loucura ou à morte". Ele é um elemento dominante no rito da circuncisão.

A acção prossegue mostrando como, na região dos povos Ganguela, os mestres dos iniciados cortam paus para construírem o acampamento onde os iniciados terão de permanecer enquanto durar a cerimónia - dois a três meses. É construído longe das povoações, no mato. Os jovens terão de dormir aí, nas "longas e frígidas noites do cacimbo", nos meses de Junho e Julho. A circuncisão - mostrada no filme em dois planos médios que alternam com imagens dos tambores e seus tocadores - é feita por um indivíduo experimentado, o "leopardo". "Tocando fortemente, os tambores abafam o choro e os gritos de dor dos operados", diz a narração. Segue-se a "escola da vida", que prepara os jovens - na verdade, alguns ainda são crianças - para o estado de adulto. O mestre mais importante dá a primeira lição, sobretudo recomendações e conselhos. Recolhem depois à *etanda*.

O filme inclui uma sequência de imagens de grande beleza: os meninos, cujos corpos

estão pintados com cinza, ao anoitecer ganham um brilho azul que contrasta com o vermelho do fogo e das saias de arbustos secos que vestem. São mostrados a aquecer-se enquanto não vão dormir. Depois, cada um recolhe-se ao espaço que lhe é destinado, "não lhe sendo permitido qualquer agasalho".

A narração de *Esplendor selvagem* explica que noutras regiões de Angola a cerimónia mantém o mesmo exotismo, conduz aos mesmos preceitos em termos de "escola da vida", tem o mesmo cenário e preservam o secretismo. "Ligeiras diferenças não chegam para fazer perder um sentido comum num cerimonial que todos os anos se repete, pelo cacimbo, na terra africana."

Mukichis misteriosos, espíritos que aparecem para dançar, tambores que ressoam, danças de ritmos exóticos, propiciam a transformação do adolescente em adulto, no decorrer de um rito, de uma escola que prepara o homem para a luta pela vida. As danças repetem, ao som dos tambores, persistentemente, passos e gestos que reflectem o panorama de uma África feiticeira.

Esplendor selvagem é um título que romantiza a realidade tribal e aspectos da geografia física e humana de um território de enorme diversidade cultural que a colonização portuguesa integrou num território de nome único: Angola (derivação portuguesa do termo *bantu* N'gola, título dos reis do Ngongo quando os portugueses se instalaram em Luanda no século XVI).

Quando perguntei a Elsa de Sousa porque é que *Esplendor selvagem* foi censurado, creio que não entendeu logo a pergunta. Respondeu: "Por causa desse lobbie dos realizadores de cá... "Aquele gajo é de Angola não passa o filme, não. Não interessa!" Naquela altura não havia um Paulo Branco. Se ele já tivesse em actividade naquela altura teria dito que sim".

Insisti na pergunta: "A ideia que tem sobre o facto do filme do seu pai não ter passado é a de que não houve interesse por parte dos colegas de profissão...". Disse, de imediato: "Não houve interesse. Ninguém o promoveu. Pronto! Se não passou foi por isso".

Tentei precisar: "Isto antes do 25 de Abril?". Confirmou. "E depois?", perguntei. "Depois ainda pior porque estava tudo em guerra. Portugal era um manicómio em auto-gestão".

Na verdade, *Viagem no deserto*, um documentário de sua autoria, estreou em Portugal em 1971 pelo que o boicote ao cineasta não é de todo plausível.

"Sabe se o seu pai tentou fazer alguma coisa após o 25 de Abril para mostrar o

filme?", inquiri. "Não. Ele desinteressava-se. Não sei se ele vendeu o filme. Não faço ideia porque eu não sabia dos negócios dele. Eu nessa altura já trabalhava mas o meu pai sustentava-nos, a mim e à minha mãe - os meus irmãos já estavam fora -, era com esse dinheiro que ele ganhava com os filmes. Ele trabalhou muito foi na Madeira. Fez muitos filmes interessantes na Madeira. O Alberto João Jardim protegeu-o [António de Sousa foi viver para a Madeira em 1978].

Procurei confirmar com Elsa de Sousa se, de facto, o filme terá sido filmado ao longo de quinze anos - entre 1957 e 1972. Não o negou. Sobre a rodagem assentiu que trabalhava com uma pequena equipa que incluía Toni de Sousa (que o ajudava a filmar) e um ajudante.

Na tentativa de conseguir mais elementos sobre o processo de proibição a *Esplendor selvagem*, em 26 de Novembro de 2011, escrevi a Carlos Cruz que deu voz à narração do filme. Além de um enquadramento sobre o tema da minha investigação e de um excerto da narração do filme em questão, perguntei-lhe:

Como e por quem foi contactado para fazer a locução? Se teve a noção de que o filme foi proibido? Caso afirmativo, quando, como e através de quem? Se conheceu o realizador ou a pessoa que escreveu a narração, Navarro de Andrade?

Nesse mesmo dia recebi uma resposta que reproduzo parcialmente:

[...] o texto que me manda não me é estranho. Como narração trata-se evidentemente de um documentário. Duas alternativas: ou feito na RTP ou fora. O nome de Navarro de Andrade é um indicador. Ele era jornalista da RTP, um homem ligado ao regime e acho engraçada a ideia de um filme com o texto dele ter sido proibido. Mas terá sido com certeza pelas cenas da circuncisão, penso. Assim, não seria de todo impossível que tivesse sido feito na RTP e que o Navarro de Andrade tenha escrito um texto para as imagens e um texto que nunca seria anti situação. Seria mesmo e apenas "cultural".

Cruz sugeria-me hipóteses relativas à autoria do filme pois não terá entendido, pela informação que lhe enviei, que essa questão não se colocava.

Retorqui, na mesma data (e entre outras considerações):

O realizador do filme chamava-se António de Sousa e era apenas quatro anos mais novo que o Lopes Ribeiro. Estava longe de ser um crítico ao regime, tal como o Navarro de Andrade, e é por isso que o caso da proibição é mais extraordinário. A minha tese é que o filme atentava contra a ideia que Portugal estava a fazer um belíssimo trabalho na modernização das colónias. Era suposto que os "indígenas" estivessem mais assimilados culturalmente e não a viver como "selvagens" (como imaginará não reproduzo uma opinião minha mas tento pensar segundo a bitola de então). Por outro, como diz, as imagens de nudez, as referências aos ritos de passagem de cariz sexual não ajudavam...

[...]

O filme foi produzido e realizado pelo António de Sousa, que costumava vender imagens da vida selvagem para Hollywood e que, com o João Silva (provavelmente o João de que se tentou lembrar), fazia reportagens para as *Actualidades de Angola*. Ele próprio filmou, com a ajuda de um filho, Toni de Sousa, já falecido e que trabalhou muitos anos no Instituto Português de Cinema.

[...]

Enfim, curiosamente soube esta tarde que o filme - além de ter passado em Moçambique, _onde a censura era mais branda - passou meia dúzia de vezes em Luanda num organismo oficial de informação e turismo.

A minha tese - que mantenho - segundo a qual o filme foi considerado "anti-político" por mostrar imagens de Angola que eram muito diversas das que a propaganda oficial procurava financiar e divulgar nos cinemas metropolitanos - é contrariada pela resposta de Carlos Cruz. No seu entender os censores não tinham capacidade para elaborar um pensamento tão complexo. Tal até podia ser o caso dos censores da Comissão de Censura ao Cinema regular mas o caso *Catembe* revela que o Ministério do Ultramar também tinha uma palavra a dizer. Por outro lado, António Escudeiro revelou-me, em entrevista realizada em Junho deste ano, que, em 1972, o seu documentário *Angola - terra do passado e do presente* [que articula, como o título indica, imagens de progresso com outras de uma África "ancestral"] foi proibido directamente por César Moreira Baptista.

Fica, portanto, assente que a censura, para além da Comissão responsável por ela, podia exercer-se por várias vias e com diferentes motivações.

Obviamente que a exibição do corpo e a inclusão de rituais de passagem que assinalam a entrada de jovens na vida adulta e o início da sua actividade sexual poderá ter sido, por si só, motivo suficiente para a proibição. O filme *Censura: alguns cortes* que Manuel Mozos realizou em 1999, por encomenda da Cinemateca Portuguesa, e que remonta pedaços de película cujo corte foi imposto pela Comissão durante o Estado Novo, ilustra bem como a exposição do corpo era motivo de "corte".

Quanto ao comentário de Carlos Cruz:

António de Sousa e João Silva. Lembro-me perfeitamente. Era esse João, sim. E lembro-me do António que de vez em quando aparecia por cá. Eu penso que ele não tinha ideologia para fazer um filme com essa mensagem de forma propositada. Ele queria era filmar e vender o seu produto

E devo fazer-lhe uma confissão: os censores eram tão estúpidos que dificilmente teriam um raciocínio desses. Eu lidei 9 meses com eles no ZIP ZIP e depois noutros programas. Eram mesmo burros e básicos. Mas... a sua tese pode corresponder de facto ao que se passou porque no meio dos burros podia haver algum com livros. Eu penso que a nudez e o sexo foram definitivos... Num programa (*Discorama*) que eu fiz, fui proibido de apresentar imagens das capas de discos dos Beatles porque... eles tinham o cabelo muito comprido!

A nudez não pode ter sido argumento para sustentar a classificação do filme como "anti-político". O que se afirma, sempre, é o absurdo de procurar as "justificações" da censura, uma atitude para a qual somos "empurrados".

A importância que a ida ao cinema tinha em Angola - e nas outras ex-colónias portuguesas - era enorme. Não havia televisão, importa sempre lembrar. Os cinemas eram, em geral, salas com grandes lotações e eram frequentadas pelas famílias não tanto em função da programação mas porque era um acto socialmente significativo e recreativo. Questionada sobre se as pessoas iam muito ao cinema, Elsa de Sousa disse-me: "Se iam! Nós não tínhamos televisão. Íamos ao cinema. Eu e os meus pais íamos duas ou três vezes por semana". O controle, por parte do regime, daquilo que era visto pelos "metropolitanos" sobre as colónias e pelos "colonos" sobre as "colónias" que eram supostamente alvo de grande desenvolvimento económico e progresso tecnológico, era, portanto, fundamental para este.

António de Sousa não terá tido outros condicionamentos à sua liberdade de expressão, de acordo com o testemunho da filha: "Ele só foi condicionado na parte monetária. Ele filmava o que queria, exhibia o que queria".

Esplendor selvagem terá tido ante-estreia no Cine Teatro Ruacaná e algumas exhibições em Angola, no CITA, apesar da posterior proibição. Pergunta minha e resposta de Elsa de Sousa:

MCP - Quando o filme do seu pai ficou concluído estreou, portanto, em Nova Lisboa?

ES - Acho que sim. Ele foi estreado, com a assistência do governador do distrito e dos convidados e a família.

MCP - Tem memória disso?

ES - Tenho. Eles estreou muitos filmes e eu ia sempre.

MCP - O filme ficou em exibição ou foi só uma espécie de ante-estreia?

ES - Não sei. Eu não posso dizer porque eu me desinteressava disso. Porque entretanto também casei. Comecei logo a ter filhos. Aliás, eu fui viver para Bruxelas. Estive lá um ano. Voltei para Angola e tive a minha primeira filha.

MCP - Isso em que altura?

ES - Eu casei em 1966.

MCP - Mas o filme estreia em 1972.

ES - Pois, não sei se já seria casada quando estreou.

MCP - Mas tem ideia de ter ido ver o filme?

ES - Tenho. Mas eu fui ver tantos que não posso nomear quando é que fui ver determinado filme.

MCP - Mas o *Esplendor Selvagem*...

ES - Eu acho que é o último filme que ele faz em Angola.[...]

MCP - Quando o filme estreou, em Nova Lisboa, quem era o governador?

ES - Não faço ideia. Esqueço-me dos nomes.

MCP - E não tem a noção também em que cinema é que estreou?

ES - No Ruacaná.

A título de curiosidade escreva-se que em *Paraíso perdido*, filme sobre o passado lacunar entre Angola e Portugal da personagem feminina principal Cristina e do amor que a liga a Cristovão, Alberto Seixas Santos usou excertos de *Esplendor selvagem*.

Esplendor selvagem - que para o seu autor fixa a África que o seduziu - documenta uma realidade que escapava ao controle do Estado Novo e revela a incapacidade de Portugal, como império, controlar todo o território relativamente ao qual assumira responsabilidades na sequência da Conferência de Berlim. Sobretudo, *Esplendor selvagem* revela uma existência em que não se reconhece de maneira evidente o apregoadado e desejado "portuguesismo" [enfim, numa leitura optimista pode ler-se esse "portuguesismo" no empreendedorismo, amadorismo e aventureirismo de António de Sousa. Este porém, não deixou "traços" na paisagem]. Torna óbvia a negação à asserção "Do Minho a Timor somos todos portugueses".

IV. Fora de campo: imaginação e conhecimento

Em *Imagens apesar de tudo*, Didi-Huberman sustenta - a propósito da posição dos que, relativamente ao holocausto, afirmam tratar-se de algo impensável - que não é possível relegar o genocídio a essa categoria do impensável. O historiador de arte francês apoia-se em Arendt para dizer que há que persistir no pensamento precisamente onde ele ameaça fracassar. Arendt sustenta a necessidade de repensar a teoria política se a que existe não é capaz de pensar todas as ocorrências da realidade. Didi-Huberman acrescenta a isto que urge repensar os fundamentos das ciências humanas enquanto tais (Didi-Huberman, 2012, pp. 41-42).

Aimé Césaire, em *Discurso sobre o colonialismo*, editado em 1955 - um ano após Freyre ter publicado as obras que consagram sociologicamente o luso-tropicalismo - questionou o que é o colonialismo. Escreveu que não é (Césaire, 1978, p. 14):

[...] nem evangelização, nem empresa filantrópica, nem vontade de recuar as fronteiras da ignorância, da doença, da tirania, nem propagação de Deus, nem extensão do *Direito*; admitamos, uma vez por todas, sem vontade de fugir às consequências, que o gesto decisivo é o do aventureiro e do pirata, do comerciante e do armador, do pesquisador de ouro e do mercador, do apetite e da força, tendo por detrás a força projectada, maléfica, de uma forma de civilização que a dado momento da sua história se vê obrigada, internamente, a alargar à escala mundial a concorrência das suas economias antagónicas.

Césaire contraria, em absoluto, a visão optimista de Freyre relativa ao colonialismo português ou ao colonialismo em geral. Nega que o colonialismo tenha posto civilizações em contacto e escreve que da colonização à civilização vai uma enorme distância. Não resultou "um só valor humano" de todas as expedições colonizadoras, de todos os estatutos coloniais, diz.

Vai mais longe, porém. Critica o modo como a burguesia ocidental assistiu ao surgimento do nazismo assentando que seria um fenómeno passageiro e calando em si mesma a verdade. A "barbárie" criada pelo nazismo não é uma "barbárie" de passagem nem de excepção, sustenta. É antes uma barbárie de que essa burguesia foi cúmplice e tolerou enquanto foi aplicada a povos não europeus. Afirma (Césaire, 1978, p. 18):

Sim, valeria a pena estudar clinicamente, no pormenor, os itinerários de Hitler e do hitlerismo

e revelar ao burguês muito distinto, muito humanista, muito cristão do século XX, que traz em si um Hitler que se ignora, que Hitler vive nele, que Hitler é o seu *demónio*, que se o vitupera é por falta de lógica que, no fundo, o que não perdoa a Hitler não é o *crime* em si, o *crime contra o homem*, não é a *humilhação do homem em si*, é o crime do homem branco e o ter aplicado à Europa processos colonialistas a que até aqui só os árabes da Argélia, os "coolies" da Índia e os negros de África estavam subordinados.

Esta deriva, do holocausto para o colonialismo, de Arendt e Didi-Huberman para Césaire, fi-la precisamente para aproximá-los e integrá-los numa leitura política. A industrialização da morte nos campos de extermínio é uma novidade nazi. Porém, a utilização de campos de concentração pelos ingleses na guerra anglo-boer (1900-1902) como estratégia de combate à guerrilha boer radicou na morte de cerca de 26 mil mulheres e crianças¹⁵¹. Entre 1904 e 1907, o império colonial alemão foi responsável pelo primeiro genocídio do século - dos hererós e namaquas - no território que é, actualmente, a Namíbia. Quando os hererós se revoltaram contra o domínio alemão em Janeiro de 1904 e foram derrotados por um exército comandado pelo general Lothar von Trotha toda a população hereró foi empurrada para o deserto. Meses mais tarde, os namaquas revoltaram-se e foram tratados do mesmo modo. A falta de comida e envenenamento dos poços resultaram na morte de entre 24 mil a 65 mil hererós (50 a 70% da população total) e 10 mil namaquas (cerca de 50% da população). A Alemanha justificou-se perante a comunidade internacional sustentando não ter que reconhecer os direitos humanos ao abrigo da Convenção de Genebra porque estes povos eram sub-humanos. Refiro estes casos só para enunciar os primeiros.

Há que assumir que, no âmbito da acção psico-social sobre populações colonizadas, foi habitual o confinamento destas em campos mesmo após a II Guerra Mundial. Um pouco por todos os locais cenários de guerra, o cinema de propaganda filmou campos chamados de "reinstalação" de populações os quais eram supostamente de protecção contra os grupos de guerrilheiros (em geral, os chamados "terroristas comunistas")¹⁵². Em *A new life - squatter*

151 Horatio Kitchener foi o comandante britânico que ordenou a criação destes campos para onde deportou famílias de agricultores boers cujas quintas foram destruídas pelo exército britânico. A maioria dos deportados eram mulheres e crianças, além dos africanos empregados nessas quintas. A desnutrição e as epidemias mataram cerca de 26 mil deportados. O uso destes campos foi determinante na vitória britânica.

152 "On 24 May 1950, Lieutenant-General Harold Rawdon Briggs, the newly-appointed Director of Operations in Malaya, presented what is now widely known as the 'Briggs Plan'. The document promoted the resettlement of Chinese inhabitants away from the fringes of the jungle, in an effort primarily to remove the terrorists from their supporters (and suppliers) but also, as historian Kumar Ramakrishna argues, to create a 'feeling of complete security' amongst the exposed Chinese. As part of this, Briggs emphasised the importance of providing social services and welfare for the resettled population (Ramakrishna, 2002, 89).

resettlement, filmado em 1951 pela Malayan Film Unit (na sequência da nova chefia dos Serviços de Informação Britânicos em território malaio por Hugh Carleton Greene e da intensificação que promoveu da propaganda cinematográfica), mostra um desses campos. Portugal também teve os seus e filmou-os mas deixou-os fora das actualidades de propaganda. Fora de campo de *Imagens*, portanto.

Ao propôr-me olhar para as representações do colonialismo português nas actualidades filmadas do SPN/SNI - além da análise possível embora difícil do impacto que tiveram sobre as audiências ou do alcance da sua difusão - interessou-me o que Casetti chama o "olhar oximórico" do cinema.

Que revelam estas imagens para além da ordem subjacente ao discurso do poder? O que é que nelas se mostra e é visto para além do que é obviamente proposto? O que optou por deixar-se fora de campo mas também o que é, resultante da natureza oximórica do cinema, se revela para além do que se quer dizer?

Interessaram-me, além do mais, as leituras possíveis resultantes de uma aproximação entre as imagens propostas pela propaganda e as imagens proibidas pela mesma. Como se atraem e/ou se repelem? O "arquivo" que criei através da aproximação de imagens é parcelar - por muitos sentidos que encerre e que simultaneamente abra em termos de leituras possíveis. Este arquivo - que anima imagens mortas - umas e outras, as da propaganda e as proibidas - não inclui as imagens filmadas pelos colonizados sobre si e a sua circunstância. Não inclui, pois, a representação feita livremente por eles de si e dos colonos no âmbito de

The Briggs Plan was implemented on 1 June 1950 and over the next four months approximately 26,000 people were resettled. By January 1951, there were 117,000 people in 82 resettlement areas, which rose to 385,000 people (79,000 families) in 429 areas by the time of Briggs' departure in November 1951. A New Life illustrates a resettlement programme in Johore. The annual report outlined that resettlement in Johore 'except in a few isolated cases' was completed by May 1951 (Annual Report, 1951, 12, 2).

MCP dubbed the new villages 'concentration camps' and throughout 1951 the Government was accused of 'gross negligence' in its administration of the Resettlement areas (Harper, 1998, 177, Ramakrishna, 96). The Government's desire to resettle communities at great speed (in order to break the link between the settler and terrorists) meant that sites were often ill chosen, under-prepared and badly protected. A highly publicised example was Mawai in Johore, into which 1,200 squatters had moved in 1948. Ramakrishna notes that Mawai was 'unsuitable for growing crops and too close to the jungle fringe'. In October 1951, terrorists attacked Mawai, killing four informers and abducting 36 young men. The government response was to close the area, which fuelled further bad feeling amongst the rural Chinese, who were expected once more to leave their homes and their crops (Ramakrishna, 2002, 95, 96). The impact of resettlement in breaking up long-established communities, and indeed families, has also now been widely recognised. T.N. Harper cited the example of the Hakka population of Pulai, which had settled in Ulu Kelantan for more than three centuries, but was now broken up, with one group resettled three times (Harper, 1998, 177). Em <http://www.colonialfilm.org.uk/node/2516>. Último acesso em 1 de Agosto de 2012.

um memorial fílmico do colonialismo português. Este arquivo que proponho integra, quando muito, um princípio disso por via da colaboração de Malangatana e dos não actores negros na adaptação do conto do autor africano Honwana em *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...*, de Lopes Barbosa.

Para olhar para estas imagens importou-me vê-las no âmbito da sua fenomenologia, em função de uma experiência da minha consciência. Não as fixo como mero documento. Fiz a minha análise de imagem procurando perspectivar a imagem olhada com os vários discursos, de naturezas diversas, que estiveram subjacentes à produção e realização das mesmas.

No caso das actualidades, a repetição de temas (viagens, tomadas de posse, manifestações de apoio ao regime ou repúdio à ONU ou à Índia, etc.) definiu um modo de fixar a actualidade que ganhou especificidades e constituiu uma representação que se foi sedimentando. Faria de Almeida assumiu claramente pretender mudar a percepção que os metropolitanos tinham de Moçambique - enformada pelas viagens presidenciais - com o seu primeiro filme de fundo.

Também houve migração de imagens dentro das próprias *Imagens*. Ou seja, houve edições que recorreram a imagem do seu próprio arquivo - imagens já usadas noutras edições - para retomar um tema e assentar um ponto de vista. No caso das migrações para o exterior das actualidades de propaganda - também praticado - analisei, em específico, o caso da actualidade relativa a casamentos de guardas da PSP que "migrou" de *Imagens* para as *British Pathé* e o modo como as mesmas imagens assumiram sentidos diferentes em contextos e com narrações diversas.

Quis também entender o modo como as imagens eram captadas pelos seus operadores - com manipulação assumida, ficou assente, e com grande precariedade de meios técnicos, humanos - e agendadas pela produtora contratada para o efeito pelo SNI para apurar a importância que lhes era atribuída. As conversas que tive com Abel Escoto e José Luís Carvalhosa mas também o acesso aos documentos sobre a contratualização das *Imagens*, permitiram-me entender que, não obstante o SNI ter mantido um jornal de actualidades, o fez de modo economicista e pouco convicto. Após António Ferro ter sido afastado da propaganda e informação nacional, a "política do Espírito" - e para o caso que analiso, a sua consubstanciação cinematográfica - recuou em termos de prioridade e perdeu orçamento para

prosseguir. Se continuou a ser inspiradora e a enquadrar a abordagem tradicionalista à cultura nacional foi porque não surgiu alternativa mais forte; porque Ferro não teve sucessor. Manteve-se uma aparência de "política do Espírito" e o investimento do SNI no cinema em geral e no de propaganda em particular deveu-se, creio, à existência e influência de funcionários como Félix Ribeiro e colaboradores como Luís de Pina. Julgo ter demonstrado isso com a síntese crítica relativa às propostas de Luís de Pina quanto à necessidade de um cinema colonial e com a referência à sua expectativa que *Catembe* pudesse vir a ser exibido. O mesmo quanto ao artigo publicado no oficioso *Diário da Manhã*, antes da rodagem do mesmo *Catembe*, que revela que, no SNI (e muito provavelmente da parte de Félix Ribeiro) havia uma expectativa elevada quanto à qualidade e exemplaridade do filme.

Teria sido muito esclarecedor conversar com as pessoas que escreveram os textos. Foi ao nível da narração que verifiquei a preocupação de colagem com as mudanças na retórica do regime. Esteticamente não existe essa preocupação, de traduzir mudanças de discurso, excepção feita, talvez, quanto a filmar, com uma progressiva maior proximidade, os responsáveis políticos e alguns militares mais proeminentes. Creio que a análise das narrações de várias edições mostra a adopção do discurso luso-tropical à medida que este se impõe e permite contrastar a preocupação a este nível com um certo descuido tolerado a figuras do regime, como César Moreira Baptista quando, na série especial das comemorações do 40º aniversário do regime, no balanço da "política do Espírito" refere a influência colonial na obra de certos artistas contrastando a amplitude dos horizontes coloniais com os das "províncias portuguesas" e escamoteando, de modo óbvio, que, segundo a retórica do regime, todas as províncias coloniais ou de Portugal continental são portuguesas.

No caso das actualidades de propaganda tratadas como dos três filmes de autor proibidos que estudei, usei - assumi-o quando defini o objecto e a metodologia usada - o método que Sylvie Lindeperg chamou "o cinema em acção" para o qual foi buscar à cibernética a imagem da caixa preta. Lindeperg criou esse método na sequência da sua pesquisa sobre as primeiras representações da II Guerra Mundial (publicada em *Les écrans de l'ombre*, 1997), quando se apercebeu da existência de indícios das tensões de representação a que foram sujeitas e para cuja "descodificação" se tornava necessário recorrer a documentos. Lindeperg visou atingir o cerne do processo de produção do filme reunindo e abordando relacionalmente várias camadas de escrita a que chamou "filme-palimpsesto". Estas camadas

integram versões sucessivas dos guiões, contratos, orçamentos, relatórios da comissão de censura, correspondência trocada entre realizadores, produtores, patrocinadores, etc..

Este procedimento permite uma leitura sobre o processo de realização de filme - quando existem materiais que o documentem, naturalmente. Foi possível quanto a *Jornal Português, Imagens de Portugal e Catembe*.

No caso das actualidades beneficiei de o Fundo SNI ter passado, finalmente, a poder ser consultado. Os dados que reuni permitiram verificar que houve um controlo estreito das notícias incluídas pelo delegado do SNI, Júlio Cayolla, o qual insistiu sempre no sentido de a informação ser ainda mais oficiosa; que houve censura prévia a algumas notícias [comprovada pela notícia sobre o casamento católico de ciganos pobres]; que os meios técnicos ao dispôr da produção, no caso da Doperfilme, eram considerados adequados por Cayolla embora este considerasse que eram, por vezes, usados de modo insuficiente (há diversas queixas sobre a má qualidade das imagens filmadas, sobretudo quando passa a haver termos de comparação com a televisão); que houve queixas da parte deste sobre o atraso na organização da agenda e na montagem final da revista de actualidades, apontando para a falta de prioridade de *Imagens* para a Doperfilme, dado o escasso lucro que retiraria da sua produção.

A documentação existente no Fundo SNI relativa à exibição mostra que o surgimento da televisão retirou importância progressiva às actualidades que, no final da década de 60 passaram a ser exibidas em cerca de metade das salas de cinema de Portugal continental e ilhas e Angola em que eram exibidas em 1959-60, tendo havido um ligeiro acréscimo em Moçambique (onde a sua exibição era residual em 1959, 60).

No final da década de 60 o número de salas de cinema onde *Imagens* é mostrado em Portugal e Angola - dez anos antes era mais do dobro em Portugal - é quase igual o que permite concluir que a sua exibição na colónia passou a ser tão ou mais significativa do que na metrópole. O aumento de notícias sobre as colónias poderia ser lido a esta luz não fosse uma circunstância - durante anos e até 1967 o SNI não apurou com profundidade dados relativos à quantidade e lotação das salas de cinema existentes na metrópole e colónias. Não se justifica, pois, pensar que foi havendo uma adequação do tipo de notícias ao público alvo das mesmas à medida que aumentou o público das colónias. O aumento de notícias coloniais terá sido resultado da própria circunstância: a guerra, a necessidade de propagandear melhor

o suposto progresso e a vida nas colónias para estimular a ida de colonos para os territórios e desviar os portugueses da emigração para outros destinos e para justificar a manutenção do esforço militar pelo regime.

Os dados relativos aos concursos para a contratualização da produção de *Imagens* atestam como progressivamente a actualidade colonial foi incorporada no "caderno de encargos". Na verdade não estava lá até Francisco de Castro, na sua proposta - que foi escolhida por apresentar o valor mais baixo, de todas as propostas a concurso, para a produção das actualidades -, incorporar a actualidade colonial como uma oferta. Estava-se em 1961, pouco após o início da guerra em Angola, e quando Castro assumiu que não conseguia satisfazer aquilo a que se tinha proposto e a Tobis - segunda proposta mais barata - foi escolhida como entidade promotora, a inclusão de notícias coloniais foi estipulada numa das alíneas do contrato. Ainda estes dados relativos aos concursos comprovam que o apoio à Tobis - através da manutenção de um contrato que não conseguiu satisfazer como demonstra o facto de ter subcontratado Perdigão Queiroga para garantir a produção de *Imagens* - foi considerado em prejuízo das actualidades estatais de propaganda. Ao deixar de realizar concursos para a produção de *Imagens* e deixar-se à Tobis a incumbência, abdicando de um acompanhamento mais rigoroso, desvalorizaram-se as actualidades estatais. A falta de elementos sobre a produção da terceira série das actualidades é eventualmente reveladora de que a produção pela Tobis não foi acompanhada com a mesma atenção com que se acompanhou a produção pela Doperfilme.

Nos casos da primeira e terceira séries foi fundamental o recurso às entrevistas a Escoto e Carvalhosa. Deixam claro quer num caso quer no outro que o responsável pela agenda noticiosa conhecia bem os critérios e exigências do SNI. Confirmam a falta de prazer e motivação (e mesmo de condições técnicas) com que os operadores - que não eram operadores de actualidades especializados, como acontecia fora do país, mas profissionais do cinema que preferiam trabalhar noutros géneros cinematográficos - trabalhavam. Sobretudo, no caso do testemunho de Carvalhosa, torna claro que o público reagia mal a *Imagens*, confirmando dados encontrados relativos à exibição no Brasil (em que as pateadas poderiam, de qualquer modo, dever-se a diferenças culturais questionando, neste caso, a utopia luso-tropical).

O arquivo pessoal de Faria de Almeida e alguma documentação existente na

Cinemateca foram determinantes para o processo de "montagem" das camadas que compõem *Catembe*. O primeiro guião, começado a filmar ainda antes da bolsa do SNI, atesta o interesse de Faria de Almeida pelo quotidiano e pela pobreza dos pescadores de Catembe. O facto de a ideia ter sido retomada - o primeiro guião só tem em comum com o filme que veio a ser apoiado pelo SNI o de abordar uma história de amor entre uma rapariga e um pescador de Catembe - após uma formação de excelência em Londres comprova o quanto esta zona e o modo de vida nela impressionou Faria de Almeida. O dossier submetido para aprovação do Conselho do Cinema permitiu aferir as intenções declaradas pelo autor bem como a síntese das ideias para as partes do filme e comprovar que este estava bem ciente de que o autor não queria fazer um filme de propaganda mas sim uma obra de ruptura com o género de filmes coloniais feitos até ao momento. O acesso ao relatório de Pedro Banha da Silva, por sua vez, foi determinante para aferir como se processou uma censura ao filme que transcende as competências do Agente Geral do Ultramar. Chamado pelo próprio SNI - a entidade que apoiou o filme - a pronunciar-se politicamente sobre o mesmo, este extrapolou a sua função - nomeadamente quando se refere a um suposto ajuste de contas de Faria de Almeida com os seus pares. Estes são os documentos mais importantes e por isso os destaco mas foi fundamental o acesso à documentação reunida por Faria de Almeida, ao texto que escreveu na altura como um contributo para a história do cinema português e sobretudo à sua memória.

No caso de *Deixem-me...* só tive acesso a um guião do filme - sem planificação -, a algumas fotos resgatadas da garagem da ex-mulher de Lopes Barbosa - através delas pude identificar Malantagana no papel de um dos guerrilheiros filmados no funeral de Madala. Dado que só são mostrados os pés dos guerrilheiros, uma foto com Malangatana de corpo inteiro na rodagem permitiu a sua identificação e a aferição, junto a Lopes Barbosa, da importância da colaboração do pintor moçambicano na realização do filme.

No caso de *Esplendor* não há, infelizmente, quaisquer materiais embora tenha podido consultar as notas de visionamento feitas por Joana Pimentel que, tendo nascido e crescido em Angola, identificou locais e tribos de um modo que me permitiu simplificar um pouco o trabalho de análise. O testemunho dos filhos de António de Sousa, embora pouco aprofundado dado o seu desconhecimento sobre os trabalhos do pai, teve algum relevo embora tenha sido a análise de imagem que melhor informou o meu estudo.

Num balanço crítico à metodologia, Lindeperg diz que o método do "cinema em

acção" surgiu no âmbito de um estudo - e adaptado às características da produção do mesmo - sobre um período em que os filmes foram maioritariamente obras encomendadas. No caso desta tese isto aplica-se integralmente às imagens e, com alguma flexibilidade, ao caso de *Catembe*, um filme submetido a um concurso público, primeiro, e depois sujeito à aprovação do regime que o subsidiou. Estes filmes são, portanto, também o fruto de relações sociais, económicas e políticas entre quem realizou e/ou produziu as obras e aqueles que o encomendaram, financiaram e determinaram qual a sua exibição ou a proibição da mesma.

Já o conceito de "filme-palimpsesto" é proposto como Lindeperg como particularmente adaptado a obras realizadas no contexto de um controlo rigoroso da censura e gerador, por isso mesmo, de estratégias de dissimulação (como o recurso à alegoria) e por isso o recurso a ele para olhar para todos os filmes que reuni neste "arquivo". Assento ainda que partilho com a investigadora francesa um outro ponto de vista, benjaminiano: o trabalho documental sobre os filmes - um conhecimento-montagem, segundo Didi-Huberman - através do qual busco os sentidos das imagens é uma "micro-história em movimento", um movimento dialéctico que leva do passado ao futuro residente nessas imagens. É uma procura da "origem" em sentido benjaminiano, de um por-vir, em que o tempo histórico se apresenta em termos não cronológicos mas como um clarão, revelação-mónada.

O método de Lindeperg, historiadora de cinema, não me bastou, no entanto. Dado que meu enfoque é das ciências da comunicação, em que a questão do sentido das imagens se impôs como fundamental - e, nesta, a da revelação do "homem imaginado" pelo cinema - foi necessário passar do processo de feitura dos filmes e de montagem dos discursos produzidos no seu âmbito e traços dos constrangimentos e opções significantes para uma análise das representações, feita através da análise de imagens e análise do discurso.

Assumindo que estas imagens são de uma natureza diversa daquelas que estiveram na origem da escrita de *Imagens apesar de tudo* - que tem, no cerne, a discussão do problema de como olhar para as imagens, sejam elas fotografias desfocadas (como as tiradas à socapa pelos membros do Sonderkommando de Auschwitz-Birkenau) ou as fotografias oficiais dos próprios SS - encontrei (já numa fase final do doutoramento) nesta obra de Didi-Huberman e em preposições suas, um enquadramento epistemológico e ético para abordar o meu arquivo e os desafios que a sua "construção" e o seu tratamento analítico me colocaram. Nem a suspensão do pensamento sobre as imagens e representações coloniais nem a sua estetização.

E a assumption que este "arquivo" pessoal não é o único possível mas aquele que escolhi abordar.

Retenho a ideia de Didi-Huberman sobre a imagem como o "olho da história"(Didi-Huberman, 2012, p. 60):

Diria que a imagem é aqui *o olho da história*: a sua tenaz vocação para tornar visível. Mas também que ela está no *olho da história*: numa zona muito local, num momento de suspensão visual, no sentido em que falamos do olho de um ciclone (essa zona central da tempestade, onde por vezes há uma calma absoluta, 'não deixa de ter nuvens que tornam difícil a sua interpretação').

Assumo as imagens do meu "arquivo" como "imagens apesar de tudo". Mantenha-se a devida distância quanto às quatro fotografias tiradas em situação limite em Auschwitz "[...] arrancadas, correndo riscos extraordinários, a um real que elas não tinham tempo de explorar" (Didi-Huberman, 2012, p. 83). Porém, estas imagens coloniais que olhei, analisei e que, de algum modo, quis resgatar da invisibilidade, são, apesar das limitações - decorrentes das condições da sua produção - imagens do colonialismo português. Permitem, pois, accionar um conhecimento do colonialismo português; conhecimento do discurso político que enquadrou esse colonialismo contraposto à fixação possível, pelo cinema, da realidade colonial.

Jornal Português e Imagens de Portugal são "imagens apesar de tudo" do colonialismo português porque, apesar da sua produção num contexto propagandista e apesar do controlo sobre os temas abordados e o modo de filmá-los - as imagens de cinema são sempre um olho da liberdade que revela sempre mais do que espera mostrar sobretudo quando se trata de imagens documentais que não foram planificadas. Os fragmentos que seleccionei "revelam" isso mesmo.

As imagens de *Catembe*, em múltiplos registos - em que se inclui o Cinema Directo mas também o *sketch* burlesco -, são "imagens apesar de tudo" fruto da sensibilidade de um autor que olha e quer dar a ver. Quer mostrar tanto a vida da terra em que nasceu e que sabe ser desconhecida como a dos seus habitantes com os quais mantém uma relação de compaixão: os jovens, alvo da vigilância social e dos preconceitos; aqueles que querem criar um cinema moçambicano e os africanos que trabalham tanto para ganhar o que "não chega a

nada" - como se canta na canção que usou no filme.

Os fragmentos censurados recuperados são outra dimensão destas "imagens apesar de tudo". São imagens resgatadas da "lata" em que estiveram guardadas, num "canto" da vida de um cineasta que abandonou um projecto de cinema mas - o facto de as ter guardado revela isso mesmo - assumiu sempre estas "imagens apesar de tudo" e revoltou-se contra o apagamento a que foram sujeitas. Quando a Cinemateca lhe pediu - no âmbito da organização do ciclo de Cinema Novo - para fazer a lista dos filmes mais importantes do movimento e Faria de Almeida colocou *Catembe* na sua lista fê-lo como acto de resistência, não como gesto de imodéstia. Se o seu filme foi considerado transgressor pelo Estado Novo e ultrapassado após o advento da democracia, as suas imagens serão sempre "imagens apesar de tudo", imagens-disruptivas em relação ao centro que fazia cinema, imagens feitas "fora da margem de dentro", imagens que são margem de certa maneira¹⁵³.

Deixem-me ao menos subir às palmeiras... é o caso mais óbvio de "imagens apesar de tudo". Além da adaptação do conto, o filme integra duas sequências em Cinema Directo que foram "arrancadas" à realidade.

Após a sequência simbólica do nascimento e antes da intriga adaptada, há imagens do transporte, em comboio, de trabalhadores negros que são filmados, depois, a trabalhar. Esta sequência foi filmada na Zambézia, numa plantação de sisal de dimensão tão grande que integrava um caminho de ferro próprio. Lopes Barbosa deslocou-se à mesma, para filmá-la para a Somar, e, segundo me relatou, aproveitou para fazer estas imagens para o seu filme. Teve a autorização do proprietário para filmar no local mas nem este nem Courinha Ramos ficaram cientes de que filmou estas imagens com o propósito de utilizá-las neste filme. A outra sequência de Cinema Directo está montada dentro da intriga narrada pelo filme.

Após o toque para o "dina" e quando os trabalhadores do conto de Honwana vão almoçar, o filme mostra uma sequência em que se vê a preparação da "fuba" num panelão

153 [...]Fora da margem de dentro
entre o caule e o rebento
há sempre um pequeno espaço
entre movimento e passo
entre passo e movimento
a corda que faz o laço
a força que faz o braço
acordar o pensamento.[...]

In "Margem de certa maneira", álbum homónimo de José Mário Branco.

enquanto fora do barracão que serve de cozinha, crianças fazem fila para receber uma refeição. Lopes Barbosa explicou-me que foi Malangatana quem lhe falou da necessidade de filmar este local e o levou lá. Tratava-se de uma plantação de bananas e as crianças que são filmadas são crianças-trabalhadoras¹⁵⁴. Algumas das imagens - a sequência de trabalho inicial, em que os transportadores são transportados em vagões; a sequência da comida e da sua distribuição às crianças que fazem fila para a receber - são Cinema Directo.

Esplendor selvagem mostra as imagens da África tribal, apesar do discurso luso-tropical, apesar do portuguesismo apregoado, apesar da acção psico-social em curso em Angola, apesar do progresso técnico e social da "província portuguesa", apesar de tudo...

São "imagens apesar de tudo" porque, apesar de lacunares, obrigam-nos a repensar a imagem, o memorial fílmico constituído e o discurso legitimado, supostamente, por elas - que sustentam um outro olhar, também colonialista.

A imagem não diz tudo. Não é tudo. Mas como diz Didi-Huberman a propósito das imagens da Shoah, as imagens do colonialismo "(...) são, todavia, dignas de serem vistas e interrogadas como factos característicos e como testemunhas" da sua história (Didi-Huberman, 2012, p. 89).

Importa-me por isso contribuir para uma genealogia da imagem colonial no cinema português. Esta tese é o princípio de uma pesquisa, que tenciono prosseguir, sobre como Portugal "imaginou" o modelo político colonial através do cinema, como este traduziu reconfigurações ideológicas e como foi influenciado pela política colonial francesa e britânica e respectivo modo de projecção pelo cinema. Nesse âmbito analisarei como as representações dos territórios coloniais destes países foram questionadas e visto traçar uma genealogia do "gesto colonial" – das representações impostas pelas propagandas mas também avaliar as hibridizações – fixado pelo cinema. Pretendo contribuir para a definição de uma estética fílmica colonial, reflectir sobre modos de contaminação e hibridização e identificar tanto os "géneros coloniais" propostos pelas potências colonizadoras como os que terão emergido como reacção.

A propósito da Shoah, Didi-Huberman fala da importância de uma "arqueologia dos documentos fotográficos". Essa arqueologia visual, explica, "Só poderá ser feita 'interrogando

¹⁵⁴ Conversa telefónica com Lopes Barbosa em 7 de Agosto de 2012.

as condições da sua realização, estudando o seu conteúdo documental e questionando a sua utilização' [citação de Chéroux]" (Didi-Huberman, 2012, p. 91). Com este estudo encetei uma arqueologia da imagem colonial portuguesa filmada e uma genealogia da mesma, ao iniciar a busca dos "gestos" que perduram na imagem colonial.

Aos críticos que afirmam que as imagens não são "toda a verdade" e que por isso são inadequadas ao seu objecto, Didi-Huberman retorque dizendo que o mesmo se aplica à linguagem e aos signos. Admite que as imagens mentem embora ressalve: "Mas nem todas, nem acerca de tudo e nem o tempo todo"(Didi-Huberman, 2012, p. 94).

Para Didi-Huberman, uma história das imagens procura trazer à luz do dia os pontos de contacto entre ver e saber. A análise que faz das quatro fotografias de Auschwitz supõe uma certa relação da imagem à verdade - "lacunar, 'em fragmentos', tão preciosa quanto frágil, tão evidente quanto difícil de analisar"(Didi-Huberman, 2012, p. 99). Daí que olhe para essas imagens como "imagens-factos", ou seja, como uma tentativa de representação visual, por parte dos membros do Sonderkommando, da sua experiência nos campos de extermínio mas também como um gesto concreto, político - "o acto de tirar clandestinamente, no próprio interior do campo de concentração, quatro fotografias do extermínio a transmitir ao exterior [...]"¹⁵⁵. Uma história das imagens feita assim é também uma tomada de posição que não traduz só um comprometimento com o conhecimento mas que é, também, ética e política - um posicionamento no presente, ao estilo benjaminiano. Toda a posição é relativa e há uma temporalidade - um Outrora - que nos precede com a qual se estabelece uma relação num processo rememorativo. O duplo regime da imagem já fora abordado em *O que vemos, o que nos olha*. Quase uma década após esta obra, em que se assume devedor de Aby Warburg, Didi-Huberman retoma o problema do saber histórico, do como posicionar-se, do como jogar anacronicamente para desmontar, montar e remontar as imagens de modo a criar, a partir da visibilidade e da temporalidade, a sua legibilidade e torná-las conhecimento. Trabalhar com a imaginação exorcizando a conotação negativa que lhe foi dada pelo positivismo, criticar a

155 Wajcman, crítico de Didi-Huberman, diz que estas fotografias não são "imagens-factos" mas "imagens-fetiche". Didi-Huberman admite que é sempre possível fetichizar uma imagem mas que esse *valor de uso* "não diz nada acerca da própria imagem, em particular acerca do seu *valor de verdade*". O historiador de arte - que aborda a questão do fetiche em Freud e Lacan, entre as páginas 101 e 106 (edição portuguesa) para argumentar que Wajcman usa o conceito desadequadamente - caracteriza a imagem-fetice. Diz que é uma 1) imagem totalitária pela conjugação da natureza de "substituto" pela de "ecrã"; 2) imagem "parada" - a escolha de um único fotograma numa única sequência onde prevalecia o movimento, ou seja, a sua dimensão histórica e, finalmente, que a 3) particularidade do fetiche é que forma uma *imagem-ecrã*, um ponto de recalçamento.

analogia entre imaginação e ilusão é um dos empreendimentos de Didi-Huberman na última década. Imaginar, para ele - como para Giorgio Agamben -, é a montagem de múltiplas formas colocadas em relação, à semelhança do "pathosformel" de Warburg.

Em *Ninfas*, Agamben evoca a teoria aristotélica da memória, em que este estabelece uma estreita relação entre memória, tempo e imaginação, afirmando que os seres que percebem o tempo recordam e com a mesma faculdade que usam para tal, isto é, a imaginação. A memória não é possível sem uma imagem (fantasma) a qual é uma afeição, um *phatos* da sensação ou do pensamento, propõe Agamben. Neste sentido a imagem mnemésica está sempre carregada de uma energia capaz de mover e turbar o corpo diz o autor.

Sobre o duplo regime da imagem, explica (Didi-Huberman, 2012, pp. 106-107):

O meu trabalho seguiu, desde o início, um caminho contrário [seguiu o do "pensamento que procure ultrapassar ou dialectizar o tema platónico da *imagem-véu*" como fez o crítico de Didi-Huberman, Wajcman, que "quer ignorar este pensamento e atém-se à banalidade da ilusão mimética, do 'substituto atraente' que 'cobre a ausência' ou a essência"]: o da *imagem-dilaceramento*. O objectivo não era de todo hipostasiar uma nova definição das imagens tomadas como um todo, mas observar a sua plasticidade dialéctica, o que eu designei como o *duplo regime* do seu funcionamento: visível e visual, detalhe e "pano" [pan], semelhança e dissemelhança, antropomorfismo e abstracção, forma e informe, venustidade e crueldade... Tal como os signos da linguagem, as imagens também sabem, à sua maneira - todo o problema reside nisso -, produzir um efeito com a sua negação. Elas tanto são o fetiche como o facto, o veículo da beleza e o lugar do insustentável, a consolação e o inconsolável. Elas não são nem a ilusão pura, nem toda a verdade, mas o batimento dialéctico que agita em conjunto *o véu e o seu dilaceramento*.

Tal como não existe toda a imagem da Shoah não existe toda a imagem do colonialismo. Não porque seja inimaginável mas porque a imagem não é tudo. Mas não é por a imagem nos dar uma centelha e não a substância que a havemos de excluir da abordagem à história do colonialismo ou da Shoah. Há que assumir, pois, que os documentos de arquivo nunca dão a ver um absoluto e que a imaginação trabalha sobre aquilo que é mostrado através das lacunas - dos fora de campo.

Há um imenso véu [...], mas que se dobre, que levanta uma ponta e nos perturba de cada vez que um testemunho é ouvido por aquilo que diz através dos seus próprios silêncios, de cada vez que um documento é visto por aquilo que mostra através das suas próprias lacunas. É por essa razão que para saber também é preciso imaginar (Didi-Huberman, 2012, pp. 112-113).

Didi-Huberman sintetizou a minha convicção sobre a "inexistência" de *Catembe*,

Deixem-me... e Esplendor... [outros (in)existirão certamente]: "[...] quando as imagens desaparecem, desaparecem também as palavras e os sentimentos. E por conseguinte, a sua própria transmissão."

A existência destas "imagens apesar de tudo" - no caso que analisa, a importância dos documentos visuais feitos (ou não) por sobreviventes dos campos para a assumpção da sua própria experiência e mesmo na constituição da sua memória - através da projecção e de um posicionamento político e ético relativo a elas é, portanto, essencial para uma ontologia do próprio acontecimento e para uma memória do mesmo. Tal não tem implicações sociais apenas mas também na afirmação e sustentação da experiência pessoal. Didi-Huberman diz que a figuração do acontecimento foi/é fundamental para que os seus sujeitos pudessem/possam afirmar a verdade da sua experiência.

No caso da "banalidade do mal" dos campos de extermínio, a política de apagamento desta prática pelos nazis [a tentativa de destruição de todas as provas do mesmo, a proibição dos registos filmados ou fotográficos não "encomendados", etc.] tornou-se objecto da resistência das vítimas do extermínio que procuraram deixar provas da "solução final".

No caso do arquivo que reuni, a resistência passou, no caso de *Catembe*, pela subtracção, à destruição imposta pelo regime, do negativo positivado das sequências maiores censuradas [não obstante a destruição do negativo e dos "pequenos" cortes]. No caso de *Deixem-me...* traduziu-se na própria persistência em filmar - iludindo a vigilância e superando a pressão da PIDE/DGE -, no uso do Cinema Verdade para mostrar "imagens-factos" com um posicionamento obviamente ético das duríssimas condições do trabalho dos "contratados" [condição a que nem as crianças escapavam], na audácia de filmar uma revolta que não existia no conto original, na esperança de conseguir contornar a censura [através de pequenos ardis já descritos] e, após a proibição da exibição, na tentativa (falhada) do seu autor escapar de Moçambique com o filme. Esta tentativa foi resolvida, pela positiva, quando, após o 25 de Abril de 1974, Lopes Barbosa conseguiu convencer o produtor Courinha Ramos a fazer uma cópia em 35mm e outra em 16mm do filme, visando a estreia comercial. Logrou-se a exibição num circuito alternativo e há notícias que a cópia em 16mm terá sido exibida com alguma frequência em Moçambique.

A importância dos documentos visuais para a assumpção da sua experiência e constituição da sua memória é exemplarmente descrita por Jorge Semprún. Em *A escrita ou a*

vida, Semprún descreve o seu confronto com as imagens de cinema do campo em que viveu. É uma experiência que o remete para lá mas simultaneamente o torna personagem que assiste distanciadamente e assim reconfigura as memórias, confirmadas pelo cinema, através da partilha com uma audiência de cinema. Didi-Huberman diz que este excerto é "uma verdadeira descrição fenomenológica do 'duplo regime' que a imagem documental propõe ao olhar do sobrevivente".

Semprún fala da certeza de ter vivido aquelas imagens sem, no entanto, ter a certeza de as ter visto. Confessa a sua perturbação pela diferença entre a imagem vista e a imagem vivida. "Era a diferença entre o visto e o vivido que era perturbadora". Até esse dia tinha evitado, por autodefesa, as imagens filmadas do campo de concentração. Lidava com as imagens da sua memória, que às vezes surgiam brutalmente e outras vezes convocava, de livre vontade, estruturando-as, organizando-as clinicamente num relato capaz de configurar-se como um diagnóstico e meio para o exorcismo. A narração como um modo de dar sentido a imagens íntimas que lhe eram afinal tão naturais - embora dolorosíssimas - como outras recordações de experiências belas.

Eu estava como que pasmado, em estado hipnótico. Todavia, não sentia qualquer inquietação mergulhado na serenidade do desespero mais suave, macio como algodão.

Evidentemente que não fora o filme em si - terá sido realizado por John Ford - que me tinha provocado aquela beatitude. Foi antes disso, foram as actualidades que precederam o filme.

De repente, depois de uma reportagem sobre uma competição desportiva e de uma reunião internacional em Nova Iorque, tive de fechar os olhos, cego por uns segundos. Voltei a abri-los, não tinha sonhado, as imagens lá estavam, no ecrã. Inevitáveis.

Já me esqueci qual era o pretexto ou a ocasião, mas as actualidades projectadas nesse dia no cinema de Locarno referiam-se, mais uma vez, à descoberta dos campos de concentração nazis, alguns meses antes, pelas tropas aliadas.

A câmara explorava o interior de um barracão: os deportados exangues, prostrados nas tarimbas, famélicos, fixavam com uns olhos desorbitados os intrusos que lhes traziam - demasiado tarde para muitos deles - a liberdade. A câmara captava o movimento dos bulldozers do exército americano, empurrado centenas de cadáveres descarnados para as valas comuns. A câmara fixava o gesto de três jovens deportados, de cabelo rapado, fatos às riscas, que partilhavam entre si uma beata, à entrada do barracão... A câmara seguia o caminhar lento de um grupo de deportados arrastando-se pela parada, o sol, em direcção à distribuição de comida...

As imagens tinham sido filmadas em vários campos libertados pelas tropas avançadas aliadas, alguns meses antes. Em Bergen-Belsen, em Mauthausen, em Dachau. Também havia imagens de Buchenwald, que reconheci.

Ou antes: imagens que eu sabia, com toda a certeza, que eram de Buchenwald sem ter a certeza de as reconhecer. Ou antes: sem ter a certeza de as ter visto eu próprio Mas tinha-as visto. Ou antes: tinha-as vivido. Era a diferença entre o visto e o vivido que era perturbadora.

É que era a primeira vez que via imagens desse tipo. Até esse dia de Inverno, um pouco por acaso, muito por estratégia espontânea de autodefesa, tinha conseguido evitar as imagens cinematográficas dos campos nazis. Tinha as da minha memória, que surgiam por vezes

brutalmente. Que podia também convocar deliberadamente, conferindo-lhes mesmo uma forma mais ou menos estruturada, organizando-as num percurso de anamnese, numa espécie de relato ou de exorcismo íntimo. Eram precisamente imagens íntimas. Recordações que me eram tão consubstanciais, tão naturais - apesar da sua dose de intolerável - quanto as da infância. Ou como as da felicidade adolescente das iniciações de todo o tipo: à fraternidade, à leitura, à beleza das mulheres.

No entanto, de repente, no silêncio dessa sala de cinema de Locarno - onde se iam calando os murmúrios e os sussurros, onde se ia instalando um silêncio de horror e de compaixão: silêncio escandalizado, também, provavelmente -, essas imagens da minha intimidade tornavam-se-me estranhas no momento em que se objectivavam no ecrã. Fugiam assim aos processos de memorização e de censura que me eram pessoais. Deixavam de ser um bem e um tormento meus: riquezas mortíferas da minha vida. Deixavam de ser, ou não eram finalmente senão a realidade radical, exteriorizada, do Mal: o seu reflexo glacial e, não obstante, ardente.

As imagens cinzentas, por vezes desfocadas, filmadas pela câmara manual vacilante, adquiriam uma dimensão de realidade desmedida, inquietante, que as minhas próprias recordações não atingiam.

Ao ver aparecer no ecrã de cinema, sob um sol de Abril tão próximo e tão distante, a parada de Buchenwald onde erravam multidões de deportados na angústia da liberdade reencontrada, via-me trazido de novo à realidade, reinstalado na veracidade de uma experiência indiscutível. Afinal, tudo tinha sido verdade, tudo continuava a sê-lo: nada tinha sido um sonho.

Ao converter-me, graças aos operadores dos serviços cinematográficos dos exércitos aliados, em espectador da minha própria vida, observador da minha própria vivência, parecia-me estar a escapar às incertezas dilacerantes da memória. Como se, paradoxalmente, à primeira vista, a dimensão de irreal e o conteúdo de ficção inerentes a qualquer imagem cinematográfica, mesmo a mais documental, agissem como um lastro de realidade incontestável nas minhas recordações mais íntimas. Por um lado, é evidente, sentia-me despojado delas; por outro, via confirmada a sua realidade: não tinha sonhado Buchenwald.

Portanto, a minha vida não era apenas um sonho.

Contudo, se as imagens das actualidades confirmavam a verdade da experiência vivida - que me era por vezes difícil de apreender e de fixar nas minhas recordações - ao mesmo tempo acentuavam, até ao desespero, a dificuldade sentida em exprimi-la, em torná-la se não transparente, pelo menos comunicável

Com efeito, as imagens, ao mostrarem o horror nu e cru, a decadência física, o trabalho da morte, eram mudas. Não apenas porque haviam sido filmadas, segundo os meios da época, sem tomada de som directo. Mudas, principalmente, porque não diziam nada de concreto sobre a realidade mostrada, porque só davam a entender fragmentos mínimos, mensagens confusas. Teria sido preciso trabalhar o corpo do filme, propriamente dito, na sua própria matéria fílmica, interrompê-lo por vezes: fixar a imagem para ampliar alguns pormenores; retomar a projecção e câmara lenta, em certos casos e, noutros momentos, acelerar o ritmo. E, principalmente, seria necessário comentar as imagens, para as descodificar, as inscrever não apenas num contexto histórico, mas numa continuidade de sentimentos e de emoções. E este documentário, para que se aproximasse o mais possível da realidade vivida, deveria ter sido pronunciado pelos próprios sobreviventes: os ressuscitados dessa longa ausência, os Lázaros dessa longa morte. (Semprún, 2001, pp. 177-179)

Na sala de cinema, entre uma audiência de cinema, as imagens da intimidade de Semprún tornaram-se-lhe estranhas, escapando aos processos de rememoração e censura pessoais. Perderam a dimensão pessoal para se tornar reflexo glacial e simultaneamente ardente da realidade radical do mal, exteriorizada. A realidade das imagens aumentava, inquietante, adquirindo assim uma dimensão que a das memórias pessoais de Semprún não chegavam a ter. O escritor escreveu que as imagens de cinema reabilitavam a experiência da

realidade, dando verdade a uma vivência que, enquanto "meramente" pessoal, parecia discutível. As imagens de cinema confirmavam a veracidade da sua experiência e a condição de espectador da sua própria vivência restaurava a certeza na sua memória pessoal do sucedido. A confirmação da realidade das recordações simultaneamente à perda da sua intimidade, portanto. Outra constatação, porém, é a da mudez destas imagens. Uma mudez figurada, para além da mudez efectiva: é que as imagens eram apenas fragmentos e nada diziam da realidade concreta. Para superar este "silêncio", Semprún diz que seria necessário trabalhar a matéria fílmica - pará-la, ampliar pormenores, retomar a imagem e desacelerá-la nuns momentos e acelerá-la noutros. E seria necessário comentá-las para que a sua inscrição não fosse limitada à do contexto histórico mas fosse feita numa continuidade de sentimentos.

O que a leitura de Semprún afirma, por um lado, é que a narratividade resgata o acontecimento rememorado da dúvida para onde a radicalidade do mal atirou a realidade. Por outro, sugere a necessidade de produzir uma montagem interpretativa para a leitura do que Didi-Huberman chama "imagens-arquivo". Didi-Huberman diz que esta montagem "por mais cerrada que possa ser, conservará sempre a sua inerente fragilidade de 'momento crítico'"(Didi-Huberman, 2012, p. 119). Cita, a propósito, uma das preposições de Benjamin, nas *Passagens*.

A marca histórica das imagens não indica apenas que elas pertencem a uma determinada época; indica, sobretudo, que elas não adquirem legibilidade [...] senão numa determinada época. [...] A imagem que se lê - refiro-me à imagem no Agora da cognoscibilidade - exibe de modo extremo a marca do momento crítico, perigoso, que está na base de toda a leitura.(Benjamin, 2006, pp. 479-480)

O autor francês argumenta muito bem quando questiona a rejeição que é feita, por autores como Claude Lanzmann - realizador do extraordinário *Shoah* -, das imagens de arquivo para valorizar um trabalho de evocação, de elaboração e criação de memória através de filmes-monumento como Lanzmann diz que é *Shoah*. Didi-Huberman contrapõe que não entende por qual motivo questionar a imagem de arquivo equivale mecanicamente à recusa de escutar a palavra humana. Sustenta que, como propõe Derrida, é preciso reelaborar um conceito de arquivo porque a história nos obrigou a um confronto com os "arquivos do mal" mas também porque Freud debateu-se com os diferentes modelos teóricos que o arquivo podia oferecer e porque, no plano antropológico, Warburg "tornou possível pensar um arquivo hipomnésico ou inconsciente".

A reelaboração do conceito de arquivo coloca várias questões. Como conciliar a destruição dos vestígios com a memória indestrutível da destruição? Como interpretar, ou traduzir, o carácter "idiomático", quase intransmissível, do arquivo? E como pensar a imanência do suporte técnico e da mensagem arquivada à qual se esquia toda a metafísica do sentido "puro"? Se, como Derrida diz, hoje nada é menos seguro ou claro do que a noção de arquivo, isto é, para Didi-Huberman, motivo para nos aproximarmos e observarmos de perto¹⁵⁶.

Devido à sua natureza fragmentária, o arquivo desmembra a compreensão histórica. Por outro lado, "abre-se brutalmente a um mundo desconhecido" por outro liberta um "efeito de real "absolutamente imprevisível que nos fornece o 'esboço vivo' da interpretação a reconstruir".

Mas nem por isso o arquivo é o 'reflexo' puro e simples do acontecimento, nem a sua pura e simples 'prova'. Pois ele deve ser sempre elaborado mediante recortes incessantes, mediante uma *montagem* cruzada com outros arquivos.

Não se deve nem sobrevalorizar o carácter 'imediato' do arquivo, nem subvalorizá-lo como um mero acidente do conhecimento histórico. O arquivo exige a sua permanente reconstrução, mas será sempre a 'testemunha' de algo como diz Arlette Farge [...](Didi-Huberman, 2012, p. 131).

Didi-Huberman sustenta que figuras como Michel de Cerveau e Foucault mostraram que o arquivo não é um "reflexo imediato do real mas uma escrita provida de sintaxe [...] e de ideologia"(Didi-Huberman, 2012, p. 132). Propõe uma dialéctica e superação da oposição do arquivo ao testemunho, monumentalizado por Lanzmann, que erige o seu arquivo como inultrapassável e fim da história e, ao fazê-lo, desqualifica os outros arquivos relegando-os para o papel de documentos sempre em falta para com a verdade. A hierarquia criada por Lanzmann ignora a possibilidade e a necessidade de uma "abordagem dialéctica", que manuseie "a palavra e o silêncio, a falta e o resto, o *impossível* e o *apesar de tudo*, o testemunho e o arquivo".

156 Uma "fenomenologia do arquivo" é a proposta de Arlette Farge que concebeu o arquivo não como um stock de onde se podem tirar coisas mas uma falta. Farge falou também da impotência de, por vezes, não saber o que fazer com o arquivo. Senti muitas vezes essa sensação de impotência em face das faltas e das rugosidades do "arquivo" proposto nesta tese. O arquivo propõe uma história em construção cujo resultado não é inteiramente abarcável. Cada descoberta no arquivo abre uma brecha na história concebida e impõe-se como uma "singularidade provisoriamente inqualificável que o investigador vai tentar remendar no tecido de tudo aquilo

Daí a proposta de Didi-Huberman, que uso nesta tese, da imagem-montagem tendo como ponto de partida a imagem-arquivo. A legibilidade das imagens - como escreveu despretenciosamente Semprún a propósito do visionamento das actualidades que mostravam Buchenwald - é construída na relação com outras fontes, sejam elas imagens, testemunhos, textos, etc.. Esse trabalho é feito pela imaginação. Assenta-se, pois, que o valor do conhecimento não é intrínseco a uma imagem única nem a imaginação opera sobre uma única imagem. Exemplos notáveis e fecundos do conhecimento através da montagem são o *Atlas Mnémosyne*, de Warburg; as *Passagens* de Benjamin ou a(s) *Histoire's*, de Godard. Didi-Huberman adverte para o facto deste ser um conhecimento delicado "simultaneamente repleto de armadilhas e pejado de tesouros" que requer tacto permanente (Didi-Huberman, 2012, p. 156).

A montagem só é válida quando não se apressa a concluir ou enclausurar: quando abre e complexifica a nossa apreensão da história, e quando não a esquematiza abusivamente. Quando nos permite aceder às *singularidades* do tempo e, por conseguinte, à sua *multiplicidade* essencial.

Este conhecimento através da montagem não procura uma totalidade; não é possível subsumir a multiplicidade numa totalidade. Para ilustrar esta dificuldade o historiador de arte francês conta a lenda sobre o "livro único e palimpséstico", em que todas as noites um homem escrevia "toda a verdade". De manhã, o seu fracasso fazia-o chorar tanto que as lágrimas apagavam tudo o que tinha escrito. De noite, porém, retomava o seu propósito (Didi-Huberman, 2012, p. 158).

Didi-Huberman propõe que há dois modos de dar a ver a obsessão pela destruição dos judeus na Europa que são, genericamente, dois modos possíveis de montagem do conhecimento. São eles o de Lanzmann, que recorre à montagem centrípeta e ao elogio da lentidão, e o de Godard, que recorre à montagem centrífuga e faz o elogio da velocidade. Estas opções são sustentadas por duas estéticas, dois tipos de montagem mas também duas éticas da relação entre imagem e conhecimento. Curiosamente, os apoiantes da ética da relação entre ética e conhecimento subscrita por Lanzmann criticam a de Godard - como criticaram o texto de Didi-Huberman, *Imagens apesar de tudo*, quando foi publicado no

que já sabe, para produzir, se possível, uma história repensada do acontecimento em questão"(Didi-Huberman, 2012, p. 130).

catálogo de uma exposição - como sendo uma teologia da montagem¹⁵⁷.

Didi-Huberman contrapõe, em defesa do regime da imagem de Godard (Didi-Huberman, 2012, p. 172):

Godard, parece-me, sempre situou a sua reflexão sobre os poderes e os limites do cinema na sístole e na diástole da própria imagem: alternando a sua natureza essencialmente *defectiva* com a sua capacidade de, repentinamente, se tornar *excessiva*. Trata-se de uma pulsação - o nosso "duplo regime" da imagem - através da qual o limite se torna transgressão, isto é, capacidade de dar mais do que aquilo que se espera, de perturbar o olhar, de rasgar o véu. Como é que isto é possível a partir de uma imagem que é "apenas uma imagem", ou seja, o contrário de um todo, de uma captação unitária, de um qualquer absoluto? Isso é possível porque não existe uma imagem "uma".

Enquanto os apologistas da "montagem" de Lanzmann, como Wajcman, argumentam na base da imagem una, singular, Godard vê e constrói imagens plurais, imagens captadas nos seus efeitos de montagem. Didi-Huberman propõe que "A grandeza do cinema [...] consiste em ter feito florir essa pluralidade essencial no tempo desencadeado pelo movimento" e que a montagem situa-se à altura do pensamento. Diz que "A montagem é a arte de produzir esta forma que pensa. Ela procede, filosoficamente, de modo dialéctico. [...] Ela é a arte de tornar a *imagem dialéctica*" (Didi-Huberman, 2012, p. 176).

Retenho e sublinho esta afirmação sua, que ilustra perfeitamente o modo de pensamento subjacente a esta tese sobre cinema - para entender a natureza do cinema, aproxima-se, epistemologicamente e politicamente, do modo de funcionamento e concepção do cinema que faz "florir" uma pluralidade de imagens para dar a pensar as diferenças entre mónadas visuais. Imagens separadas, lacunares para dar a ver, "apesar de tudo", o que permanece inacessível como um todo:

Ora, não é a montagem que, num filme, se encarrega da *mostração das diferenças*? Precisamos de *montar* o que não podemos ver, para, se possível, dar a *pensar* as diferenças entre algumas mónadas visuais - separadas, lacunares - como uma forma de dar a *conhecer apesar de tudo* aquilo que é impossível ver inteiramente, aquilo que permanece inacessível

157 A polaridade estética exprime-se, doravante, via a "ética do olhar" - em termos quase teológicos. Por um lado, as *imagens compósitas* de Jean-Luc Godard: barulhentas, múltiplas, barrocas. Logo, artificiais. [...] Não hesitam em misturar o arquivo histórico - onnipresente - e o repertório artístico do cinema mundial. *Mostram* muito, *montam* tudo com tudo. Nasce então uma suspeita: *mentem* a toda a força. No pólo oposto está a *imagem uma* de Claude Lanzmann: e "esta imagem seria mais da ordem do que não podemos ver [...], o Nada" da pura verdade". A citação é de G. Wajcman, do artigo "'Saint Paul' Godard contre 'Moise' Lanzmann, le match", p. 127.

como um *todo*.

Nas *Histoire(s)* de Godard, a dialéctica é uma "colisão desmultiplicada de palavras e de imagens: as imagens chocam para que surjam palavras, estas chocam para que surjam imagens, as imagens e as palavras entram em colisão para que o pensamento advenha visualmente". É impossível não evocar o *Atlas Mnémosyne* criado pelo historiador de arte alemão Aby Warburg.

A imagem, nas *Histoire(s)*, adquire uma legibilidade que decorre directamente das escolhas da montagem. Godard diz que as suas *Histoire(s)* são história porque é o que vemos, o que dizemos, quando aproximamos duas imagens que faz a história. Didi-Huberman cita Godard quando afirma: " Fazer história é passar horas a olhar para estas imagens para depois, de repente, aproximá-las, provocando uma centelha. Isto constrói constelações, estrelas que se aproximam ou se afastam, como dizia Walter Benjamin"(Didi-Huberman, 2012, p. 178).

Didi-Huberman afirma que, ignorar o trabalho dialéctico das imagens, é correr o risco de não compreender nada e de confundir tudo. A imagem, no seu entender, não é *nada* nem *tudo* assim como não é *uma* nem *duas* desdobrando-se antes segundo uma complexidade que supõe " *dois pontos de vista que se confrontam sob o olhar de um terceiro*" (Didi-Huberman, 2012, p. 191)¹⁵⁸.

A situação de sobreviventes da(s) história(s) coloca-nos numa posição ética de relacionamento com a mesma: a de promoção de um "processo de reconhecimento do semelhante" (e não de projecção no "terrível") que é a *imaginação*. Recusa ética do inimaginável, portanto, admitindo desde logo que a imaginação não restitui o que Didi-Huberman chama a "'proporcionalidade' do acontecimento". O trabalho a operar pela imaginação faz-se sobre a *desproporção* entre experiência e o relato da mesma.

A ética subjacente a este processo sustenta-se na ideia de que a operacionalização da imaginação também é uma "faculdade política" como propõe, recorda Didi-Huberman, Myriam Revault d'Allonnes, a partir da leitura de Arendt (e de uma longa linhagem filosófica anterior) (Didi-Huberman, 2012, p. 204):

158 Itálicos do autor.

Para Hannah Arendt, a tentativa de pensar simultaneamente a *radicalidade* e a *banalidade do mal* procede deste desencadeamento da imaginação política. O julgamento de Adolf Eichmann - o julgamento da história em geral de que ela era a sobrevivente - incitou Arendt a reinterpretar politicamente a "faculdade do juízo" kantiana, acerca da qual se esquece com demasiada frequência que ela procura construir uma ponte *entre a estética e a ética*, que correspondem às duas grandes partes da obra.

O lançamento de um olhar estético sobre as imagens clarifica o "teor ético e antropológico" depositado nestas pelos seus autores: imagens para mostrar como se vivia em Lourenço Marques e as inquietações dos seus habitantes à margem do "status quo", em *Catembe*; imagens para mostrar as duras condições do trabalho dos "contratados" e para figurar a revolta desejada, em *Deixem-me...* e as imagens da África tribalista, sem portuguêsismo, de um *Esplendor selvagem* rejeitado por questionar o discurso da ordem sobre o colonialismo português e o suposto progresso das colónias. Clarifica, também, o "teor ético e antropológico" depositado, com displicência, nas actualidades da propaganda por aqueles encarregues, com rigidez burocrática mas com uma displicência que valorizava a poupança (que pôs mesmo em causa o sentido do investimento) de o fazer. Umas e outras imagens devem ser resgatadas da invisibilidade a que têm estado sujeitas, no âmbito de um modo de "governar a memória" que passou - ainda passa? - pelo obliteração de certas memórias para construir uma projecção com base noutras memórias. Uma "ética do visível" exige a recuperação de todas as memórias e têm implicações políticas. Recuperar estas imagens-montagem é fundamental para a inteligibilidade das mesmas. "As imagens tornam-se preciosas para o *saber* histórico a partir do momento em que são perspectivadas em *montagens* de inteligibilidade", escreveu Didi-Huberman (Didi-Huberman, 2012, p. 200) alertando, porém, que o processo de imaginação decorrente não restitui a 'proporcionalidade' do acontecimento. Ela trabalha precisamente no seio da *desproporção* entre a experiência e o relato"(Didi-Huberman, 2012, p. 203).

Essa "desproporção" a que se alude não é um impedimento ao processo. "[...] É precisamente enquanto singularidades - lacunares, incapazes do todo - que as imagens nos são *apesar de tudo* necessárias"(Didi-Huberman, 2012, p. 205).

O pouco que fica é muito porque é tudo o que temos. A versão que nos ficou de *Catembe* - o filme como corpo de delito, mutilado - é uma versão adensada relativamente à original. A versão original que ficou devidamente planificada era mais longa, mais ambiciosa e talvez mais acutilante na crítica. Dela resistiram imagens que, quase cinquenta anos depois,

foram "desvendadas" surpreendentemente pelo seu autor que não conseguiu destruir sequências inteiras arrancadas ao filme. Todo este depósito acumulado sobre este "filme-palimpsesto" potenciou-lhe os sentidos mas só se revela através da operacionalização da imaginação.

No caso de *Deixem-me...* Lopes Barbosa arrancou todas as imagens - as de Cinema Directo sobretudo mas também as filmadas como adaptação do conto *Dina* - a uma realidade que não podia ser filmada. *Esplendor...* é a fixação de uma paixão por África da qual foi deixada de fora o discurso (quer através da imagem quer da própria narração) político vigente sobre as colónias, o que não implica que não denote um olhar colonialista [e sexista no modo como fixa o corpo das mulheres]. De novo, é a imaginação que tem de ser accionada para vislumbrarmos as imagens-lacuna-vestígio-desaparecimento possíveis, guardadas no seu cerne e montadas, por via da imaginação, a um memorial filmico outro proposto.

*A imagem-lacuna é imagem-vestígio e, ao mesmo tempo, imagem-desaparecimento. Fica qualquer coisa que não é a coisa, mas um resquício da sua semelhança. Fica qualquer coisa - muito pouco, uma película - de um processo de aniquilamento: este qualquer coisa testemunha assim um desaparecimento, ao mesmo tempo que lhe resiste, uma vez que dá ensejo à sua possível memória. Não é a presença plena nem a ausência absoluta. Não é nem a ressurreição nem a morte sem resto. É a morte enquanto produz restos. É um mundo onde proliferam lacunas, imagens singulares que, montadas umas com as outras, suscitarão uma legibilidade, um efeito de saber, do género daquele que Warburg denominava *Mnemosyne*, Benjamin *Passagens*, Bataille *Documentos*, e Godard, actualmente, denomina *História(s)* (Didi-Huberman, 2012, pp. 209-210).*

Esta é a grande síntese - recorrendo uma vez mais ao pensamento de Didi-Huberman - sobre o processo que usei nesta tese (além do recurso à metodologia de Lindeperg e a métodos qualitativos das ciências da comunicação) para imaginar as imagens-vestígio, lacunares, que se colocam num imenso fora de campo e que Walter Benjamin pensou ser possível vislumbrar através da redenção. O autor referia-se a uma redenção entendida como uma relação estética do homem com a história, no momento em que esta se demonstrava incapaz de manter a ilusão do progresso. Já não se tratava do sentido, teológico, de redenção com a salvação definitiva mas sim, numa apropriação "secularizada, de redenção como "a espera de uma mudança que pode sobrevir a qualquer momento", e de resistência ao positivismo e ao determinismo histórico.

Explica Didi-Huberman(Didi-Huberman, 2012, p. 213):

"Articular historicamente o passado", escrevia Benjamin, "não significa reconhecê-lo "tal como ele foi". Significa apoderarmo-nos de uma recordação quando ela surge como um clarão num momento de perigo. Ao materialismo histórico interessa-lhe fixar uma imagem do passado [...] tal como ela surge, inesperadamente, ao sujeito histórico no momento de perigo". O que quer isto dizer? Primeiro, que não há redenção "possível" sem que nos situemos numa certa relação com a *história*: só podemos inventar o futuro acolhendo uma rememoração [...], segundo esta estranha lei anacrónica a que poderíamos chamar um "inconsciente do tempo": "O passado traz consigo um indício secreto que o remete para a redenção. Não passa por nós um sopro daquele ar que envolveu os que vieram antes de nós? Não é essa a voz a que damos ouvidos um eco de outras já silenciadas?"

Ora, Benjamin designa este "sopro de ar" e este "eco" por imagens. O trabalho do historiador consistiria em "reter" este sopro e este eco, em suspender esta "imagem do passado tal como ela surge inesperadamente [...] no momento do perigo". Inicialmente, a imagem é apenas pensada de acordo com a fenomenologia da sua *aparição*, do seu perigo, da sua passagem. E é precisamente isso que caberia "reter".

O trabalho do investigador - e não apenas do historiador - é o de redimir, no segundo que, a imagem-clarão. Essa imagem não tem o poder de ressuscitar nada mas é o modo de dilacerar o véu "apesar de tudo" para, logo de seguida, tudo surgir de novo velado, no que Benjamin diz ser "a desolação do passado". Se, como propôs Jacques Aumont, "todo o filme é um filme de ficção" no sentido em que o cinema representa pessoas, objectos e circunstâncias pela ausência destes no tempo e no espaço fica assente que o filme representa o que não é mais real seja o seu género de representação ficcional ou documental.

Didi-Huberman propõe que é em *Theory of Film*, de Siegfried Kracauer, que as teses de Benjamin sobre a história e a imagem conheceram o seu destino mais "amigável". Kracauer ficou conhecido por ter sido o primeiro a analisar a antecipação e denuncia do nazismo pelo cinema, constatando, simultaneamente, o seu colaboracionismo. Kracauer desenvolveu, a partir dos anos 20, uma análise das imagens que questionou a relação entre imagem e real. Este investigador alemão, juntamente com André Bazin, rejeitou o sistema de géneros e a ideia de que a representação fílmica tem um papel de mediação (ou seja que a realidade possa apresentar-se através da mediação da imagem). Criaram a ideia de um "cinema-olho" entendido como apreensão da experiência libertado das convenções estabelecidas e afirmaram a autonomia estética do cinema da representação da realidade.

Nas palavras de Didi-Huberman (Didi-Huberman, 2012, p. 221):

É por meio da sua construção de estranhezas - que Kracauer denomina exterritorialidade - dos seus "cortes transversais" no *continuum* espacial e temporal que a imagem toca num real que a realidade nos ocultava até então.

E é precisamente nisso que *a imagem aflora o tempo*: desconstruindo as narrativas, as crónicas "historicistas", ela torna-se capaz de um "realismo crítico", ou seja, de um poder de "julgar" a história, de dar a ver o tempo oculto das sobrevivências, de tornar visível o "retorno do ausente" na exterritorialidade, na própria estranheza do cinema. Eis o motivo pelo qual Kracauer já não hesita em falar das "funções reveladoras" do cinema: acedemos, por meio dos seus próprios artificios, às "coisas normalmente invisíveis", às "tarefas cegas do espírito". Que coisas são estas? Elas vão das pequenas "catástrofes elementares" da vida física às grandes catástrofes da história e da sociedade, em cuja linha da frente Kracauer situa as "atrocidades da guerra" e os "actos de violência e de terror".

Para Kracauer, o ecrã de cinema é o escudo reflector de Atena, usado por Perseu para decapitar a Medusa e enfrentar o horror paralisante. Didi-Huberman explica que esta parábola ensina que a imagem não é apenas a "dialéctica em suspenso" de que falava Benjamin. Kracauer acrescenta que nos cumpre pô-la permanentemente em movimento. Nisso reside, se entendermos devidamente esse movimento, aquilo a que podemos chamar uma ética das imagens. A "redenção" só ocorre em sentido pleno quando a "coragem de conhecer" se torna *fonte de acção*¹⁵⁹. A "resposta ética" está no enfrentar a medusa, na coragem de olhar, olhando de outro modo.

Didi-Huberman afirma que a "dimensão ética" não só não desaparece nas imagens como se exacerba, fendendo-se devido ao "duplo regime" autorizado pelas imagens. O que fazemos com essa "autorização" é uma "questão de escolha", propõe. Perante cada imagem há que decidir se e como queremos fazê-la participar no conhecimento e na acção a que nos propomos. Como? "Poderemos aceitar ou recusar esta ou aquela imagem; tomá-la por um objecto que nos consola ou, pelo contrário, que nos inquieta; aprestá-la para o conhecimento ou, pelo contrário, para a resposta pré-concebida"(Didi-Huberman, 2012, p. 226).

159 Diz Didi-Huberman: A "estética da redenção" opõe Benjamin e Kracauer à escolha de Adorno, hostil às imagens. Esta estética não diz que o filme "salva aqueles que mostra", como crê Jean-Michel Frodon: não se trata de desculpabilizar os actores da história ou os actores do cinema, mas antes de abrir o próprio ver a uma movimentação do saber e a uma orientação da escolha ética. Também não se trata de "aprender a olhar para a Górgona" com os olhos da sua vítima, como sugere Giorgio Agamben a propósito do muçulmano dos campos de concentração: com efeito, não podemos aprender nada com um olhar paralisado e petrificado, com uma "imagem absoluta" - como lhe chama Agamben - que seca e mata, não nos deixando senão uma "impossibilidade de ver". Em contrapartida, devemos aprender a controlar o dispositivo das imagens para saber o que fazer com o nosso ver e com a nossa memória. Saber, em suma, manejar o escudo: a *imagem-escudo* (Didi-Huberman, 2012, pp. 224-225).

V. Em jeito de conclusão: contributos para uma genealogia da imagem colonial filmada

1. Um "arquivo" do colonialismo português como objecto do gesto de montagem

Ora, o *gesto de montagem* constitui indubitavelmente o objecto por excelência da *montagem* segundo Godard: montar imagens animadas umas com as outras [...] não é apenas criar uma síntese abstracta a respeito do processo totalitário; é também produzir um *gesto complexo*, tanto quanto concreto, um gesto insusceptível de ser resumido. Nesse sentido, Godard é certamente o herdeiro (consciente) de Nietzsche e de Eisenstein, o herdeiro inconsciente de Burckhardt e de Warburg: a sua reflexão sobre a história liberta uma *energética*, algo que Jacques Aumont teve decerto razão em designar por uma "nova *Pathosformel*" ["fórmula-de-pathos"]. Como em Warburg, efectivamente, o gesto é compreendido - e produzido - por Godard como um sintoma, ou seja, como uma montagem de tempos heterogêneos em que a representação se "surpreende", se "suspende" ou até se "interdita" - no sentido de Jean-Luc Nancy, na medida em que a sua própria proliferação desenha algo semelhante, não a uma iconografia, mas a uma *sismografia* da história (Didi-Huberman, 2012, p. 197).

Didi-Huberman escreveu que, como em Warburg, o gesto é compreendido como sintoma por Godard. Trata-se de um gesto complexo que não pode ser resumido - Sartre escreveu "Todo o mal decorre de termos *chegado à imagem com a ideia de síntese* [...] A imagem é um acto e não uma coisa" (Sartre, 1936, p.162). Esse gesto-sintoma produz uma sismografia da história, propõe Didi-Huberman. É assumido deste modo perturbante, agitador, que o retenho como operacional no âmbito desta tese. Não se trata de propôr a fetichização do "arquivo colonial" como objecto do gesto de montagem. Trata-se de acordá-lo e interrogá-lo através desse gesto de montagem.

O que se segue são sequências-monádas - haveria outras combinações possíveis - cuja montagem permite potenciar o conhecimento deste "arquivo colonial". Estas sequências-mónadas surgem agora porque está praticamente composto um palimpsesto possível que me propus construir sobre os filmes estudados. Às sequências-mónadas e ao trabalho palimpéstico sobre os filmes acrescento comentários e perguntas feitos em duas sessões públicas: uma de apresentação de *Catembe*, na Universidade de Coimbra, em Novembro de 2010 e que contou com a presença de Faria de Almeida e outra de *Deixem-me...*, em Março de 2012, na Cinemateca Portuguesa.

Imagens de Portugal nº 91 - Visita de Craveiro Lopes a Moçambique [fragmento]

Guarda de honra africana alinhada para que o Presidente da República faça a revista. Todos os africanos, com luvas brancas empunhando armas, têm farda clara, espécie de quégis na cabeça e revólver à cintura. Cabeça lançada para trás e peito para a frente.

Presidente da República faz-lhes a continência [ouvem-se os primeiros acordes do hino nacional]. Atrás dele, outro militar faz a continência enquanto um homem, de cartola na mão, se mantém direito, em atitude de respeito. Atrás deles outros militares fazem continência.

Soldados africanos apresentam armas [elevam-nas, mudam-nas de braço e descansam-nas no ombro].

Presidente da República faz a revista. Entra no plano pela esquerda enquanto soldados africanos estão alinhados em parada no fundo da imagem. A rematar, no fim da formatura e antes da formatura seguinte de africanos, estão soldados brancos com chapéus de colono e fardas caqui. Plano geral. A câmara faz uma panorâmica, acompanhando o movimento do Presidente enquanto este continua a fazer a revista [termina uma versão acelerada do hino após segunda formatura de soldados africanos]. A panorâmica continua. Vêm-se sempre soldados em formatura e o Presidente em movimento.

Plano geral de multidão que espera algo. Olham para o fundo do plano. Três homens fardados surgem no primeiro plano da imagem [filmados da cintura para cima]. Um miúdo olha atentamente para um dos soldados e contraria o sentido do olhar da multidão.

Uma multidão de africanos - à frente, crianças - corre na direcção da câmara, sorridente. Um jovem africano empunha uma bandeirinha de Portugal em papel.

Presidente continua a fazer a revista a tropas. Agora a imagem é em picado. No plano, geral, avistam-se fotógrafos que correm e acompanham a deslocação do Presidente. Vêm-se duas senhoras e um homem. O movimento da câmara acompanha o do Presidente, para a esquerda. Em primeiro plano deste plano geral ficam algumas bandeiras de Portugal em papel, acenadas por quem as empunha.

Plano geral de uma rua. Nos passeios, uma multidão espera. Pela estrada, avança a cavalaria. Alguns miúdos africanos acompanham o movimento junto aos passeios. Grande plano das caras destes miúdos que olham para a estrada e vão correndo para acompanhar movimento da viatura presidencial que, ao 1'37", surge no plano. Craveiro Lopes acena, em pé, no Mercedes descapotável. Câmara, fixa, mostra africanos agarrados aos lados e à parte de trás do carro, como se o estivessem a empurrar ou a ser levados por ele. Grande plano de caras de africanos, em movimento, para acompanhar o presidente.

Plano geral da rua, com o carro presidencial em movimento e o Presidente de braço no ar, a saudar ou fazendo a continência.

Imagens de Portugal nº 220 "Guerra em Angola"

Plano geral [não muito distante] de pista de aviação, com avião no fundo e soldados que passam, em primeiro plano. Alguns olham para a câmara. A câmara filma-os, agora pelas costas, a entrar noutro avião. Um africano, nas escadas do avião, recebe as bagagens que cada um transporta. No chão, virados de frente para os soldados brancos que chegam, estão mais dois africanos [os três africanos - um deles está de calções - têm uma farda escura, distinta da dos soldados]. Plano dos soldados a entrarem no avião.

Dentro da cabina de pilotagem do avião, câmara filma vista aérea da região sobrevoada [vê-

se a cabeça do tripulante que conduz o avião]. Câmara faz ligeira panorâmica para a esquerda para mostrar casas lá em baixo. Depois fixa a paisagem que se vê de outra janela, tendo em primeiro plano a cabeça e princípio das costas de um soldado [sem capacete/chapéu]. Movimento para a direita para mostrar imagens de pequeno aglomerado de casas, que se avista da janela. Continua, muito suavemente, panorâmica para a direita e revela paisagem que vê através de duas janelas contíguas.

Numa base militar, vê-se, ao fundo, um camião militar e cerca de dúzia e meia de soldados que se deslocam. Em primeiro plano, mas escondido por um equipamento qualquer, está um civil, que parece ser um fotógrafo, agachado, a tirar fotos [tem uma bolsa a tiracolo e os braços não estão descaídos junto do tronco, o que sugere que está a fotografar].

Mudança de plano: dois soldados em cima da caixa aberta do camião militar. Cá em baixo, um soldado estende-lhes o braço enquanto conversam. Um outro soldado carrega um embrulho comprido e estreito [armas?] ao ombro e começa a afastar-se do camião. Mais sete ou oito soldados na imagem, em movimento.

Noutro plano, geral, num espaço em terra batida em que se vê parte de uma cobertura redonda em palhota, em primeiro plano surge uma mulher com uma criança pequena [4, 5 anos?] pela mão enquanto na outra carrega um saco. Ao seu lado, um menino negro [cerca de dez anos?] carrega bebé. Mais atrás, avistam-se outras mulheres com bagagens leves. Alguns homens - poucos - acompanham as mulheres. A câmara está fixa enquanto se aproxima uma mulher vestida de negro. Ao seu lado, está um homem com bebé de um ano talvez. Do lado esquerdo, uma mulher carrega um saco que parece pesado. O plano muda. Esta mulher é filmada por trás, abaixo da cintura. Na mão esquerda leva a mala de mão; na direita carrega alcofa em pano que transporta um bebé. À sua frente, uma menina de dois anos, talvez, caminha sozinha. Esta vira-se para trás e olha a câmara. Do lado esquerdo está outra menina, de seis ou sete anos, a olhar para o movimento. Ao fundo, vê-se o corpo (não se vê a cabeça) de um homem: mão num bolso e um pau noutra mão. Está de calções. Enquanto a mulher anda, para a direita, a câmara faz uma panorâmica para a direita. No plano, ao fundo, do lado direito, surge um avião. Já se vê a cara do homem, a menina pequena já se virou para a frente; parece procurar alguém.

Plano com mulheres e crianças a entrar no avião. A mulher de negro tem agora o bebé ao colo. O menino africano também espera junto à porta, para embarcar, enquanto mantém criança ao colo. Uma jovem mulher olha para a câmara. Nas costas da mulher de negro está uma mão. Quando esta sobe para o avião (sem olhar para trás), no plano aparece a cara do jovem homem, com a mão a despegar-se do corpo, suspensa no ar, protectora. A outra mulher olha ainda; ao seu lado uma menina de menos de dez anos, feições parecidas com as da mulher, olha para baixo. A mulher de negro com bebé já entrou no avião. A cara do homem fica em primeiro plano. O braço, sempre estendido, a mão mantém-se protectora... Cabeça do menino africano e do bebé que carrega [Esperam a sua vez para embarcar?].

Plano médio do avião e pessoas no exterior fazendo fila para embarcar [vê-se um africano vestido de escuro, com o braço apoiado ao avião. O seu movimento é o de quem está e não de quem parte]. Menino africano com bebé ao colo está junto à porta para entrar no avião. Mulher e menina de cinco ou seis anos estão atrás dele. Mulher de negro recebe o bebé do colo do marido [parece-me a que acabou de entrar no outro plano, mais aproximado]. Atrás dela, tapada pela sua figura, está outra mulher com criança. Está destapado outro homem, que se despede também.

Plano geral da rua de uma povoação. Três homens civis armados nas ruas. Junto a dois dos homens, um miúdo africano abre uma saca branca, pousada no chão, sob o olhar atento destes

e de algumas mulheres africanas. Viram-se todos, subitamente, para o outro homem. Outro plano da mesma rua - agora mais aproximado e mais focado nas mulheres e crianças africanas, que estão dobradas sobre as sacas cujo conteúdo mostram.

Noutro plano, no mato, junto a uma casa colonial grande, branco armado acompanha a deslocação de miúdos e jovens africanos. Jovens africanos, filmados por trás, caminham por vereda. Um africano vestido de branco e armado, fecha a "coluna" [a narração diz que brancos e pretos se mobilizaram para localizar e neutralizar os bandos inimigos]. Mais mais geral mostra homens a caminhar na vereda em direcção a casas brancas no meio do mato.

Na povoação há homens sentados em mesas, debaixo de arcadas. São filmados de costas. A câmara mostra movimento nas ruas. Grupo de homens conversa, no meio da estrada. Há uma criança que está a acabar de atravessar. Vêem-se carros estacionados. No ângulo oposto ao das arcadas do café, dois homens armados [não são soldados embora tenham um ar tipo legionários, com uns bonés e roupa igual] estão reunidos a outros homens, à civil e desarmados. Alguns olham para a câmara. Ângulo oposto, novamente: uma mulher dá o braço a um homem que está junto aos milicianos. Ela olha para trás, para a câmara, enquanto passa um carro.

Mudança de espaço. Base aérea: um militar com ar de alta patente e três civis estão em primeiro plano, a andar na direcção da câmara. Ao fundo, vê-se uma avioneta e um jipe além de pessoal de pista. Casal desce de avião comercial. Mulher é beijada por outra mulher que a espera em terra. Um homem filma com câmara. Outros assistem aos cumprimentos. Mulher em terra cumprimenta ministro que lhe beija a mão. Governador cumprimenta mulher de ministro. Ministro e governador cumprimentam-se. Outra mulher cumprimenta mulher do ministro. Plano frontal à porta do avião mostra pessoas que se cumprimentam enquanto dois homens descem ainda a escada do avião. Aglomerado de pessoas junto ao edifício do aeroporto. Governador, sozinho, mas acompanhado à distância por militar, afasta-se enquanto um carro está parado, com a porta aberta, segurada por outro militar que espera pelo ministro, meio tapado pelo governador.

Plano detalhe das letras "Grande Hotel Negage". A câmara movimenta-se para baixo. Onze homens à porta do hotel, em pé ou levantando-se de cadeiras, mexem-se para sair dali. Plano geral da povoação nas costas de duas mulheres (das quais se vê apenas a cabeça. Depois, à medida que se afastam, vê-se também a criança que as acompanha). Um homem vem na direcção da câmara.

Mudança de espaço: arcadas com vestidos pendurados à porta de uma loja. Um homem caminha na direcção da câmara. Lojista surge com roupa na mão, para a expôr na rua. Negro vem na sua direcção e entra na loja. Duas mulheres, de costas, para a câmara, sob arcadas. Vê-se a mesma rua das primeiras mulheres mas agora não da estrada mas das arcadas. Mulheres vêem chegar camiões militares. Do ângulo oposto, a partir da estrada, são filmadas as partes de trás dos camiões.

Mudança de espaço. Base aérea. Câmara acompanha - panorâmica para a esquerda - o movimento de um avião. Mudança de plano: dois tropas fora do avião enquanto um terceiro, que usa capacete com estrela branca, traz um negro, com as mãos presas atrás das costas - este veste calças e camisa clara toda aberta, que lhe revela o peito. A câmara acompanha-os enquanto se deslocam [africano fixado pela cintura, em primeiro plano; soldado a seu lado, aponta com a mão]. Vêem-se vários homens a acompanhar o percurso até carrinha. A porta está aberta e o africano dirige-se imediatamente para lá. Negro, de camisa só ligeiramente aberta, roupa clara, mãos presas atrás das costas é encaminhado para carrinha. Vários soldados armados o rodeiam, a alguma distância. O que o encaminha pôs-lhe a mão no

ombro. Vêm-se aproximando do sítio onde está a câmara [até ao ponto em que a cabeça do homem fica cortada, em cima]. Dezenas de militares assistem.

Mudança de espaço/tempo(?): Imagens de três ou quatro prisioneiros. A câmara fixa a cara do terceiro (tem um curativo na cara).

Mudança de espaço/tempo. Desembarque de mulheres e crianças de um avião. São ajudadas por homens fardados. Mulher, rapariga a chorar e criança no "primeiro plano" de um plano médio, ocupado por figuras de mulheres e alguns homens que ajudam, ao fundo. Noutro plano, uma mestiça [filmada do peito para cima] chora, com uma bebé ao colo. A câmara acompanha-a sempre, enquanto caminha e chora. Ao fundo, vêem-se militares. Alguns militares erguem do chão um corpo, amparado por um lençol. Outra mestiça, com bebé ao colo [plano acima do peito dela]. Atrás dela está uma branca, que chora. A câmara fixa esta mulher, com uma bebé muito pequena ao colo. Uma menina, com ar "fechado", olha para a câmara. Está amparada por uma africana, a que está encostada [só se vê uma mão preta no vestido da criança. Da africana só se vê tronco e início da saia] enquanto, do seu lado esquerdo, uma mulher branca lhe passa a mão na cabeça. Fazem-lhe festas enquanto ela se mantém, fixamente, a olhar para a câmara. Movimento da câmara para cima e vê-se a cara da africana que fala com alguém que aparece cortado, no lado esquerdo dela.

Plano geral de aeroporto. Avião ao fundo enquanto passam, em primeiro plano, várias mulheres com crianças de colo. Uma mestiça transporta um saco.

Grande plano de mulher [perfil] que transporta, junto ao rosto, bebé pequeno, muito agasalhado e tapado, até à boca, com cobertor. Vai-se afastando da câmara.

Outro plano, médio, de um homem, uma africana com bebé e outra africana, de capulana à cintura, e uma menina na mão. Avião ao fundo.

Plano médio de mulheres filmadas, umas de costas e algumas de frente para a câmara. Panorâmica na direcção do céu.

Mudança de tempo/espaço. Plano geral de manifestantes que transportam bandeira portuguesa. Só se vê uma mulher que é quem, juntamente com homem, carrega a enorme bandeira [a câmara está fixa e o grupo vai-se aproximando dela. Homens olham-na. Há uma altura em que a bandeira ocupa quase todo o plano. Abaixo dela surgem apenas cabeças de homens, em movimento para a frente]. Plano geral de rua, com muitos carros e pessoas que se manifestam [homens e miúdos].

Imagens de Portugal nº 270 "Colonos para Angola"

Plano geral de cais onde cerca de 20 pessoas esperam para embarcar. Grua recolhe volumes, numa rede. Avistam-se partes metálicas, sem se distinguir o que são. O movimento de içagem da grua prossegue e a câmara está fixa - pelo que a grua vai desaparecendo do campo.

Plano conjunto de pessoas sentadas em cima de bagagem, esperando. Malas no chão. Muitas crianças e sobretudo mulheres - as pessoas que se distinguem. Menino [plano americano], com a mão a ensombrar os olhos para olhar à distância. À sua volta, muitas crianças, pessoas que não se distinguem praticamente. Plano americano de miúdo que olha para a câmara. Tem uma bebé nos braços. Têm um ar de menino do povo, modesto. Plano geral do embarque. Plano médio do embarque de três crianças e uma mulher, com casaco leopardo e chapéu. Uma menina entrega-lhe bebé. Menina olha para a câmara, sorridente. Plano aproximado do embarque de passageira com criança à frente. Só se vê a cara do menino. A mulher foi filmada abaixo do pescoço e por isso só se vê roupa e a mala de viagem que transporta. Passa

outra mulher com bebé ao colo [vê-se mal a cara]. Menina sozinha, atrás. Outra menina maior, com criança ao colo [a câmara faz uma panorâmica ligeira para a esquerda, para filmá-las]. De ângulo oposto talvez mas sobretudo de cima para baixo, a câmara regista embarque de mais duas crianças. Grande plano de mulher jovem, com ar modesto, com uma criança muito pequena [dois anos, talvez], que a beija, ao seu colo. A mulher olha directamente para a câmara e continua um movimento do corpo que a faz virar para a direita. Atrás dela, no canto esquerdo do plano, está um homem, desenquadrado, que olha fixamente para a câmara. Grande plano de outra mulher, mais velha, a olhar directamente para a câmara. Está de cara "fechada". Vira a cara e o corpo para a direita e vê-se que tem bebé ao colo. Volta a olhar para a câmara.

Imagens de Portugal nº 284 "Regresso de soldados"

Plano geral de navio. Plano geral do cais de Alcântara mostrando a varanda do edifício apinhada de gente que acena lenços. Plano geral, contracampo do plano anterior: passageiros do navio acenam de volta. Plano de conjunto: mulheres e um rapaz [5 pessoas] em destaque; uma jovem, uma velha de negro, miúdo com casaco e gravata além de duas mulheres que estão meio tapadas, em segundo plano. Ao fundo mais gente que se apinha - acenam na varanda. Outro plano de conjunto, em que se vêem vários homens e uma mulher, de negro, com ar emocionado [põe uma mão na testa enquanto que com a outra acena]. O homem ao lado dela assoa-se prolongadamente. Outro plano de conjunto - mais amplo - mostra mais pessoas, sobretudo mulheres, que acenam enquanto esperam. Outro plano de conjunto, ainda mais amplo, com pessoas que esperam. Contracampo, plano de conjunto de soldados que, no navio, acenam. A câmara faz uma panorâmica e mostra as amuradas do navio, em que se apinham soldados. Plano geral com aspecto do cais, cheio de carros estacionados e de pessoas que ali aguardam, resguardadas muitas delas com chapéus de chuva.

Plano de conjunto: soldados a desembarcar [vêm-se 4, ao princípio, depois menos à medida que a câmara faz um close up para fixar melhor as fisionomias]. Plano de conjunto de soldados a desembarcar. Plano de conjunto de soldados já em terra, bem dispostos, a brincar uns com os outros. Grande plano de soldado sorridente com bebé ao colo a chorar. O soldado beija-o e ele não pára de chorar. Plano médio de soldado que, de costas para a câmara, cumprimenta pessoas que se apinham em seu redor para o receber. Plano médio em que uma mulher, de que não se vê a cara, abraça um soldado [tapado pelas pessoas em seu redor] e esconde a cara dela no peito dele. Um homem sorridente cumprimenta, de seguida, o soldado que mantém o abraço, mais solto, à mulher. Grande plano da cabeça do soldado, de costas, rodeado de gente. Plano geral, panorâmica, de soldados em formatura. Plano americano do governador geral de Lisboa a falar. Plano de conjunto, câmara filma governador dos joelhos para cima, de costas, e mostra soldados em formatura, virados para a câmara. Atrás deles está um navio. Grande plano de bandeira do regimento. Outro grande plano de outro. Plano de conjunto que mostra vários soldados em formatura. Plano médio de soldado e "guião" do regimento, além de se verem cabeças cortadas de outros soldados. Grande plano de guião. Plano médio de soldados em formatura e guião em primeiro plano. Plano de conjunto de soldados a desfilar perante governador e militares [de costas para a câmara]. Movimento da câmara para a direita para mostrar mais soldados em formatura e outros a desfilar, avançando na direcção do governador [que ficou fora do plano].

Imagens de Portugal nº 307 "Danças tribais"

Plano de conjunto de mulheres a tocar batuque, por detrás das quais há crianças sentadas no chão e, atrás destas, adultos [presume-se. Só se vêem as roupas e uma bandeira de Portugal, pequena, em papel, empunhada por mão]. Mulher, em primeiro plano, olha a câmara enquanto continua a batucar. Atrás dela, vêem-se [da cintura para baixo] corpos vestidos com panos. Ela desvia o olhar. Grande plano de homem, com pano atado à cabeça e um penacho negro do lado esquerdo. Olha a câmara, sorridente. Vira a cara, sempre a sorrir, e volta a virar-se para a câmara. Grande plano da parte de trás da cabeça de homem, que parece dançar. Plano de conjunto em que se vê dois bailarinos, com roupas tribais [uma espécie de saia curta, colares ao peito, "pulseiras" a sublinhar os músculos dos braços] enquanto fazem girar lanças. Atrás deles, a assistência negra, vestida de um modo em que misturam peças ocidentais [camisas] com panos. Plano médio, em que se vêem bailarinos com maior detalhe e a assistência negra. Entra no plano um terceiro bailarino, que veste camisola branca sem mangas e as roupas iguais aos outros além de ter pano na cabeça. Plano detalhe das pernas de um bailarino, com decorações penduradas [sempre com audiência atrás]. Grande plano de mulher negra, com lenço na cabeça e bandeira portuguesa de papel na mão. Grande plano de outra mulher, mais velha, de lenço [em primeiro plano] e de outra mulher mais jovem [também com lenço]. Grande plano de bailarino.

Imagens de Portugal nº 314 "Domingo em Luanda"

Plano geral que mostra edifício, rua com trânsito. Plano de conjunto de brancos e pretos que sobem para o autocarro, filmado do passeio. Plano de conjunto: outro ângulo [da estrada] de mais pessoas que esperam transporte. Plano médio mostra pessoas a subir para o autocarro [de novo filmado do passeio, de costas para quem sobe]. Plano médio de duas mulheres, uma branca [esta olha, séria, para a câmara] e outra africana [sorri]. Plano geral de rua com autocarro a passar¹⁶⁰. Plano de conjunto de casas, apartamentos. Plano geral de carros estacionados em parque, com o mar ao fundo. Panorâmica dos carros estacionados em parque, casinhas com a inscrição "Banhos", com o mar ao fundo. Plano geral das praias. Plano de conjunto de palhotas com africanos no exterior. Plano de conjunto de palmeiras, uma casa [com telhado de zinco] e galinhas a comer no campo. Plano de conjunto de mais duas casas no campo. Um carro estacionado à porta de uma. Plano de conjunto de pessoas na praia. Plano de conjunto de jovens africanos que se divertem a dançar [rapazes e raparigas]. Plano geral da paisagem e, em primeiro plano, dois pescadores desportivos brancos. Plano de conjunto mostra dois pescadores africanos, virados para o mar. Outro plano de conjunto com pescador africano e branco a mergulhar no mar [panorâmica ligeira, para a direita]. Plano médio de pescador-submarino a emergir da água. Plano médio em que se vê peixe na ponta de um anzol, com o mar como fundo. Foi pescado por pescador branco (panorâmica ligeira para a esquerda mostra-o). Plano de conjunto mostra barco de pesca com dois homens e mulher africanos. Plano de geral de palhotas com mar ao fundo. Outro plano geral de paisagem de mar e rochas.

160 Esta imagem de brancos e negros a fazer fila conjunta e a subir para os autocarros foi usada amplamente para ilustrar a multirracalidade vivida em Angola.

Plano geral em que, numa savana, se vê alguém que corre e é perseguido e depois apanhado e agarrado pelos perseguidores [Música de fundo, com percussão. Narração: "[...] o rito da passagem na região angolana do Mulongo denominado Efico". Plano de conjunto em que cinco homens agarram e prendem rapariga adolescente pelos braços (esta usa apenas pano à cintura e ornamentos no cabelo além de colar, tiara, brincos. Também os homens usam panos com padrões, atados à cintura. Mulher adulta usa pano à cintura e outro que lhe tapa o peito). A jovem tenta morder os homens e a outra mulher estende a mão para acalmá-la [Narração: "Sob o olhar de uma mulher adulta, a jovem é agarrada pelos homens e oferece forte resistência..."]. Plano médio da rapariga, dobrada sobre a sua cintura, de cabeça baixa e a tentar morder as mãos dos homens que a agarram e rodeiam ["...antes de ser entregue no Eumbo nas mãos das mulheres que dirigem a cerimónia da puberdade"]. Plano de conjunto em que se vê o grupo dos homens que agarram a jovem e, atrás destes, a mulher adulta. O pano que esta têm ao peito segura o bebé que carrega às costas [música]. Plano de conjunto dos homens que levam a rapariga nos braços enquanto esta se debate, esbracejando e espernejando [música]. Plano de conjunto, mais distante, dos homens que carregam a rapariga às costas enquanto esta continua a debater-se sob a mão da mulher adulta que procura acalmá-la. Como fundo, palhotas [música]. Plano de conjunto de mulheres adultas (cinco) e crianças que assistem. Todas usam panos à cintura e ornamentos no cabelo e ao pescoço [música]. Plano de conjunto de rapariga a ser depositada, de joelhos, sobre um pano no chão. Quase não se distingue a figura dela porque está rodeada pelas figuras masculinas que são filmadas do pescoço para baixo. Rapariga continua a resistir e forçam-na a deitar-se de barriga para baixo [música]. Plano médio em que surgem mulheres. Há uma, que surge no meio do enquadramento, com um penteado diferente e com ornamentos mais sofisticados [Música e sons emitidos pelas mulheres]. Plano geral de rapariga mantida no chão pelos homens e rodeada por crianças curiosas e outras mulheres [Narração: "As mulheres assistem a esta primeira parte do ritual em que a jovem, cumprindo a tradição de proclamar a sua mágoa... (sem música de fundo)]. Primeiro plano da rapariga que se apoia sobre os cotovelos com a cara virada para o chão. Várias mãos mantêm-na nesta posição. Ela agita-se, procurando libertar-se de modo algo teatral [Sons emitidos por mulheres. Narração: "...por deixar a vida da infância, debate-se e grita."]. Panorâmica muito aproximada de meninas, que assistem com uma expressão séria [Vocalizações das mulheres]. Grande plano da cara da rapariga iniciada. Parece chorar. Debate-se, ainda [Vocalizações das mulheres]. Plano de conjunto das mulheres em que figura, ao centro, a mulher com o penteado diferente [Som de palmas e batucada]. Panorâmica das mulheres que farão a iniciação da rapariga. Há rapariguinhas entre elas. As mulheres usam panos vermelhos à cintura e ornamentos brancos no cabelo e pescoço. Vê-se um grupo de adolescentes alinhadas, com semblante triste e sério, que serão as iniciadas. Uma mulher dança enquanto se vê um homem a batucar em tambor e outro a dançar [Palmas, batucada. Narração: "O Efico, entre os povos catulongs, celebra-se com ligeiras diferenças..."]. Primeiro plano de duas jovens mulheres, muito belas, com os peitos descobertos (não olham para a câmara mas parecem estar conscientes da mesma porque sorriem de modo envergonhado enquanto dançam e batem palmas) [Palmas, batucada. Narração: "... Nesta sociedade de pastores, o grupo Vanha Leca Lucumbi..."]. Plano de conjunto em que figura o grupo de iniciadas ao centro e, de frente para a câmara e em meia lua, se alinham as mulheres. Algumas mulheres dançam. Em geral carregam bebés às costas

[Palmas, batucada. Narração: "...o rito da puberdade inicia também as raparigas na legalidade da vida sexual.]. Plano de conjunto (mais aproximado) em que se vêem as iniciadas de olhos baixos ou fechados enquanto as outras mulheres dançam, alegremente, à sua volta [Palmas, batucada. Narração: "Não há mulheres no sentido pleno da palavra sem Efico..."]. Plano de conjunto (igualmente aproximado) de mulheres que estão na meia lua enquanto as outras dançam (desapareceram as iniciadas) [Palmas, batucada. Narração: "...no qual as mais velhas e experientes têm papel preponderante, com os seus ensinamentos..."]. Primeiro plano de duas mulheres jovens muito bonitas, de olhos baixos, que batem palmas ao ritmo do batuque (são filmadas até ao peito, incluído) [Palmas, batucada. Narração: "... esclarecimentos e modos de comportamento..."]. Plano de conjunto, novamente com iniciadas ao centro e mulheres a dançar em seu redor [Palmas, batucada. Narração: "...e na sua vida conjugal". Plano de conjunto de mulheres a dançar e a bater palmas [Palmas, batucada]. Plano de conjunto de mulheres. †ma mulher, em plano mais aproximado, aproxima-se de uma palhota com feixe de paus na mão (são todas filmadas abaixo da cabeça). Mulher entra na palhota [Palmas, batucada]. Plano de conjunto (mais fechado) com homem a tocar o batuque e duas mulheres a dançar em primeiro plano. Uma mulher olha para a câmara directamente [Palmas, batucada]. Plano de conjunto que mostra cinco mulheres a bater palmas ao ritmo do batuque [Palmas, batucada]. Plano de conjunto das iniciadas que, em fila indiana, avançam para a palhota onde entrou a mulher adulta, agacham-se e entram [Palmas, batucada. Narração: "A cerimónia da puberdade, ou Efico, realiza com solenidade a passagem do estado de donzela para o de adulta..."]. Plano de conjunto de mulheres adultas a dançar (todas as iniciadas já estão no interior da palhota) [Palmas, batucada. Narração: "...não apenas no plano sexual mas também no amoroso.]. Outro plano de conjunto de mulheres adultas a dançar [Palmas, batucada. Narração: "Com o decorrer dos dias, a euforia dos participantes na festa torna-se..."]. Plano de conjunto de mulheres e homens a dançar [Palmas, batucada. Narração: "... cada vez mais frenético. Mulheres e homens..."]. Grande plano de duas mulheres jovens, filmadas acima do peito e de olhos baixos, sem sorrir [Palmas, batucada. Narração: "... mostram o seu contentamento"]. Plano de conjunto aproximado de mulheres e bebé [Palmas, batucada, cânticos banta. Narração: "É que aumenta, o número de mulheres aptas a serem mães..."]. Plano de conjunto mais distante, com mais de duas dezenas de mulheres a dançar. Há alguns homens que participam [Palmas, batucada. Narração: "... de muitos filhos, ambição máxima dos povos bantas.]. Panorâmica dos peitos de duas mulheres jovens (as cabeças estão praticamente cortadas e mostra-se o tronco das mesmas) que dançam [Palmas, batucada, cânticos banta]. Plano de conjunto mais distante, com mais de duas dezenas de mulheres a dançar. Há alguns homens que participam [Palmas, batucada, cânticos banta]. Plano de conjunto que se transforma em panorâmica muito ligeira para a direita) das iniciadas já com novos trajes (vários panos cruzadas no pescoço que lhes cobrem o corpo) e um penteado diferente. Permanecem com um ar triste e de olhos baixos mas já se agitam ligeiramente ao som do batuque. Atrás delas há mulheres que batem palmas ao ritmo da batucada. À frente das iniciadas, mulheres e homens dançam com frenesim [Palmas, batucada, cânticos banta]. Plano de conjunto das iniciadas. Os panos, estampados, cobrem-nas até aos pés. Mantém-se paradas, ao centro, enquanto outras mulheres dançam em seu redor]. Plano de conjunto das iniciadas. Avançam vagarosamente, sempre com a mesma expressão facial, sempre rodeadas por mulheres adultas, satisfeitas, a dançar [Palmas, batucada, cânticos banta. Narração: "No último dia da celebração, as raparigas ...]. Plano de conjunto das iniciadas em fila, avançando. No final da fila, seguem mulheres adultas e crianças que acompanham o cortejo de mufico [Palmas, batucada, cânticos banta. Narração:

"... cobrem-se com vários panos de cores garridas que transmite à cerimónia uma alegria que contrasta com o tom sombrio das mufico, enquanto que, de olhos no chão, com timidez, aparentando desgosto, as iniciadas caminham..."]. Plano médio das mufico que avançam lentamente [Palmas, batucada, cânticos banta. Narração: "...lentamente. O ritual prossegue.]. Plano de conjunto das mufico, filmado entre as costas de duas figuras de costas nuas com penteados entrançados grossos, que dividem todo o cabelo em duas e/ou três partes [Música]. Plano de conjunto, aproximado, das mufico, que avançam ainda para as figuras de costas [Música com batucada que vai subindo de volume. Música pára completamente e fica apenas o som da batucada]. Plano médio de duas mulheres jovens, filmadas da cintura para cima e com as cabeças cortadas da testa para baixo. No centro do enquadramento, os peitos das mulheres. Dançam [Batucada]. Plano de conjunto em que as mufico surgem alinhadas, lado a lado, com mulheres por detrás de si, batendo palmas. As mufico também batem palmas. Defronte das mufico, danças e saltos de rapazes [Palmas, batucada. Narração: "Os rapazes, com atitudes másculas e provocantes, procuram atrair à dança as mufico que em princípio..."]. Plano de conjunto de mufico a dançar, sob o olhar e palmas, que marcam o ritmo, das mulheres adultas. Dançam lentamente e a dada altura voltam a alinhar-se, lado a lado [Palmas, batucada. Narração: "...hesitantes, acabam por aceder aos gestos galanteadores.]. Plano médio dos peitos de duas mulheres jovens que dançam [Batucada]. Panorâmica das mufico a dançar sob o olhar das mulheres [Batucada]. Plano de conjunto de todos os participantes a dançar [Palmas, batucada. Narração: "A dança, com o seu simbolismo, acompanha todas as manifestações dos povos africanos.]. Plano médio de duas cabeças de mufico. Estas dançam [Palmas, batucada. Narração: "É imprescindível em todos os seus actos ou cerimoniais..."]. Panorâmica de pessoas a dançar, homens e mulheres [Palmas, batucada. Narração: "...em todos os seus mitos e ritos.]. Plano de conjunto de mufico a dançar [Batucada]. Plano de conjunto de pessoas a dançar [Batucada].

Deixem-me... [sequência, em Cinema Directo, em plantação de bananas]

Plano de conjunto: [música "pesarosa"] dois africanos, com panos e tronco nu, à volta de um bidão fumegante, de onde sai um pau. A cena passa-se no interior de um quarto escuro, com janelas [neste plano, duas] por onde entra a escassa luz natural. Um dos homens, debruçado dentro do bidão, enche uma medida de madeira com uma papa branca. O outro homem sai do plano e regressa. Primeiro plano dos gestos do homem que calca a fuba no molde de madeira. Atrás dele, alinhados sobre estrados de apoio estão vários pedaços brancos de fuba moldados e desenformados, prontos a servir. Primeiro plano, filmado do exterior do barracão, da janela onde uma mão coloca uma porção moldada de fuba. Cá fora, uma cabeça de criança aguarda e guarda a porção. Plano médio, no interior, onde os dois homens mantêm a sua actividade. Um molda porções de comida que o outro tira do molde e coloca no estrado. Filmado do interior da casa para o exterior, pela janela, vê-se uma fila de rapazes com pratos na mão, à espera de comida. Plano detalhe da fuba nas mãos de rapazes alinhados na fila. Plano detalhe das pernas dos miúdos, que avançam lentamente na direcção da janela, levando todo o género de recipientes. Grande plano filmado em contrapicado de miúdo, de costas, que espera a comida. Plano de conjunto que mostra a fila de rapazes que se alinha defronte da janela de uma casa de tijolo, sob o olhar de um rapaz mais crescido que está fora da fila. Os miúdos já têm a porção de fuba na mão e recebem os recipientes com líquido fumegante. Plano detalhe de mãos a receber recipientes fumegantes entregues à janela. Plano de conjunto, filmado em

contrapicado, em que se vêem caras dos miúdos da frente da fila. Grande plano do recipiente entregue para recepção de comida. Na mão do miúdo que entrega um recipiente está também uma colher. O recipiente é levado para dentro por alguém e, em simultâneo, é trazido outro recipiente com comida entregue a outra mão que espera. Plano de conjunto, filmado em contrapicado, da fila de miúdos andrajosos. Avançam lentamente, colados uns aos outros. Plano médio, filmado do interior da casa e junto à janela onde mais um recipiente com comida é entregue e outro, vazio, aguarda antes de ser entregue. Plano de conjunto da fila dos miúdos, empurrando-se ligeiramente enquanto esperam, com a fuba na mão e de onde se vislumbra actividade pela janela da casa. Primeiro plano de um rapaz, que olha fixamente em frente. A mão dele ergue um recipiente enquanto ele empurra um rapaz, mais pequeno, à sua frente. Plano geral que mostra uma casa com várias janelas e porta – é uma casa de tijolo, com telhado. Defronte de uma das janelas alinha-se a fila de miúdos que espera comida. Ao lado, junto a uma porta, há miúdos dispersos, a comer. Em "primeiro plano" estão vários bidões e ao lado da casa, uma árvore com os ramos secos. Rapazes sentados no chão, a comer. Têm fuba na mão e recipientes metálicos de onde tiram líquido com colher. Rapaz desfaz a fuba para dentro do recipiente e come. Plano detalhe de pé descalço de alguém sentado no chão e com recipiente ao colo e colher pousada. Grande plano da cara de um menino a comer. [20'06'' Transição para a machamba do conto – imagem de africano adulto.]

Catembe - Quinta-feira. A poesia da outra banda [sequência, em Cinema Directo, de pesca]

Plano geral, de um ponto elevado filmam-se pescadores que puxam redes de pesca trazidas por uma pequena embarcação [um homem a bordo. Nove ao todo]. Plano de conjunto dos pescadores [filmado do mar para terra] a puxar as redes, divididos em dois grupos. Cada grupo puxa uma corda. Plano americano de um pescador [mostra-se o esforço no rosto dele e o braço, tenso pela força que faz]. Plano pormenor de mão que agarra duas cordas. Outro plano pormenor da mão a puxar cordas. Plano geral dos dois grupos de pescadores que puxam redes. São onze pescadores, ao todo e um deles está no barco. Cordas espalham-se pelo areal. Vê-se que puxam as redes com esforço. Plano de conjunto. Em primeiro plano, as cordas emaranhadas na areia. O barco ao fundo e ao centro e, simetricamente, os pescadores alinhados, paralelamente, puxando as redes. Plano de conjunto dos pescadores a puxar as redes, filmados da orla marítima e defronte para os grupos. Plano pormenor de braços e mãos a puxar cordas. Grande plano de pescador em esforço, a suar. Plano geral, filmado à distância e nas costas dos pescadores, destes a puxarem as redes. Plano médio em que se vê a rede, finalmente, e as pernas de um pescador que continua a puxar a rede do mar. Plano pormenor da rede a sair do mar, puxada por braços em tensão. Plano médio que fixa os movimentos com que um grupo dos pescadores, filmados de costas, puxa as redes. Plano médio de pescadores, filmados de frente, a puxar as redes. Plano pormenor da rede, com um pequeno peixe preso [música muda e passa de registo monumental a quase falsete]. Plano detalhe de braços de homem a puxar rede na sua direcção. Plano médio da rede na água enquanto um homem [filmado da cintura para baixo] a vai puxando. Plano pormenor do entrançado da rede e, finalmente, da escassa pesca. Plano médio de braços de homem a mexer no pescado dentro da rede. Plano médio de rede pequena com que se retirou o pescado da rede maior. Plano detalhe de um caranguejo que sai do conjunto do pescado [pequenos peixes] e foge.

2. Um olhar-corte-de-navalha num "ensaio sobre a cegueira"

As imagens coloniais censuradas - vistas como cinema-olho - são "reveladoras" da forma como se quis propagandear o "modo português de estar no mundo". Este passou pela afirmação do "orgulhosamente sós" devido à incapacidade de gerir a crítica externa ou lidar com a influência e pressão de países mais poderosos - é óbvia na censura ao nacionalista *Chaimite* - mas também a incapacidade de auto-crítica e a resistência à mudança – como o revelam a censura imposta pelo ministério do Ultramar a *Catembe* e a proibição de *Esplendor. Deixem-me ao menos subir às palmeiras...* realizado devido à persistência quase ingénua de Lopes Barbosa e ao contributo de Malangatana propõe uma realidade - e as sequências ficcionais nem serão tão gravosas quanto a sequência-mónada que proponho (o das crianças-trabalhadoras filmadas uma plantação de bananas no distrito de Guane, mais uma "revelação" de Malangatana a Lopes Barbosa), impossível de aceitar pelo Estado Novo.

Há uma "esquizofrenia discursiva" do Estado, que, por um lado, constrói uma ordem através do discurso que conforma o luso-tropicalismo o qual serve, após adaptações, a retórica do direito histórico de existência de um "Portugal ultramarino", mas os seus termos não foram apropriados pelos pequenos funcionários dos organismos estatais e muito menos pelo discurso cinematográfico no âmbito do Novo Cinema.

A desmontagem do dispositivo retórico colonial do Estado Novo é, ainda hoje, incipiente. Este é um contributo, entre vários possíveis, para que se preencha este quase vazio. Subjacente à metodologia que usei, o que quis foi questionar a consciência crítica sobre o que somos hoje – um "conhece-te a ti mesmo" no sentido gramsciano – a partir da análise da projecção do homem pelo cinema, a partir da infinidade de traços deixada nos filmes. Fi-lo através da compilação de um inventário de imagens e visões que nunca existiram porque foram censurados. Em complemento a isso propus - proponho -, usando a análise como motor, que os filmes proibidos fossem/sejam projectados, saíssem/saíam das "latas dos filmes" revelando o "homem imaginado" que aí ficou, de "asas cortadas" para se projectar num ecrã.

Nesse âmbito, em Novembro de 2010, apresentei *Catembe* e moderei uma conversa com Faria de Almeida no âmbito de uma iniciativa organizada pelo CEIS XX, da Universidade de Coimbra. Em Março de 2011 apresentei *Catembe* no Studio des Ursulines, em Paris, e em Novembro de 2012, a convite do Goldsmiths College, University of London, apresentá-lo-ei no Institute of International Visual Arts. Apresentei *Deixem-me...* em Março deste ano na Cinemateca Portuguesa e, quanto ao *Esplendor...*, após uma conversa com o sub-director da Cinemateca Nacional, José Manuel Costa, foi tirada uma nova cópia do mesmo a qual foi estreada, finalmente, em Janeiro de 2011. A Universidade do Rio de Janeiro convidou-me a apresentar *Catembe* e *Deixem-me...* que foram projectados e debatidos com os alunos de cinema em Março deste ano não obstante a minha impossibilidade para estar presente. Desde o início desta tese e na sequência da publicação de comunicações sobre ambos, estes filmes têm sido projectados no âmbito de várias iniciativas (sobre a censura, a abolição do "Estatuto do Indigenato", etc.).

Esta tese é um "ensaio sobre a cegueira". Propõe-se ser um olhar-corte-de navalha que questione os enquadramentos já feitos da cinematografia nacional para ver o que é que os cortes e proibição impostos pela Censura Prévia, dispostos em contracampo às imagens do regime, revelam sobre o modo como o Estado Novo quis formatar esse "homem imaginado" pelo cinema – o "novo" e o "velho" cinema – e forjar, por essa via, uma identidade colectiva assente na ideia, diferenciadora, de uma especificidade do "modo português de estar no mundo". O que aqui ficou descrito é apenas o contributo para o desenho de uma constelação de histórias do cinema com que a Nação se projectou durante o Estado Novo.

VI. Bibliografia/Filmografia

1. Bibliografia

- (1937, Abril, 7). *Diário da Manhã*.
- (1963). *Filme*, 54.
- (s/d). *A Política do Espírito e os prémios literários do SPN*. Lisboa: SPN.
- Adorno, T. W. (2001). *Minima moralia*. Lisboa: Edições 70.
- Agamben, G. (2010). *Ninfas*. Valencia: Pre-textos.
- Almeida, H. (2008). Retrieved from http://comunidade.sol.pt/blogs/meiablue/archive/2008/04/26/Um-homem-de-sete-of_ED00_cios_2C00_-sempre-voltado-para-a-r_E100_dio_2C00_-cinema-e-escrita.aspx
- Anderson, B. (1983). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (E. L. Suárez, Trans.). México: Fondo de Cultura Económica.
- António, L. (1978). *Cinema e Censura em Portugal, 1926-1974* (1ª ed.). Lisboa: Arcádia.
- Appadurai, A. (2004). *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema.
- Araújo, A. (2007). *A lei de Salazar*. Coimbra: Tenacitas.
- Arendt, H. (1978). *O sistema totalitário*. Lisboa: Dom Quixote.
- Arendt, H. (2001). *A condição humana*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Armogathe, D. (2003). Pour une didactique de l'archive filmique. Retrieved 02-02-2009, from <http://1895.revues.org/document663.html>
- Aumont, J., & Marie, M. (1988). *L'analyse des films*. Poitiers: Nathan.
- Baechlin, P., & Muller-Strauss, M. (1951). *La presse filmée dans le monde*. Paris: UNESCO.
- Barbosa, M. (2009). *Marcello e Spínola: a missão do fim*. Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Barreiros, I. B. d. S. (2006). *Cultura Visual e Paisagens Contemporâneas*. Mestrado. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.
- Bazin, A. (1992). *O que é o cinema?* Lisboa: Horizonte.
- Benjamin, W. (1971). La vie des étudiants. In *Mythe et violence*. Paris: Lettres Nouvelles.
- Benjamin, W. (1991). *Écrits français*. Paris: Gallimard.
- Benjamin, W. (1992). *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Benjamin, W. (2006). *Paris, capitale du XIXe siècle - le livre des passages*. Paris: Cerf.
- Bernays, E. L. (1928). *Propaganda*. Nova Iorque: Horace Liveright.
- Bertin-Maghit, J.-P. (2011). *Lorsque Clio s'empare du documentaire* (II - Archives, témoignage, mémoire). Paris: L'Harmattan.
- Bhabha, H. (1990). *Nation and Narration*. Londres/NI: Routledge.
- Bhabha, H. (1994a). The commitment to theory. In *The location of culture*. Londres: Routledge.
- Bhabha, H. (1994b). *The location of culture*. Londres: Routledge.
- Candeias, R. d. S. (2003). *Catembe - A Outra Banda de Lourenço Marques*. Licenciatura. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Cantinho, M. J. (2008). O voo suspenso do tempo: estudo sobre o conceito de imagem dialéctica na obra de Walter Benjamin. Retrieved 14 de Maio de 2012, from

- <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/imadiale.html>
- Carvalho, J. R., Barata, A., & Pereira, A. S. (2011). *Representações da portugalidade*. Lisboa: Caminho.
- Casetti, F. (2008). *Eye of the century - film, experience, modernity*. New York: Columbia University Press.
- Castelo, C. (1999). *O modo português de estar no mundo*. Porto: Afrontamento.
- (1948). *Catorze anos de Política do Espírito - Apontamentos para uma exposição*. Lisboa: SNI.
- Cayolla, J. (1944). A propaganda colonial como elemento de formação duma consciência imperial. *Boletim Geral das Colónias*, N° 228 - XX, 184.
- (1959). Relatório confidencial da campanha de 1958 (Moçambique e Angola) - Missão de estudos das minorias étnicas do Ultramar Português.
- Césaire, A. (1978). *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Sá da Costa.
- (1985). *Cinema Novo Português 1960/1974*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Comolli, J.-L., & Lindeperg, S.). *Imágenes de archivo. La articulación de las miradas. Cuadernos de cine documental 04*, pp. 46-63.
- Costa, J. B. d. (1996). *O cinema português nunca existiu*. Lisboa: CTT.
- Costa, J. M. (1989). O documentário ausente. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 9.
- Crary, J. (1999). *Suspensions of perception - attention, spectacle and modern culture*. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press.
- Debord, G. (1992). *La société du spectacle*. Paris: Gallimard.
- Deleuze, G. (1993). *Critique et clinique*. Paris: Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (2004). *A imagem-movimento. Cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, G. (2006). *A imagem-tempo - Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (1943). *Dez anos de política do espírito*. Lisboa: Secretariado da Propaganda Nacional.
- Didi-Huberman, G. (2001). *O que nós vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: Imago.
- Faria, T. (2000). *Debaixo de fogo! Salazar e as Forças Armadas (1935-41)*. Lisboa: Edições Cosmos / Instituto da Defesa Nacional.
- Ferro, A. (1933a). *A Política do Espírito e os prémios literários do SPN*. Lisboa: Secretariado da Propaganda Nacional.
- Ferro, A. (1933b). *Salazar, o homem e a sua obra*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.
- Ferro, A. (1937, Maio, 7). Vida. *Diário de Notícias*.
- Ferro, A. (1950). *Teatro e cinema*. Lisboa: Secretariado Nacional da Informação.
- Ferro, M. (1985). *L'histoire sur surveillance*. Paris: Calmann-Lévy.
- Ferro, M. (1993). *Cinéma et histoire*. Paris: Gallimard.
- Ferro, M. (1994). *Histoire des colonisations: des conquêtes aux indépendances XIIIème-XXème siècle*. Paris: Seuil.
- Ferro, M. (2003). *Cinéma, une vision de l'histoire*. Trieste: Éditions du Chêne.
- Fielding, R. (1972). *The american newsreel: a complete history, 1911-1967*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Flaxman, G. (2000). *The brain is the screen*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Foucault, M. (1997). *A ordem do discurso*. Lisboa: Relógio d'Água.
- França, J.-A. (1991). *A arte e a sociedade portuguesa do século XX (1910-1990)*. Lisboa: Livros Horizonte.
- (2008). *Doc's Kingdom 2008 - Paisagem: o trabalho no tempo*. Serpa: APORDOC.

- Freyre, G. (1958). *Integração portuguesa nos trópicos*. Lisboa: Junta de investigações do Ultramar.
- Freyre, G. (s.d.). *Aventura e rotina*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Freyre, G. (s.d.). *Casa grande & Senzala. Formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Freyre, G. (s.d.). *Um brasileiro em terras portuguesas*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Freyre, G. (s.d.). *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.
- Frodon, J.-M. (1998). *La projection nationale. Cinéma et nation*. Paris: Odile Jacob.
- Gilroy, P. (1993). *The black atlantic: modernity and double consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.
- Glissant, É. (1990). *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard.
- Godard, J.-L., & Ishaghpour, Y. (2005). *Cinema*. Oxford/ Nova Iorque: Berg.
- Goodman, L. (1992). Race and the cinema: an interview with Stuart Hall and Paul Gilroy. *19:3*.
- Grieverson, L., & MacCabe, C. (2011). *Empire and film (Cultural histories of cinema)*. London: British Film Institute.
- Grilo, J. M. (2002). *O estudo do cinema como problemática das ciências da comunicação*. Lição de agregação. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.
- Grilo, J. M. (1997). *A ordem no cinema - vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Grilo, J. M. (2006). *O cinema da não-ilusão - histórias para o cinema português*. Lisboa: Horizonte.
- Grilo, J. M. (2006). *O homem imaginado. Cinema, acção, pensamento*. Lisboa: Horizonte.
- Habermas, J. (1984). *Mudança estrutural da esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Hall, S. (1997). *Representations: cultural representations and signifying practices*. Londres: Sage.
- Henriques, M. C., & Mello, G. d. S. (2007). *Salazar. Pensamento e doutrina política - textos antológicos* (2 ed.). Lisboa/S. Paulo: Verbo.
- Henriques, R. P. (1989). *António Ferro - Estudo e antologia*. Lisboa: Alfa.
- Hipona, A. d. (1991). *Confessions*. Oxford: Oxford University Press.
- Hobsbawm, E. (1990). *A era do império 1875-1914*. Lisboa: Presença.
- Hobsbawm, E. (1998). *A questão do nacionalismo. Nações e nacionalismo desde 1780. Programa, mito e realidade*. Lisboa: Teorema.
- Honwana, L. B. (1972). *Nós matámos o cão tinhoso*. Porto: Afrontamento.
- Kracauer, S. (1946). *From Caligari to Hitler - A psychological history of the german film*. Nova Iorque: Princeton University Press.
- Kracauer, S. (1997). *Theory of film. The redemption of physical reality*. Princeton: Princeton University Press.
- Kugler, L. (2011). Quand Clio retrouve Mnémosyne: le documentaire de réemploi. In J.-P. Bertin-Maghit (Ed.), *Lorsque Clio s'empare du documentaire, Vol. II (archives, témoignage, mémoire)*. Paris: L'Harmattan.
- Leach, E. (1985). Anthropos. In R. Romano (Ed.), *Enciclopédia Einaudi: Anthropos - Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda.
- Lemièrre, J. (2006). "Um centro na margem". O caso cinematográfico português. *Análise social [online]*, 41, nº180, 731-765. Retrieved from

- <http://www.scielo.oces.mctes.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0003-25732006000300003&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 0003-2573.
- Lindeperg, S. (2000). *Clio de 5 à 7, les actualités filmées de la libération*. Paris: CNRS.
- Lindeperg, S. (2004). Itinéraires: le cinéma et la photographie à l'épreuve de l'histoire. *Cinémas: Revue d'études cinématographiques*, 14, n°2-3, 191-210. Retrieved from <http://id.erudit.org/iderudit/026009ar>
- Lindeperg, S. (2007). "Nuit et brouillard" un film dans l'histoire. Paris: Odile Jacob.
- Lindeperg, S. (2011). Prise et reprise: ce qui dans l'image gît et résiste. In J.-P. Bertin-Maghit (Ed.), *Lorsque Clio s'empare du documentaire*. Paris: L'Harmattan.
- Löwy, M. (2002). A filosofia da história de Walter Benjamin. *Estudos Avançados*, 199-206.
- Martins, P. M. (2011). *O cinema em Portugal - os documentários industriais de 1933 a 1985*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda.
- Matos-Cruz, J. d. (1983a). *António Lopes Ribeiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Matos-Cruz, J. d. (1983b). *Prontuário do cinema português*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Matos-Cruz, J. d. (1999). *O cais do olhar*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Matos-Cruz, J. d., & Abrantes, J. M. (2002). *Cinema em Angola*. Luanda: Chá de Caxinde.
- Meneses, F. R. d. (2010a). *Salazar*. Lisboa: D. Quixote.
- Meneses, M. P. G. (2010b). O 'indígena' africano e o colono 'europeu': a construção da diferença por processos legais. Retrieved 26-12-2011, from <http://www.ces.uc.pt/e-cadernos/pages/pt/numeros/07--2010-identidades-cidadanias-e-estado-estrategias-politicas-e-governamentalidade.php>
- Monteiro, P. F. (2000). Uma margem no centro: a arte e o poder do Novo Cinema. Retrieved 26-12-2011, from <http://www.bocc.ubi.pt/esp/autor.php?codautor=108>
- Moreira, A. (1956). *Política Ultramarina*. Lisboa: Ministério do Ultramar.
- Morin, E. (1997). *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Nobre, R. (1946). *O fundo: comentários do projecto da nova política do cinema em Portugal*. Lisboa: Edição Autor.
- Nogueira, F. (1981). *O Estado Novo (1933-1974)*. Porto: Civilização.
- (1941, Agosto, 18). O ressurgimento do cinema italiano. *Animatógrafo - 2ª série*.
- Oliveira, P. A. (2007). *Os despojos da aliança. A Grã-Bretanha e a questão colonial portuguesa, 1945-1975*. Lisboa: Tinta-da-china.
- Piçarra, M. d. C. (2006). *Salazar vai ao cinema. O Jornal Português de actualidades filmadas*. Coimbra: Minerva.
- Piçarra, M. d. C. (2010). Catembe or complaint from the young censored soul. *Buala Cultura Contemporânea*. Retrieved from <http://www.buala.org/en/afroscreen/catembe-or-complaint-from-the-young-censored-soul>
- Pimentel, J. (2002). La collection coloniale de la Cinemateca Portuguesa. *Journal of Film Preservation*, 64, 22-30.
- Pina, L. d. (1960). O cinema português não pode desconhecer o Ultramar. *Filme*, 21.
- Pina, L. d. (1977a). *A aventura do cinema português*. Lisboa: Vega.
- Pina, L. d. (1977b). *Documentarismo português*. Lisboa: Instituto do Cinema Português.
- Pina, L. d. (1978). *Panorama do cinema português. Das origens à actualidade*. Lisboa: Terra Livre.
- Pina, L. d. (1986). *História do cinema português*. Lisboa: Europa-América.
- Pinto, A. C. (2001). *O fim do império português*. Lisboa: Horizonte.
- Ramos d'Ó, J. (1990). *O lugar de Salazar*. Lisboa: Alfa.
- Rancière, J. (2002). The saint and the heiress: a propos of Godard's Histoire(s) du cinéma. *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, 24.1, 113-119.

- Rentschler, E. (1993). There's no place like home: Luis Trenker's *The prodigal son* (1934). *New German Critique*, 60, 33-56.
- Revel, J. (2009). *Le vocabulaire de Foucault*. Paris: Ellipses.
- Ribeiro, M. F. (1983). *Filmes, figuras e factos da história do cinema português (1896-1949)*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Said, E. (1996). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Said, E. (2000). Intellectual exile: expatriates and marginals. In *The Edward Said Reader*. Nova Iorque: Vintage Books.
- Said, E. (2004). *Orientalismo: representações ocidentais do Oriente*. Lisboa: Cotovia.
- Santos, A. V. (1990). *Para a história do cinema em Portugal - do diafonograma aos cinematógrafos de Lumière e Joly-Normandin*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Santos, B. d. S. (2001). Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade. In M. I. Ramalho & A. S. Ribeiro (Eds.), *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos de identidade*. Porto: Afrontamento.
- Sartre, J.-P. (1936). *L'imagination*. Paris: PUF.
- Schwartz, V. R. (2001). Walter Benjamin for historians. Retrieved 19 Março 2012, from <http://www.historycooperative.org/journals/ahr/106.5/ah0501001721.html>
- Semprún, J. (2001). *A escrita ou a vida*. Porto: Asa.
- Serra, J. P. (2008). *Manual de teoria da comunicação*. Covilhã: UBI. Livros Labcom.
- (1958). *SNI, um instrumento de governo - 25 anos de acção (1933-1958)*. Lisboa: Secretariado Nacional da Informação.
- Spector, S. (2001). Was the Third Reich movie made? Interdisciplinarity and the reframing of "ideology". Retrieved 5 de Abril de 2012, from <http://www.historycooperative.org/journals/ahr/106.2/ah000460.html>
- Torgal, L. R. (2000). *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Circulo de Leitores.
- Tranche, R. R., & Sánchez-Biosca, V. (2000). *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- Tranche, R. R., & Sánchez-Biosca, V. (2011). *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- (1966). *Ultramar e o cinema 1965-1966*. Lisboa: Comissão Ultramarina da Liga dos Antigos Graduados da Mocidade Portuguesa.
- Warburg, A. (2012). *O nascimento de Vénus e a Primavera de Sandro Botticelli. Investigações sobre as concepções da Antiguidade no primeiro Renascimento italiano*. Lisboa: KKYM.
- Wolf, M. (1992). *Teorias da comunicação*. Lisboa: Presença.
- Young-Bruehl, E. (2004). *Hannah Arendt - For love of the world*. New Haven/Londres: Yale University Press.

2. Fontes arquivísticas

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

ANTT, Fundo SNI, Caixas 495, 542, 723, 724, 888, 903, 906, 919, 968, 969, 1354, 1481, 1564, 1806, 2065.

ANTT, Fundo SNI, IGAC, Caixa 6, 674.

Dias, J. & Guerreiro, M. (1959). Relatório confidencial da campanha de 1958 (Moçambique e Angola) - Missão de estudos das minorias étnicas do Ultramar Português.

3. Filmografia

(Série de actualidades mensal) *Jornal Português* (1938-1951)
(Série de actualidades quinzenal) *Imagens de Portugal* (1953-1970)
British Pathé (1890-1970):
Shooting on Goa Border, 1955
<http://www.britishpathe.com/video/shooting-on-go-a-border/query/Goa>
Anti-portuguese Demonstrations over Goa, 1955
<http://www.britishpathe.com/video/anti-portuguese-demonstrations-over-go-a/query/Goa>
India Takes Goa, 1962
<http://www.britishpathe.com/video/india-takes-go-a/query/Goa>
Costumes Primitivos dos Indígenas em Moçambique, Fernandes Tomaz, Brigada Cinematográfica Portuguesa, 1929
Festejos em Lourenço Marques pela Passagem dos Territórios do Niassa para a Posse do Estado, Fernandes Tomaz, Brigada Cinematográfica Portuguesa, 1929
Guiné Aspectos Industriais e Agricultura, Augusto Seara, 1929
São Tomé Agrícola e Industrial, Augusto Seara, 1929
Estradas e Paisagens de Angola, António Antunes da Matta, 1929
Aspectos do Rio Quanza - Quedas do Lucala, António Antunes da Matta, 1930
Quedas do Dala - Angola, António Antunes da Matta, 1930
Planalto de Huila, António Antunes da Matta, 1931
Acção Colonizadora dos Portugueses, António Antunes da Matta, 1932
De Lisboa a Luanda, António Antunes da Matta, 1932
O Deserto de Angola, António Antunes da Matta, 1932
Fazenda Açucareira "Tentativa", António Antunes da Matta, 1932
Pesca da Baleia em Angola, António Antunes da Matta, 1932
De Lisboa a São Tomé, António Antunes da Matta, 1933
I Cruzeiro de férias às colónias do Ocidente, Manuel San Payo, 1936
Exposição Histórica da Ocupação do Século XIX, António Lopes Ribeiro, 1937
A Revolução de Maio, António Lopes Ribeiro, 1937
Viagem do Chefe do Estado às Colónias de Angola e S. Tomé e Príncipe, António Lopes Ribeiro, 1939
A Segunda Viagem Triunfal, Paulo de Brito Aranha, 1939
Feitiço do Império, António Lopes Ribeiro, 1940
Moçambique, António Lopes Ribeiro, 1941
Angola: Uma Nova Lusitânia, António Lopes Ribeiro, 1944
Gentes Que Nós Civilizámos, António Lopes Ribeiro, 1944
Guiné Berço do Império 1446-1946, António Lopes Ribeiro, 1946
A new life - Squatter Resettlement, Malayan Film Unit, 1951
(<http://www.colonialfilm.org.uk/node/2516>)
Chikwembo! Sortilégio Africano, Carlos Marques, 1953
Chaimite, Jorge Brum do Canto, 1953

Catembe, Faria de Almeida, 1965
Le Portugal d'Outre Mer dans le Monde d'Aujord'hui, Jean Leduc, 1971
Esplendor Selvagem, António de Sousa, 1972
Índia, António Faria, 1972
Deixem-me ao menos subir às palmeiras..., Joaquim Lopes Barbosa, 1972
Independência de Angola - Os Acordos de Alvor, José Fonseca e Costa e António Escudeiro, 1977
Histoire(s) du Cinéma, Jean-Luc Godard, 1998
The Century of the Self, Adam Curtis, 2002

4. Entrevistas

Adriano Moreira. Entrevista inédita realizada em Maio de 2010.

Abel Escoto. Entrevista realizada em Janeiro de 2000. Publicada em Revista Digital de Cinema Documentário Doc on-line nº 8, Agosto de 2010 (www.doc.ubi.pt).

José Luís Carvalhosa. Entrevista inédita realizada em Janeiro de 2010.

Manuel Faria de Almeida. Entrevistas realizadas em Janeiro de 2010 e Novembro de 2010. A primeira entrevista está publicada (em português e inglês) em <http://www.buala.org/pt/afroscreen/catembe-ou-queixa-da-alma-jovem-censurada>.

Joaquim Lopes Barbosa. Entrevista realizada por email em Junho de 2010. Publicada em <http://www.buala.org/pt/afroscreen/deixem-me-ao-menos-subir-as-palmeiras-um-filme-da-frente-de-guerrilha>.

Elsa de Sousa. Entrevista inédita realizada em Junho de 2010.

5. Apresentações de filmes /Debates

II Simpósio "O Cinema dos Países Lusófonos". Novos Cinemas Nos Países Lusófonos (Anos 60-70), Teatro Gil Vicente/Universidade de Coimbra. Apresentação de *Catembe* e debate com Faria de Almeida moderado por Maria do Carmo Piçarra. 27 de Novembro de 2010.

Rendez-vous mensuel du cinéma lusophone. Apresentação de *Catembe* por Maria do Carmo Piçarra. Cinéma Studio des Ursulines. 11 de Março de 2011.

Abrir os cofres. Apresentação de *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...* por Maria do Carmo Piçarra. 15 de Março de 2012.

Anexos

1. Anexo 1: entrevista a Adriano Moreira

Maria do Carmo Piçarra (MCP)- Qual a sua relação com Gilberto Freyre e o seu papel como difusor do luso-tropicalismo em Portugal?

Adriano Moreira (AM) - Em primeiro lugar eu conheci muitíssimo bem o Gilberto Freyre, fui grande amigo dele e conheci muito bem o instituto que ele desenvolveu no Recife e que depois da morte dele naturalmente perdeu o nível de intervenção que tinha. Eu julgo que há um certo equívoco em relação à origens do luso-tropicalismo. O luso-tropicalismo nasceu, em primeiro lugar, a meu ver, como resposta ao estruturalismo, ao *Tristes Trópicos* (Lévi-Strauss) e foi, portanto, uma avaliação do país pelo Gilberto Freyre - que tinha aliás uma formação feita nos EUA (como sabe fez lá os seus estudos de Antropologia e ficou sempre muito ligado à escola americana) – para, se quisesse numa expressão simples, definir o que seriam os "felizes trópicos", os trópicos alegres, da amorosidade, do bom encontro das etnias, etc.. É evidente que quando ele fez isto ignorava todo o alcance da colonização. Até é interessante reconhecer que pessoas que se opuseram às doutrinas do Gilberto Freyre (como o Fernando Henriques Cardoso) e foram grandes críticos da intervenção do Gilberto Freyre mudaram de opinião depois da morte. Isso talvez devido a um traço que eu acho muito português - a virtude é retroactiva. O Fernando Cardoso, como Presidente da República, declarou 2000 como o Ano Gilberto Freyre... Não pode haver maior homenagem de um crítico ao longo dos tempos. Qual foi o entendimento? O entendimento foi que não podia imputar-se ao Gilberto Freyre a ignorância do passivo da colonização mas ele ocupou-se foi das emergências. Era das emergências que ele se ocupava. Julgo também que, quando ele estendendo esse ponto de vista àquilo que se chamou luso-tropicalismo, foi depois da visita a Goa. Se não me engano essa visita foi promovida pelo grande amigo dele, Almirante Sarmento Rodrigues. É aí que ele escreve *O mundo que o português criou*¹. Mas isso não lhe

¹ Não é. *O mundo que o português criou* foi escrito em 1940 embora só tenha sido publicado em Portugal em 1951.

afectou o sentido crítico. O livro que resultou da visita a Angola, e que se chama *Aventura e Rotina*, é crítico relativamente a desvios e há um documento que é poucas vezes frequentado e que resultou da contestação que fez ao livro dele o presidente da Companhia dos Diamantes, Comandante Ernesto Vilhena. Houve uma polémica de grande mérito entre os dois, que creio foi no Diário de Notícias. Se procurar nessa época, são duas grandes páginas. Porque o Comandante Ernesto Vilhena também era uma grande personalidade. Agora tinha outras concepções, tinha outros valores e sobretudo tinha um grande orgulho na obra que tinha feito. Foi ele que nacionalizou a companhia no sentido em que começaram os capitais a ser portugueses. Por isso é que era considerado o grande interventor que realmente foi. O Gilberto Freyre não tinha nenhum dogmatismo. O "talvez" estava sempre na mente do Gilberto. Ele inventou o conceito do "talvez". Eu tentei explicar o método dele se exprimir por causa do "talvez" que estava sempre na mente do Gilberto. É por isso que por vezes ele era tão repetitivo na prosa, na repetição dos adjectivos e outra coisa que talvez não tenha reparado... Ele recorria muito ao desenho e à pintura.

MCP - O que pensa de "O modo português de estar no mundo" da Cláudia Castelo?

AM - O livro é muito crítico mas a pessoa que estudou isto melhor foi o Pedro Graça, que é professor do Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas. Da maneira como foi lido o luso-tropicalismo até dava a impressão que o Gilberto Freyre não sabia que tinha havido escravatura, mortes dos nativos, propagação das doenças... Ninguém sabia isso melhor do que ele. Portanto, é muito fácil no debate político, por um lado exagerar-se a emergência - como se ele só falasse da emergência - e foi muito fácil, para os que o atacavam, dizer que não falava do passivo. Mas isso é um debate político e não se pode confundir o debate político com a verdade. No meu livro de memória conto algo que tem graça. É sobre a primeira vez que eu vi o Gilberto Freyre. Foi aqui em Lisboa, numa coisa chamada Instituto das Civilizações Diferentes, que tinha uma influência muito grande nesse tempo. Reuniu no edifício onde era naquele tempo a Assembleia Nacional, actual Parlamento, foi presidido pelo Sarmento Rodrigues e pelo Gilberto Freyre e - não digo que fosse a primeira vez - mas uma das primeiras vezes que falou para um ambiente que era multinacional. Foi importantíssima a intervenção dele nessa altura. No fim, foram levadas as conclusões do congresso ao Dr. Salazar. De maneira que lá ia o na altura comandante Sarmento Rodrigues, presidente do congresso, Gilberto Freyre, relator, e o secretário chamado Adriano Moreira. A primeira coisa que surpreendeu o Gilberto é que o Dr. Salazar perguntou-lhe: "Então as suas

investigações sobre a ordem e o progresso?". "Como é que o senhor presidente sabe disso?". "É que eu interesse-me pela sua obra e sei que o senhor anda a estudar as origens, o sentido e o alcance desta divisa que o Brasil adoptou". Gilberto Freyre ficou contente, naturalmente. Qualquer autor fica contente por saber que se interessam – e não de maneira pejurativa pela sua obra. A conversa foi interessante e quando acabou, o Dr. Salazar levantou-se, levou-nos à porta e levava o Gilberto pelo braço. E o Gilberto disse assim, ao pé da porta: "O velho Freyre (que era o seu pai, professor de Direito, que tinha estado em Portugal há pouco tempo e tinha sido recebido com grande estima), meu pai, quando souber que eu visitei V. Exa. vai ficar muito feliz." E o Dr. Salazar: "Bem sei. É um grande salazarista. Mais do que o filho". Ele também sabia que o Gilberto não estava ao serviço de ninguém. Isto entre pessoas bem-educadas diz-se.

MCP - Há transparência...

AM - Há transparência. Ele não estava enganado sobre o Gilberto Freyre. Basta ler o *Aventura e Rotina* para verificar o que ele sabia do passivo. E que quando ele encontrava o passivo, revoltava-se. Foi o que ele fez. De resto devo dizer-lhe que na relação Portugal-Brasil durante essa época colonial, durante a guerra, a visão que o Brasil tinha de Portugal não era muito exacta. Porque, em relação a Angola, confundiam Angola com Luanda. Quando se chegava a Luanda parecia o Brasil. Lá estava a mulata, a tal invenção portuguesa. Mas o interior não conheciam. Quando o Freyre fez a visita, correu Angola...

E apercebeu-se que o interior de Angola era muito diferente de Luanda.

MCP - Como sucedeu ao professor Luís Carrisso, com a missão nos anos 20...

AM - Sim. Creio que tem havido um equívoco científico... O Brasil demorou quanto tempo a fazer? De 1500 a 1825 e depois continuou... E é uma obra de portugueses. Porque quem fez mesmo a independência foram portugueses. Quanto tempo é que estivemos em Angola e Moçambique efectivamente?

MCP - No interior?

AM - Sim. Nós onde estivemos foi na costa. No interior havia "andorinhas", como o Serpa Pinto. Havia uma barreira, que defendia, de mosquitos. O Pasteur ainda não tinha nascido. Nós não estávamos no interior de Angola mas ninguém estava no interior de África. Os avanços científicos na área da saúde ajudaram à penetração em África, apoiada na necessidade económica que a Europa tinha de dominar as fontes de matérias primas, das energias não renováveis e dos mercados dos produtos acabados. Isso é uma coisa que tem de

ser reconhecida. Ora, Portugal, para o interior da África entra depois do Congresso de Berlim. Podemos delimitar com o Ultimato. Isto leva quantos anos de guerra de ocupação? Desconte a guerra de 14-18 e faça a conta até 1974, quantos anos efectivos é que Portugal esteve em África e depois avalie a obra feita.

MCP - Como e quando é que as ideias do Arlindo Monteiro vão perdendo terreno relativamente ao luso-tropicalismo?

AM - Comigo.

MCP - E de que maneira é que, como Ministro do Ultramar, tenta criar condições para o luso-tropicalismo tenha uma tradução em termos políticos e administrativos?

AM - Eu já lhe expliquei que a minha ideia é a da emergência. Quando eu sou chamado a intervir, eu não ignoro condições do passivo. Não ignoro. Eu era professor, já ensinava... Tenho esperança que na minha vida tenha cometido muitos erros mas nunca fugi do que eu imaginava que era a exactidão.

MCP - E tinha acesso a relatórios como o que o Jorge Dias fez...

AM - Até fui eu que os organizei porque eu é que fundei o Centro de Estudos Políticos e Sociais. Eu é que organizei as Missões... De onde é que isto vem? Eu conto isso no meu livro de memórias. A minha formação é em Direito e os meus primeiros escritos no ensino são à volta do Direito e aplicando os princípios que a ciência do Direito nessa altura implicava. Na década de 50, era ministro o Sarmento Rodrigues – daí vem a minha devoção e grande amizade ao Sarmento Rodrigues – e era secretário de Estado um homem notável, o Raul Ventura, grande professor de Direito e depois foi ministro. Eu comecei a minha vida profissional e académica dedicando-me muito às questões do Direito Criminal, de facto as mais perto das questões sociais. Pediram-me para fazer um projecto de reforma do sistema prisional e eu corri todas as províncias de África.

MCP - E o que é que o impressionou mais?

AM - Que aquilo que eu ensinava na universidade não era verdade. Não era autêntico. Não havia correspondência entre o dito e o feito. Ainda esta manhã estive a rever um artigo que escrevi sobre isso: o mundialismo veio acompanhado da utopia da relação entre o geral e o singular. A formação jurídica levou-me a olhar para o geral. E como nós vivíamos em sociedades que viviam, a meu ver, segundo a habitualidade, na Europa – era a vida habitual, almoço, jantar, jantar, almoço - a diferença entre o habitual e o geral não era um problema que afectasse... Veja que o ensino sobre as colónias se resumia a um semestre sobre

Administração Colonial. Creio que havia também uma cadeira em Agricultura e outra em Economia. O pouco que se sabia era de História, porque a História era bem ensinada e até orientada. Os heróis, as Descobertas, sabíamos isso tudo. Hoje não sabem... Tenho filhos de todas as idades e a mais nova não sabe os Reis de Portugal. Portanto, comecei a ver essas coisas. Houve um congresso, no Congo Belga, de uma organização que era a Missão para a Cooperação Técnica em África, que era com todos os países coloniais, da frente marítima atlântica. Eram todos da Europa. Essa organização, que morreu sem certidão de óbito, tinha uma missão que era estudar o relacionamento pacífico, consentido e não de imposição colonial. Ainda me lembro da sede – London Street, 29, Londres. Houve um grande congresso em África, em Bukavu onde houve um genocídio. Era um sítio lindíssimo, junto a um lago (Kivu)... Iam lá passar as férias, as pessoas; havia raparigas lindíssimas; nós éramos novos. Era uma alegria...

MCP - Eram os "alegres trópicos"?

AM - Eram os "alegres trópicos". Havia os bailarinos que eram uma coisa espantosa. Uma beleza. Fui numa missão dirigida por um professor dirigente de um instituto, Correia e o António de Almeida...

MCP - O Prof. Mendes Correia, que fez parte da Escola Antropológica do Porto?

AM - Isso. Que foi director da Escola Superior Colonial e presidente da Sociedade de Geografia.

MCP - E que tinha ideias racistas.

AM - Tinha, tinha. Mas ele converteu-se. Vou-lhe dizer. E o António de Almeida, que era o Secretário Geral. Foi então que eu propus e foi criado o Instituto de Estudos do Ultramar, que naquele tempo funcionava muito bem porque cada centro era da Junta mas era instalado numa faculdade. O Instituto é que mandava no centro, prestava contas - como hoje existe a Fundação para a Ciência e Tecnologia – mas os centros eram das faculdades. Aí é que organizei as missões do Jorge Dias, entre outras missões. Tudo isso foi publicado. Eu era discípulo do Gilberto Freyre. E é por essa razão que eu sou chamado.

MCP - Quando rebenta a crise?

AM - Exactamente. Eu tinha estado nas Nações Unidas. Há um relatório em que eu aviso: "Nós este ano ainda ganhámos a batalha diplomática mas por 1961 é no terreno que a batalha começa, se não houver maneira de a evitar. Há um relatório que o diz e está publicado..."

MCP - Mesmo nas suas aulas de Política Ultramarina, que estão compiladas no livro

homónimo, esse alerta já está subjacente...

AM - Já. É verdade que nunca tive uma ideia sobre o resultado final. Mas eu tenho essa atitude ainda hoje em relação à Europa. Quando me perguntam: "Qual é o resultado final da Europa". Eu prefiro não saber. E porque é que eu prefiro não saber? Há uma coisa muito interessante que um Secretário de Estado da Defesa americano... Perguntaram-lhe pela estratégia. E ele disse assim: "Eu não estou a tratar de estratégia. Estou a resolver crises". A minha atitude de hoje em relação à Europa é o talvez do Gilberto Freyre porque o Tratado de Lisboa está cheio de dificuldades. Nessa altura fui chamado...

MCP - Foi uma escolha de Salazar?

AM - Exactamente. Ele chamou-me. Primeiro, ele sabia que eu tinha sido preso. Foi puramente profissional. Foi ele que mandou arquivar o processo, sem me dizer. Isso está tudo contado nas minhas memórias. Portanto, quando ele me chamou foi através do Almirante Lopes Alves. E perguntei-lhe: "Mas porque é que ele quer falar comigo?". E ele sabia perfeitamente que era para eu o substituir. Eu fui convidado para subsecretário até ele poder sair. Porque ele era oficial de Marinha, almirante, tinha sido governador de Angola e estava seriamente doente. Ele não queria sair sem deixar de ir a Angola para não se pensar que ele estava a fugir ao risco. Porque na altura respeitávamos a esses valores. Acabou por ir a Angola num avião especial, com assistência médica, fez a sua obrigação... Eu entretanto comecei logo a tomar conta das coisas.

MCP - É notável, nos dois anos em que o Adriano Moreira é ministro do Ultramar, a intensificação que se regista, nas *Imagens de Portugal*, das notícias sobre as colónias.

AM - É verdade. Esse é que foi o risco [risos]. Eu sempre percebi... A primeira vez que regresssei de Angola e vi o aeroporto – há uma fotografia -, aquela multidão... E até há um jornal dessa época que diz que eu desci com uma cara apreensiva. E era verdade. Numa noite mataram duas mil pessoas. Fica-se marcado. Portanto, ele chamou-me e disse-me assim: "Olhe, chamei-o pelo seguinte: eu sei que o senhor faz muitas críticas à nossa administração". E eu disse: "Não é segredo. Eu escrevo as lições, maneira que toda a gente tem acesso às críticas". Disse-me: "Eu gostava de saber como é que previu que a guerra começava em 1961?". "O meu raciocínio foi muito simples. Nós só conseguimos ganhar a batalha diplomática dois anos porque a questão portuguesa foi considerada importante – e foi uma pequena vitória que eu tive na 6ª Comissão das Nações Unidas – e as questões importantes só podem ser vencidas com uma maioria de dois terços. Fiz a conta dos países que entravam e vi

que no ano de 1961, a gente não ganha."

MCP - E com essa situação nas Nações Unidas...

AM - Era a guerra. "Foi uma simples conta de somar que me levou a essa conclusão." "Então agora eu quero dizer-lhe o seguinte: eu quero convidá-lo para entrar para o governo nestas condições." E depois disse-me uma coisa que tem a sua graça: "O senhor tem razões para me dizer que não", e eu disse-lhe assim: "O Sr. Presidente não é o único português que não tem questões pessoais para servir o país".

MCP - Quais as principais dificuldades que vai encontrar?

AM - O habitual. Os interesses estabelecidos.

MCP - Económicos sobretudo?

AM - Económicos e sociais porque a revogação do Estatuto dos Indígenas deu-me algum trabalho, como calcula. Uma coisa secular, que tinha até sido deturpada na sua execução. Porque o homem que fez aquele Estatuto, que era um oficial de Marinha e morreu ministro, tinha boas intenções, era um homem honesto e seguiu aquilo que era a tendência africana daquele tempo. Foi patriota, pensou que era a melhor maneira. Eu demorei algum tempo, como calcula, a convencê-lo [Salazar] a mudar o Estatuto dos Indígenas. Porque o perigo do racismo era, a meu ver, o mais grave em África e no mundo. E tanto é que o convenci e fez-se o decreto, que tinha um prefácio bastante grande e um artigo único: revogar o Estatuto do Indígena. Não estive o tempo suficiente no governo para que o estatuto fosse implementado porque as resistências foram realmente enormes. Depois havia os trabalhos forçados, que existiam, e eu fiz um Código do Trabalho. E depois veio uma missão do Bureau International du Travail para ver se era a sério. A missão constituída por alguns africanos concluiu que estava a ser feito a sério, aquilo, o que me dá grande satisfação, como calcula. Claro que criei os Institutos do Trabalho. Tinha ali mãos seguras. Até tive uma coisa... Isso não pus nas memórias. Em S. Tomé, a mão de obra era cabo-verdiana e eu para fazer um Instituto do Trabalho em Cabo Verde – Cabo Verde não tinha recursos financeiros para isso e a Constituição não permitia – fiz uma coisa de legalidade duvidosa. Como a maior parte dos trabalhadores em S. Tomé vinham de Cabo Verde pus uma delegação do Instituto do Trabalho em Cabo Verde.

MCP - Temos de ser criativos, por vezes.

AM - Temos de ser criativos. Proibi as culturas obrigatórias, sobretudo o algodão. Eu essas coisas tratei com uma velocidade tremenda. Claro que passei logo a ser comunista...

MCP - E maçom...

AM - E maçom. Eu era solteiro nesse tempo, e a minha mãe – a minha mãe era como a mãe do Gandhi, eu dizia: "a minha ignorante e muito culta mãe" – é que recebia os telefonemas insultuosos. Tive de ter paciência com isso.

MCP - Aceitou o seu cargo com espírito de missão?

AM - Foi o que eu fiz. E sabe que depois tive algumas compensações. Eu fui o único ministro do Ultramar que não teve a Ordem do Império, o que eu considero uma honra. Tive a Ordem de Cristo pelo Presidente de República que fez um discurso e tal. Quando acabou o discurso, eu tirei a condecoração e pus no bolso. O ministro da Marinha, o Mário Silva, perguntou-me: "Então, está a tirar a condecoração?". "O Sr. Presidente enganou-se nos motivos pelos quais me deu a medalha". Foi um bocado divertido (risos). Alguém estava atento ao que eu fiz porque o cardeal Barahona, quando veio visitar o seu colégio universitário Pio XII, trouxe-me a Grã-Cruz de S. Silvestre. O que é que eu tinha feito pela Igreja que justificasse isso? Eu pecador me confesso... Alguém notou essas coisas. Ainda há dias veio cá o Presidente da República de Moçambique. Eu fui convidado. Quando o cumprimentei, disse-me: "Estivemos os dois em Assis, nas Missões...". Eu só fui [regressou porque enquanto Ministro do Ultramar visitou ambos] a Angola e a Cabo Verde após o 25 de Abril. Fui a Cabo Verde e o presidente disse-me, simpaticamente: "Ainda conhece a casa?".

MCP - Sente que há um reconhecimento pelo que fez?

AM - Há, há.

MCP - Quando é que deixou de ter condições para ser ministro?

AM - É muito simples. Houve dois grandes acontecimentos. É quando eu passo a ministro, porque o Lopes Alves não estava em condições, com a conspiração do Botelho Moniz. Primeiro, foi um golpe sobre o qual toda a gente sabia. Ele não ia aos conselhos de ministros, ele tinha cartas que escrevia às pessoas... toda a gente sabia.

MCP - Foi um golpe anunciado?

AM - Sim. E devo dizer que com o 25 de Abril não houve mais discrição. Toda a gente sabia. O que ele queria era um golpe de Estado, por aquilo que eu percebi. Eu não tinha um cargo suficientemente importante para saber isso mas mandaram-me buscar a casa e levaram-me para Monsanto, e depois para a AV1 que era o sítio onde guardavam as pessoas que tivessem importância. E assisti a algumas coisas. Foi o sub-secretário da aeronáutica que se opõe ao Botelho Moniz. Mas era mais um golpe de Estado do que outra coisa. O Botelho Moniz, o

que queria era demitir o presidente do Conselho e ser presidente do Conselho. Ele, por sua vez, demitia o Presidente da República e pela Constituição passava a ser ele o presidente interino... Pela lógica era um golpe de Estado e não uma Revolução. Mas era sobretudo inspirado pelo que ele sabia. A NATO é que fez os oficiais começarem a perceber como estava a evoluir o mundo. E devo dizer estavam muito bem informados. Eu conheci oficiais que tinham estado na Argélia, a estudar. Sabiam. Não era um exército de ignorantes. Até há uma visão, errada quanto a mim, de alguns historiadores. O Exército quando foi para África, não foi com a missão de ganhar a guerra, mas com a missão de ganhar tempo para a solução política. A doutrina é que não se ganham essas guerras. Não havia generais ignorantes. O Chefe do Estado Maior, Carneiro Pina, depois da Revolução foi presidente desta casa (Academia das Ciências). Com certeza não foi eleito por ser ignorante. Eles foram com a obrigação de ganhar tempo. A meu ver saíram, acabando com a guerra, mas sem plano de descolonização. É minha tese que o Dr. Salazar, pela primeira vez, teve a noção clara de que a firmeza do Exército já não era o que era... Foi o Exército que lá o pôs...

MCP - Mas ele teve sempre uma relação tensa com o Exército, nomeadamente durante a II Guerra Mundial e com as questões do rearmamento...

AM - Isso talvez. Eu não sou uma boa testemunha desse tempo. Mas tínhamos medo da invasão. Eu era estudante. Mas eu sei - disso não tenho dúvidas - que a neutralidade colaborante foi para evitar o Ultimato. Nós, ultimatots tivémos mais do que se diz. A segunda questão é com general Deslandes. Muito complicada. Claro que se diz que foi a questão dos Estudos Gerais, e não sei o quê... Conversa. Não foi. O General Deslandes... Sempre achei uma coisa misteriosa. Há uma coisa que nunca ninguém me explicou. Quando fomos levados para Monsanto e depois para AV1, ele esteve lá. Ora ele era embaixador em Madrid. Nunca ninguém me disse como é que ele veio para Lisboa. Um irmão dele, que era Brigadeiro, estava na conspiração... Quando foi o golpe do Botelho Moniz, o Dr. Salazar sentiu que o Exército já não tinha aquela firmeza... A questão com o General Deslandes foi mais complexa. Porquê? Porque os militares não aceitavam que o Governador fosse Comandante Chefe se não fosse general. A história da ocupação estava esquecida. Eu, para Moçambique, mandei o Sarmento Rodrigues e para Angola mandou-se o Deslandes. Eu devo dizer que só o conhecia de o ter visto. Quem o escolheu foi o Dr. Salazar. Mas deu-se uma situação. Ele ficava militarmente dependente do Ministro da Defesa que era o Dr. Salazar e ficava, como governador, dependente do Ministro do Ultramar. Já imagina as dificuldades! Sabe-se hoje

que ele não apenas começou por pedir um governo autónomo para não depender do Ministério do Ultramar – isso está publicado – como resolveu promover a Independência de Angola – isto também está publicado e documentado. Só que, naquele tempo, como é que se ia dizer ao público que o governador de Angola quer fazer a independência branca de Angola? Não é possível fazer uma coisa destas. A desobediência evidente era a dos Estudos Gerais. Mas na verdade não foi essa.

MCP - Foi um pretexto?

AM - Foi. Os Estudos Gerais foi uma iniciativa demasiado importante. Foi uma dificuldade enorme. Eu tive de fazer transigências senão não conseguia. O grande opositor era o Professor Varela, com o argumento sério: "Eles têm de vir cá porque é cá que aprendem a ser portugueses". E eu dizia-lhe: "Foi a experiência que vocês fizeram com a Casa do Império. Saíram todos revolucionários. Eu prefiro que eles aprendam a gostar da terra deles". O importante é fazer um projecto faseado. Eu sugeri: "Comecem já os primeiros três anos, se tiver êxito faz-se cinco". Deve ter sido um enorme êxito porque vejo várias pessoas a reclamar que foram elas que fizeram. Tenho que reconhecer isso. Há três pessoas determinantes: o reitor de Coimbra, Braga Cruz, que foi quem ultrapassou as dificuldades com o Varela e a quem eu disse "você (a universidade de Coimbra) vai ser protector da universidade de Moçambique. Aceito como reitor quem vocês me disserem". Foi assim que escolhi o Dr. Veiga Simão para lá. Eu não sabia quem era. Fez um bom serviço. Ele até deu uma entrevista há pouco tempo em que falou de um ultimato que fez a Salazar: "Ou faz como eu quero ou então...". O Salazar, coitado, dobrou-se a isso. Eu não tive intervenção nenhuma nisso. Para Angola, pedi à minha universidade, à Técnica. Fiz uma Comissão de instalação, presidida pelo Amzalak com os futuros reitores e com o Braga da Cruz, etc. Eles fizeram a instalação em dois ou três meses. Foi uma coisa rapidíssima. Porque o Dr. Marcelo Caetano era muito contra. O Amzalak foi presidente desta Academia, sabia que o Caetano era contra e decidia fazer o contrário. Sem o reitor Braga da Cruz, pai do actual reitor da Católica, e o Dr. João de Almeida – que eu fiz director do Serviço Nacional de Educação –, sobretudo sem ele, não haveria estas universidades. Esta justiça tem de ser feita ao Dr. João de Almeida. Eu sozinho não faria. Nas minhas memórias digo que ninguém pode tratar deste assunto sem falar do João de Almeida. Era autoridade naquele tempo. Ele era presidente da Comissão do Ensino Superior da Junta Nacional de Educação. Era extraordinário, inteligente, combativo. Foi director geral para aí vinte anos. Com essa questão do Deslandes o presidente do

Conselho passou as estopinhas porque quando eu lhe revoguei o estatuto do politécnico que ele tinha feito por conselho de um Secretário Provincial que desapareceu de Angola porque teve uns problemas na compra de uma fazenda, na encomenda de tractores, etc., desapareceu nas lonjuras. Eu proibi-o expressamente, diante dele: "O sr. general está proibido de fazer isso". Em Sá da Bandeira anunciei que ia fazer os Estudos Gerais – há fotografias até – e ele teimou e fez aquilo. E declarou que tinha o maior exército de todos os tempos e que não admitia que o contrariassem. A partir daí trabalhei para o trazer a Lisboa. Ele passou a não conseguir falar comigo porque a Marconi nunca funcionava... Mas com o chefe do Estado Maior Geral das Forças Armadas funcionava. Era o General Gomes de Araújo. Não sei se contei isso nas memórias. Uma vez o Dr. Salazar pediu-me para eu ir ao forte e eu sou pontual. Cheguei e vinha a descer a escada o Gomes de Araújo, que era Chefe do Estado Maior. Eu era amigo dele (ele foi presidente do conselho de administração da Standard Eléctrica e eu era advogado, era chefe do contencioso). Ficámos a conversar sobre a situação com o Deslandes. E atrasei-me uma hora. Quando fui ter com o presidente do Conselho expliquei. Nunca me esqueci porque ele julgava tratar-se do ministro da Defesa. O rapaz era general de cinco estrelas. O que ele me disse foi: "Então isto já está tudo serenado? A minha conclusão é que ou eu mudo de política ou não me consigo manter como presidente do Conselho. Temos que mudar de política". E eu respondi imediatamente assim: "Acaba de mudar de ministro". Ele disse-me: "Não esperava que me dissésse outra coisa". A conversa continuou. Quando eu ia a sair – ele era muito bem educado, veio até à porta... Eu ia quase no fundo da escada. Ele disse assim: "Uma coisa. Não devíamos guardar isso para a segunda-feira?". E eu disse: "Não, senhor presidente. Hoje mudou de ministro". "Mas onde é que pensa que eu vou arranjar um ministro?", perguntou. Eu disse: "Para fazer a administração se vossa excelência ler a lista dos conselheiros do Conselho Ultramarino em qualquer ponto tem um homem honesto". E acabou a conversa assim. Ele demorou para aí uma semana. Escreveu-me uma carta. "Disse-me uma vez que o governador da Guiné, Peixoto Correia, é bom administrador. Talvez não o contrarie que ele seja o seu sucessor no ministério." Eu escrevi logo uma carta a dizer que sim senhor. Nunca mais o procurei. Ele chamou-me uma vez, por causa de uma questão minha com o Marcelo Caetano, para saber o que é que se tinha passado e para me dizer esta coisa simples: "Ele tem a mulher doente. A gente tem de ter paciência com ele". É outra coisa que as pessoas não imaginam: que ele pudesse ser solidário. Nunca mais o tinha visto. Quando foi da escolha do Marcelo Caetano, eu estava no Brasil.

Quando ele morreu decidi ir lá. Ele governou o país 40 anos. Resolvi ir de manhã. Não estava ninguém. Só estavam poucas pessoas e uma guarda militar. Há uma coisa que sempre me impressionou: havia uma mosca a passear na boca dele. Essa imagem nunca mais me desaparece da memória. Escrevi uma coisa sobre ele que ainda hoje acho muito bonita que foi num livrinho que fizeram na altura e que é sobre esta fraqueza: "tudo desaparece". Era que ele fazia parte da história da Pátria e que a memória havia de ser reconhecida porque estes homens transformam-se em raízes. Nunca acrescentei que os nossos livreiros republicanos, democratas, prestam todos homenagem ao Marquês de Pombal. Sabe quem fez a última festa do Marquês de Pombal? E quem acabou o monumento? O Dr. Salazar. E porque é que deixou fazer-se a festa? Foi a última festa pública da maçonaria portuguesa antes dele a extinguir. Porque o Presidente da República era maçom, a maior parte dos generais eram maçons e ele tinha que conciliar.

2. Anexo 2: entrevista a Abel Escoto

Maria do Carmo Piçarra (MCP) - As *Imagens de Portugal* eram financiadas como?

Abel Escoto (AE) - Era pelo SNI.

MCP - Pelo SNI ou pelo Fundo de Cinema Nacional?

AE - Era mesmo pelo SNI.

MCP - O SNI tinha uma secção de cinema...

AE - Tinha, tinha.

MCP - Pagavam o jornal na íntegra?

AE - Julgo que sim. Isso não posso garantir. Mas era, de certeza. E enquanto lá estive fiz uma série de documentários. As viagens presidenciais também eram financiadas pelo SNI. Pagava tudo.

MCP - Mas pouco?

AE - Não era para enriquecer.

MCP - Dava-se muita importância às notícias culturais?

AE - Dava, dava. Era uma maneira de dar a conhecer ao país coisas que havia e as pessoas não conheciam. Filmei uma vez uma coisa que pouca gente deve ter visto que são as jóias da Coroa, que estão guardadas num cofre forte no Museu das Janelas Verdes. É raro ir lá alguém ver aquilo,

MCP - E nessas notícias culturais também davam destaque às iniciativas do SNI, tipo inaugurações das pousadas de Portugal...

AE - Nas culturais não. Se havia uma reportagem de uma inauguração dessas entrava mesmo no jornal, na parte das reportagens. A parte cultural eram castelos, paisagens, coisas assim, que eram pouco vistas pelos portugueses.

MCP - O jornal tinha uma componente muito grande de inaugurações e cerimónias públicas...

AE - Ah sim, é claro. Praticamente (o jornal) era coisas oficiais. Havia desporto. Futebol, que era o que havia naquele tempo e pouco mais.

MCP - O que era mais difícil filmar? No *Jornal Português*, por exemplo, nota-se uma grande dificuldade em filmar os jogos de futebol. É tudo filmado a uma grande distância...

AE: Quando foi o *Jornal Português* havia pouco material para filmar. Eram as Debrie, que

eram uns caixotes sem mobilidade nenhuma. Quando foi das *Imagens de Portugal*, já tínhamos teleobjectiva, já tínhamos zoom, já tínhamos o material todo. E depois comprou-se uma máquina de propósito – mais tarde o Manoel de Oliveira comprou uma também... – que tinha imagem de um lado e som do outro. Por exemplo, os discursos filmavam-se e gravavam-se e o material saía logo síncrono.

MCP - Como é que as pessoas lidavam com a câmara, nos sítios onde ia filmar?

AE - Havia aquela curiosidade própria. Até aqui em Lisboa... Eu aborrecia-me muito de filmar exteriores aqui em Lisboa. Porque ia aquela gente toda para cima da gente, que era uma maçada. Tirando aquela curiosidade, deixavam trabalhar. Havia rapazes que se punham em frente mas era raramente. Eu tenho uma história muito gira mas é já depois do 25 de Abril. Fui com o Sinde Filipe que estava a realizar vários documentários. Eu trabalhava no antigo Instituto de Tecnologia Educativa, que agora é a Universidade Aberta. Ele fez vários documentários para lá e entre eles duas histórias do Miguel Torga... Uma dessas histórias fomos fazê-la lá para cima, para ao pé de Viseu. Numa aldeia, nem havia luz eléctrica. Foi logo a seguir ao 25 de Abril e tinham lá estado os soldados e aquela gente toda a fazer a propaganda daquele tempo. Eles tinham ficado beras com aquilo. Então entrámos lá e fomos recebidos à paulada. Julgavam que a gente ia para lá fazer a mesma coisa. Viémos cá abaixo, falar com o comandante da GNR e ele lá levou uma força da GNR à nossa frente e lá foi falar com os homens. Depois foi uma maravilha. Tínhamos tudo quanto queríamos daquela gente. Mas foi um caso sério para lá podermos entrar. E depois lá estivémos a fazer o documentário, a curta-metragem, que era *O Leproso*.

MCP - Voltando às Imagens de Portugal, chegou a filmar manifestações de apoio a Salazar?

AE - Não, não filmei muitas. Isso só se dava quando havia eleições. Principalmente quando houve as eleições em que entrou o Humberto Delgado. Mas aí ainda eu não estava no jornal. Quem fez isso foi o Queiroga. Até foi preso por causa dessa brincadeira.

MCP - E nessas manifestações havia muita gente ou vocês tinham de filmar de modo a parecer que havia muita gente?

AE - Oh filha! Isso tinha que se fazer. Fui a várias manifestações – não dessas de eleições mas de outras - e tínhamos de mostrar que havia lá muita gente mesmo. Tinha-se de se filmar com uma objectiva que fechasse o campo e que mostrasse muita gente, sem vazios à volta. Filmávamos sempre com objectivas que fechavam o campo, mostravam muita gente e que não deixavam vazios à volta. Isso fiz muitas vezes.

MCP - E que faziam mais, além disso?

AE: Apanhar o máximo possível as manifestações que interessavam à situação e fosse a favor da situação. Fazia-se o máximo possível para mostrar.

MCP - Alguma vez foi pressionado para destacar coisas em particular?

AE - Eu nunca tive muita pressão para fazer fosse aquilo que fosse. Eu tinha a consciência do que estava a fazer. Eu 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. Eu tinha que comer todos os dias. Tinha a consciência do que estava a fazer e dentro da minha consciência eu 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. Tinha a consciência de que se aparecesse lá com isso, se calhar mandavam-me embora.

MCP - Como é que era feita a captação de som?

AE - À pouco estava-lhe a falar da câmara que comprámos e depois dispersei-me. Essa câmara gravava a imagem de um lado e tinha o som do outro. Tinha som síncrono. Uma pessoa estava a discursar, filmava-se e gravava-se logo o som ao mesmo tempo.

MCP - A estrutura das *Imagens* era a de um jornal escrito?

AE - Sim, mais ou menos. Porque havia uma agenda, que nos jornais escritos também têm, para saber as coisas que se passam naquele dia. O alinhamento era semelhante ao jornal escrito. É claro, não era tão desenvolvido como um jornal. Aquilo tinha que se fazer em poucas imagens. O jornal é escrever e leva muita notícia. De todas as notícias que havia, escolhia-se a principal. Dessas é que eu ia fazer.

MCP - Trabalhou nas *Imagens* de Portugal durante seis anos. O Lopes Ribeiro conseguiu esse garantir a produção do jornal para o SNI durante esses seis anos. Depois disso o SNI abriu concurso...

AE - E foi o Queiroga. O Lopes Ribeiro ou não estava já muito interessado naquilo ou qualquer coisa o que é certo é que quem ganhou nesse ano o concurso foi o Queiroga, que tinha a sua própria equipa. Comprou essa tal câmara para lá, para ele. Que essa tal câmara foi comprada para o jornal. Ele comprou e ficou com o jornal.

MCP - A SPAC fica só a fazer documentários e mais tarde é comprada pelos Exclusivos Triunfo. O Abel vai para a RTP.

AE - Eu fui para a RTP. A RTP abriu em 1957 e eu fui para lá em 1958.

MCP - E que fazia lá?

AE - Era o chefe dos operadores.

MCP - E fazia a mesma coisa?

AE - Era, era mais ou menos a mesma coisa. Era ainda com câmaras de 16mm. Só se fazia com cinema.

MCP - Como é que a polícia lidava com os operadores de câmara?

AE: A polícia não chateava muito. Só me lembro de uma vez ter um problema. Ia para uma reportagem e não levava livre trânsito nem nada e mostrei a carteira profissional. Ele não quis saber e depois eu até disse isso no sindicato: "isto não serve para nada". Diz lá para darem facilidades a quem possuir esta carteira mas afinal de contas não serve para nada. Depois lá consegui convencer o polícia e ele deixou-me.

MCP: Era a fazer o quê?

AE: Já não me lembro.

MCP: Mas era nas *Imagens*?

AE: Era nas *Imagens*. Mas quando ia para fora não. Aquele, o [Rosa] Casaca, que fugiu para Espanha, foi comigo em viagens com o presidente. Ele é que era o chefe da polícia de Estado. Lidava com a gente nas palminhas. Tínhamos tudo quanto queríamos deles. A polícia era simpática, pois não, não havia de ser... Ia até a a abrir caminho para a gente e tudo.

MCP - Por isso é que perguntava à pouco sobre como era com as multidões e as pessoas...

AE - Se não tínhamos a ajuda da polícia, não era fácil. Eu tive uma vez um funeral – para ser filmado era de um graúdo, claro – no cemitério dos Prazeres e o homem foi metido num mausoléu. Só que havia o mausoléu e depois havia um gradeamento em ferro, com umas setas lá em cima. E havia uma multidão que tapava tudo. "Como é que vou fazer este serviço? Como é que me vou meter no meio desta malta toda para filmar lá o morto? A única maneira é ir para o gradeamento e filmar dali". Amaranhei por ali acima. Podia ter caído e ter-me espetado naquelas setas. Lá fiz aquilo. Deitei o fio da câmara lá para baixo, puxei a bateria para cima...

MCP - E como é que se segurava?

AE - Olha, as setas eram altas. Punha a perna à volta delas e segurava-me. E lá filmei aquilo.

MCP - Com uma câmara de doze quilos?

AE - Pois, doze quilos. E consegui filmar. Era a única maneira de fazer aquilo. A gente tinha que se desenrascar na altura. O que havia de fazer? A reportagem era bom para isso. Havia

situações em que tinha de se improvisar e tínhamos de puxar pela cabeça para conseguir resolver.

MCP - Cerimónias oficiais, com tribunas e assim, já era mais simples?

AE - Já era mais fácil. Tínhamos a possibilidade de ir lá para o pé e não havia multidões. Onde se filmava lindamente era nas igrejas. Os Te-Deum e assim, era uma maravilha. Andávamos por onde queríamos, filmávamos o que queríamos.

MCP - Filmou cerimónias no Terreiro do Paço?

AE - Sim, sim, sim.

MCP - Eram sempre cerimónias com alguma grandiosidade.

AE - Fiz muitos desfiles, com a Mocidade Portuguesa, no 1º de Dezembro.

MCP - Como é que se conseguia inovar? Seis anos a filmar seis 1ºs de Dezembro...

AE - Aquilo era sempre igual. Tinha é que se mudar de ângulos e inventar coisas para não se mostrar sempre a mesma coisa.

MCP - Como é que conheceu o António Lopes Ribeiro?

AE - Ao Lopes Ribeiro conheci-o na Tobis. Trabalhava lá.

MCP - O José de Matos-Cruz disse-me que um dos motivos pelo qual o *Jornal Português* pode ter terminado foi a reestruturação da Tobis em 1951.

AE - Talvez fosse.

MCP: Aquilo teve uma injeção de capital e os operadores também terão preferido trabalhar de modo mais estável...

AE - É natural mas eu tenho a impressão que o *Jornal Português* começou a ser feito por causa da lei dos 100 metros... É claro que aquilo tinha mais.

MCP - O jornal arranca em 1938 e nessa altura começa a escassear a película...

AE: Pois, pois...eu ainda apanhei produções, logo a seguir à guerra, em que fiz o filme com três ou quatro tipos de película. Porque não havia película. Aproveitávamos era a prata. Havia um homem na Tobis que aproveitava a prata toda. Fez uma negociata com aquilo.

MCP - Acho que foi assim que desapareceu o *Jornal do Condes*. Houve alguém que precisou de dinheiro e deixou a colecção de filmes como garantia e quando voltou a colecção tinha sido derretida.

AE - Ele era mesmo lá da Tobis.

MCP - Os operadores dos NO-DO vinham filmar a Portugal?

AE - Eles tinham cá um operador, que era português.

MCP - Não se lembra do nome dele?

AE - Não mas vou-lhe contar uma história que se passou com ele. Eu era para ir, pelo jornal, numa viagem com o presidente a Moçambique. Havia um rapaz que era meu assistente e me escreveu duas cartas a pedir, por tudo, para o deixar ir na viagem do presidente. Para ele ir eu não podia ir. Como eu era o operador do jornal, lá pedi ao Lopes Ribeiro, que aceitou. Foi para Moçambique e um dos aviões que fazia serviço com os operadores caiu, no meio da selva. Levava esse rapaz, o operador da NO-DO- que tinha um olho de vidro - e outros jornalistas. Morreram lá todos. Se eu tivesse ido não estava agora aqui a falar consigo.

MCP - E em relação à Foz, à Paramount, à Gaumont... Eles na altura tinham operador cá?

AE - Havia aqui os distribuidores dos filmes americanos. O jornal já vinha completo de lá.

MCP - Incluía notícias portuguesas?

AE - Não, não.

MCP - Eram mostrados em muitos cinema?

AE - Sim. Às vezes juntavam-se os de cá e os de lá. Passavam os dois na mesma sessão.

MCP - Alguma viagem que tenha gostado particularmente de filmar?

AE: Gostei muito do Brasil, de Inglaterra. Gostei de certo modo em Espanha.

MCP - E cerimónias políticas que não eram públicas, como a entrega de credenciais de diplomatas...

AE - Isso também fiz muita coisa.

MCP - Era só o Abel que lá estava ou havia mais jornalistas?

AE - Não. Havia mais jornalistas. Cada jornal tinha um fotógrafo ou então havia um fotógrafo que fazia para todos os jornais – para não serem muitos. Eu era o único de cinema. Às vezes o do NO-DO também ia. Havia coisas que interessavam a Espanha também. Mas eu estava sempre. A essas coisas ia a todas. Já me conheciam. Toda a gente me vinha cumprimentar. Aconteceu-me até uma coisa muito gira. Fiz a viagem inauguração do barco "Vera Cruz" ao Brasil. A bordo, aquilo era só convidados. E fizeram um torneio de pingue-pongue a bordo, com os convidados, os jornalistas. Entre eles ia o Adriano Moreira. Ele era novo nessa época, como eu era. Eu, nos barcos, enjoô muito. E como sabiam que eu jogava um bocado de pingue-pongue lá me iam chamar e eu dizia que não podia ir porque estava enjoado. Lá fui e fiz o torneio e mesmo enjoado e tudo ganhei o torneio. Aquilo acabou e eu já não me lembrava nada do Adriano Moreira. Mas o Adriano Moreira, cada vez que me via, em qualquer cerimónia, mal me via vinha logo para me cumprimentar. Eu pensava "Mas de

onde é que eu conheço este tipo. Ele fala-me tão bem". Tinha uma série de jornais de bordo e fui lá ver. Um dos que eu tinha eliminado era o Adriano Moreira.

3. Anexo 3: contratos e produção de Imagens de Portugal (II e III série)

II série de Imagens de Portugal 1958-1961 (Contrato, produção e exibição)

Há, no Fundo SNI, informação avulsa relativa às várias propostas de produtoras concorrentes assim como um quadro, elaborado no SNI, que sistematiza a informação relevante para a tomada de decisão pelo Conselho do Cinema. Neste contrasta muito a diferença entre o preço proposto pela Doperfilme, a quem foi adjudicada a produção do quinzenário filmado, e o da Tobis Portuguesa e SPAC: 700 contos e 1079 contos respectivamente. Refira-se que duas outras propostas (a da Cinal e a das Produções Bohémia) se aproximaram muito dos valores propostos pela Tobis/SPAC enquanto a proposta de Produtores Associados era apenas ligeiramente mais cara do que a da Doperfilme.

Em carta de 6 de Fevereiro de 1958, dirigida a Bernardo Júdice da Costa, e porque foi intimada a justificar-se, a SPAC esclareceu a diferença dos preços propostos relativamente à Produtores Associados (884 contos):

[...] reportando-nos apenas às duas propostas das firmas que até aqui produziram conjuntamente o quinzenário e que, por se encontrarem ligadas a laboratórios diferentes submeteram agora, independente e separadamente novas propostas, se verifica uma divergência de preços que aparentemente pode impressionar quem, menos ligado permanentemente à actividade diária de produção cinematográfica, haja de fazer a sua pormenorizada apreciação, tomamos a liberdade de remeter a V. Exa. a presente exposição. [...]

Expõe-se que tal diferença se justifica com os custos decorrentes da produção de "12 assuntos a cores" e por a SPAC ter sempre cumprido por excesso a metragem prevista pelo concurso lançado pela União de Grémios dos Espectáculos, que estabelece um mínimo de 240 metros por jornal. A SPAC chama a atenção para o facto de nenhum concorrente incorrer em falta se apresentar jornais com a metragem mínima prevista, a que esta produtora nunca se limitou.

Em todos os cinco anos anteriores à concessão da produção de *Imagens de Portugal*, sempre

os serviços de "agenda" e a decisão estiveram exclusivamente confiados à SPAC e ao director técnico António Lopes Ribeiro. Durante todos esses cinco anos nunca foi editado um único jornal com apenas 240 metros. Pelo contrário, sempre as respectivas metragens se aproximaram dos 300 metros, metragem esta que muitas vezes foi até ultrapassada.

Como exemplo, menciona-se que a metragem média do 5º ano da produção de *Imagens de Portugal*, ou seja do nº 103 ao nº 128, foi de 314 metros de jornal.

Igual critério (300 metros) continuou a servir agora aos cálculos em que foi baseada a actual proposta [...]

A carta prossegue destacando os aspectos que, segundo o consórcio, valorizam a proposta, além de justificar a diferença residual remanescente com as obrigações assumidas, nomeadamente "abranger toda a extensão do território continental nas filmagens de actualidades e assuntos culturais"; "obrigação de não incluir qualquer publicidade remunerada"; "difundir no estrangeiro os assuntos culturais e actualidades de maior interesse" e "suportar durante os três anos da adjudicação os eventuais (e prováveis) aumentos de custo de material e salário". A missiva, assinada por F. Correia de Matos, evoca vinte anos de realização de trabalhos para o SNI.

Atente-se na "obrigação de abranger toda a extensão do território continental nas filmagens de actualidades e assuntos culturais". Fica, portanto, editorialmente excluída a cobertura de assuntos que tenham como cenário as "províncias ultramarinas". Aliás, as propostas consultadas não contemplam esta oferta. Não existe, entre o material consultado, o texto do concurso aberto pelo Grémio dos Espectáculos para a produção das actualidades para o SNI. Depreende-se, face ao exposto acima, que o próprio Estado não considerou o tema importante.

Outra constatação que se impõe ao analisar as propostas é a da semelhança entre algumas fichas técnicas das propostas. Tal é particularmente óbvio no que se refere às propostas da SPAC/Tobis e Produtores Associados. No primeiro caso, o nome proposto para a função de director técnico e cultural é o de Lopes Ribeiro, enquanto que no segundo, o director técnico será Fernando Garcia. A SPAC sugere Armando da Silva Brandão como "encarregado dos serviços de agenda e filmagens" enquanto a Produtores Associados o propõem como "chefe de filmagens e colaborador literário". No que se refere aos operadores, a SPAC propõe Abel Escoto e Mário Moreira como permanentes, além do correspondente no Porto, Fernando M. das Neves, e Perdigão Queiroga e Cirilo Costa para "serviços eventuais", enquanto a Produtores terá Aquilino Mendes como operador chefe além de Abel Escoto, Perdigão Queiroga, Aurélio Rodrigues e Humberto Matos como operadores. Numa e noutra

proposta, Carlos Marques é o montador e Raul Feio, o locutor de serviço. Sublinhe-se que Perdigão Queiroga é o realizador e um dos operadores proposto pela Doperfilme e, a título de curiosidade, que António da Cunha Telles é proposto como director técnico das actualidades (cargo que virá a desempenhar no futuro quando, no triénio seguinte, a produção de *Imagens de Portugal* é entregue à Tobis).

Como extras relativamente às "bases do concurso" destaca-se que, no caso da Doperfilme, "segundo declarações verbais do gerente, também se propõem fazer a parte cultural a cores, sem quaisquer lucros, isto é, pelo preço do custo". Não obstante a proposta, tal nunca foi cumprido e consulta à correspondência entre Doperfilme e SNI durante a vigência do contrato entre ambas revela uma grande tensão, nomeadamente quanto ao pagamento de despesas extraordinárias e edições a cores de certos números.

O quadro feito pelos serviços do SNI para sintetizar as propostas a concurso destaca que Produções Associados, Lda. apresenta a "melhor esquematização dos assuntos culturais a incluir". Esta produtora, na sua proposta, alerta, porém, que "não (se) considere incluído no preço o custo de filmagens que seja preciso fazer nas Ilhas Adjacentes, províncias ultramarinas ou estrangeiro". Já a proposta da Produções Bohémia, Lda. prevê que "a parte cultural apresentará várias rubricas por cada número", que "[...] poderá ser filmada a cores mediante um acréscimo de 10.000\$00 à quantia global de cada número" e ainda que "obriga-se a apresentar até 31 de Janeiro de cada ano, dois filmes anuários da vida portuguesa, com 600 metros cada". Finalmente, a proposta da SPAC/Tobis garante que "uma vez por mês um dos assuntos culturais será a cores" e que "asseguram a expansão dos documentos de maior interesse na Inglaterra, Alemanha, França, Estados Unidos da América, Argentina, México e Uruguai" dispensando o recurso à publicidade nas suas edições.

Além das rubricas "Nome da empresa", "Capital Social", "Preço proposto", "Laboratório", "Distribuição" e "Modalidades diferentes das bases do concurso", o quadro termina com a rubrica "Cópias para Goa e Macau". É de lembrar que a crise colonial se vai instalando a partir de 1947 quando a Índia reclama os territórios de Goa, Damão e Diu para se tornar assumida, em 1954, com a anexação de Dadrá e Nagar-Haveli e com a perspectiva da União Indiana poder ocupar igualmente Goa, Damão e Diu. O regime aposta, por isso, em manter presente estes territórios da Ásia no imaginário nacional através da exibição do quinzenário filmado de propaganda. No entanto, apesar da realização da Conferência de Bandung, em 1955, parece não sentir ainda a necessidade de acautelar a situação ultramarina

através das actualidades.

Agenda setting e produção (1959)

Correspondência de Júdice da Costa para Cayolla é esclarecedora da antecedência com que a agenda noticiosa era definida - mais de uma semana antes da estreia da revista cinematográfica em sala. Revela também da parte do delegado uma eventual insensibilidade quanto à actualidade desejável - e a necessidade, decorrente desta, da produtora definir "tardamente" a agenda - e decorrentes queixas, da parte de Cayolla, relativas a atrasos no envio da informação pela Doperfilme.

Em Outubro repete-se novo incidente desta natureza. A 14, Cayolla protesta por ter tido que telefonar a pedir a relação de assuntos e só após insistência ter obtido a mesma. Nesse documento, relativo ao número 149 (estreado a 13 de Outubro), Cayolla esclarece que é habitual ser-lhe enviada a relação dos assuntos na segunda-feira da semana anterior à estreia de *Imagens*. Uma nota manuscrita sobre a reclamação, com a mesma data, diz para transmitir-se à Doperfilme que "não pode continuar este estado de coisas".

Entre as críticas recorrentes à produção de *Imagens* pela Doperfilme está a qualidade da locução da revista. O primeiro relatório em que se critica este aspecto é de Junho de 1958 - escassos meses após o início do contrato - e nele lê-se que a locução parece ser "feita à pressa". Essa crítica repetir-se-á embora, a avaliar pela descrição, a crítica de Cayolla seja dirigida ao teor do texto da locução e não propriamente à qualidade da locução. Em 31 de Julho de 1958, uma nota manuscrita por um responsável do SNI refere que é de dar conhecimento do teor de um relatório crítico de Cayolla à Doperfilme. Nesse, sustenta-se que as *Imagens* continuam a executar-se com grande boa vontade do director e realizador. Insiste-se, porém, na questão da sincronização dos textos com a imagem. O delegado do SNI nota que os textos têm uma certa unidade "mas constata que, "muitas vezes, são feitos à pressa". E exemplifica: "ainda neste último número, o 143, se afirma que Josefina Baker tinha dez filhos sendo cada um de sua raça". No final do ano, constata "não haver na locução a preocupação de adaptar, integralmente, os dizeres às imagens". As críticas parecem ser consequentes. Apesar de Cayolla queixar-se ao SNI da falha do organismo em informá-lo sobre as alterações à equipa que produz as actualidades, 1959 começa com um reparo, em ofício de 13

de Janeiro, relativo à substituição de João Couto por João Martinho Simões como redactor de locução das actualidades. Tal terá sido comunicado ao delegado, depreende-se, por alguém da Doperfilme e não pelo SNI, como seria suposto. Replica que acata a decisão mas pede para, futuramente, ser informado das alterações para não fazer reparos injustificados. Também comenta que, nesse mesmo dia, Fernando Pessa (ausente em Espanha) fora substituído com autorização do SNI mas sem seu conhecimento. Além do ofício denotar uma relativa susceptibilidade, mantém o tom crítico. Escreve o delegado que, quanto aos textos redigidos da locução, continuam a não acompanhar as projecções o que inviabiliza a perfeita sincronização. Além disso, critica o serem feitos à pressa agravando os serviços com "rectificações de última hora". Constata, no entanto, que há, da parte dos estúdios, a melhor boa vontade para resolver tudo.

Em resposta, um ofício, com a data de 20 de Janeiro, informa "que foi autorizada a utilização do Sr. Gomes Ferreira, locutor da RTP, além dos locutores que habitualmente actuam naquele quinzenário" além de admitir que se autorizou a substituição de João Couto por João Martinho Simões.

Num relatório de 11 de Abril de 1959, nova crítica. Cayolla queixa-se que nunca, até ao momento, a cópia da locução das actualidades esteve pronta até às 10h30 da terça-feira anterior à estreia, altura em que o documentário é visionado por si. Informa que a locução tem que ser revista à pressa, para encurtar ou alongar a mesma, em vez de "acompanhar a passagem do filme", como deveria ser. Queixa-se que "como as duas coisas não são simultâneas acontece muitas vezes que a locução ouvida na quarta-feira perante o Sr. Secretário Nacional não é, por vezes, igual à que foi lida ao Delegado nos estúdios". Um ofício de 17 desse mês, assinado por Júdice da Costa, instrui que, quanto ao relatório de 11 do corrente, deve Cayolla assentar com Domingos Mascarenhas (director de *Imagens*) num plano definitivo, "de forma a serem resolvidos os problemas da produção daquele jornal cinematográfico".

Depois disso, porém, Cayolla - que se queixa repetidamente de a sua autoridade não ser respeitada - pede ao que SNI esclareça quais são os seus poderes. Já no final de 1958 tecera considerações sobre a indefinição quanto às competências do delegado mas é no relatório de 23 de Abril de 1959 que detalha que pedidos específicos seus de inclusão de aspectos ligados a uma viagem do Presidente da República não foram observados e cita ocorrências similares. Pede ao SNI, resposta à pergunta : "Tem o delegado poderes para

impôr o seu critério e os seus pontos de vista, sobretudo no que possa traduzir o aspecto político?". Cayolla admite que o plano do número é da responsabilidade do director de imagens - que, nesta época, é Domingos Mascarenhas - e logo que o papel do delegado deve limitar-se a "notar as omissões". Dado que as nota, quer esclarecer, porém "que autoridade tem para impor ou procurar solucionar o caso?". Obtém resposta a 28 de Abril, quando Félix Ribeiro informa que o despacho de César Moreira Baptista (a 25) é que: "O Delegado age em representação do SNI e, portanto, tem poderes para fazer com que os documentários correspondam aos fins em vista".

"Encorajado", provavelmente, pelo despacho de Moreira Baptista, em 19 de Maio de 1959, Cayolla apresenta um relatório negativo do aproveitamento dos meios materiais (não especifica quais são) que o SNI pôs à disposição da Doperfilme. Diz que acha que não interpretaram bem o pensamento do Secretário Nacional. Dias antes, a 14, Cayolla elogiara a qualidade das imagens televisivas (o formato usado então em televisão era o 16 mm) captadas durante a visita do Presidente da República ao Algarve e menos de um mês depois faz considerações sobre o uso de imagens televisivas nas actualidades que, diz, é notado sobretudo por técnicos e não por leigos. Tal sustenta o encantamento de Cayolla com o novo meio televisivo em detrimento do cinema que, em seu entender, é subaproveitado, tecnicamente, pela Doperfilme.

A 14 de Julho de 1959 o delegado do SNI escreve um relatório elogioso sobre o desempenho da equipa de *Imagens de Portugal* durante "a feitura dos números extraordinários 164, 166, 168, 170 e 172"². Explica que para concluir um dos números, houve um domingo em que ninguém dormiu. Tal significa, em seu entender, "boa vontade e

2 Só o primeiro destes números, o 164, surge identificado como número especial sob o título: "O SNI apresenta um documentário da viagem do Presidente da República ao Algarve". No número 166 volta a mostrar-se o Presidente em viagem pelo país (temas: Ribatejo/Coruche - obras de aproveitamento hidro-histórico do Surraia; inauguração de bairro em Benavente por Américo Tomás; Coruche - homenagem ao Presidente da República; Entrada no distrito de Évora - açude junto a Mora; inauguração do busto de Joaquim Nunes Mexias (em Mora); inauguração da barragem de Montargil; recepção em Ponte de Sor; obelisco descerrado na barragem do Maranhão; visita a Arraiolos. Já o nº 168 não inclui imagens de alguma viagem presidencial mas sim, entre outras notícias, da chegada a Lisboa de Margarida da Grã-Bretanha, a sua visita à Nazaré, ao mosteiro de Alcobaça, além de fixar-se a Feira das Indústrias Britânicas em Lisboa. O nº 170 volta a mostrar Américo Tomás viajando pelo país, nomeadamente a sua passagem por Santa Comba Dão (a propósito da oferta de um busto de Salazar), Tondela, Caramulo e Arganil. Não se entende, porém, o critério de Cayolla dado que o nº 171 (que ele não considera especial) regista, antes do noticiário, a passagem de Tomás pelo Porto (com recepção no Palácio da Bolsa e inauguração do novo hospital escolar na Circunvalação) antes de seguir para Braga, onde as actualidades fixam a recepção popular de que foi alvo, e as visitas a Guimarães, Barcelos, Viana do Castelo (onde foi aos estaleiros). O nº 172 mostra a flutuação do "Lobito", no estaleiro de Viana do Castelo, presidido por Tomás, que marca também presença na comemoração do milenário de Aveiro (alvo de grande reportagem).

consciência do dever a cumprir". Finalmente, comenta: "continuo a pensar que o ideal seria a saída de documentários semanais"! Trata-se do primeiro e único relatório encontrado em que sustenta tal o que é tanto mais surpreendente quanto os registos anteriores são, geralmente, críticos do desempenho da produtora das actualidades.

Aliás, a satisfação de Cayolla é de pouca duração. A 27 de Novembro, o delegado volta a fazer reparos, num relatório, sobre o modo como é organizada a agenda dos noticiários. Diz que chama muitas vezes a atenção para assuntos que devem ser considerados. "Julgo não ser devidamente compreendido, o que, aliás, não me importa, porque o meu objectivo é o dos números saírem tão completos quanto possível". Acrescenta que há casos em que a presença do Presidente da República não merece à Doperfilme a atenção devida e dá exemplos desse descuido.

Produção e o caso da visita do Presidente do Brasil durante as comemorações henriquinas (1960)

Durante esse ano Cayolla queixa-se frequentemente da fraca qualidade das actualidades embora a sua argumentação denote que os seus reparos são feitos sobretudo ao que considera déficite de notícias políticas.

Nesse âmbito, em 1960, foi dado grande destaque por *Imagens de Portugal* à visita do presidente do Brasil, Kubitschek de Oliveira, a Portugal durante as Comemorações Henriquinas com que o regime assinalou o V centenário da morte do Infante D. Henrique. As edições 202 e 203 das actualidades foram números especiais – que, devido à importância atribuída a esta visita, foram filmadas a cores – documentando a visita e delas foram feitas várias cópias, em diversas línguas, para exibição em Portugal e no Brasil sobretudo, mas também noutros países. Uma carta de César Moreira Baptista dirigida, em 16 de Setembro de 1960, ao Ministro da Presidência fundamenta os gastos:

A visita a Portugal de Sua Excelência o Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira exigia, quer como documento a arquivar, quer para divulgação imediata, que dela se fizesse largo registo cinematográfico.

Assim:

1. O quinzenário de actualidades *Imagens de Portugal* teve de ser editado com uma metragem muito acima do normal e a cores.
2. O Brasil deveria ser conhecedor do entusiasmo com que o Povo português acolheu o seu Presidente, o que implicou a necessidade de tirar cópias daquele documentário e de as fazer

comentar por um locutor brasileiro.

3. Por outro lado, de muitos países solicitam a este organismo cópias dos números especiais das *Imagens de Portugal* já referidas, o que, a serem atendidos, obrigam à fatura de versões em espanhol, francês, inglês e italiano.

Baptista fundamenta então as despesas relativas a sete cópias a cores, para exibição em Portugal, três cópias para o Brasil, com uma cópia "em versão italiana" e outra "em versão francesa", duas em "versão espanhola" e duas em "versão inglesa", de cada uma das edições especiais. Pede autorização para a conclusão do plano proposto e que o encargo seja suportado pelo FCN³.

Sobre a exibição no exterior, há informação que os números especiais foram exibidos imediatamente no Brasil, após a sua produção e aprovação pelas censuras portuguesa e brasileira. A distribuição de duas cópias terá sido entregue a Luís Severiano Ribeiro, uma distribuidora que cobre 80% das salas de cinema do Brasil: 1700 cinemas.

Informa ainda que a terceira cópia, do Centro de Turismo de Portugal, no Rio de Janeiro, foi cedida a vários núcleos de portugueses em Belém do Pará, S. Paulo, Santos, Niterói, Recife e que vai ser em breve enviada a Montevideu, na Argentina, a pedido do representante diplomático. Segundo informação do centro de turismo, com base nos dados fornecidos pela Luís Severiano Ribeiro, os números 202 e 203 de *Imagens de Portugal* foram mostrados nos cinemas Vitória, S. Luís, Madrid, Riam, Capitólio, Politeama e Abolição (Rio de Janeiro) e, ainda no "Estado do Rio", no Eden e Imperial (Niterói), no Capitólio e D. Pedro (Petrópolis). Na região do Recife (Pernambuco), foram mostrados no S. Luís, Boavista e outras salas (não especificadas); em S. Paulo, no Marrocos, Vogue, Sabará, Carlos Gomes, Brás, Graúna, Lar, Casa Verde, Coliseu, Meninópolis e D. José e, ainda na região de S. Paulo, em Santos, nos cinemas Iporanga, D. Pedro, Guarani e Maracanã.

O centro não consegue informar sobre a capacidade total das salas "cujo número de lugares ultrapassa todavia 30 mil". Acrescenta-se que, além das duas cópias entregues, a cópia do centro continua a ser cedida, estando em Belo Horizonte a pedido do consulado português.

Há referências à exibição de cópias destas edições de *Imagens de Portugal* em, pelo

3 As despesas foram motivo de extensa e prolongada troca de correspondência entre o SNI e a Doperfilme, devido a um desacordo quanto ao orçamento/pagamento dos custos associados à metragem suplementar dos documentários. Traduziu-se numa degradação das relações na fase terminal do triénio de contrato que, eventualmente, implicou que a Doperfilme perdesse o interesse na renovação do contrato e o SNI procurasse também outro parceiro que propusesse condições mais vantajosas. Recorde-se que, em 1958, a Doperfilme ganhou o concurso apresentando o orçamento mais baixo de todos aqueles propostos...

menos, Espanha, Itália, Argentina, Inglaterra e França. Adicionalmente, encontrei uma carta do antigo embaixador da Dinamarca em Portugal, F. Boeck [assina assim] que escreve, a 26 de Agosto de 1960, que viu as edições especiais e comenta:

[...] ce film dont je vous félicite vivement donne une impression à la fois impressionante et glorieuse de la beauté, la richesse, l'ordre sociale et de la dignité nationale du pays de Salazar et j'espère que vous me pardonnez de prendre la liberté de vous proposer que, pour l'initiative du secretariat, ce film soit projeté aux cinémas danois.

Quanto à projecção destas edições especiais em Portugal, segundo uma informação de 2 de Setembro de 1960 relativa "às exhibições efectuadas, marcações existentes e previsão de marcações", a Doperfilme informava:

Imagens de Portugal n.º 202 - exhibições efectuadas em Portugal continental

Localidades	Cinemas
Lisboa	Roma, Império, S. Jorge, Tivoli, Manutenção Militar, Paris, Restelo.
Porto	S. João, Águia D'Ouro
Braga	Teatro Circo, S. Geraldo
Coimbra	Cine Teatro Tivoli, Esplanada
Torres Novas, Nazaré, Sacavém, Barreiro, Caldas da Rainha, Montermor-o-Novo, Évora, Paço de Arcos, Estoril, Oeiras, Vila Franca de Xira, Parede, Alverca, Chaves, Santarém, Póvoa do Varzim, Espinho, Vila Pouca de Aguiar, Viana do Castelo, S. Martinho do Porto, Peniche, Covilhã	Não discriminados

Imagens de Portugal n.º 202 - exhibições efectuadas no Ultramar

Localidades	Cinemas
Luanda	Esplanada Miramar
S. Tomé, Príncipe, Guiné, Lourenço Marques "e província de Moçambique", Timor, Cabo Verde	Não discriminados
Goa	Enviado ao governador
Macau	Enviado ao governador
Brasil	Enviado ao SNI

Imagens de Portugal n.º 202 - marcações existentes

Localidades	Cinemas
Lisboa	Palatino
Ponta Delgada	Cine Solar
Guarda, Mina da Urgeiriça, Tomar, Cantanhede, Portimão, Beja, Viseu, Montijo, Matosinhos, Santo Tirso, Felgueiras, Trafaria, Grândola, Póvoa do Varzim, Cascais, Vila Nova de Cacela, Elvas, Sintra, Guimarães, Alcobaça, Vizela, Estoril, Monção, Almeirim, Cacém, Faro, Coimbrões, Mirandela, Pombal, Reguengos de Monsaraz, Cartaxo, Ovar, Aveiras de Cima, Sesimbra.	

Quanto à previsão de marcações, apresentada conjuntamente, menciona as seguintes localidades no continente: Abrantes, Águeda, Albergaria-a-Velha, Albufeira, Alenquer, Algés, Alhandra, Alhos Vedros, Aljustrel, Almada, Amadora, Amora, Anadia, Arraiolos, Aveiro, Avintes, Barcelos, Belas, Benavente, Bombarral, Buarcos, Cabeço de Vide, Campo Maior, Caneças, Carcavelos, Castelo Branco, Coruche, Couto de Cucujães, Crato, Ericeira, Ermesinde, Estarreja, Estói, Fafe, Figueira da Foz, Foz do Douro, Fundão, Golegã, Gondomar, Gouveia, Lagos, Lamego, Laranjeiro, Leiria, Loulé, Luso, Mafra, Marinha Grande, Merceana, Minas da Panasqueira, Mina de S. Domingos, Mira D'Aire, Moita do Ribatejo, Monchique, Moura, Negrelos, Odemira, Olhão, Oliveira de Azeméis, Ourique, Palmela, Pampilhosa do Botão, Parchal, Ponte de Lima, Ponte de Sor, Portalegre, Portel, Póvoa de Santa Iria, Quarteira, Queluz, Riba D'Ave, Rio Tinto, Sacavém, S. Bartolomeu de Messines, S. Brás de Alportel, S. João da Madeira, S. Mamede de Infesta, S. Pedro do Sul, Santiago do Cacém, Seixal, Senhora da Hora, Serpa, Sesimbra, Silves, Sines, Sobral de Montagrace, Soure, Tavira, Teixoso, Tondela, Torres Vedras, Valadares, Valbom, Vale de Cambra, Valongo, Venda Nova, Vendas Novas, Vidago, Vila do Conde, Vila da Maia, Vila da Feira, Vila Flor, Vila Nova de Gaia, Vila Nova de Ourém, Vila Real de Santo António, Vila Real, Vila Viçosa e Vista Alegre.

A Doperfilme informa que na Madeira, em Ponta Delgada, no Funchal, há a marcação do Cine Marítimo e que, quanto aos Açores, há marcações para a ilha de S. Miguel nas seguintes povoações: Mosteiros, Povoação, Vila Franca do Campo, Rabo de Peixe, Feijã de Cima, Maia, Lomba da Maia, Bretanha, Furnas.

Os barcos da Companhia Colonial de Navegação estão incluídos nas marcações assim como, na "província de Angola", as povoações de Baía Farta, Bela Vista, Benguela, Cabinda,

Cacuso, Calulo, Camabatela, Carmona, Catumbela, Chinguar, Damba, Dumdo, Gabela, Ganda, Lobito, Locala, Malange, Maquela do Zombo, Moçâmedes, Nova Lisboa, Negage, Novo Redondo, Porto Alexandre, Quiculungo, Quitota, Sá da Bandeira, Santa Comba Dão, Santo António do Zaire, Silva Porto, Vila General Machado, Vila Luso, Vila Mariano Machado, Vila Nova do Seles, Vila Pereira d'Eça, Vila Robert Williams, Vila Salazar, Vouga e Colonato da Cela além de três cinemas ambulantes que percorrem todo o território angolano. Finalmente, informa-se que, na "província de Moçambique", há marcações para António Enes, Beira, Inhambane, Moçambique, Mocimboa da Praia, Porto Amélia, Quelimane, Tete, Vila Pery além de dois cinemas ambulantes.

A importância dada à visita do presidente do Brasil a Portugal durante as comemorações henriquinas – traduzida no investimento feito na opção pela cor, na multiplicação da tiragem de cópias e na locução em várias línguas – ilustra a necessidade do Estado Novo responder à pressão internacional, através da ONU, por causa da questão colonial. Isso não obstante o proclamado "orgulhosamente sós" – que, como comenta António Costa Pinto em *O fim do império português*, nunca o foi verdadeiramente. Adicionalmente, tem o interesse de revelar a reacção do público brasileiro às *Imagens de Portugal*. Não se pode inferir que a recepção das actualidades por parte do público português ou das colónias fosse igual ou idêntica mas atente-se, como revelante, a observação relativa ao excesso de notícias sobre a agenda política do regime.

III série de Imagens de Portugal (1958-1971)

Ao segundo e último concurso para a produção das actualidades de propaganda concorreram a Doperfilme, Tobis, Produtores Associados, SPAC e o produtor Francisco de Castro. O contrato acabou por ser assinado com a Tobis - que apresentou a segunda proposta mais barata para a produção das revistas filmadas - depois de Castro ter admitido não conseguir assegurar o que se tinha proposto fazer.

Para a selecção da entidade produtora das actualidades acabou por não ser determinante as propostas das várias empresas que procuraram corresponder às condições gerais impostas pelo SNI (elencadas no texto principal) mas sim o preço.

A Doperfilme afirmou apresentar garantias de difusão no estrangeiro das notícias de

maior interesse, dadas as suas relações nos meios cinematográficos internacionais, comprovadas, segundo a produtora, no caso da divulgação da reportagem sobre o assalto ao navio "Santa Maria". Assumiu que poderia trabalhar com qualquer laboratório existente ou que viesse a existir, conforme conveniência da produção, informando que seria o jornalista Martinho Simões a escrever os textos locutados por Fernando Pessa e que a realização ficaria a cargo de Perdigão Queiroga ficando todos eles sob a direcção técnica de Domingos Mascarenhas. A produção seria garantida mediante subsídio anual de 980 contos.

A Tobis quis dar resposta à valorização do factor "distribuição internacional" procurando assegurar a exibição das notícias mais interessantes em actualidades de 20 países, tendo, para esse fim, consultado várias entidades enumeradas na proposta apresentada (Schlenger Organization, da África do Sul; Deutche Wochenschau, Hamburgo; Fox Tonende Wochenschau, Munique; Blick in die welt, Baden-Baden; UFA Wochenschau, Munique; Noticiario Pan-americano, Buenos Aires; Sucessos Argentinos, Buenos Aires; Austria Wochenschau, Viena; Actualités Cinematographiques. Belgavox, Bruxelas; Ega Films, Bruxelas; 20th Century Fox, Bruxelas; KiniKronika, Sofia; Finlandia Kuva – Oy, Helsínquia, etc. Teve resposta positiva da Ega Films, das Actualités Françaises, da British Movietone, e da Nederlands Nieuws, de Hilversum. Houve ainda resposta afirmativa, mas sujeita a confirmação, da Deutche Wochenschau, Gaumont British News, Universal News (Londres) e SEDI – Societa Editrice Documentari Italiani, de Roma). Como realizador, o laboratório propôs António da Cunha Teles de cujo currículo a proposta destaca o ter sido bolseiro do SNI e subinspector de Cinema, Rádio e Teatro da Mocidade Portuguesa. Sobre o director técnico proposto, Fernando Garcia, afirmou-se ser um "nacionalista convicto". Quanto aos operadores, a Tobis propôs Mário Moreira Chasqueira (operador de *Rapsódia Lusitana*), João Moreira de Carvalho e Manuel Costa e Silva e, quanto a locutores, a oferta foi diversificada: Artur Agostinho, Joaquim Pedro, Maria Júlia Guerra, Matos Maia, Pedro Moutinho e Raúl Feio. A produção era garantida mediante subsídio anual de 795.600 contos.

Produtores Associados e SPAC voltam a concorrer em conjunto à produção das *Imagens*. Nesse âmbito garantem o envio de seis assuntos, por ano, para França (*Actualités Françaises*, *Pathé Journal*, *Éclair Journal*), para a Grã-Bretanha (*British Commonwealth International*, *News Film Agency Lda*, *British Movietone News*) e Alemanha (*Deutche Wochenschau*) e um mínimo de quatro assuntos para os EUA (*Fox Movietone*). A equipa é composta por Lopes Ribeiro, na direcção técnica; Silva Brandão, na realização, Mário

Moreira, Abel Escoto, Cirilo Costa, Fernando Macedo das Neves, António Pirrone, João Silva e Humberto de Matos, como operadores e Moreira da Câmara e António de Freitas Gomes Ferreira, na locução. O custo da produção anual é de 988 contos mas a proposta especifica que, caso o SNI pretenda a produção de mais edições além das 26 previstas, cada número extraordinário custará 30 contos.

4. Anexo 4: entrevista a José Luís Carvalhosa

Maria do Carmo Piçarra (MCP) - Como se iniciou a sua colaboração com as *Imagens de Portugal*?

José Luís Carvalhosa (JLC) - Eu iniciei-me numa agência de publicidade porque a minha formação é em desenho. A dada altura fiquei desempregado e concorri às Produções Perdigão Queiroga, o qual era o patrão. Ele não estava cá, estava em Macau a fazer um documentário, e entretanto quando voltou fui lá falar com ele. Eu já sabia filmar desenhos animados e ele não tinha ninguém que o fizesse. Acabei por ir para as Produções... O que é que acontece? Era uma produtora que não tinha... Não havia pessoas que fizessem especificamente o jornal de actualidades embora houvesse pessoas que só fizessem isso. Portanto, também fazia documentários, publicidade. Foi uma grande oportunidade. Eu não gostava dos jornais de actualidades por uma razão muito simples. Não gostava muito, ou mesmo nada, da maneira como eram feitos. Era completamente aleatório, tudo. Havia uma falta de rigor no trabalho e muitas das pessoas que as faziam, saíam com uma câmara na mão para ir ali a cima fazer umas imagens e voltavam todas contentes. Aquilo era montare acabou. Não era bem esse o meu intuito e não era uma coisa que me apaixonasse. E como não me apaixonava também não tinha muito jeito... A única coisa que eventualmente eu fazia com prazer e em que aplicava algumas coisas que sabia para que saísse o melhor possível era uma parte que era a abertura...

MCP - A cultural?

JLC - Exactamente, a cultural. Havia algumas coisas que eu gostava muito de fazer. Lembro-me que fui fazer uma exposição que o Mestre Lagoa Henriques fez no SNI. Já estava mais próximo da linguagem do documentário. Exibia outro rigor. Essa coisa de andar atrás... Embora a primeira vez que fiz uma reportagem para as *Imagens*... Não tenho bem a certeza porque o Perdigão Queiroga tinha duas actualidades, as *Imagens* e o *Visor*. Eram quinzenais e intercalavam o que, de algum modo, servia muito bem ao SNI.

MCP - Em consulta ao Fundo SNI encontrei documentos sobre o pagamento de um apoio, por parte do secretariado, também ao *Visor*. Era, no entanto, um apoio muito mais pequeno do que pago às *Imagens*...

JLC - Havia umas compensações, havia. O Queiroga não se debruçava muito sobre o jornal.

MCP - Apesar de ele ter estado a trabalhar, nos anos 40, nas actualidades da Paramount e lá ter ganho experiência?

JLC - Claro, claro, como montador. O Queiroga era uma confusão como produtor. Nunca se sabia quando é que se recebia... O que ele não podia ser era produtor mas era um excelente montador. Montava muito bem, quando queria montar, quando se dava a esse trabalho. E era um excelente director de fotografia. Ele sabia muito de fotografia. Ele ia muito para o Porto – havia uma delegação lá - e eu ia com ele. Ficava a filmar e ele ia lá tratar dos negócios. De maneira que viajei imenso com ele. Ele tinha uma boa relação comigo. Porque ao contrário dos directores de fotografia dessa altura, o Queiroga não tinha problema nenhum em transmitir conhecimentos. O que ele não fazia era transmitir conhecimentos às pessoas que não ligavam rigorosamente nada. E em relação aos jornais [cinematográficos], só quando havia coisas muito complicadas é que o Queiroga intervinha. Porque caso contrário não era normal.

MCP - A equipa estava um pouco em auto-gestão, dirigida pelo José Manuel Caixeiro?

JLC - Sim, no período em que eu lá estive.

MCP - E havia alguém do SNI que fazia o interface convosco.

JLC - Que era o Júlio Cayolla.

MCP - O Cayolla que, em 1938, foi Agente Geral das Colónias?

JLC - Exactamente. Isso eu sabia. Para mim, na altura, ele era um velho mas velho, velho. Pontualmente, o Zé Manuel telefonava-lhe a dizer: "Pode vir ver o jornal". E ele lá ia ver o jornal.

MCP - Quanto aos temas que eram filmados - havia propostas prévias?

JLC - Havia uma agenda. É assim. Algumas vezes o Júlio Cayolla telefonava a dizer "Olhe que...". A maior parte das vezes o Zé Manel Caixeiro fazia a agenda e comunicava ao Júlio Cayolla. O Zé Manel Caixeiro tinha uma grande experiência, uma grande prática. Tinha um conhecimento profundo do que o SNI queria. Que eu tenha ideia não havia problemas em termos da agenda. Mas também quando eu fui para as *Imagens de Portugal* – e passado pouco tempo de eu lá estar – rapidamente as *Imagens* passaram a ter a importância que tinham, porque com o advento da televisão... E porque as pessoas já não podiam ver... aquilo era passadista. Penso que o regime a continuar a manter as *Imagens* tinha de lhes dar uma volta, de alguma forma, não é? Desde os anos 40 que aquilo era como era...

MCP - No Fundo SNI encontrei documentação de 1965, 66, dirigida à Tobis – porque era a Tobis que tinha a incumbência de produzir as *Imagens*. Primeiro a produção foi atribuída, sem concurso, à SPAC e ao António Lopes Ribeiro. Depois, em 1958, foi lançado concurso público, que foi ganhado pela Doperfilme, para a produção (e realização por Perdigão Queiroga) das actualidades durante o triénio 58-61. Aquilo correu mal, havendo documentação que comprova que as relações foram muito tensas. No concurso seguinte, é o Francisco de Castro que ganha, com uma proposta de em cada edição incluir uma notícia do ultramar. Acaba por dizer que não pode e é escolhida a segunda proposta mais barata para a produção, a da Tobis. Não foi por critérios de qualidade, foi mesmo por ser mais barato. A Tobis, quando acaba mais um triénio e perante a iminência de novo concurso, propõe ao SNI que seja o organismo a fazer as actualidades directamente, através da Tobis e lembrando que o realizador de *Imagens de Portugal*, Silva Brandão, é funcionário do SNI. O que eu não sei é como a dada altura as Produções Perdigão Queiroga assumem esta produção...

JLC - Tanto quanto sei é mais ou menos uma sub-empregada. Ou seja, nós somos o produtor e entregamos-vos o dinheiro. Porque a Tobis, na altura, não tinha condições para produzir nada.

MCP - E há correspondência do SNI para a Tobis, assinada pelo Félix Ribeiro mas também pelo Júdice da Costa, a chamar a atenção para a falta de qualidade das *Imagens de Portugal* e a dizer que, se se mantiver, o SNI acaba com as *Imagens*. Isso acontece reiteradamente e provavelmente esta opção de entregar a produção ao Perdigão Queiroga...

JLC - Que tinha uma estrutura.

MCP - O período em que ainda assim as *Imagens* são mais apelativas formalmente é aquele do contrato com a Doperfilme. Depois voltou-se à modorra.

JLC - Era um clássico. Havia duas coisas para encher quando não havia outros assuntos: a neve na Serra da Estrela ou as amendoeiras em flor.

MCP - A preto e branco...

JLC - Sabe que a maior parte delas ia-se buscar o material de há dois ou três anos – não se ia filmar de novo...

MCP - E remontava-se?

JLC - Remontava-se. Havia alguns planos que nunca tinham entrado e aquilo levava ali uma volta, uma remontagem e apresentava-se como uma coisa completamente diferente.

MCP - Outra coisa que existe, em 1965, 66, é um documento do SNI a anunciar que quer

preparar com antecipação as culturais. Pede, através da Tobis, ao Perdigão Queiroga o favor de mandar uma lista. Pedem várias vezes sem que o Queiroga responda, até que um dia este manda dizer que se o SNI quer fazer as coisas deste modo que mande antes dizer que culturais quer que sejam filmados que ele cumprirá com o que fôr indicado. Os temas sugeridos acabam por ser os do costume: castelos, museus, pousadas, etc.

JLC - Ninguém pensa seriamente – ou se é que alguém pensa - a elaboração do jornal. O jornal é feito de uma forma completamente anárquica. Não tem realizador.

MCP - E os textos?

JLC - Os textos eram escritos por um senhor chamado Dr. António Ruano. Não sei se ainda será vivo. Eu tinha 20 anos e ele tinha 40. É possível. De vez em quando havia ordens expressas para filmar alguns acontecimentos, como os discursos do Salazar - feitos com som directo, que era uma coisa pouco comum na altura – e as mensagens do (Américo) Tomás, de Ano Novo.

MCP - Quase a dormir...

JLC - E nós também. Por isso, de dormir, um dia houve no SNI um evento qualquer com o Tomás e na mesa estava também o inefável almirante (Henrique) Tenreiro. Bom, quando o Júlio Cayolla foi ver as imagens não havia almirante Tenreiro. Mandou chamar o Queiroga. "Temos aqui um problema", explicou, "o sr. almirante passou o tempo todo a dormir". Isto para dizer que do lado da mesa em que estava o Tenreiro a dormir, as imagens não foram incluídas. Ele disse: "Eu quero ver as imagens". Mostrou-se as imagens ao senhor. Ele disse: "Não está adormecido. Está embevecido a ouvir as palavras do Sr. Presidente". Puseram-se as imagens e, é claro, quando aquilo foi para as salas, foi a gargalhada geral.

MCP - Como é que as pessoas nos cinemas comentavam as *Imagens*?

JLC - Em 1966, 67, não tenho grande ideia. Sei que em 68, 69, era muito má a reacção das pessoas. Cadeiras no chão, começavam a assobiar... a maior parte delas. Havia mais actualidades. Havia as *Imagens*, o *Visor*, as do Castro, umas da Telecine, o *Pathé Magazine* – que era francês, adaptado cá, incluía algumas notícias portuguesas e também era feito no Queiroga.

MCP - Essas imagens eram aproveitadas das outras actualidades ou eram filmadas especificamente?

JLC - Eram filmadas especificamente. Quem tratava do Pathé era o Baptista Rosa, já falecido. Outra figura incontornável. Havia ainda o jornal cinematográfico do César Guerra

Leal, que era do Norte e havia o do Mário Pires que era, mais ou menos, o jornal de actualidades da cidade de Lisboa. Tinha mais característica de coisa camarária do que nível nacional. Se é que se pode dizer que os outros tinha nível nacional... Porque o país era Lisboa e Porto, de vez em quando, até porque não havia grandes dinheiros para andar para aqui e para acolá. Ultramar, nem falar...

MCP - As reportagens que vinham de lá eram enviadas por produtoras como a Somar Filmes?

JLC - Sim, mas nada de especial. De maneira geral era uma inauguração...

MCP - Ou que as tropas portuguesas estavam muito bem, ou obras missionárias...

JLC - Exacto. Era tudo dessa ordem.

MCP - Mas na década de 60 há um aumento muito grande da quantidade de notícias. As edições passam a ter, por norma, uma ou duas notícias que vêm do Ultramar. Se não são filmadas por vocês, é um acordo?

JLC - A primeira vez que pus os pés em África fui à Guiné e a Cabo Verde com o Tomás. Porque o Queiroga ganhou o documentário da viagem presidencial. Eu e o Queiroga fomos com oito dias de avanço. Fomos nós, algumas pessoas da RTP, para prepararmos mais ou menos o terreno. Então o Zé Manel Caixeiro disse-me: "Não lighes ao que o Queiroga diz pá. Vê lá se consegues filmar algumas coisas interessantes e depois sempre podemos fazer umas notícias, umas culturais". Qual foi o meu problema? O Queiroga não me deixava trabalhar.

MCP - Mas porque queria ele fazer?

JLC - Não, não queria que eu fizésse. "Mas porque é que quer ir trabalhar?", "Porque é giro. Vou fazer umas coisas", "Não, deixa-te estar descansado, que vais ver. Vais passar o pior mês da tua vida". Mas ainda consegui filmar duas coisas. Uma lembro-me, era o Museu de Bissau. A outra era sobre as ruas, aquele exotismo todo. Como calcula fiquei fascinado com África. Já voltei umas sete vezes. Depois, lá chegou o Tomás e depois nós fazíamos preto e branco e cor. Parte do preto e branco ia para as *Imagens de Portugal* e para o *Visor*, dependendo do que estava para sair nessa semana. As imagens eram enviadas para Lisboa, alguém as montava. Eu fiz a partida do Tomás, que vai do Funchal para Cabo Verde e fui logo para a Praia, num avião da Força Aérea, para fazer a chegada dele. No final de 68, fui fazer o serviço militar, onde estive três anos e tal, no Serviço de Cinema.

MCP - Esteve em Portugal ou...

JLC - Não, fui à Guiné, Angola. Não fui mobilizado. Era o Baptista Rosa que dirigia a

Secção de Cinema, e já me conhecia. Aproveitou o facto de estarmos três profissionais... Como as Forças Armadas queriam fazer uma série de filmes no Ultramar, ele aproveitou. Como ele não queria ir, jamais, ele não ia... Estive três meses na Guiné. Depois estive três meses e tal em Angola. Depois fui falar com ele e disse-lhe: "Desculpe lá mas eu quero sair". Já estava com mais de três anos. Depois quando sai, como o Baptista Rosa também era director da RTP, o exército - quando era preciso filmar qualquer coisa para a televisão - pedia para ser eu a ir. Continuei entretanto a filmar no Queiroga, única e exclusivamente publicidade. Também dava aulas... A partir de Outubro de 1968, deixei de ter... Não sei quando é que as *Imagens* acabaram...

MCP - O último número saiu em Janeiro de 1970.

JLC - Só sei que quando sai do Serviço Militar, voltei para o Queiroga. Eu fui filmar o funeral do Salazar para o Serviço de Cinema do Exército e lembro-me que estavam lá dois ou três operadores do Queiroga.

MCP - O José Luís já não filma para as *Imagens de Portugal* quando o Marcelo Caetano se torna presidente do Conselho?

JLC - Não. Eu volto para o Queiroga no princípio de 1972, creio que fiquei seis meses e sai para outro projecto.

MCP - Como é que Américo Tomás e Salazar se relacionavam com os operadores de câmara?

JLC - O Tomás bem. Do Salazar ninguém gostava. Havia um operador da RTP, o Pousal, que era uma pessoa bem simpática, e já tinha alguns problemas de vista. Um dia foi filmar à presidência do Conselho de Ministros e quando usou uma grande angular, aproximou-se mais para fazer um plano mais fechado do Salazar. Foi uma nota para a RTP para não voltarem a mandar aquele operador. Sempre uma grande distância. O Tomás não. O Tomás, quando eram as famosas mensagens de Ano Novo, cumprimentava toda a gente. Nas viagens com banquetes... Há uma história muito engraçada. Um operador de televisão que trabalhou no Queiroga e trabalhou nas *Imagens* – é vivo, ou pelo menos não tenho notícia que tenha falecido, e estive com ele pela última vez em 96, 97 -, no meio da confusão dos banquetes, trouxe duas garrafinhas de whisky para o carro da RTP. Tiraram o rótulo. O Tomás passou por ele e disse-lhe: "Então, isso o que é?". "É gasolina para o VW da televisão porque está muito em baixo". O Tomás respondeu: "Quando estiver a abastecer, convide-me que também quero beber um bocadinho dessa gasolina".

MCP - Tinham problemas por causa da voz do Salazar? Tinham de repetir porque a voz tinha saído mal?

JLC - Não havia repetições. E era a mesinha ali e havia uma certa distância. As câmaras todas aqui. Quando acabava era "Boa tarde" ou "Bom dia" e ia-se embora, sempre com o Paulo Rodrigues por perto.

MCP - No âmbito do vosso trabalho como operadores de actualidades, tinha algum estatuto equiparado ao de jornalista? Tinham de ter carteiras profissionais? Nesta documentação do Fundo SNI tenho encontrado referência a carteiras profissionais. Serão as de cinema?

JLC - Sim, do Sindicato do Cinema. A minha primeira tem a particularidade de ser assinada pelo senhor António Lopes Ribeiro, que era ele o presidente do sindicato. Ainda trabalhei com ele como realizador. Adorei. Foi ele que ficou responsável pelos documentários sobre a visita do Papa a Portugal. Foi a Telecine que produziu o documentário e ele ficou mais ou menos de ser um supervisor. Um cavalheiro... Quando sai de Vila Viçosa, a correr e depois vim para o aeroporto, à meia-noite, o António Lopes Ribeiro, com aquela idade, estava impecavelmente vestido, com o chapelho na mão, à nossa espera. "Então, não era preciso...". "Alguma vez eu não vinha ter com a minha equipa? Nem pense nisso".

MCP - Voltando ainda à visita do Tomás ao ultramar, como é que foi? O que filmavam?

JLC - A Marinha, as grandes manifestações...

MCP - Como é que aquilo era organizado?

JLC - Para já havia um protocolo fechado. Depois, havia uma equipa do Ministério do Ultramar que se encarregava de algumas coisas e, ao mesmo tempo, o SNI. Penso que essa era a organização, em colaboração com os governos locais que, nessa altura, era militar. Na Guiné estava o general Schultz e em Angola, era o anterior ao Costa Gomes, acho que o Rebocho Vaz. Na altura, o ministro do Ultramar era o Silva Resende.

MCP - Lembra-se de alguma questão com a censura?

JLC - Eu penso que as *Imagens de Portugal* nunca foram censuradas. Tinham que ir à Comissão mas que me lembre nunca veio nada cortado.

MCP - E se o Cayolla já tinha visto...

JLC - A Comissão funcionava também no Palácio Foz, por uma portinha do lado do elevador da Glória.

5. Anexo 5: entrevista a Faria de Almeida (Fevereiro de 2010)

Maria do Carmo Piçarra (MCP): Como é que um realizador promissor lida com uma experiência de censura brutal, como foi o caso de *Catembe*?

Faria de Almeida (FA): 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.

MCP: É a morte do autor ainda antes da sua revelação plena?

FA: Com o tempo fiz documentários. Fui vivendo disso.

MCP: Acabou por fazer mais televisão?

FA: Depois em 1977 fui para a televisão. Porque eu ia dar algumas aulas de formação ao Centro de Formação da RTP quando ainda era no Lumiar. E às tantas aquela fundação alemã ligada ao Partido Socialista, Friedrich Herbert, quis apoiar a RTP. Quis dar todo o material para um centro de formação como deve de ser. Era a altura em que RTP mudou para a 5 de Outubro, para um espaço maior e portanto o Centro de Formação passou a ter um estúdio, um estúdio de som, telecinema, salas de aula, imensa coisa. Um bocadinho antes disso acontecer convidaram-me – como já me conheciam das aulas que dava no Lumiar – para ir para a RTP, para o Centro de Formação que, na altura, era na Francisco Baía. Depois fomos mudando. Fomos dos primeiros a mudar para a 5 de Outubro. Era um Centro de Formação óptimo. Nessa altura a RTP tinha gente muito velha e era necessário muita gente nova...

MCP: Um pouco como sucedia com o cinema português quando se apostou na formação da gente que veio a fazer o Novo Cinema?

FA: Talvez... Entrou muita gente. Por aquele Centro de Formação passaram mais de 1000 pessoas, à vontade. Os velhos eram muito maus. Acabou um curso, com operadores de videotape novos... Foram trabalhar ao pé dos velhos e os velhos iam ao monitor, tiravam uma peçazinha para o rapaz novo, que ia começar a trabalhar, ficar perdido e os outros diziam-lhe: "Tu não sabes nada afinal, não sabes nada..."

MCP: Maldade...

FA: Maldade, mas era assim.

MCP: Voltando um pouco atrás, fale-me um pouco do Faria de Almeida cineclubista e depois estudante de cinema. Como surgiu a ideia de ir estudar para fora? Que condições lhe foram colocadas pelo Fundo do Cinema?

FA: Fui um dos sócios fundadores do cine-clube de Lourenço Marques. Tínhamos a sorte da censura em Lourenço Marques ser muito boa... Nós passámos *O Couraçado Potemkine*, *A Mãe*, todas essas fitas, em pleno Salazarismo. Em 58, 59. Entretanto também gostava de fazer filmes, lia muita coisa, estudava o mais possível os livros que havia. Eu recebia o Boletim da Livraria Portugal e portanto sabia o que ia saindo de novo, em português e não só e pronto... Comecei a fazer uns filmes de amator e às tantas a gente quer saber se aquilo vale alguma coisa ou não. Tinha três ou quatro filmes e enviei-os para festivais cá em Portugal. Salvo erro para Rio Maior, Santarém, Sintra... E, espantosamente, os filmes ganhavam o primeiro prémio, o segundo prémio...

MCP: Eram filmes documentais?

FA: O *Sonho de uma Cor* era um filme abstracto. A música ilustrada com efeitos de cor, todo com prismas. Um, que foi a Toulon também, era *O Mar e os Poetas*. Teve uma menção honrosa em Toulon. Eram vários... Documentais, sim. E entretanto foi a Lourenço Marques um grande amigo, companheiro de liceu de um cunhado meu, e entusiasmou-se com a minha vontade de ser alguma coisa mais do que só amator. Aqui em Portugal ele mexeu-se para ver se conseguia que eu tivesse uma bolsa de estudos para poder estudar e fazer cinema.

MCP: Estamos em que altura? Final dos anos 50?

FA: Já estamos em 60, 61. Parece que é 60.

MCP: Já o César Moreira Baptista estava à frente do SNI e tinha iniciado a política de dar bolsas para formar...

FA: Para formar gente nova. Tinham dado ao Fernando Lopes. Eu fui viver para a casa onde o Fernando Lopes tinha vivido, em Bayswater. Entretanto o SNI levou muito tempo a dizer "sim, damos a bolsa" mas não podia dar viagens, não podia dar nada. Só a bolsa para estudar aqui, ou em França ou em Inglaterra, ou na Itália, na escola de cinema que me admitisse ou que eu escolhesse. Escrevi ao governador para saber se podia ir num avião da Força Aérea, assim como a minha mulher, a minha filha. Eu tinha umas mobílias e um automóvel, vendi tudo e fiz 70 contos. Era o que eu tinha. Também vim num avião da Força Aérea, porque o

SNI não pagava as viagens de Inglaterra para Lisboa. A escola de Londres aceitou-me. Fui a seguir ao Fernando Lopes de que eles tinham gostado bastante e pronto. Éramos três portugueses no curso. Um não tinha apoio de ninguém e outro tinha apoio da Gulbenkian, uma bolsa. O Manuel Teixeira não tinha apoio de ninguém, a família é que pagava tudo. Eu tinha a bolsa do SNI...

MCP: Que tinha condições...

FA: Tinha de estar pelo menos três anos em Portugal, depois da bolsa...

MCP: Quanto tempo demorou a formação em Inglaterra?

FA: Dois anos.

MCP: Fez duas curtas metragens...

FA: Fiz duas. *Os Caminhos para a Angústia*, que nunca mostrei aqui à censura, porque senão era banido⁴. Era sobre um preto sul-africano e sobre as matanças em Sharpeville, durante o apartheid. Era um filme curto, tinha para aí dez minutos, nove. Foi o tal que a escola mandou para Amesterdão, onde ganhou. Depois, no segundo ano, fiz um que se chama "Viviana" que também tinha a música do "Angola é nossa", tinha assim umas coisas. De maneira que o filme veio para cá e foi o fim. Não consegui mostrá-lo à censura. Tinha de cortá-lo antes...

MCP: Também era uma curta-metragem?

FA: Mas com história. Tinha quinze minutos. 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, 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.

MCP: O que sucedeu a estes filmes? Também estão depositados na Cinemateca?

FA: Não. Esse *Viviana* não está na Cinemateca. Tenho-o arrumado num sítio qualquer. Não gosto do filme como ficou e gostava dele como estava antes. *O Caminho para a Angústia* também o tenho guardado. Aliás esse tal senhor que me ajudou a ter a bolsa, depois mostrei-

4 O título original é *Streets of early Sorrow*. Continua sem ter sido projectado em Portugal. O massacre de Sharpeville aconteceu em 21 de Março de 1960, quando a polícia sul-africana disparou contra uma multidão de pretos em protesto. O grupo, de 5 mil a 7 mil pessoas, estava tinha sido organizado pelo Congresso Pan-Africanista que encorajara a multidão a fazer-se prender pela polícia por não trazer consigo os passes de identificação que, desde 1923, tinham sido impostos. 69 pessoas morreram, 9 das quais mulheres e 10 crianças. Quase todos foram mortos por disparos nas suas costas.

lhe o filme, em 16mm, lá em casa e ele disse (risos) que aquilo era muito para a esquerda. Aconselhou-me a que não mostrasse o filme⁵.

MCP: É corrente a ideia de que não houve em Portugal um cinema de resistência assumida, ideologicamente, ao Estado Novo mas, tal como o Faria de Almeida, que outros autores terão guardados filmes que não foram vistos? O cinema só se cumpre quando se projecta. Quantas obras estão guardadas sem terem sido projectadas?

FA: Eu fui completamente contra o regime... O Lopes Ribeiro a dada altura queria fazer uma série de filmes sobre 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.

MCP: Na sequência do curso – e sei que teve a melhor nota que até então se obtivera naquele curso...

FA: Naquela altura sim. Fomos os três portugueses quem teve as melhores notas. A minha era a mais alta e a seguir eram os outros. O Manuel Teixeira, que ainda vive e era director de fotografia, e o Eduardo Correia Guedes que em Portugal ainda fez um ou dois filmes e que morreu, novo, com cinquenta e tal anos.

MCP: O Faria de Almeida, na sequência do curso, teve um convite para os EUA?

FA: Não, foi para trabalhar com o Tony Richardson, em Inglaterra. Ah, e foi para trabalhar para as Nações Unidas.

MCP: Não pôde aceitar porque tinha de cumprir a obrigação com o SNI...

FA: De estar três anos em Portugal.

MCP: O que fez ainda foi estágios, nomeadamente em França...

FA: Em França foi no IDHEC. Estavam lá o Alfredo Tropa e a Teresa Olga, ele no curso de realizador e ela no de anotadora. Eles estavam no último ano e eu estive nos últimos seis meses desse curso. O meu interesse era trabalhar na cinemateca (francesa) para mexer nos filmes, nas fichas e também para aprender mais alguma coisa. Era no Museu de Arte Moderna, para frequentar um curso, de que já não me lembro o nome. Era um curso sobre a pintura e os pintores nos últimos séculos até à actualidade de então. Enfim, era também para

5 Na sequência desta entrevista ambos os filmes foram depositados no ANIM assim como 11' de positivo cortado da primeira versão de *Catembe*.

ouvir música, para aprender, para ir à cinemateca, para me cultivar. Porque em África ainda era pior. Enfim, eu tinha boas relações, com gente culta mas era diferente de poder estar, ouvir... Era diferente.

MCP: O Faria de Almeida faz isto já com uma família. Como é que a sua família sente esta grande mudança de vida?

FA: Eu era administrativo. A minha filha tinha um ano... Quando fui para a Inglaterra, a minha mulher e a minha filha ficaram em casa da minha sogra e depois de mais ou menos estabilizar lá a minha mulher foi lá ter. Foi difícil obter... Não imagina! Teve de se pedir ao General não sei quantos! Eu devia ter uma ficha! Eu nunca fui ver a minha ficha da PIDE mas devia ter uma coisa horrível. Mas como é que gente vai fugir tendo a filha cá, em Portugal! Não vamos fugir. Eu até tirei uma fotografia com a papelada que foi preciso. A minha mulher foi e esteve lá seis meses. Depois eu vim cá pelo Natal, enfim... Em França, não, estive sozinho. Estive em Paris com o meu grande amigo Hermano Neves, que depois se suicidou em Portugal, e com a Maria Lamas. Foi um tempo muito enriquecedor...

MCP: Enquanto esteve em França, o António da Cunha Telles diligenciou por cá no sentido de conseguir o apoio do Fundo do Cinema ao *Catembe*. Como e quando lhe surgiu a ideia para o filme? E o que o inspirou quanto ao uso do Cinema Directo?

FA: Nesse tempo em Inglaterra o Cinema Directo aparecia e via-se o Dziga Vertov. O Fernando Lopes acaba por fazer o *Belarmino* em Cinema Directo. Não sei... Eu gostava muito do Alain Resnais, do Chris Marker e da Agnès Varda. O *Clio de 5 a 7*, contra a Guerra da Argélia...

MCP: Tudo isso o inspira... E o *Catembe*, como é que vai tomando forma? É em Paris?

FA: Talvez, não tenho ideia.

MCP: Nesse período o regime procura estimular a realização de filmes que promovam as "províncias ultramarinas" na metrópole?

FA: Mas aí também é importante o Cunha Telles, que tinha ocupado um lugar de chefia na Mocidade Portuguesa – não sei como lhe chamavam⁶... Portanto era uma pessoa que inspirava uma certa confiança ao regime. Então se era ele a propôr um filme sobre Lourenço Marques, por um realizador de Lourenço Marques e que tinha sido bolseiro do Fundo, parecia tudo muito bem.

⁶ Foi sub-inspector da Mocidade Portuguesa para a área do cinema.

MCP: Entretanto o apoio é aprovado. Há o telegrama do Cunha Telles para si em Paris, dando-lhe os parabéns. Quando o recebe, vem para Portugal ou vai logo para Lourenço Marques?

FA: Venho para Portugal.

MCP: E quando depois segue para Lourenço Marques, já vai com um pouco de dinheiro avançado pelo Fundo...

FA: Eu vou sem dinheiro. O Cunha Telles é que comprava o filme, pagava às pessoas e queria as viagens de graça, pagas por não sei quem... Por não conseguir logo esse apoio é que demorou um certo tempo – uns quinze dias – a equipa a ir reunir-se comigo.

MCP: Entretanto o Faria de Almeida está em Lourenço Marques...

FA: A ver se consigo arranjar apoios. Há um hotel que dá alojamento ao (Augusto) Cabrita e para o (Alfredo) Tropa. Era o Avis. E eu fiquei em casa dos meus pais.

MCP: A rodagem do *Catembe* dura quanto tempo?

FA: Boa pergunta. Uns quinze dias, três semanas.

MCP: Já tinha o filme na sua cabeça?

FA: Tinha.

MCP: Uma coisa que notei no seu filme é que quando filma a comunidade branca, é sempre com planos mais gerais, em que as pessoas são filmadas na praia... Isso para além das entrevistas, claro. Quando aparecem os negros, há imensos grandes planos. Têm uma relação muito forte com a câmara...

FA: Faz-se sem pensar, sem consciência.

MCP: Há uma parte do filme que é particularmente conseguida do ponto de vista estético, que é a filmagem de Catembe propriamente. A sequência no areal foi filmada num carro em andamento?

FA: Já não me lembro. Não é uma panorâmica, é um travelling...

MCP: Quando estava a filmar o *Catembe* sentia que aquilo ia correr tudo bem? Estava entusiasmado?

FA: Eu penso que sim. Entusiasmado, estava e que ia correr bem... acho que estava a correr bem. Havia pouco dinheiro, foi tudo feito com o mínimo dispêndio. Não se repete coisa nenhuma.

MCP: No primeiro Domingo, porque é optou por montar fotografias e sons quando filma o

almoço e a sesta dos brancos?

FA: Penso que foi por uma questão económica. Não tenho a certeza. Ouve-se o homem a comer e, depois do caril, a soneca.

MCP: Catembe é a outra margem de Maputo. Mas no seu filme original também era uma rapariga. Na versão censurada ela praticamente desaparece. Surge em três ou quatro sequências desarticuladas entre si, e sem sentido específico ou claro no filme. A história ficcional, da Catembe, foi completamente cortada...

FA: Completamente. Tudo o que era os bares – o Luso – isso foi tudo cortado...

MCP: O que é a Catembe significava para si?

FA: Essa é boa. Que pergunta levada da breca... Não sei.

MCP: Tinha um lado inocente, a Catembe?

FA: Tinha, era bonita e simultaneamente provocadora mas gostava do seu rapaz.

MCP: A Catembe era mestiça, não era?

FA: Teoricamente. Mas a que faz o papel é branca. Estava maquilhada.

MCP: Em que altura é que fica ciente de que o filme não vai mesmo poder ser visto?

FA: É quando chega o segundo papel da censura a dizer que não convém a sua exibição. Acabou. Peguei no filme e mandei-o para a cinemateca.

MCP: O Faria de Almeida continuou a filmar documentários esporadicamente?

FA: Depois houve um período bom em que fui trabalhar para a Telecine. Ai fiz alguns documentários. O *Portugal Desconhecido*, por exemplo, que foi o meu terceiro filme a ganhar o Prémio Paz dos Reis. Fiz, na Telecine, o filme da vida e obra do Ferreira de Castro. Foi um período bom, de trabalho, que eu gostei. Depois houve um período em que havia um homem rico lá em Lourenço Marques que queria fazer em Portugal uma série de cinemas pequenos. Nessa altura, em Portugal, os cinemas pequenos eram muito bons. Era o Estúdio, do Império; era o Satélite, do Monumental, onde se podiam exhibir filmes de maior qualidade e tinham frequentadores jovens. Comecei a trabalhar para fazer um cinema, que é o Cine-Bolso. Depois foi o 25 de Abril e o homem de Moçambique, que era o capitalista, fugiu de lá. Não tinha dinheiro para pagar, uma complicação, e acabou por vender a uns indianos que puseram lá uns filmes pornográficos. E acabou-se. Aquilo teve para ali quatro ou cinco meses com cinema... Mas enfim, a seguir ao 25 de Abril, também esse tipo de cinema entrou em crise porque começaram a aparecer os filmes semi-pornográficos. O *Emanuelle*, e por aí

fora...

MCP: E com os ciclos da cinemateca, em que as pessoas fazem fila para ver os clássicos que foram censurados...

FA: Estes cinemas pequenos deixam de ter razão para existir. Entretanto eu fui para a presidência do Instituto Português de Cinema e logo depois para a televisão. Gostei bastante de trabalhar na televisão porque fiz muita coisa.

MCP: Para o catálogo do ciclo sobre Cinema Novo que a Cinemateca organizou nos anos 80, foi pedido a cada um dos cineastas do movimento que escolhessem os dez filmes portugueses mais importantes de sempre. O Faria de Almeida colocou o *Catembe* na sua lista. Porquê? Por causa do significado simbólico?

FA: Talvez. Já não me lembro dessa lista mas acho que sim. É importante não esquecer.

MCP: Acha que o *Catembe* devia ser visto?

FA: Acho que esta versão, apesar de ser curta, ainda tem muito interesse. Quando o Dr. Félix Ribeiro era vivo e estava à frente da cinemateca exibiu o *Catembe*. No telejornal do dia anterior, o Carlos Pinto Coelho perguntou-lhe qualquer coisa sobre o *Catembe* e, como as pessoas ficaram a saber que o filme ia ser mostrado, a Cinemateca...

MCP: Encheu?

FA: Mas completamente. O Dr. Félix Ribeiro deixou as pessoas entrar para as coxias, ficou tudo sentado no chão.

MCP: E no final da sessão houve alguma conversa?

FA: Eu estava lá para isso. Mas não puxei pela conversa. Fiquei não sei como, por ver o filme, por sentir que as pessoas gostaram. Tanta gente, tanta gente... Fiquei assim um bocado aparvalhado. Não puxei eu pela conversa. Estava cá atrás...

MCP: Mas sentiu que as pessoas gostaram?

FA: Sim e mais... Quando estava em Macau (na RTP), soube que o Dr. Félix Ribeiro tinha passado outra vez o filme na Cinemateca e a minha filha, que estava cá a acabar o curso de agronomia, foi e disse-me que aquilo tinha corrido bem. Foi em 1984.

MCP: E a sua filha gostou?

FA: Sim.

MCP: E o Faria de Almeida sente que por causa desta história acabou por não desabrochar como autor de cinema de ficção?

FA: É capaz de ter sido. Não se sabe.

MCP: Teve uma vida plena a fazer outras coisas?

FA: Sim, tive. Gostei muito do tempo da Telecine, a fazer documentários de qualidade. E depois na televisão, gostei do Centro de Formação.

6. Anexo 6: entrevista a Faria de Almeida (Novembro 2010)

Maria do Carmo Piçarra (MCP): Quando rodou Catembe, como era o meio cinematográfico moçambicano? Fazia-se cinema de ficção? Fazia-se só cinema documental?

Faria de Almeida (FA): Faziam-se jornais de actualidades. Havia um todo situacionista [*Actualidades moçambicanas*], do Melo Pereira, que se deve ter mexido, às minhas escondidas, para que eu não conseguisse fazer o *Catembe*. Deve ter sido um motor junto da PIDE... E por isso é que no *Catembe* censurado meti aquele tipo Napoleão, com o cão, e com a máquina de filmar. Era um retrato dele. Mas logo naquela altura, quando apareceu a cópia de montagem, o Manuel Guimarães disse-me para tirar aquilo e eu tirei. Ficou nos cortes...

MCP: Esse corte está entre o material que depositou recentemente na cinemateca...

FA: Pois. E havia o Courinha Ramos, que era muito mais sério, que também acabou por fazer um jornal de actualidades...

MCP: Que era o *Visor*.

FA: Eu, para o Courinha Ramos, ainda fiz um pequeno documentário de seis minutos, sobre a empresa onde eu trabalhava, a Sofil. Creio que passou no Scala [cinema de Maputo].

MCP: O que fazia a Sofil?

FA: Era uma empresa de construção civil. Foi a empresa que fez o Banco Nacional Ultramarino.

MCP: Portanto o Faria de Almeida ainda chegou a trabalhar numa área que não o cinema?

FA: Sim, eu sai da Sofil porque tinha a bolsa para ir para o curso.

MCP: Nessa altura, em Moçambique, não havia cinema de ficção?

FA: Não, francamente não. Em Portugal é que havia uma pessoa que fez um filme em Moçambique que era o *Zé do Burro*⁷.

MCP: O jornalista que entra no filme, o Fernando Carneiro...

FA: Morreu há uns meses.

MCP: Trabalhava onde?

7 Trata-se de uma obra de 1971, de Eurico Ferreira, que estreou no Odeon, em Lisboa, em Janeiro de 1972.

FA: No *Diário* ou no *Tribuna*. O *Diário* era o rival do *Notícias*. O grande jornal era o *Notícias* mas eu creio que o Fernando Carneiro nunca trabalhou no *Notícias*. Trabalhou no *Diário* e depois deve ter começado a trabalhar no *Tribuna*, que apareceu mais tarde.

MCP: E conheceu-o onde, para ele aparecer a falar no seu filme nos termos em que aparece, arriscando-se a dizer "algumas verdades"? Porque ele expõe-se...

FA: Expõe. Aliás, quando eu sai do avião, ele veio-me dizer: "Cuidado com as conversas". Foi ele logo que me avisou. Conheci-o penso que no tempo da tropa. Somos do mesmo curso. Ou então até nos jornais, porque eu também escrevia nos jornais...

MCP: Escrevia sobre cinema?

FA: Não, era uma página de automobilismo e de não sei quê. E na rádio, ao domingo de manhã, fazia com o António Silva um programa de animação... E devo ter conhecido o Carneiro nos jornais e depois nos cafés. Ah, e no cineclube.

MCP: Como é que percebeu que o Carneiro era pessoa para entrar no seu filme e dizer as tais verdades?

FA: Não me lembro mas devo ter falado com ele sobre isso e ele disse que sim.

MCP: E o casal de estudantes?

FA: Foram arrançados lá.

MCP: Uma coisa que não é ainda clara para mim é como e quando lhe surgiu a ideia de fazer o *Catembe*?

FA: A primeira ideia do *Catembe* surgiu com o Courinha Ramos. Fazer um documentário, com um fiozinho de ficção, do *Catembe*. E ainda filmámos coisas, para aí dez minutos. Deve estar lá no Courinha Ramos, que nunca foi acabado. Depois comecei a pensar no *Catembe* e pronto.

MCP: Quando começou a fazer o filme com o Courinha Ramos já havia essa ideia de fazer uma parte documental e outra ficcional?

FA: Era sobretudo documental. E este *Catembe* era sobretudo documental mas, a propósito do que se dizia, meter pequenos *sketchs*, bocadinhos de ficção.

MCP: Alguma vez filmou o tal namorado da Catembe que é mencionado? No guião original, há uma sequência em que uma mulher vai ter com a Catembe e lhe diz que o rapaz já não quer namorar com ela, Catembe, porque ela não deixou de ir aos clubes nocturnos...

FA: Não cheguei a filmar nada com ele.

MCP: Ele não aparecia, só era mencionado? Mas a sequência em causa filmou-a?

FA: Sim, parte dessa sequência até foi filmada na Tobis. Aquela dança dela, junto à casa, foi feita cá.

MCP: Com a Filomena Lança?

FA: Sim.

MCP: De que modo é que o *Cléo das 5 às 7*, da Agnès Varda, o inspirou? É na estrutura, da divisão por dias, enquanto na obra da Varda é em termos de horas...?

FA: Quando comecei a estudar cinema descobri a obra da Agnès Varda e ainda meti cunhas, durante a minha estadia em França e depois do curso em Inglaterra, para poder trabalhar com ela, como assistente, uma coisa qualquer... Mas quando comecei a estudar cinema descobri que os grandes nomes do novo cinema francês eram a Varda, o Alain Resnais e o Chris Marker. O Truffaut e o Godard vêm depois e são diferentes... Eu gostei imenso dos trabalhos da Varda e, é claro, o *Cléo das 5 às 7*, é um filme que tem a ver com a guerra da Argélia. Pronto, vai ter ao colonialismo. Como os dois filmes que fiz em Inglaterra. Tinham a ver com...

MCP: O *apartheid*...

FA: O primeiro, sim e o segundo até metia aquela canção *Angola é nossa*.

MCP: O *Viviana*?

FA: Sim.

MCP: Como era o enredo do *Viviana*?

FA: Era a história de uma rapariga portuguesa que tinha pena de não ser como as outras que viviam com outra liberdade.

MCP: É um tema que retoma no *Catembe*. Uma curiosidade, porque me estava a falar do Chris Marker e do Alain Resnais... Já conhecia o *Les Statues Meurent Aussi*?

FA: Sim e o *Nuit et Brouillard*...

MCP: Viu estes filmes em França ou em Inglaterra?

FA: Vi-os em Inglaterra. Tínhamos acesso ao National Film Theatre. A escola tinha esse acordo e por isso eu via muito filme, muito filme. E no Cineclube de Lourenço Marques também.

MCP: Quando filmou o *Catembe* já conhecia o *Moi, un Noir*, do Jean Rouch? No outro dia estava a ver o filme e a pensar que se se proporcionasse um dia os programaria junto.

FA: Não sei se tinha visto.

MCP: Não foi, portanto, uma inspiração para si. As entrevistas de Cinema Directo filmadas

em Lisboa foram feitas ao acaso? O Belarmino e o toureiro?

FA: Apareceram ali. E havia ali pides que era uma coisa horrível, a verem e a ouvirem qualquer coisa.

MCP: Porque é que foi o Faria de Almeida a entrevistar as pessoas? Porque é que era mais económico?

FA: Talvez... E porque tinha a ideia e era mais fácil ser eu.

MCP: Durante estas sequências, em que o Faria de Almeida está a fazer as entrevistas, a câmara deixa de filmar para ir atrás das pessoas que passam... Por iniciativa do Augusto Cabrita?

FA: Ali era o Manuel Costa e Silva. Era uma câmara enorme, alugada à Tobis, que me parecia uma das primeiras câmaras...

MCP: Uma Debie?

FA: Era uma Debie, era. As outras câmaras faziam barulho e tinha que ser uma que não fizesse.

MCP: O Faria de Almeida recorre a alguns *sketches* de tipo burlesco entre sequências documentais. Porquê?

FA: Porque gosto. Se vir um dia um filme meu que também está na cinemateca, *Para um álbum de Lisboa* - a preto e branco e tem para aí 12 ou 13 minutos - vai ver mais cenas de burlesco.

MCP: O Matos-Cruz, num texto, sugere uma ligação sua às comédias portuguesas dos anos 40. Tem a ver com isso?

FA: Eu acho que não. Muita gente disse quando viu o *Para um álbum de Lisboa* que eu me tinha inspirado naquele filme do Leitão de Barros, *Lisboa, Crónica Anedótica*. Francamente não foi. Mas houve alguém que escreveu, na crítica, a dizer isso. Eu tenho a impressão que, quando fiz o *Para um álbum de Lisboa*, ainda não tinha visto o filme do Leitão de Barros. Tenho a impressão, não tenho a certeza.

MCP: O seu gosto pelo burlesco vem do Charlot, do Buster Keaton?

FA: Não, não vem de nenhum lado.

MCP: Curiosamente, o conquistador da sequência das "bifas" faz-me lembrar o Hulot, do Tati...

FA: Pois é, tem mais a ver.

MCP: Quanto ao almoço dos brancos...

FA: Também era gente que não conhecia e foi arranjada, assim...

MCP: Porque decidiu que a sequência fosse um encadeado de fotografias? Foi ideia sua ou do Cabrita?

FA: Foi minha, com certeza. Talvez até para economizar película.

MCP: No seu entender, porque é que a parte ficcional do *Catembe* desapareceu toda? Foi por causa do amor entre uma mestiça e um preto?

FA: Deve ter sido isso. E por causa dos bares. Tirando isso tudo, a ficção desaparece. E depois, quando tive de remontar de novo, a aspiração a fazer ficção desaparece. São aqueles dias e pronto.

MCP: Na versão original, havia essa compartimentação por dias?

FA: Havia.

MCP: Mas na segunda versão passa a ser a única estruturante do filme?

FA: Sim

MCP: Quando é que o Cunha Telles se afastou completamente da produção do filme e como é que o Faria de Almeida consegue assumir os encargos todos da produção e devolver o subsídio ao SNI? Li que teve de fazê-lo quando se recusou a fazer mais cortes ao filme.

FA: No fim de tudo não devolvi nenhum dinheiro ao Fundo do Cinema. Escrevi: "Se isto não pode ser exibido não pode haver receita para pagar ao Fundo". Era o César Moreira Baptista que estava no SNI e concordou, arrumou-se. E eu peguei na fita e deposei-a na cinemateca. Foi então também que paguei ao Cunha Telles para que deixasse de ter qualquer direito sobre o filme.

MCP: Quando é que a Victoria Filmes entra no processo?

FA: Depois do filme pronto.

MCP: Só na perspectiva da distribuição portanto?

FA: Só.

MCP: Aceitaria hoje, e dada a existência de 11 minutos de cortes, fazer uma remontagem do filme que integrasse as partes cortadas que manteve? Ou esta segunda versão, que remontou após as indicações do Ministério do Ultramar, é a versão de autor que deseja manter?

FA: Não, agora já não.

MCP: Se houvesse uma edição do filme em DVD, por exemplo, colocava os cortes à parte, como extras?

FA: Ou pegava nos bares (na sequência) e punha-os num dia da semana.

MCP: Se um dia o convidassem para fazer isso, aceitava?

FA: Mas com o negativo dos cortes destruído?

MCP: Hoje não se consegue resolver isso tecnicamente?

FA: Consegue mas nunca fica a mesma coisa.

MCP: O Faria de Almeida quando acabou o curso em Londres teve vários convites de trabalho. Depois da censura ao *Catembe*, porque não saiu do país?

FA: O contrato com o SNI obrigava-me a estar em Portugal três anos, após o final do curso. Havia um senhor que era o fiador - que era meu amigo – e que teria de devolver o dinheiro da bolsa ao estado...

MCP: E depois desses três anos?

FA: Já estava a trabalhar e a ganhar relativamente para poder viver bem. Sem luxo mas a viver bem. Já não fazia sentido ir-me embora.

MCP: Porque o Faria de Almeida teve convites muito interessantes, do Tony Richardson e do Serviço de Cinema nas Nações Unidas...

FA: Sim, logo que acabei o curso. Tive de dizer não e as coisas morrem. Acabou. Depois já não se vai: "Lembra-se que há três anos...?".

MCP: A ideia com que fiquei, num balanço ao processo da censura ao *Catembe*, é que o Faria de Almeida, por causa da sua experiência de vida em Moçambique – que tinha uma censura mais branda que o resto de Portugal e colónias...

FA: Muito mais, não tem comparação.

MCP: ... e depois com a ida para Londres e Paris – onde há uma liberdade criativa completamente diferente –, quando filma é uma espécie de estrangeiro na relação com o regime. Há um equívoco entre aquilo que pensa que pode fazer e o que o SNI entende inicialmente que será o seu projecto.

FA: Sim. É capaz de ser isso. Fui ingénuo. É que não se tratava de um filme tão grave para o regime... Não deitava o regime abaixo.

MCP: A dada altura o regime faz uma apropriação do luso-tropicalismo do Gilberto Freyre e enaltece o multirracismo no território português. Mas na verdade, e o parecer do Banha da Silva traduz isso, o que querem são imagens convenientes do multirracismo que são imagens das escolas...

FA: Não é nos bares...

MCP: São brancos e pretos juntos mas não se admitem imagens dos pretos a servirem os

brancos, como se pode concluir do corte do fragmento em que um casal de jovens vai colocar um barco no mar e este é empurrado por um serviçal preto. E, na verdade, o Faria de Almeida deixou claro que o que pretendia era fazer uma interpretação crítica da vida em Lourenço Marques e não uma crítica ao regime. É isso que o *Catembe* tem de novo, além de uma frescura, de um novo olhar... Acho que a censura ao filme também acontece por causa disso. Para além da sua condição de estranho ao sistema, além do seu conhecimento da miscigenação que de facto existia, o Faria de Almeida experimenta, em termos de linguagem cinematográfica, uma série de novidades a que os censores do regime...

FA: Não estavam habituados.

MCP: É uma espécie de combinação fatal, entre o tema – eles queriam que o filme promovesse o Ultramar mas dentro daquele quadro ideológico habitual – e a frescura que o Faria de Almeida traz, quer por via da sua formação quer por via da sensibilidade, e finalmente porque não é um português da metrópole. Como pessoa, forjou-se num ambiente completamente diferente. Esta é a minha teoria.

FA: Eu acho que está certa. Acho que sim, que foi tudo isso.

7. Anexo 7: entrevista a Lopes Barbosa

Maria do Carmo Piçarra (MCP) - Quando começa a filmar, em Angola, quais são as suas referências cinematográficas?

Joaquim Lopes Barbosa (JLB) - O cinema exibido em Luanda, como nas outras cidades da província, era importado. Luanda, na época, não tinha qualquer estúdio para a produção de filmes. Logo, o único cinema que corria nas salas, era o onnipresente cinema americano, bem como o *lixo* produzido em Portugal, pertencente à velha-guarda. Os *Fragas* e os *Queirogas* continuavam a ser os eminentes fazedores e arautos dessa velha ordem, já anquilosada, afastada de um autêntico sentir e de um verdadeiro pensar! O que viamos na tela eram criaturas grotescas, cujo artificialismo era levado ao limite da incongruência e da falsidade. Os *novos cinemas* nunca haviam penetrado nos espíritos desses *iluminados*, autênticas putas de um regime que há muito havia subvertido tudo o que pudesse ser conotado com consciência crítica.

A par desta constatação, comecei a descobrir e a fazer a leitura, quase clandestina, de uma poética marginal de novos e revolucionários autores, criadores da verdadeira cultura angolana. Viriato da Cruz, António Jacinto, entre outros, revelavam-me aquilo que não tinha descoberto em Portugal: que havia uma arte subversiva ao serviço do homem, não só do negro, mas de todo o homem que sofre! E o português, o que habitava Portugal continental, não fugia a essa exceção como homem sofredor!

O que lá encontrei, além de propostas de uma nova arte poética, revolucionária na sua forma e fiel à verdade do seu conteúdo, estava também aquilo que, desde logo, me pareceu ser uma nova estética. A partir desse momento, desperto para essa autêntica descoberta, abrindo-se em mim o que passariam a ser as minhas verdadeiras referências culturais.

Encontrei trabalho na revista semanal *Noite e Dia*, onde iniciei uma colaboração regular na criação de páginas de Estética e de Crítica cinematográfica. Não podia esquecer que o cinema que me foi dado ver na infância era o avassalador cinema americano, que suplantava largamente em quantidade, mas não forçosamente em qualidade, outras cinematografias, como a italiana com o seu precioso Neorealismo, ou mesmo o cinema francês com a sua

atrevida Nouvelle Vague, ainda a magia encantatória do Cinema Novo brasileiro, e foi isso que verti para as páginas da *Noite e Dia*.

Simultaneamente, o Cineclube [Universitário] de Angola avançava alguma película em superoito milímetros para *O Regresso*, que viria a realizar sobre a vivência dum pintor de quadros artesanais, centrado na Ilha de Luanda. O filme era um documentário-ficcionado e não tinha diálogos.

Entretanto, estreava em Luanda o execrável *Zé do Burro*, primeiro filme inteiramente produzido em Lourenço Marques, realizado por Eurico Ferreira, tendo como produtor Courinha Ramos. Passando ao lado das imperfeições técnicas e do artificialismo burlesco do tema, o filme era uma autêntica lástima. Tinha o mérito de me revelar que, ao contrário de Angola, Moçambique já possuía laboratórios e maquinaria suficiente que lhe permitia produzir cinema. Vi-me convidado pelo Eurico Ferreira a acompanhá-lo e a integrar a sua equipa, o que aconteceria pouco tempo, tendo iniciado, nos estúdios da Somar Filmes, a minha futura e decisiva aprendizagem técnica cinematográfica.

MCP – Como conheceu o obra de Honwana? O livro dele era uma referência anti-colonial?

JLB – Quando o li, em Lourenço Marques, chamou-me imediatamente a atenção o conto *Dina* que identificava a mesma temática do *Monangamba* que havia *descoberto* em Angola. A força dessas imagens, a *subvida*, elevada ao coeficiente máximo da brutalidade que elas invocavam - tanto no poema como no conto - eram absolutamente irredutíveis. O que propunham era arrasador, enquanto tema de sofrimento, de angústia, de subjugação.

MCP – Como é que o Lopes Barbosa, recém-chegado a África, se torna tão sensível a essas temática e estética africana?

JLB – Se excluirmos os movimentos guerrilheiros - nascidos após a recusa de Salazar em abrir janelas de diálogo para uma progressiva emancipação dos povos colonizados que eles (guerrilheiros) representavam - que partem finalmente para a luta libertadora na década de sessenta, os séculos anteriores testemunham seres permanentemente marginalizados, tiranizados e submissos. O negro sempre foi um ser humano ostracizado e condenado irremediavelmente à submissão e à escravatura. E o português, apesar de poder ser visto como um homem diferente, no fundo e ao longo dos mesmos séculos, acaba por ser muito parecido com o homem que escraviza.

Se excluirmos as elites, todo o homem português é um homem sofredor! No momento da partilha do saque, da conquista, da exploração levada a cabo por si nesse acto, o homem

comum nada mais garante dessa partilha do que migalhas, que o manietam permanentemente na pobreza. Portanto, o homem-pobre-negro e o homem-pobre-branco têm tudo em comum. Só os distingue um detalhe: um pega finalmente em armas para se revoltar e o outro renuncia à revolta. O português-pobre-escravizado não consegue ver em si a escravidão encoberta que o mantém fiel ao escravizador. E essa dependência, essa cegueira, é afinal o que o perde.

O meu projecto de cinema impossível de distinguir em Portugal continental torna-se visível em África. É lá que encontro as coordenadas que são praticamente invisíveis em Portugal. A pobreza encoberta, envergonhada e não assumida em Portugal, surge com toda a sua clareza nas colónias. Apesar dos portugueses aparentemente se terem tornado bem sucedidos e habitarem as cidades de cimento, a grande maioria continua dependente das entidades empregadoras, logo o seu estatuto continua a ser o de assalariado, empregado, contratado, com rendimentos praticamente no limite da sobrevivência, ou pouco mais! A coroar e a esbater a crueldade dessa realidade, está o baixo nível escolar que torna praticamente impossível interiorizar a revolta. O português-branco-pobre não entende a revolta porque não entende a sua escravidão (moral, intelectual, educacional).

O que *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...* pretende é dar as pistas que permitam levar o *escravo* à revolta. O que o filme quer dizer é que é preciso lutar para se obter a libertação e que sem a revolta não se avança para a liberdade. *Olho por olho, dente por dente!* Nada de pactuar, (não à submissão) com o acto de ofender, de magoar, de desrespeitar, de desigualar. O escravo não existe; o que existe é a incultura que o torna escravo. É preciso abandonar o escravizador deixando-o sozinho para não ter quem mais escravizar. O plano final do filme, com o Djimo a sair para a estrada, quer dizer exactamente isso. Também quer dizer que, talvez no futuro volte, para novamente voltar a combater possivelmente com novas armas!

MCP – *Dina* é em si muito cinematográfico. Que adaptações procurou introduzir no guião para viabilizar o filme?

JLB – O tema central do filme continua a ser o abuso do capataz sobre Maria. No entanto, no filme, esse abuso vai gerar aquilo que, do meu de vista, é fulcral na narrativa fílmica: a revolta dos trabalhadores-escravos. Enquanto que no livro os trabalhos incitam o pai de Maria à revolta e ele não o faz, no filme eles têm essa liberdade. E essa posição é determinante porque é a partir dessa tomada de consciência que uma consciência maior se estabelece: o escravo finalmente quebra as correntes que o manietam na servidão. E, além de se revoltar, Djimo parte.

MCP – A opção de transformar o capataz branco em negro, bem como de pôr os colonos a falar em inglês enquadrou-se nessa procura de viabilização, creio. Confirma? No entanto, no seu filme os trabalhadores revoltam-se, o que não sucede no conto do Honwana, menos explícito... Não receou logo que essa mudança sua condenasse a obra à invisibilidade, à impossibilidade de ser projectada? Porque o filmou ainda assim?

JLB - O filme não fazia sentido sem essa revolta. Era preciso acrescentar aquilo que no conto só está esboçado. Do meu ponto de visto, essa revolta actualiza o momento histórico que se vivia na época e que o Honwana deixara omissos. Quanto às cedências que tive de fazer, transformando o capataz branco em negro e a colocar o grande machambeiro a falar inglês, penso que não retirou ao filme a carga dramática dessas relações de trabalho. Pelo contrário, mantinham-se intactas e, de igual modo, continuavam subjacentes nas relações de produção existentes nessa típica estrutura produtiva colonial (portuguesa e não só). Ao invés de fechar, abriu-lhe o leque de leituras, universalizando esse conflito de classes.

As consequências desse atrevimento provocador, na altura, não as interiorizei devidamente. Estava esperançado que, com a mudança exterior dessas figuras-personagens, podia "tapar os olhos aos censores" e viabilizar o filme quanto à sua divulgação pública em Moçambique. Aí enganei-me. Os censores não se deixaram enganar e reconheceram imediatamente no inglês e no capataz-negro agentes-chave da economia produzida pelos portugueses nas suas colónias. E o filme foi proibido.

MCP - Acreditou que o filme pudesse vir a estrear? Porquê? Por causa da suposta maior brandura da censura em moçambique?

JLB – Essencialmente pela aderência de Courinha Ramos ao regime. A Somar Filmes era uma produtora de filmes ao serviço do governo colonial. Nela nasciam todas as semanas jornais de actualidades em que a propaganda ao regime era o único conteúdo. Pensei que essa ligação e servilismo poderiam atenuar, ou mesmo, viabilizar a divulgação do filme. Mas o peso das imagens falou mais alto e não contornou a barreira de manter, a todo o custo, invisível a realidade vergonhosa das relações de trabalho e da submissão impostas ao negro.

MCP - Em que locais foi rodado o filme? Foram necessárias autorizações? Como resolveram essa questão da produção?

JLB – O filme foi praticamente rodado nos arredores de Lourenço Marques - mais concretamente em Umbeluzi, num espaço de trabalho do governo, a estação agrónomica - com excepção das imagens da plantação do sizal que foram obtidas na Zambézia e o enterro

de Madala que é reconstituído em Matalane, terra natal de Malangatana. Sobre as autorizações de rodagem simplesmente não as pedimos. O nome de Courinha Ramos era suficiente para garantir que a rodagem decorresse sem sobressaltos de maior.

No entanto, parece que a presença de Malangatana no elenco despertou desconfiança e fomos chamados os dois à PIDE. Tivemos de mentir sobre a verdadeira natureza das filmagens, invocando o nome de Courinha Ramos como garante de que, o que estávamos a filmar, se inseria na normalidade de tudo quanto se fazia, em matéria de cinema, na Somar. Mas o Courinha Ramos não sabia muito exactamente o que eu estava a filmar, uma vez que não lhe tinha passado o guião para leitura. Penso que o nunca ter levantado qualquer obstáculo à rodagem do filme deveu-se grandemente à sua desatenção sobre as verdadeiras implicações que o tema levantava.

MCP – Porquê a opção de fazer um filme falado em ronga?

JLB – Um filme daquela natureza só podia ser filmado num dialecto africano. Primeiro, porque lhe dava maior autenticidade; segundo, tal como eu gostaria, se fosse visto por africanos, o seu público principal, a sua mensagem não se perderia.

MCP – Qual o contributo que os *actores* deram na concepção do filme, da definição da temática e estética africanas?

JLB – O filme estava todo na minha cabeça. Os *actores* - gente normal, apanhada aqui e ali - só tiveram de vestir a sua pele para viver os papéis da sua própria vida. Inclusive os figurantes, que aparecem nas cenas rodadas na machamba (em Umbeluzi), são presos de delito comum que vinham da prisão, diariamente, prestar serviço na estação agronómica. Só tive que os aproveitar. Estavam simplesmente a representar e a repetir o que faziam no seu dia-a-dia, que não era em nada diferente do que se fazia em qualquer machamba da colónia. Há imensas imagens captadas em Cinema Directo, que acabei por misturar com as ficcionadas, e que em nada se diferenciavam umas das outras.

Sobre os *actores*, escusado será dizer que ninguém recebeu um centavo pela sua participação no filme. Malangatana tinha-se encarregado de instruir e de explicar o que se pretendia com a feitura do filme.

MCP - Que papel teve Malangatana Valente?

JLB - O papel de Malangatana foi decisivo para angariar todas as vontades pela parte do elenco negro e para a sua adesão ao filme. Através do seu empenho, tive a participação de actores, músicos, poetas e gente anónima (toda a reconstituição do enterro de Madala), que

deu o seu contributo desinteressado para que a sua realização fosse possível. O elenco dos actores brancos foi conseguido através de contactos informais, uns feitos pelo Courinha Ramos, outros feitos por mim junto dos meus próprios amigos.

MCP - O parto com que se inicia o filme? Que simboliza?

JLB – O filme centra-se em dois limites: o nascimento e a morte do negro trabalhador. Com essas cenas queria expressar o que, historicamente, sempre havia sido a herança desse homem: o vazio da esperança. Daí o lamento, *deixem-me ao menos subir às palmeiras*, já que lhe está vedado qualquer outro destino. É a tragédia assumida por sucessivas gerações que só a luta e a revolta podem destruir.

O ritual do enterro de Madala é o epílogo lógico dessa impossibilidade histórica: nascer e morrer sem outro horizonte que não seja o derrube permanente da sua humanidade.

A ordem das coisas não se altera sem luta: resta ao "homem-sofredor" abrir os olhos à esperança e partir para a revolução.

MCP – Após a rodagem do filme, quando percebeu que o filme não ia poder ser visto?

JLB – Penso que, após a visualização por parte dos censores, o filme ficou condenado. Eram demasiadas as propostas que o filme encerrava! Habitados à quietude e ao cinema inofensivo, os censores do regime jamais pensariam poder estar ali um filme diferente de tudo que até ao momento havia saído da Somar.

Penso que as implicações e o alcance do seu conteúdo apanharam igualmente desprevenido o Courinha Ramos porque a sua reacção imediata foi despedir-me.

Hoje penso que, na altura, se nada me aconteceu foi porque, após o meu despedimento, embarquei imediatamente para Lisboa por entender que a minha presença em Moçambique estava ameaçada e podia vir, inclusive, a ser preso. No entanto, antes de embarcar, ainda tentei apoderar-me a cópia do filme e trazê-la comigo para Portugal. Alguém me persuadiu a não fazer tal loucura! Dada a correlação de forças não tive outra hipótese senão ceder!

Consumava-se assim uma audácia muito fora do comum e demasiado provocadora para poder ser tolerada, ou mesmo aproveitada por a gente do regime, habituada à quietude e à passividade dos fazedores da cinematografia oficial.

MCP - Que fez o Lopes Barbosa após o despedimento e até ao 25 de Abril?

JLB – Procurei emprego em Lisboa, no sector da cinematografia, que não consegui encontrar. Como alternativa, fiz outros trabalhos que me permitiram sobreviver. Nessa altura dá-se um acontecimento que viria a marcar irremediavelmente a minha vida: a manifestação dum

princípio de tuberculose que me apanha em pleno golpe de estado do 25 de Abril. Essa doença obriga-me a regressar à minha cidade natal onde procuro guarida na casa de minha mãe para um tratamento que se irá prolongar até Agosto de 1974.

Apesar de doente, faço contactos com Moçambique e combino com Courinha Ramos um encontro em Lisboa para a exibição do filme. Na posse do negativo que Courinha Ramos traz, fazem-se, na Tobis, duas cópias - uma em 35 mm e outra em 16mm - partindo o produtor novamente para Lourenço Marques e levando consigo a cópia em 35mm. A sua intenção era preparar a estreia em Moçambique. Com a cópia de 16mm em meu poder organizo a primeira exibição pública na Escola Superior das Belas Artes do Porto, enquanto preparo o regresso a Lourenço Marques que virá a acontecer no mês seguinte, Setembro. Mal desembarco informam-me que o filme já tinha sido estreado e rapidamente retirado do cartaz por a sua estreia ter coincidido com os acontecimentos do 7 de Setembro e o produtor, temeroso de poder dar origem ao desencadeamento de acções violentas por a temática apresentada ser uma clara denúncia do regime que agora chegava ao fim, resolvera pura e simplesmente arquivar o filme na gaveta do esquecimento... para sempre! Restava-me a possibilidade de exhibi-lo no formato de 16mm. Organizo exposições paralelas no cineclube de Lourenço de Marques e Cadeia da Machava.

Inesperadamente, um vez que tinha interrompido o tratamento antituberculoso, sou acometido por um colapso nervoso, seguido de esgotamento nervoso e posterior depressão nervosa. Arrasto-me - é o termo - para Portugal em Maio de 1975, deixando para trás um convite, para me manter em Moçambique, que parte de pessoas ligadas ao novo poder político de transição, o qual não posso aceitar dadas as minhas condições de saúde. Refugio-me no Porto para um tratamento psicoanalítico que se manterá por vários anos. E inicio uma travessia do deserto que irá durar 20 anos.

De 1976 a 1977 assino um contrato com o Instituto de Tecnologia Educativa e integro-me, como operador de câmara na equipa que transmite diariamente as lições da tele-escola. Depois disso é o desemprego. Nessa altura resolvo escrever uma carta a Luis Bernardo Honwana que ocupava, penso, um cargo de ministro, oferecendo-me para voltar a Moçambique e dar o meu contributo no desenvolvimento da cinematografia nascente moçambicana. Mas não obtive qualquer resposta! Não faço ideia se a carta chegou ao destino! Pouco tempo depois, inesperadamente, sou procurado em minha casa, no Porto, pelo Pedro Pimenta, pertencente ao Instituto Nacional de Cinema (INC) que se desloca a Portugal

com o propósito de comprar uma cópia do *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...* que não existe. Entrego-lhe, sem custos, a cópia que tinha ficado em meu poder, no formato de 16mm. Sobre o meu possível regresso a Moçambique, nada é avançado. Penso que não estava mandatado para negociar esse aspecto particular, partindo do princípio que conhecia a minha tentativa junto do Honwana manifestando-lhe o meu interesse em voltar⁸!

Logo a seguir, Camilo de Sousa aborda-me, informalmente, tentando saber se estava interessado em assinar um contrato de cooperante com o INC. Mas, nesse meio tempo, a minha saúde havia-se degradado e resolvo não aceitar o convite. Sentia que não estava nas melhores condições, tanto físicas como psíquicas, para dar a minha melhor contribuição. Posteriormente foram-me chegando notícias que, usando a cópia que lhes facultei, o filme era exaustivamente exibido em Moçambique.

MCP - Como define o modo como foi integrado no Cinema Novo português? Considera que, genericamente, foi posto à margem pela elite dominante – refiro-me a cineastas, críticos e historiadores de cinema?

JLB - Sim, completamente, com a excepção do José de Matos-Cruz que acompanhou um bocado o meu "penar" pelas ruas de Lisboa, sempre que lá ia, na esperança de poder abrir portas. Nenhum dos projectos que meti no Instituto Português de Cinema para o financiamento fílmico de novas obras foi aprovado. Um deles era o *Mayombe*, de Pepetela. Constatei na altura que mexer nas feridas coloniais continuava a ser um problema difícil de ultrapassar.

8 Em 3 de Agosto de 2012 contactei, por email, Pedro Pimenta para lhe pedir alguns esclarecimentos. Transcrevo o meu email: "O Lopes Barbosa contou-me, em entrevista, que estiveste com ele no Porto e que ele te entregou uma cópia - creio que em 16mm - do filme para que pudesses estreiar em Moçambique. Confirmas? Por outro lado, queria perguntar-te se te lembras quando e onde estreou, que reacções teve (terá sido retirado logo de imediato por ter havido receio que instigasse tumultos durante uma fase conturbada politicamente?). O filme foi muito ou pouco mostrado? Gostava que me dissesses se, na tua opinião, este filme é uma espécie de 'filme zero' de um cinema finalmente moçambicano". Resposta de Pedro Pimenta: "Acho que o Lopes Barbosa tem a memória um pouco baralhada. Nunca estive no Porto com ele e só o conheci recentemente em Maputo!!!

Quando Director Adjunto do INC, escrevi-lhe sim a solicitar o filme para os arquivos de Moçambique. Nunca foi intenção exhibir-se o filme publicamente...mas sim tê-lo disponível para efeito de estudo, etc....

O filme foi gentilmente cedido por ele em 16mm, transportado pelo INC até Maputo e nunca estreou mas houve várias sessões no INC para discussão / debate, etc... Se bem me lembro, as opiniões foram das mais variadas e por aí ficou até ser queimado com outros filmes no famoso incêndio....

Quanto a ter sido retirado por receio que instigasse a tumultos etc...ficção científica!!! Síndrome que se repete em Moçambique nas histórias do cinema em que os diversos actores da época procuram um protagonismo algo espectacular, certamente em resposta as suas frustrações actuais e / ou não sei mais o quê!!!! Interessante esse lado do período democrático do cinema em Moçambique!!! Tenho o sentimento que em vez de procurar fazer coisas novas num novo contexto e / ou contribuir positivamente na possibilidade de uma nova situação, muita gente do antigamente se refugia num passado que embelezam e glorificam e onde, claro, desempenharam um papel preponderante na altura..."

MCP - No *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...* há uma enorme influência do cinema soviético. Porquê esta opção quando procurou uma estética que fosse entendida por um público africano?

JLB – Na África sobre administração Portuguesa, até à década de sessenta, o cinema era inexistente. Os colonos, e muito menos os africanos, jamais haviam produzido qualquer tipo de obra cinematográfica (com excepção dos jornais de actualidades e os documentários de propaganda). Quando se abriu a possibilidade de realizar o *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...* compreendi que a estética que mais se adequava às imagens que queria filmar teria forçosamente de passar pelos clássicos do cinema. Essa era a escola que iria permitir uma leitura do filme por um público iletrado, como era o caso do africano. Quem não compreende a força das imagens de *O couraçado Potemkine* e a sua gramática? Pudovkin também me havia ensinado como escrever um argumento que não fosse complicado de entender. Inclusive, os públicos-alvo a quem os filmes se destinavam estavam muito próximos. É óbvio que não queria de maneira nenhuma imitar Eisenstein nem tinha recursos materiais para tal coisa. O que estava em causa era conseguir fazer um filme que pudesse ser sentido e percebido principalmente pela articulação e composição das suas imagens - se desligássemos o som, a intenção era conseguir o seu entendimento integral. Penso que isso foi conseguido.

MCP – O projecto de fazer um filme de estética africana e para um público africano antes da independência de Moçambique é absolutamente singular. Pode explicar como surgiu essa vontade?

JLB – Fundamentalmente por raiva. Estava farto da porcaria que se fazia em Portugal em matéria de cinema. Havia muito oportunismo e comisseração por parte das várias gerações envolvidas na feitura dos filmes. Obras como aquelas que haviam sido produzidas nas décadas de cinquenta e sessenta sob a égide do Estado Novo, bem como, (algumas, para não dizer muitas...) que traziam a chancela do Cinema Novo, eram intoleráveis pelo seu artificialismo e pretensiosismo bacoco, que só servia para alimentar os egos dos seus autores! Era preciso coragem para romper com a produção dum cinema acomodado à facilidade intelectual e aos vazios dos seus conteúdos.

A finalizar, e em termos de remate, impunha-se dizer: "Perdoai-lhes senhor por aquilo que fizeram no passado".

8. Anexo 8: entrevista a Elsa de Sousa

Maria do Carmo Piçarra (MCP) - Porque é que *Esplendor selvagem* foi censurado (proibido)?

Elsa de Sousa (ES) - Por causa desse lobbie dos realizadores de cá... "Aquele gajo é de Angola não passa o filme, não. Não interessa!" Naquela altura não havia um Paulo Branco. Se ele já estivesse em actividade naquela altura teria dito que sim.

MCP - A ideia que tem sobre o facto do filme do seu pai não ter passado é que não houve interesse por parte dos colegas de profissão...

ES - Não houve interesse. Ninguém o promoveu. Pronto! Se não passou foi por isso.

MCP - Isto antes do 25 de Abril?

ES - Antes do 25 de Abril.

MCP - E depois?

ES - Depois ainda pior porque estava tudo em guerra. Portugal era um manicómio em auto-gestão. Já estamos outra vez na mesma.

MCP - Sabe se o seu pai tentou fazer alguma coisa após o 25 de Abril para mostrar o filme?

ES - Não. Ele desinteressava-se. Não sei se ele vendeu o filme. Não faço ideia porque eu não sabia dos negócios dele. Eu nessa altura já trabalhava mas o meu pai sustentava-nos, a mim e à minha mãe (os meus irmãos já estavam fora), era com esse dinheiro que ele ganhava com os filmes. Ele trabalhou muito foi na Madeira. Fez muitos filmes interessantes na Madeira. O Alberto João Jardim protegeu-o.

MCP - O seu pai em 1978 foi viver para a Madeira.

ES - Foi. Arranjou uma namorada aqui (Portugal continental) e foi viver com ela para a Madeira.

MCP - O seu pai nessa altura já tinha alguma idade.

ES - Ah mas foi sempre um D. Juan. Sempre um doido.

MCP - Voltando ao princípio, o seu pai é algarvio, nasceu em Faro mas foi viver muito cedo para Angola...

ES - Foi na tropa, quando tinha 23 anos. Ficou por lá, casou com a minha mãe. A minha mãe tinha 17 anos e ele tinha 23. E pronto, criaram família.

MCP - Viviam onde?

ES - Nova Lisboa (actual Huambo). Ele a certa altura foi trabalhar para os Caminhos de Ferro. Nós estivemos lá. Abandonou o cinema temporariamente porque com o dinheiro dele é

que fazia as coisas. O Estado não ajudava, a parte civil também não...

MCP - Não havia subsídios?

ES - A certa altura é que começou a haver subsídios quando chegaram aqueles governadores: Silvino Silvério Marques, Sarmento Rodrigues. O Silvino Silvério Marques foi implantar a psico-social que escandalizava muita gente porque era pôr os pretos ao nosso nível... Eu encarava a coisa com a maior naturalidade e aceitava. E o meu pai também. Éramos uma gente um bocado à parte.

MCP - Tem a noção de como é que o seu pai se envolveu com o cinema?

ES - Não faço ideia. Sei que ele esteve aqui (Portugal) muito novo ainda e que era grande amigo do Vergílio Teixeira. Estava no grupo da Amália Rodrigues. Entretanto a minha mãe tinha ficado em Angola e ele veio para cá tratar da vida dele. Ele tinha, desde miúdo, uma paixão pelo cinema e queria fazer filmes.

MCP - Resumindo, a certa altura, já depois de casado, vem para Lisboa e trabalha nesta área do cinema?

ES - Sim. Mas primeiro esteve na África do Sul e trabalhou lá...

MCP - Como operador de actualidades?

ES - E até como actor. E depois é que esteve aqui em Lisboa.

MCP - Não tem ideia de quando é que isso foi? Terá sido nos anos 40?

ES - Foi nos anos 40.

MCP - Terá conhecido o António Lopes Ribeiro?

ES - Sim, e esse que dizem que é o maior cineasta... esse logro! O Manoel de Oliveira. Só papalvos é que podem apreciar o cinema dele!

MCP - Mas o seu pai terá colaborado com o Manoel de Oliveira? Faz ideia em que filme?

ES - O meu pai esteve cá dois anos.

MCP - O que sabe sobre as *Actualidades de Angola*?

ES - Ele vendia pequenos apontamentos de reportagem para essas actualidades. Não era ele que as fazia. Como havia também o João Silva, era outro que também vivia do cinema.

MCP - O seu pai viajava muito por Angola?

ES - Sim, estava meses fora, a filmar. Aquelas cenas de iniciação dos rapazes e das raparigas, ele tem documentos fabulosos disso...

MCP - Onde estão esses documentos?

ES - Ele deu-os à cinemateca.

MCP - Refere-se aos filmes?

ES - Sim.

MCP - Pensei que se referia a documentos escritos, fotográficos...

ES - Ele também fotografou. Fez uma exposição disso. Ele era um grande fotógrafo. Tinha fotografias fabulosas. As fotografias estão em casa de um sobrinho meu. Abarbatou-as. Quando o meu pai morreu, tinha aquilo lá em casa (vivia no Barreiro) e ele levou-as. Eu só muito mais tarde é que vim a saber. Entretanto o meu filho fez um CD com o resto das fotografias. Um dia fui lá onde a minha mãe vivia e estava o meu irmão a escolher coisas para deitar fora e ia deitar fora as fotografias do meu pai – os negativos. Eu apanhei aquilo e o meu filho fez o CD que acho que está com o meu irmão.

MCP - Voltando ao *Esplendor Selvagem*, o filme foi rodado a partir de 1957 e só ficou pronto em 1972. Ele viajou por todo o território angolano?

ES - Ele conhecia Angola toda, de Norte a Sul.

MCP - Ele ia com um pequena equipa?

ES - Ia. Ia com o meu irmão (Toni de Sousa), um rapaz preto que era o ajudante. Levava missangas e coisas assim para entrar em contacto com os chefes, para poder fazer as filmagens das cerimónias. Algumas dessas tribos nunca tinham visto um homem branco. Faziam aquelas cerimónias – fundula, no caso das raparigas. No caso dos rapazes, não sei o nome. O meu pai não me contava porque teria vergonha. Lá contaria à minha mãe, não é? E a minha mãe também não me contava porque tinham vergonha de contar esse tipo de coisas. Mas eu lia, lia imenso, e tinha conhecimento de determinadas coisas.

MCP - Seria mais fácil para o seu pai filmar as cerimónias dos rapazes mas é mais estranho que tenha conseguido filmar também as das raparigas...

ES - Filmava. Não a operação. Filmava-as a ir para lá. Elas pintavam-se todas com cinza...

MCP - E faziam penteados especiais?

ES - Não, elas nessa altura eram pequeninas. Mas as fotografias do meu pai são precisamente de mulheres belíssimas e com os tais penteados. Tenho uma pena que o meu sobrinho tenha ficado com aquilo... É uma pessoa intratável, não se lhe pode chegar. E as películas. As películas dessas fotografias não estão em nosso poder. O meu pai fez uma exposição dessas fotografias em Algés e um ministro de Angola visitou. O meu pai veio viver para cá quando se deu o 25 de Abril.

MCP - Portanto o seu pai viajava muito por Angola para recolher essas imagens para os seus

projectos pessoais, o que financiava com a venda de reportagens para actualidades que passavam em Angola. Havia muitos cinemas em Angola?

ES - Cada cidade... Nova Lisboa tinha dois.

MCP - E as pessoas, iam muito ao cinema?

Se iam! Nós não tínhamos televisão. Íamos ao cinema. Eu e os meus pais íamos duas ou três vezes por semana.

MCP - Nesses cinemas eram mostradas as actualidades cinematográficas que também vinham de Lisboa, as *Imagens de Portugal*?

ES - Sim, acho que víamos. Com indiferença.

MCP - Não vos dizia nada?

ES - Não.

MCP - Quando começou a guerra colonial, em 1961, como é que se vivia em Nova Lisboa?

ES - Bem. Porque aquilo foi só no Norte. Houve vigilância. Nós não demos pela guerra. E os brancos não iam para o mato, para as lutas. Os meus dois irmãos fizeram a tropa e ficaram em Nova Lisboa. Os meus primos fizeram a tropa e ficaram em Nova Lisboa porque eram nascidos em Angola e era um perigo, percebe? Tinham receio que se colocassem do lado dos revoltosos.

MCP - Algumas das pessoas que viveram em Angola nesse período queixam-se de terem sido tratadas pela metrópole como cidadãs de segunda.

ES - Sentia isso também.

MCP - E em que é que isso se traduzia na vossa vida concreta? Nos papéis? Nas condições que tinham? No acesso às coisas?

ES - A Maria João Seixas diz que no Bilhete de Identidade tinha "Cidadã de Segunda". Nem acredito que em Moçambique fizessem isso. Tinha "Raça Branca", nome do pai, nome da mãe...

MCP - Quanto ao trabalho do seu pai, ele alguma vez foi condicionado?

ES - Ele só foi condicionado na parte monetária. Ele filmava o que queria, exhibia o que queria. Já lhe disse: ele ia pelo menos duas vezes por semana às livrarias e pronto. "Temos aqui estes livros novos". Depois, notícias de Portugal. Eles tinham sido dispensados pela PIDE. E eram vendidos livremente nas livrarias de Nova Lisboa.

MCP - Quando o filme do seu pai ficou concluído estreou, portanto, em Nova Lisboa?

ES - Acho que sim. Ele foi estreado, com a assistência do governador do distrito e dos

convidados e a família.

MCP - Tem a memória disso?

ES -Tenho. Ele estreou muitos filmes e eu ia sempre.

MCP - O filme ficou em exibição ou foi só uma espécie de ante-estreia?

ES - Não sei. Eu não posso dizer porque eu me desinteressava disso. Porque entretanto também casei. Comecei logo a ter filhos. Aliás, eu fui viver para Bruxelas. Estive lá um ano. Voltei para Angola e tive a minha primeira filha.

MCP - Isso em que altura?

ES - Eu casei em 1966.

MCP - Mas o filme estreia em 1972.

ES - Pois, não sei se já seria casada quando estreou.

MCP - Mas tem ideia de ter ido ver o filme?

ES - Tenho. Mas eu fui ver tantos que não posso nomear quando é que fui ver determinado filme.

MCP - Mas o *Esplendor Selvagem*...

ES - Eu acho que é o último filme que ele faz em Angola. Porque ele foi para a Madeira e então trabalhou intensamente. Os filmes estão na Madeira, com o Alberto João Jardim.

MCP - Quando o filme estreou, em Nova Lisboa, quem era o governador?

ES - Não faço ideia. Esqueço-me dos nomes.

MCP - E não tem a noção também em que cinema é que estreou?

ES - No Ruacaná.

MCP - Como é que o seu pai aprendeu cinema? Foi um autodidacta?

ES - Foi um autodidacta. Tinha montes de livros americanos e ingleses sobre cinema.

MCP - Sabe quem eram as influências dele? Quem eram os realizadores que mais o marcaram? Ele falava disso?

ES - Ele não falava disso mas eu posso dizer os filmes que íamos ver. Íamos ver Stanley Kubrick (*2001, Odisseia no Espaço*), o Eisenstein (*O Couraçado Potemkine*)... Até tenho aqui um livro do Eisenstein.

MCP - Ele via os soviéticos?

ES - Ele via tudo.

MCP - E os italianos? O neo-realismo?

ES - Sim, interessava-se imenso por Fellini e aquela gente toda daquela época.

MCP - O seu pai, em Angola, tinha um certo reconhecimento como realizador?

ES - Sim.

MCP - O Lopes Barbosa, que esteve três anos em Angola, acabou por mudar-se para Moçambique porque havia mais condições técnicas para fazer cinema. O seu pai...

ES - Era por isso que o meu pai vinha a Lisboa e ia a Bruxelas.

MCP - O seu pai é um pioneiro a fazer cinema em Angola. Quem mais, além do seu pai?

ES - O João Silva.

MCP - O seu irmão, que já faleceu...

ES - Começou a trabalhar em cinema. Trabalhou no Centro de Informação e Turismo de Angola, em Luanda, que era um organismo que protegia o cinema e depois veio aqui para o Instituto de Cinema.

MCP - O seu irmão ajudava o seu pai a filmar?

ES - Sim ou pegava na máquina. O meu pai filmava, era fotógrafo. E o meu irmão dava as bobinas. Era o ajudante.

9. Anexo 9: conto "Dina"

in Honwana, L. B. (1972). *Nós matámos o cão Tinhoso*. Porto: Afrontamento.

Dobrado sobre o ventre e com as mãos pendentes para o chão, Madala ouviu a última das doze badaladas do meio-dia. Erguendo a cabeça, divisou por entre os pés de milho a brancura esverdeada das calças do capataz, a dez passos de distância. Não ousou endireitar-se mais porque sabia que apenas devia largar o trabalho quando ouvisse a ordem traduzida num berro. Apoiou os cotovelos aos joelhos e esperou pacientemente.

O sol estava mesmo em cima do seu dorso nu, mas convinha suportar um pouco mais. Contou o tempo pelo número de gotas de suor que lhe pingavam pela ponta do nariz para uma pedrinha que brilhava no chão, a seus pés, e concluiu que o capataz devia estar muito zangado. Voltou a espreitar as pernas a dez passos de distância e viu-as ainda na mesma posição. Alongando a vista para além delas, viu a mancha escura do corpo do Filimone, igualmente dobrado sob a superfície das folhas mais altas dos pés de milho, aguardando a ordem de largar o trabalho.

A dor de rins era-lhe insuportável, e muito pior agora que já tinha tocado o dina. Quando os músculos do pescoço lhe começaram a doer pela torção a que os submetia, mantendo a cabeça erguida, deixou cair os braços até tocar nas folhinhas carnudas e escorregadias das ervas que devia arrancar. Maquinalmente, apalpou-as para sentir a resistência do caule diminuto, entranhou os dedos por entre os raminhos e retesou o corpo. Embora a planta não suportasse grandemente o empuxão, os tendões da parte posterior da articulação do joelho latejaram-lhe dolorosamente. Depois ergueu a planta para se reanimar com o cheiro forte da terra que vinha presa às raízes esbranquiçadas.

Enquanto aspirava sofregamente, com as raízes da planta apertadas contra o lábio superior, observou o buraco que se produzira no chão. Realmente, o dia estava muito quente porque nem um fio de vapor se escapava de lá.

De madrugada, e durante as primeiras horas da manhã, ainda húmido do orvalho nocturno, o chão humoso da machamba fumegava mesmo dos torrões mais pequenos e o trabalho não cansava tanto. Mas quando o sol já ia alto, só dos buracos deixados pelas plantas

é que saia algum vapor, e mesmo daí, cada vez vez durante menor espaço de tempo.

Deixou cair a planta e escutou. Nada. Só o ulular da brisa por sobre as folhas mais altas do milho. Voltou a endurecer o corpo e a deixá-lo pender para trás até que a planta que tinha na mão deixasse de oferecer resistência. É que assim poupava os movimentos até ao imprescindível. O esforço de arrancar uma planta resultava da aplicação de parte do peso do próprio corpo, e não de contrações dos músculos dos braços, que só dobrava de vez em quando, para sorver a força dos torrões que vinham presos às raízes.

Quando arrancou a sétima planta desde que ouvira a última badalada do dina, o velho voltou a espreitar por entre os pés de milho, receando não ter ouvido a voz do capataz. Apurou o ouvido durante um pedaço, mas só ouviu o murmúrio abafado da ondulação.

Madala encurvou-se para a frente até experimentar uma dor lancinante, mas nessa altura já tinha a planta bem segura e inclinou-se para trás, até que ela se desprende do chão. Por entre as raízes saltou um escorpião, mas como não lhe conviesse erguer-se e não tivesse uma enxada à mão, deixou-o fugir. Um pouco assustado, Madala pensou que se fosse mordido por aquele escorpião teria dores horríveis durante três dias e talvez morresse no quarto. Sim, já não era tão robusto que pudesse resistir ao veneno de um escorpião daquele tamanho depois de três dias de dores.

Às primeiras horas da manhã ainda saltavam gafanhotos das folhas das plantas que arrancava, mas àquelas horas só apareciam escorpiões, lacraus, lagartixas e até mesmo cobras. O Pitarrossi morrera mordido por uma cobra que o atacara quando trabalhava naquela machamba. Nenhum dos outros conheceu o Pitarrossi, mas todos deviam conhecer a mulher dele, que depois disso começara a dormir com os homens que lhe pagavam bebidas nas cantinas. Primeiro dizia que só se deitava com quem lhe desse vinte escudos, mas agora só lhe interessava beber. Quando havia magaiças, embebedava-se de tal maneira que não era preciso dar-lhe nada, e, então, qualquer um, mesmo que trabalhasse nas machambas, levava-a para o capim alto atrás das cantinas. Mas todos sabem que quando é assim ela adormece logo e só acorda quando o homem se levanta.

Só ele é que estava tão velho que não ia dormir com ela. Além disso, tinha conhecido o Pitarrossi.

Madala arrancou mais duas plantas e esperou, de cotovelos apoiados aos joelhos. O sol parecia aproximar-se a cada instante, mas já devia faltar pouco para o capataz mandar

largar.

De repente, sentiu o violento esticão dos fios da sua doença. Era o primeiro nó.

Atendendo à ordem do capataz, Madala não se tinha apercebido do esticar dos fios, mas agora, depois de sentir o primeiro nó por entre as dobras do intestino, endureceu o corpo na vã esperança de contrariar o enlaçar dos fios com a tensão muscular. Todavia, o fio que descia por dentro da garganta encrespou-se por alturas do meio do peito, formando um novelo que deslizou rapidamente para o estômago. Durante os segundos de expectativa, as veias do pescoço quase que explodiram no seu latejar tenso e o corpo estremeceu-lhe convulsivamente. As folhinhas da planta que tinha nas mãos desfizeram-se, exalando uma fragância opressiva. O segundo nó quase que lhe arrancava os rins, mas pelos lábios apertados de Madala nem um só queixume se escapou.

"Porque é que o branco não manda largar?..." – Murmurou Madala, tentando alcançar os raminhos de um arbusto. – "Desde que tocou o dina as sombras já cresceram dois palmos"...

Ao puxar o arbusto, Madala não pôde evitar que os joelhos se lhe dobrassem e, como não largasse o apoio dos raminhos, caiu de borco.

Quando veio o espasmo doloroso do nó, as pernas endireitaram-se-lhe violentamente.

Pouco depois, com o corpo estirado sobre a terra seca e fofa, sentiu os fios a frouxar gradualmente. Fechou os olhos com força e esperou que as dores desaparecessem.

De joelhos, já recomposto da crise, Madala lançou mão a um tufo de ervas e desenterrou-as devagar.

"Não se pode trabalhar de joelhos..." – murmurou enquanto deixava cair as ervas. Agarrou o caule de um pequeno arbusto, mas antes de o arrancar separou o molho de caules das ervas que acabava de atirar ao chão e contou-os: "Um... dois... três...quatro...cinco..."

Quando acabou a contagem arrancou violentamente a planta que mantinha na mão direita e alinhou-a às outras: "seis..."

"Não se pode trabalhar de joelhos..." – sibilou, enquanto esmagava com os dedos as folhinhas da sexta planta.

Com um suspiro deixou-se tombar sobre o ombro direito e enrodilhou-se chão, apertando o queixo aos joelhos. Com certa satisfação, lembrou-se dos fios da sua doença, quietos em volta dos seus órgãos. Levou à boca o que restava da sexta planta e começou a

mastigar de olhos fechados.

Chega, rapazes! Vamos comer!

"Sete! Oito! Nove! Dez!..." – Mandala ergueu-se precipitadamente e arrancou as quatro plantas. Depois passou os dedos pela testa para espantar umas gotas de suor que quando escorriam provocavam ardor nos olhos.

Não se levantou logo. Não convinha que o capataz notasse que tinha pressa em largar o trabalho.

Quando aflorou à superfície experimentou um último esticão e uma vaga tontura.

O n'Guiana e o Mutakati já estavam de pé, mas o capataz dizia-lhes:

Para começar são umas comichões que nunca mais acabam, mas para despegar é a correr, não, meus cabrõezinhos? Continuem assim que eu desanco-vos o lombo...

O Filimone, que estava só com a cabeça de fora, afundou-se até aos olhos quando ouviu os berros do capataz, mas, vendo o Madala, ganhou coragem e endireitou-se com uma espécie de desafio no olhar.

Aos poucos, o Tandane, o Djimo e o Muthambi foram emergindo da machamba, com os olhos postos no capataz.

O corpo de Djimo estava todo coberto de suor, mas mesmo assim o Madala observou a dança bonita dos seus músculos assustadiços debaixo da pele da cor da areia do rio.

Vamos ao chicao!...

O capataz iniciou a marcha e os outros seguiram-nos em silêncio.

Madala estendeu o olhar em volta, sentindo um certo prazer em magoar a vista nos pedaços de sol que saltavam das folhas lisas do milho. "Machamba é como o mar".

Os outros já iam longe, meio mergulhados na espessura esverdeada da machamba, caminhando lentamente como se realmente estivessem a vencer um meio líquido.

Madala continuou imóvel: "Machamba é como o mar"... insistiu enquanto seguia com a vista o ondear da superfície uniforme da machamba. Só lá longe é que se desfazia a onda em que viajava o olhar de Madala, assaltada por mil fulgurações prateadas, pequenos sóis tornados cometas pelo vento.

Quando Madala chegou ao acampamento, os outros grupos já tinham chegado. Alguns deles já tinham almoçado. O grupo do desbravamento, que era sempre o primeiro a chegar, estava agora disperso pelas sombras. A maior parte dos seus homens dormia, para se

recompor do esforço despendido durante a manhã. O grupo da horta devia ter tardado, porque José, o seu kuka, ainda estava a fazer a fogueira para a botwa de farinha.

Madala dirigiu-se para um dos celeiros velhos e sentou-se à sombra, escolhendo lugar entre os homens do grupo do curral, que, ao vê-lo aproximar-se, deixaram de conversar sobre mulheres e vestiram um ar mais reverente.

Madala, como é que vão as coisas no teu grupo? – perguntou uma voz. Madala não respondeu prontamente, porque antes de emitir qualquer opinião, tinha de repetir a pergunta interiormente e ouvir a resposta no seu íntimo.

Faz muito sol na machamba... - desculpou-se a voz ante o mutismo de Madala.

Sim, faz muito sol na machamba...

Sentindo a obrigação de continuar a fazer-se ouvir, a voz arriscou:

E o branco, que não sai de cima de vocês...

Madala fitou a cara jovem do seu interlocutor e tentou lembrar-se de qualquer coisa que pudesse dizer, de maneira a fazê-lo compreender que não era necessário que continuasse a mostrar-se interessado.

O branco é mau... - continuava o rapaz.

Ele demora muito antes de mandar largar... Eu via isso quando trabalhava na machamba... Também não deixa as pessoas endireitar-se um pouco para descansarem as costas... Eu vi isso numa vez... - Subitamente inspirado, o jovem virou-se para os outros – isto não é mentira, juro que não é mentira... Uma vez, estávamos nós a trabalhar na machamba com o branco. Fazia muito sol... Toda a gente sabe que faz muito sol na machamba... Vocês vão ver porque é que eu digo que o capataz é mau. Estávamos nós a trabalhar na machamba... Fazia muito sol na machamba... - o jovem continuou a narração, cada vez mais tomado pelo entusiasmo, transferindo a audiência das suas palavras de Madala para os seus companheiros.

O velho observou o capataz, que sentando num caixote, a uma das sombras contíguas, se servia do seu almoço. Diante dele as marmitas empinavam-se sobre um outro caixote que servia de mesa. Comia com muita vontade e bebia o vinho pelo gargalo.

Quando Madala ia às cantinas, no fim do mês, oferecia um pouco do seu vinho aos amigos, mas o capataz nunca oferecia o seu vinho a ninguém embora nem sempre acabasse as garrafas que a mulher lhe mandava para o almoço.

O vinho era de um amarelo sujo e a garrafa estava toda suada. Quando o branco bebia,

até fechava os olhos.

Madala! – era o Djimo – Madala, vamos comer...

Pelas sombras, os homens dos vários grupos da propriedade descansavam e Comiam. Havia muitos que Madala nem conhecia, mas todos o conheciam, e o cumprimentavam, quando passava.

Madala! Eu não te disse logo, mas era só por causa do branco. Está ali a tua filha.

A Maria vinha já ao encontro deles:

Boa tarde, pai!...

Boa tarde, minha filha.

O Djimo aproximou-se de Maria:

Maria, eu fui buscar o teu pai para o veres, mas só agora é que lhe disse que estavas aqui, porque o branco estava a comer num sítio perto do lugar onde ele estava sentado...

Maria, como é que estão as pessoas lá de casa?...

Madala, é melhor ires falar com a tua filha naquela sombra. Lá não há sol. É melhor... Maria, vai para aquela sombra eleva o teu pai contigo para falares com ele. Lá não há sol...

O Djimo parecia gostar muito da Maria, mas o velho sabia que como ela dormia com muitos homens ninguém queria casar-se com ela.

Maria, como é que estão as pessoas lá em casa?...

Lá em casa estão todos bons, pai. Eu vim cá para te ver...

Eu estou bom, minha filha...

Todos os homens do acampamento olhavam para a Maria, percorrendo-lhe as formas apetecíveis por sobre a capulana.

Boa tarde, Maria!... Todos a cumprimentavam, buscando um olhar, mas ela respondia sem afastar os olhos do chão.

Madala e Maria ficaram calados durante um pedaço.

Maria sentiu-se embaraçada com os olhares que os homens lhe lançavam.

Madala, não queres vir comer? – era outra vez o Djimo. – Agora é mesmo para comer porque o n'Guiana e o Muthakati já acabaram de fazer a comida. Agora já não é para o branco não perceber que a tua filha veio aqui para te ver... É mesmo para comer.

Eu fico aqui com a minha filha, Djimo.

O capataz surgiu da esquina do celeiro e aproximou-se com um cigarro na mão:

Olá Maria! O que é que viéste cá fazer? Estás a engatar o Madala?... Ao Madala não deve ser porque está muito cocuana... Talvez seja ao Djimo... Maria, tu estás a engatar o Djimo?...

Eu não está engatar Djimo... - respondeu Maria, tentando falar em português.

Divertido, o capataz interrompeu o movimento de levar o cigarro à boca:

Mas tu não gostarias de dormir com ele?

De olhos postos no chão, Maria não respondeu.

Madala, vamos comer... As pessoas que trabalham na machamba ou noutra parte qualquer precisam de comer quando chega o dina!

Madala não se pôde pronunciar imediatamente. Naquele momento olhava para a filha, tentando descobrir o que ela sentiu quando o capataz lhe dirigira a palavra. Maria desviou o olhar.

Pai... Eu penso que é melhor ires comer.

Maria esgaravatava o chão com um pé.

Ao ver que o pai conhecera o seu nervosismo, recolheu o pé precipitadamente. Cruzou os braços sobre o peito e apertou as costas com as mãos.

Madala aproximou-se mais da filha e tentou espreitar-lhe os olhos ensombrados pelas pestanas descidas.

Porque é que tu pensas assim?

Ao ouvir a voz cava mesmo junto à sua cara, Maria esquivou-se ainda mais, quase que ficando de costas para o pai.

Bem, eu não tenho nada... Eu não tenho nada que me faça pensar assim... calou-se por um bocado, mas logo continuou um pouco mais animada – eu não sei, pai, mas penso que tu precisas de ir comer...

Madala contornou o corpo de Maria e pôs-se-lhe em frente, com os joelhos exageradamente dobrados, tentando ver-lhe os olhos definitivamente escondidos por detrás das pálpebras.

Tu pensas assim?...

Tu precisas de ir comer, pai... - de olhos fechados, Maria falava mais afoitamente.

Mas eu não tenho fome nenhuma na minha barriga... - Madala abriu os braços como que admirado – Tens de ver que não tenho fome nenhuma na minha barriga...

Maria não retrucou.

E tu não queres comer, minha filha?

Eu comi nas cantinas, antes de vir ver-te. Quando eu ia a passar pelas cantinas uma pessoa amiga viu-me e chamou-me lá para dentro. Essa pessoa amiga comprou-me umas coisas e disse-me – toma lá, isto é para tu comeres – e eu comecei a comer. Maria abriu os olhos, mas fechou-os imediatamente.

E agora já não tens fome? Não queres ir comer da comida do meu grupo? – a voz de Madala estava ansiosa.

Não, meu pai, o que essa pessoa amiga me ofereceu para comer deixou-me satisfeita e agora já não tenho fome. Eu fico aqui à tua espera enquanto comes.

Djimo censurou o Madala:

Madala, a tua filha está a dizer coisas muito certas...

E Madala desistiu:

Está bem, eu vou comer e tu esperas-me aqui...

Maria abriu os olhos quando pressentiu o pai a afastar-se.

O velho partiu um pedaço de côi, molhou-o no tacho do m'tchovelo e levou-o à boca. Os outros imitaram-no. Comiam silenciosamente. O m'tchovelo estava delicioso, todo cheio de gordura.

Do ponto em que estava sentado, Madala podia ver a Maria, meio oculta, à sombra de um celeiro. Embora estivesse o tempo todo a olhar para lá, não viu o capataz a chegar.

Maria respondeu às perguntas do branco sem tirar os olhos do chão.

Madala sentiu pena de não poder ouvir o que diziam, e, por isso, perguntou ao seu íntimo o que é que um homem diz a uma mulher quando quer dormir com ela. O seu íntimo estava adormecido.

O capataz parecia zangar-se com a Maria, mas às vezes falava docemente. Tirou um pacote de cigarros do bolso, abriu-o, escolheu um, acendeu-o e apagou o fósforo assomprando-lhe uma nuvem de fumo. Manteve a mão no ar, brandindo o palito ardido à medida que falava.

Quando acabou de fumar o cigarro, voltou as costas à Maria e desapareceu na esquina

do celeiro. Pouco depois a Maria tomava o mesmo caminho.

O côi já estava muito reduzido, mas Madala tinha a certeza que ninguém saciara a fome. O último bocado era para o N'guiana e o Muthakati, os kuka do grupo. Os restos do m'tchovelo também eram para eles.

Depois de sugar das mãos os últimos vestígios de comida, Madala esfregou as mãos uma à outra e passou-as pelo cabelo. Dando a refeição por finda, levantou-se. Os outros imitaram-no.

Ainda faltava algum tempo para serem horas de voltar a mergulhar na machamba, e por isso Madala olhou em volta, procurando um sítio para descansar.

Os homens do grupo do curral afastaram-se e o velho voltou para o sítio onde antes tinha estado. O jovem que ainda há pouco lhe dirigira a palavra fitava-o agora com uma expressão deliberadamente irónica:

- Madala, a tua filha está ali atrás, a conversar com o branco...

Elias, o encarregado dos homens do grupo do curral não gostou da provocação:

- Quando as pessoas não compreendem certas coisas devem calar-se.

O silêncio tornou-se pesado. Madala buscou com a mão uma planta que sentira junto à sua perna esquerda. Prendendo-lhe os raminhos entre os dedos, enrolou uma boa parte do caulezito maleável em volta do pulso e puxou com determinação. O arbusto despreendeu-se da terra com uma explosão surda.

Djimo aproximou-se:

- Madala, queres que eu faça alguma coisa?

Madala não respondeu. Por detrás de Djimo, pelo caminho que levava à machamba, o capataz avançava. Dez passos atrás, Maria seguia-o.

O velho seguiu o par com a vista. Procurou no chão algo que não encontrou. Os dedos cerraram-se-lhe em volta de uma planta imaterial.

Maria mergulhou os pés no mar verde e chapinhou desordenadamente pelos rebentos tenros do milho da periferia, procurando colocar os pés sobre as pegadas do homem. A espessura verde já lhe tingia os joelhos, mas continuou. Ainda, caminhava mais devagar, embora resolutamente, para vencer a correnteza.

Já muito dentro da machamba, o capataz parou e voltou-se para Maria. Esta também parou a alguns metros de distância.

Madala, realmente não pensas em nada de que gostes e que te possa fazer sem custar nada?

Madala viu o capataz a tentar retroceder até onde a Maria estava, e a parar como se mudasse de ideias, poucos passos volvidos.

Andava como se estivesse a atravessar um rio.

Madala pensou que devia dizer qualquer ao Djimo, mas não se lembrou de repetir a pergunta para si mesmo e por iso não soube o que dizer.

O capataz fazia sinais à Maria mas esta parecia não entender.

A planta que Madala segurava na mão oferecia ao seu esforço uma resistência exagerada. Por isso, o punho de Madala tremia.

O homem mergulhou na machamba. Momentos depois a Maria agitou os braços, apoiou-se aos frágeis pés de milho e acabou por desaparecer também. No sítio por onde ela submergiu, as folhas do milho agitaram-se por um pedaço mas depois a ondulação desapareceu.

O tom da voz de Djimo revelava certo nervosismo:
Madala...

Mas o nervosismo desapareceu logo. Djimo deu uma ordem:
Madala, não olhes para lá!

Dentro de Madala, qualquer coisa se crispou. Mas não eram os fios da sua doença.

Na confusão verde do fundo da machamba, Maria não viu o capataz imediatamente. Esbracejou com aflição, tentando libertar as pernas. Um braço rodeou-lhe os ombros duramente.

O bafo quente e ácido do homem aproximou-se da sua face.

A capulana de Maria desprendeu-se durante a breve luta e a sensação fria de água tornou-se-lhe mais vívida. Um arrepio fê-la contrair-se.

Sentiu nas coxas nuas a carícia morna e áspera dos dedos calosos do homem.

Madala olhou em volta. Ninguém o olhava directamente mas todos os homens do acampamento se tinham disposto pelas sombras de modo a poderem vigiá-lo. Só o jovem do grupo do curral, que ainda há pouco o interpelara, é que mantinha a expressão malcriada.

O silêncio tornou-se opressivo. José, o kuka do grupo da horta, tossiu insistentemente,

mas o silêncio manteve-se.

Na penumbra do fundo da machamba a pele exangue do capataz adquirira um tom esverdeado. A face, dura, crispada de desejo, encheu momentaneamente os olhos de Maria. O hálito de fogo do homem entrou-lhe pelos lábios entreabertos e embriagou-a num ápice. Maria fechou os olhos sem raiva e abandonou-se à ondulação.

Uma vaga quentura veio com as ondas submarinas, misturou-se às algas crespas do fundo da machamba e borbulhou mansamente no ventre de Maria.

Uma a uma, Madala esmagou as folhinhas da robusta planta imaginária que tinha na mão. Escapou-se-lhe numa espécie de soluço, quando lhe ocorreu que os fios da sua doença lhe tinham minado os órgãos de tal maneira que não lhe sobravam forças para desenterrar uma planta que se agarrasse à terra um pouco mais solidamente do que as que arrancava na machamba.

Não chores, Madala... - era Djimo.

O n'Guiana e o Filimone foram os primeiros do grupo da sacha. Seguiu-se o José e o Maleísse, que, embora agora trabalhassem no desbravamento, tinham pertencido anteriormente ao grupo do Madala. Num instante todos os homens do grupo da sacha e muitos de outros grupos rodeavam Madala.

Madala começou a acariciar os raminhos agora nus da planta imaginária.

Maria, o que é que vieste fazer aqui?

A voz do capataz estava rouca.

Esmagado pelo peso do homem, o peito de Maria tinha um arfar brando e compassado.

A voz do capataz chegava-lhe misturada a um longínquo rumor de vagas.

Por quê fez isso?... - murmurou.

Hum?...

Por quê... - Maria sacudiu o homem com rudeza.

Hum?... - a mão do capataz fechou-se preguiçosamente sobre o peito de Maria.

Tu não gostaste?... - O homem pulou para o lado. – Heim?... Não gostaste? Compôs a roupa e virou-se para a Maria. Hei!... Acabou!... Acorda!...

Os olhos de Maria brilhavam na meia escuridão do fundo da machamba:

Assim não é bom... De noite é mais melhor! – E houve pânico na sua voz.

Agora Madala viu! Madala viu... gemeu. Mas você disseste é só para combinar para gente contrar de noite.

Vamos, rapariga, acabou a festa. Depois dou-te a massa...

Maria sentiu o chão duro da machamba contra as suas costas.

O capataz foi o primeiro a aparecer à superfície do mar verde. Esbracejou para vencer o sentido da maré e avançou em direcção do caminho do acampamento.

Quando a Maria surgiu à superfície, foi prontamente envolvida pelo sopro prolongado da exclamação do mar. Sacudiu da capulana uns torrões de areia e regressou ao acampamento. Ao longo do caminho teve de erguer as mãos de vez em quando, para se defender da ondulação que a passagem do capataz provocara.

Os homens do grupo do curral afastaram-se para Maria passar. Maria cheirava à maresia.

A fisionomia do jovem do grupo do curral que se aborrecera com Madala estava completamente modificada. Os traços do ódio tinham substituído o esgar cínico de ainda há pouco. À quarta tentativa conseguiu emitir alguns sons:

Madala... faz muito sol...onde tu trabalhas...

Madala pensou que antes de achar as palavras certas devia dizer qualquer coisa:

Sim, meu filho. Na machamba faz muito sol...

Mas o silêncio não chegou a ser destruído. A Maria não levantava o olhar. De pé, todos os homens do acampamento olhavam para o chão, quietos como estacas.

Madala... - A voz do jovem continha-se – Madala... Diz-nos o que é que devemos fazer!... Fala e nós acabaremos já com isto tudo... Eles podem matar-nos mas nós não temos medo de morrer...

Um rumor de aprovação elevou-se da massa compacta de homens do acampamento. Madala ergueu os olhos e percorreu demoradamente os seus companheiros.

Madala, todos nós vimos o que ele fez à tua filha, mesmo diante de ti!... Diz qualquer coisa, diz, Madala!... Os olhos súplices do jovem buscavam avidamente um traço de revolta nos olhos de Madala.

O íntimo de Madala estava adormecido.

O capataz surgiu pela esquina de um dos celeiros velhos e procurou Maria com o

olhar. Quando a descobriu lançou-lhe para o regaço uma moeda de prata:

Aí tens o que te devo... - Trazia nos lábios um cigarro fumegante e um sorriso satisfeito.

Maria desembaraçou o braço da capulana. Alguém tossiu, Maria retraiu a mão nervosamente. Cruzou os braços sobre o peito e apertou as mãos às costas.

Então, Maria?! – Os olhos do capataz estavam cheios de surpresa.

Maria projectou o corpo contra a parede do celeiro e desviou a cara.

Madala observava-a com o seu olhar triste. Ela fechou os olhos.

Por quê fez isso? – sibilou surdamente.

O capataz descansou as mãos nas ancas e soprou uma breve gargalhada:

- Mas o que é que tens rapariga? Não queres o dinheiro? Tens medo de o receber.

Calou-se, aguardando a resposta de Maria. Mas continuou: - Tens medo que os rapazes descubram que és uma puta?

Maria abraçou-se mais apertadamente e, cravando as unhas nas costas, choramingou:

Madala viu nós... Madala viu...

E o que é que isso tem? – O capataz abriu os braços, reforçando a admiração, e depois cruzou-os sobre o peito.

Madala é minha pai!...

O quê?! – articulou por fim o capataz.

A cara amarela tingia-se-lhe rapidamente de sangue.

Eu não sabia que eras filha do Madala... - gesticulou asfixiado. Eu não sabia... palavra de honra, Madala, palavra que não sabia... eu não sabia que tinhas uma filha... tão bonita... eu... sou amigo dela...

O silêncio dos homens do acampamento latejava de tensão.

Madala... - o capataz aproximou-se de Madala – Madala, se quiseres podes não trabalhar esta tarde... ficas aqui no acampamento a conversar com a tua filha...

Madala escondeu no chão o seu olhar triste. Os seus dedos, desconhecendo o volume da planta invisível, fecharam-se com força.

O silêncio parecia desesperar o capataz. Gaguejando um gesto amistoso explodiu: Merda!... Como é que eu havia de saber? – Voltou-se para os homens do acampamento, estendendo-lhes a interrogação.

Mudos, os homens mantinham-se na sua rigidez sombria.

Merda! – rugiu o capataz, cheio de terror. – Madala... Eu dou-te algum dinheiro e tu vais com a tua filha para as cantinas... - O capataz expiava ansiosamente qualquer vestígio de animação na expressão velada de Madala.

O velho encurvou-se um pouco mais.

Madala... - balbuciou o capataz. A mão interrompeu-se-lhe no meio do gesto e caiu – Merda! – recuou até desaparecer na esquina de um celeiro.

O jovem do grupo do curral levantou a voz:

Madala, todos nós vimos o que ele fez à tua filha mesmo diante de ti!

Maria subiu as mãos pelas costas e soluçou.

O capataz surgiu pela esquina do celeiro com uma garrafa de vinho na mão: Eh rapazes – a sua voz era firme. Encarou o acampamento e berrou: - Vamos trabalhar que já são horas! Vamos embora que já passa da uma e meia! Desbravamento! Maleísse! Elias! Alberto... Os homens do desbravamento?... Desbravamento, ala! Acabar com a mata do lado do rio... Horta! Embora horta! Morte aos bichos das couves! Curral! Grupo do curral, levar o gado a beber! Sacha, comigo! Embora, sachá, embora para a machamba!

Todos de pé, os homens do acampamento continuaram imóveis.

Os dedos de Madala ficaram de repente conscientes da planta imaginária. Abriram-se e voltaram a acariciá-la.

Então, rapazes?! Não ouviram?... Já tocou! Acabou o dina! – O capataz gritava com uma irritação crescente. Olhou para a garrafa que tinha na mão: - Madala!...

Madala levantou-se.

Madala aceitou a garrafa que lhe era estendida.

Cabrões! Cachorros! Para o trabalho, cachorros!

Todo o acampamento olhava para o Madala. O jovem do grupo do curral avançou um passo:

Madala!

Com uma expressão cheia de dureza, Madala relanceou o olhar pelas figuras ansiosas que o cercavam.

A garrafa estava toda suada e o vinho era de um amarelo sujo, avermelhado. Madala bebeu de uma única vez, deixando que uma boa parte lhe molhasse as barbas e lhe escorresse pelo pescoço. Depois devolveu a garrafa vazia ao capataz.

Filhos da puta! P’ró trabalho, já disse!...

As estacas oscilaram, fraquejando.

O silêncio era de derrota.

Maria observava tudo, apreensiva.

O capataz brandia a garrafa vazia, segurando-a pelo gargalo.

Filhos da puta!

O jovem do grupo do curral cuspiu para os pés de Madala:

Cão!...

O velho desconheceu o insulto. Voltou-lhe as costas e tomou o caminho da machamba. O n’Guiana e o Filimone seguiram-no.

O Djimo voltou-se para os outros trabalhadores:

Vamos...

Depressa! Depressa!... - o capataz rugia. – Depressa, seus cães!

Os homens do acampamento, encabeçados pelo Djimo, iniciaram a marcha de retorno ao trabalho.

Depressa! – o capataz investiu.

A garrafa partiu-se ao primeiro golpe, mas o jovem do grupo do curral não se moveu. O segundo golpe abriu-lhe o couro cabeludo. Os pés do capataz calcaram-lhe o rosto com raiva:

Fi-lho-da-pu-ta!

Madala inclinou-se para a frente e enrolou o caule de um arbusto em volta do pulso. Deu um ligeiro puxão para ver se estava bem preso. Depois, deixou o corpo pender para trás até que o arrancou. Colocou-a cuidadosamente no chão, alinhando-o com o monte dos que já tinham sido arrancados à sua volta. Alongou a vista por entre os pés de milho até distinguir o vulto do Djimo. O Filimone, o n’Guiana, o Muthakati, o Tandane e o Muthambi também estavam perto, Madala conseguia vê-los. Com um suspiro rouco retomou o trabalho.

Por entre os estranhos peixes, a superfície do mar verde era percorrida por uma brisa suave. A ligeira ondulação que lhe era imprimida desfazia-se, avançava e voltava a desfazer-se, murmurando o segredo dos búzios.