

## MARGOT DIAS, ETNÓLOGA

**MACONDE A FAZER UM PENTE E VISITA DO HUMU PUTUKU E DO NAÑGOLO ANTUPA** / 1958, 3'  
**MPAMBANDA, O CURANDEIRO, A CONTAR UMA HISTÓRIA** / 1958, 3'  
**[DANÇAS DE INVESTIDURA DE UM NOVO HUMU EM MULUMBA]** / 1958, 8'  
**DANÇA DO MAPIKO** / 1958, 11'  
**RITOS DE PUBERDADE MASCULINA “LIKUMBI KUINDJILA” EM KUMAÑGOMA** / 1958, 12'  
**[ENTERROS MACONDES]** / 1958, 7'  
**MÚSICOS MACONDES** / 1958, 10'  
**OLARIA MACONDE** / 1961, 28'  
**O ESCULTOR MACONDE NANGONGA** / 1958, 6'

*filmes de MARGOT DIAS*

*Realização, fotografia, montagem: Margot Dias / Supervisão científica: Jorge Dias / Produção: Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português e Junta de Investigação do Ultramar (Portugal, Moçambique, 1957-1961) / Cópias: Cinemateca Portuguesa, 16mm, colorida e em preto e branco, sem som / Primeira apresentação na Cinemateca (alguns títulos): 17 de outubro de 2016 (Lançamento de “Margot Dias: Filmes Etnográficos (1958-1961)”).*

**Duração total da projeção: 78 minutos**

**Sessão acompanhada pela leitura dos Diários de Campo de António Jorge Dias e Margot Dias, pelos antropólogos João Leal e Catarina Alves Costa.**

---

Filmados entre 1957 e 1961, os filmes de Margot Dias constituem um caso pioneiro na prática do cinema etnográfico em Portugal. Mas, como o colocou José Manuel Costa na nota introdutória da edição em DVD destes filmes, em 2016, “há, na verdade, um cinema etnográfico português? Perguntas destas, feitas tendo como alvo uma prática cinematográfica cronicamente escassa e esparsa, têm entre nós com frequência resposta negativa, e têm-na, no fundo, qualquer que seja a área de produção (...). A área etnográfica será disto apenas mais um exemplo.” Então, mesmo que não exista *cinema etnográfico* em Portugal, certamente existem *filmes etnográficos* – e a sessão de hoje, para não irmos mais longe, é o exemplo acabado disso. Isto é, mesmo que não exista uma prática continuada, técnica e teoricamente desenvolvida como tal, a verdade é que ao longo dos anos 1950, 1960 e 1970 vários foram os antropólogos e etnólogos que utilizaram os meios do cinema como ferramentas de investigação. José Manuel Costa cita, além de Margot Dias, o trabalho de Manuel Viegas Guerreiro, António de Almeida, Ruy Cinatti, Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira, estes dois mais tarde em colaboração com o Instituto do Filme Científico de Göttingen (conjunto de investigadores e filmes que “se confundem com a própria história do Museu de Etnologia” – como aliás é o caso do trabalho do casal Jorge e Margot Dias).

A dimensão do contributo de Margot Dias está, além de todo o trabalho de cariz propriamente científico, no pioneirismo da sua abordagem. A câmara de filmar não era, de todo, um elemento comum das Missões de Estudo da Junta de Investigação do Ultramar. Depois das “missões cinegráficas” dos anos 1930 e 1940 que tinham claros propósitos colonizadores e de propaganda, as missões seguintes, de fundamento científico, usavam o Caderno de Campo e a fotografia como formas de descrever e interpretar a vida e os costumes das “minorias étnicas”. Um dos grandes contributos de Margot Dias foi, justamente, a forma como integrou a câmara e o gravador de som como prolongamentos do seu Diário de Campo – algo que talvez tenha sido mais fácil por não ter tido uma formação académica em antropologia ou etnologia que, certamente, entendia essas “experiências” como um desvirtuamento do olhar do cientista social que se queria atento e não mediado.

As cerca de seis horas de material que rodou são de uma precisam absoluta. E os seus filmes pautam-se pela objetividade e rigor científicos. São curtos e analíticos. Mostram as coisas com o intuito de as

ver (melhor) e rever (sistematicamente). São filmes de gestos: do escultor, do construtor de instrumentos musicais, o construtor de pentes, do músico, do oleiro, dos dançarinos do *mapiko*, dos rituais de iniciação (masculino e feminino), etc. E são, claramente, filmes descritivos (pensados numa lógica de *mostração*) que muito embora reconstituam a ordem dos eventos não prescindem por isso da montagem, que habilidosa e discretamente se imiscui. Margot filmou e montou dezenas destes filmes de forma discreta. A sua circulação é desconhecida. Fez dezenas destes pequenos filmes que, na melhor das hipóteses, terão sido apresentados nas aulas de Jorge Dias ao longo da década de 1960 ou numa ou noutra conferência (mas não se conhece qualquer prova dessas apresentações públicas). Se a sua função principal não a exibição pública, para que serviam afinal? Para a escrita. Os vários volumes de *Os Macondes de Moçambique* apresentam passagens que parecem decalques das filmagens de Margot Dias. Claramente os filmes tinham como propósito primeiro servirem o trabalho de reflexão de Jorge Dias, Margot Dias e Manuel Viegas Guerreiro. Eram uma ferramenta de recolção muito mais fiel que as entradas nos Diários e as fotografias.

Mas então se se tratavam principalmente de registos visuais e sonoros, porquê organizá-los, montá-los, incluir cartões descritivos e finalizá-los para exibição? (Neste sentido, o filme **Olaria Maconde** destaca-se pela duração, pela inclusão de cartões com um desenho mais sofisticado, pela escrita em português e inglês e pela preocupação no acabamento.) A resposta talvez se prenda com o lado sistemático da própria personalidade de Margot Dias que impunha, em tudo o que fazia, uma disciplina férrea – isso e a expectativa que os filmes pudessem, eventualmente, ser vistos fora do pequeno circuito de investigadores que com eles trabalhava (algo que só viria a acontecer muito mais tarde, nos anos 1990, por iniciativa do Presidente da República Jorge Sampaio que conhecia Margot Dias e os seus filmes uma vez que esta fora sua sogra, do primeiro casamento com Karin Schmidt Dias – foi graças ao seu esforço que os filmes, em sintonia com o Museu de Etnologia, foram trabalhados do ponto de vista arquivístico, e em colaboração com a Cinemateca forma preservados analogicamente, tendo depois sido enviados para Moçambique).

É a partir desse paradoxo que nos reencontramos, décadas depois, com os seus filmes. Se é certo que estes registos não podem ser separados do “complexo” de pensamento e investigação que lhes deu origem (nunca foram pensados para serem vistos de forma independente como “objetos de cinema”), também é verdade que o cuidado, o depuramento e o acabamento destes objetos convida à sua revisão autónoma. É nesse sentido que hoje se apresentam os seus filmes, em cópias de 16mm, com a leitura dos Diários de Campo de Jorge e Margot Dias (que serão publicados a breve trecho pelo Museu de Etnologia, numa edição coordenada por João Leal). Por um lado, vemo-los num grande ecrã de cinema, numa Cinemateca, por outro, não os desligamos completamente do seu contexto, isto é, não os “reduzimos” à sua dimensão puramente cinética. Além de que as passagens dos Diários que hoje se ouvirão revelam o cuidado e o controlo que Margot Dias tinha sobre a sua ferramenta: escrevendo amiúde sobre questões técnicas de exposição, iluminação, contraste da película, etc.

É a partir dessa posição ambivalente que cabe entender os filmes de Margot Dias (e o filme científico em geral): entre a ciência e o cinema. E essa “ambivalência” está espelhada nos próprios filmes que hoje vamos poder ver (algo que se torna ainda mais evidente com as descrições do Diários). Quando Margot Dias filma as técnicas de construção de objetos, a sua câmara conhece em absoluto o desenrolar os acontecimentos e, por isso, fixa-se nos pormenores e distende-se no olhar. Mas quando Margot Dias filma os rituais (de iniciação, fúnebre, de instituição no novo *Humu*, etc.), o real foge-lhe das mãos e a câmara anda desvairada atrás das pessoas – correndo, furando, contornando, perseguindo. Era, em certa medida, uma forma dos Makonde protegerem os “segredos” da sua cultura e darem a ver apenas aquilo que queriam que fosse visto (escondendo ou desviando a atenção daquilo que pretendiam que permanecesse oculto). É no confronto entre essas duas modalidades (de ver e de mostrar) que a ciência se faz cinema.

Ricardo Vieira Lisboa