

**CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA**

**31 de outubro de 2023**

**A CINEMATECA COM A LINHA DE SOMBRA**

### **RESSURGIMENTO DA AGRICULTURA EM TIMOR / 1950**

**Planificação e Comentário:** Rogélio Oliveira e Silva / **Locução:** Sousa Leal / **Fotografia e Montagem:** Toby Berwald / **Som:** Bob Salzman.

**Produção:** Sociedade Agrícola Pátria e Trabalho / **Produtor:** J.B. van der Kolk / Cópia da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, falada em português / **Duração:** 20 minutos.

### **OS PESCADORES DE AMANGAU / MACAU / 1958**

**Realização e Produção:** Miguel Spiguel / **Fotografia:** Aquilino Mendes.

Cópia da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, digital (DCP), a cores, sem falas / **Duração:** 15 minutos.

### **AGUARELAS DA ÍNDIA PORTUGUESA / 1959**

**Realização:** Miguel Spiguel / **Comentário:** António Ruano / **Fotografia:** Aquilino Mendes / **Música, montagem de Som:** não identificados / **Locução:** Fernando Pessa.

**Produção:** Agência Central do Ultramar / Cópia da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 35 mm a cores, falada em português / **Duração:** 10 minutos.

### **“IMAGENS DE RUY CINATTI EM TIMOR” / 1953 (?)**

**Realização:** Ruy Cinatti

Cópia da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, preservada a partir de materiais depositados pelo Museu Nacional de Etnologia, em 16mm, a cores, sem som / **Duração:** 23 minutos.

---

Esta sessão apresenta alguns dos filmes que compõem a coleção colonial do arquivo da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, captados durante o período do colonialismo tardio, em três territórios asiáticos que compunham o então império colonial português: Macau, Timor e Goa. Imagens registadas durante a década de 50, período em que o regime acentuou a sua exploração do potencial propagandístico do cinema, com o intuito de se afirmar internacionalmente, fazendo face à crescente pressão para a descolonização. Procurando responder a este problema, o Estado Novo resgatou o conceito de “lusotropicalismo” desenvolvido pelo sociólogo brasileiro Gilberto Freyre, instrumentalizando-o na construção de uma narrativa que procurava agora justificar a presença colonial portuguesa. Este mito de uma coexistência harmoniosa entre nativos e colonizadores, e a suposta aptidão portuguesa para a

adaptação a outros povos e culturas e propensão para a miscigenação, serão então as bases por detrás da narrativa (e dos comentários) nos filmes desenvolvidos nestes anos. Nas representações dos territórios asiáticos, estes princípios combinam-se, como Maria do Carmo Piçarra assinala, com o conceito de “orientalismo”, desenvolvido e explorado por Edward Said. O autor nota a maneira como a noção de “oriente” é criada e fixada pelo ocidente (sobretudo no contexto colonial) através de uma dicotomia - ocidente/oriente, nós/eles (*o outro*). Esta alteridade estabelece-se a partir da perspetiva europeia, ancorada nos mitos construídos em relação ao “oriente”, o *outro* que não é apenas considerado diferente, mas também inferior. Esta suposta inferioridade é um recurso essencial na tentativa de legitimação da dominação.

É importante assinalar que este excecional investimento no campo do cinema não se refletiu na construção de um extenso acervo composto por filmes produzidos sobre as/nas então colónias portuguesas (que, na altura e como reflexo da política colonial, se denominavam “províncias ultramarinas”). Como Maria do Carmo Piçarra assinala em *Vento Leste – Luso-Orientalismo(s) nos Filmes da Ditadura*, em comparação com outros casos europeus, o arquivo colonial português é relativamente pequeno e nele os filmes produzidos nos territórios coloniais portugueses na Ásia são ainda mais escassos. Isto porque, como refere a mesma autora, a ideia de um “oriente português” subsiste como uma espécie de mito associado à importância histórica e simbólica destes territórios, cuja grandiosidade contrasta com a efetiva pequenez geográfica. Assim, os filmes que se começam a desenvolver no período do colonialismo tardio revelam-se resultado da necessidade de consolidar o discurso lusotropicalista, procurando aplicá-lo também a estes territórios de maneira simplificada (apesar destes representarem situações muito distintas, mesmo no que toca à relação com o poder colonial), e não de uma vontade real de dar a conhecer os territórios que compõem um suposto império que se estenderia “do Minho a Timor” (*Vento Leste – Luso-Orientalismo(s) nos Filmes da Ditadura*).

No mesmo livro, Piçarra refere que, de entre os vários filmes produzidos nestes anos nos territórios coloniais, o documentário é o formato mais frequente e a economia estabelece-se como um tema transversal a quase todos eles. É o caso de RESSURGIMENTO DA AGRICULTURA EM TIMOR, um filme produzido pela Sociedade Agrícola Pátria e Trabalho, que documenta a produção do café, do cacau, e da borracha, salientando os recursos naturais da ilha, processados através do trabalho duro dos timorenses e expedidos para Portugal, onde se poderiam encontrar os produtos finais das marcas apresentadas. De certa forma, este é também um filme promocional, que divulga um suposto contributo positivo do colonialismo português para a valorização dos recursos timorenses, e dos excecionais produtos que daí advêm. A documentação do valor económico deste território serve também de pretexto para uma apresentação do suposto contributo português para a reconstrução de Timor no período que se sucedeu à II Guerra Mundial. A “sinfonia do trabalho” materializa-se no labor pesado dos timorenses, que do colonizador podem esperar apenas a exploração. A “sempre presente memória de José Celestino da Silva”, que o locutor considera animar os trabalhos duros dos colonos como uma espécie de santo padroeiro, mais não é que um fantasma omnipresente que impossibilita o esquecimento do poder da força e da violência coloniais.

A representação dos territórios coloniais numa perspetiva económica, focada sobretudo nas riquezas naturais e nos bens de consumo que delas se podem gerar, assim como o culto do trabalho (que, na realidade, significa a exploração dos nativos), são temáticas marginais (e até ausentes) nos restantes filmes desta sessão; imagens que se concentram nas riquezas naturais, culturais e artísticas, sem as associar necessariamente à lógica do lucro. Estes filmes trazem a assinatura de Miguel Spiguel e Ruy Cinatti, dois nomes centrais na cinematografia colonial portuguesa.

Miguel Spiguel foi um dos mais prolíficos realizadores de documentários de viagem sobre Portugal e as suas colónias e o autor que mais filmou o “oriente português”; colaborou diretamente com o regime, e os seus filmes foram encomendados e comprados por diversos órgãos de propaganda do Estado Novo, e acabaram por ser distribuídos tanto em Portugal como no estrangeiro (*Miguel Spiguel: filmmaker, propaganda-maker and tourist*, Sofia Sampaio). “O

título de AGUARELAS DA ÍNDIA PORTUGUESA, realizado dois anos antes da União Indiana recuperar Goa, indica honestamente que estamos diante de uma série de impressões de passagem, análogas às aguarelas que um viajante pode fazer” (António Rodrigues). As escassas referências às atividades económicas (pesca, agricultura, mercados) combinam-se com referências também elas superficiais à flora e à geografia. “À diferença do que se passa em ÍLE, a riqueza que se procura mostrar é artística mais do que material. Repleto de respeito latente por uma velha civilização, embora narrado com o tom inevitavelmente pomposo de todos os documentários e jornais portugueses de então, o filme mostra com vagar pormenores de belas fachadas em Goa. Esta escolha é duplamente sintomática: por um lado, este filme que se fica pela fachada de um território não mostra nada com tanta atenção como fachadas de casas; por outro lado, esta escolha denota um velado respeito pela população capaz de fazer aquelas belezas (que não são de todo consideradas ‘primitivas’, como era o caso da escultura africana)” (António Rodrigues). Em *Vento Leste*, Piçarra nota como, na representação da chamada “Índia Portuguesa”, se verifica um frequente enfoque na noção de liberdade religiosa. Em AGUARELAS DA ÍNDIA PORTUGUESA, Spiguel explora esta temática, mostrando e combinando imagens da herança hindu, aqui representada pelo templo que, como refere o locutor, é anterior à chegada europeia, com referências às mesquitas e, finalmente, àquela que é considerada a mais importante obra da arquitetura portuguesa no extremo-orient: a sé de Goa, construída em 1562, resquício do período mais relevante da presença portuguesa, e testemunho da “ação evangelizadora dos portugueses na Ásia”. Este símbolo, que encerra o mito da grandiosidade e importância da presença colonial portuguesa naqueles territórios e o seu suposto contributo positivo para a História, concretiza uma mensagem expressamente propagandística.

O artigo *Representações filmadas da “Ásia portuguesa”: escassez e especificidades* assinala a forma como os filmes de Miguel Spiguel conseguem transmitir uma mensagem em linha com a propaganda estatal, aligeirando, porém, o caráter lusotropicalista que caracterizava o discurso estadonovista deste período, privilegiando frequentemente uma abordagem focada na promoção turística e económica. O interesse genuíno de Spiguel por Macau torna-se evidente em OS PESCADORES DE AMANGAU/MACAU, filme recentemente restaurado e digitalizado ao abrigo do projeto FILMAR, a partir de uma cópia conservada no arquivo da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. O filme é apresentado nesta extraordinária cópia digital que permite contemplar todo o esplendor e beleza das paisagens marítimas e das suas cores. O título da obra indica distintamente a temática retratada: o quotidiano e os aspetos culturais de uma comunidade piscatória que vive num porto de Macau. Neste filme, a ausência de narração (comentário) liberta as imagens do discurso colonialista que motivou a sua captação, permitindo que estas se revelem na totalidade da sua beleza e concedendo ao espectador a possibilidade de as interpretar.

Nestes anos, “Ruy Cinatti estaria em Timor, onde, em 1951, foi nomeado Chefe dos Serviços de Agricultura do Governo. Formado em agronomia, Cinatti chegou pela primeira vez a Timor em 1946, onde trabalhou como secretário do Governador Óscar Ruas, apaixonando-se pelo território. Será o interesse pela ilha e pela sua diversidade que o orientará mais tarde nos seus estudos de cariz antropológico e que originará o seu posterior pedido (em 1957) para integrar a Junta de Investigações do Ultramar. Em 1953, o ano provisório que estabelecemos para este filme, com base na datação da sua própria película, Cinatti permaneceria como chefe dos Serviços de Agricultura do Governo e receberia em Timor a visita da Missão Antropológica e de Mendes Correia, presidente da Junta de Investigação do Ultramar. ‘IMAGENS DE RUY CINATTI EM TIMOR’ parece assim anteceder em alguns anos o conjunto de importantes filmes realizadores por Cinatti no território em 1962, que perfazem mais de dez horas de duração e que foram rodados em película reversível de 16mm. Filmes que, no seu conjunto, possuem um indiscutível valor documental ao registarem diferentes aspetos da vida em Timor – tradições locais, arquiteturas, artesanato, rituais e paisagens -, possuindo uma enorme riqueza do ponto de vista histórico, antropológico e estético.

Dando particular destaque à flora e à geografia local, este pequeno filme, constituído por vários filmes, é um retrato da já referida diversidade do território. Quase inteiramente filmado em longos planos-sequência, às imagens das praias, com os seus barcos de pesca, sucede-se um registo da geografia acidentada da ilha e da sua vegetação, e uma cerimónia numa aldeia local, com um juramento à bandeira portuguesa. Mantendo-se as imperfeições de um brusco movimento de câmara, ou de um salto entre imagens, estas são algumas das características que conferem ao filme um carácter amador, que aqui assume o duplo sentido do termo. Como um dia Cinatti afirmou: ‘Timor serviu-me poeticamente para um ajuste de contas entre mim e o mundo, entre o meu ser autêntico e de todos os dias.’ (entrevista em 1962, citada em brochura de ‘Apresentação do Programa de Preservação e tratamento documental dos filmes de Ruy Cinatti realizados em Timor’, 1962, Museu Nacional de Etnologia, 1999). Filmadas pelo poeta/agrónomo/antropólogo, que entre os timorenses foi batizado como ‘o engenheiro das flores’ ou ‘o senhor da chuva’, estas imagens são um importante contributo para a visão ampla do território, que Cinatti desenvolveu simultaneamente através da sua obra poética e científica” (Joana Ascensão).

Sara Oliveira Duarte