



**Raquel Soeiro de Brito, pioneira**



Fotografia: Salvador Fernandes (direitos reservados)

# Raquel Soeiro de Brito, pioneira

**R**aquel Soeiro de Brito (Elvas, 1925) não chamaria cinema aos seus filmes de estudo e registo de práticas e mudanças humanas, naturais e geológicas. Mas é de cinema que se trata, porque de uma mediação, através da câmara, de paisagens sociais e morfológicas, depois traduzidas em ensaios, compreensão e estudos. Ao longo de mais de uma década, a pioneira do cinema geográfico, acompanhou transformações em territórios distintos, religando populações e paisagens, para compreender, depois, como podiam ser interpretadas as adaptações geográficas e sociais das comunidades.

No Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM), da Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, estão depositados catorze títulos, realizados entre 1958 e 1973, cada um correspondente a uma missão oficial que contribuiu para o conhecimento dos territórios, de quem lá vive e de um país político que acreditava ser maior do que os limites geográficos.

Primeira mulher doutorada em geografia em Portugal, em 1955, com a tese “A Ilha de S. Miguel. Estudo geográfico”, tinha 30 anos quando o vulcão dos Capelinhos, na ilha do Faial, acordou e provocou um dos maiores acidentes naturais da história contemporânea nacional.

Integrada na equipa do geógrafo Orlando Ribeiro, que havia chegado à ilha uma semana depois do início da erupção, haveria de assinar ERUPÇÃO VULCÂNICA DOS CAPELINHOS, ILHA DO FAIAL – AÇORES (1958), que guarda imagens da atividade vulcânica que se estendeu ao longo de mais de um ano. Feito com meios inéditos para a investigação científica, esses registos são, ainda hoje, essenciais para o estudo da vulcanologia e das alterações geográficas da ilha.

O cinema de Raquel Soeiro de Brito existe para lá da própria imagem. Está relacionado com a necessidade de termos memória e de sabermos a que território histórico, geográfico e geológico pertencemos. É um cinema de construção de identidades, porque capta o que a paisagem e as suas múltiplas morfologias guardam.

O FILMar homenageia a realizadora, pioneira do cinema e de um modo de pensar a imagem enquanto elemento de estudo, e onde a geografia é, assim, possibilidade de entendimento de uma relação com o mar, porque dela se parte para uma leitura de mitos e impressões sobre o que constitui uma identidade coletiva, matéria que temos vindo a reafirmar ao longo das várias sessões públicas deste projeto.

## Os filmes assinados por Raquel Soeiro de Brito, depositados no ANIM:

- ERUPÇÃO VULCÂNICA DOS CAPELINHOS, ILHA DO FAIAL – AÇORES, 1958\*
- MACAU, 1960\*
- DO SUL DO SAVE, 1960
- MOÇAMBIQUE: VALE DO ZAMBEZE, 1960
- CABO VERDE: SÃO VICENTE, SANTO ANTÃO, 1961(?)
- MOÇAMBIQUE: NIANJAS II, 1961-1963
- MISSÃO DE GEOGRAFIA FÍSICA E HUMANA DO ULTRAMAR – GUINÉ, 1962
- CABO VERDE, 1962
- MOÇAMBIQUE: DO LIMPOPO A VILA PERY, 1963
- SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE, 1964\*
- ANGOLA I: DO CUANZA A CHELA, 1967-1968
- ANGOLA II: DA CHELA SERRA ABAIXO/DESERTO: EVANDA E CUANHAMOS: 1967-1968
- MOÇAMBIQUE: VILA CABRAL, 1969
- TIMOR, 1973

\* Os filmes ERUPÇÃO VULCÂNICA DOS CAPELINHOS, ILHA DO FAIAL – AÇORES, MACAU e SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE, integram o projeto FILMar, operacionalizado pela Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, no âmbito do programa EEAGrants 2020-2024, de modo a contribuir para a redescoberta de um cinema de observação, de interpretação e de questionamento sobre como pode a imagem servir de mapa para a memória.



# A única coisa moderna, era o cinema.

Entrevista com Raquel Soeiro de Brito

Tiago Bartolomeu Costa

## Como olha para este filme hoje?

Com a consciência de que não sou cineasta, e notando que podia ter feito de outra maneira. Foi a primeira vez, na minha vida, que peguei numa máquina de cinema.

## Como é que isso aconteceu?

Não podia ir para os Açores, e para aquele trabalho, sem uma máquina de filmar. Em meados do século XX, levar uma máquina fotográfica para um cenário destes, não era suficiente. Fotografar é instantâneo; é um momento, um segundo. Mas um filme dá [a ver] o que de importante que se passou durante a erupção. Não tinha [uma câmara], pedi-a emprestada a alguém que pertencia a um dos grupos da Mocidade Portuguesa que se interessava por cinema e fotografia. Não tinha dinheiro [para lhe pagar], só promessas [de que o dinheiro surgiria]. Quem me emprestou, pediu-me que, em compensação, o levasse, porque não tinha visto um vulcão. Levei mais de um ano para lhe conseguir pagar.

## Quando foi, integrada na equipa do professor Orlando Ribeiro, tinha data de regresso?

O professor Orlando Ribeiro não queria ir, porque dizia que o vulcão ia durar muito pouco tempo, mas eu insisti. Em princípio era bilhete de ida e volta, mas fui na disposição de estar o tempo que pudesse. Faltou-me [filmar] um bocado do vulcão explosivo, diferente do vulcão submarino, mas era professora, [e] não tinha quem desse as aulas por mim. Fiz o melhor que pude, jogando [as idas] com as aulas e os exames... [Quando caíram] as camadas de lava que aguentavam o vulcão, não estava.

## O que se percebe das várias imagens, é que vai havendo uma aproximação, na segurança possível. A que tipo de necessidades científicas tinha de responder? E como se foi convencendo e ganhando a confiança para se ir aproximar de uma zona de perigo?

Estudando. Quando fui ao vulcão, o risco [era] calculado. Não me atirei sem o ter estudado. Passei dias consecutivos [a observar], com pausas muito rápidas para ir à casa de banho. Tinha um caderno de campo todo marcado, [indicando que aos] dias tantos, a tantas horas, começ[ou] uma erupção assim e assim, recomeça... E na primeira vez em que subimos ao vulcão, tínhamos a certeza, entre aspas, de que estava relativamente sossegado. Quando as explosões começaram a aumentar, regressamos.

## Não havia grande experiência no local...

Nenhuma. De tal maneira que quando começaram as explosões, os pescadores julgavam que os jatos de água eram das baleias. Para as pessoas aquilo era cinema, era um espetáculo. Houve quem viesse do Pico para ver o vulcão. Nós próprios, estivemos sempre acompanhados por bombeiros, que nunca me largaram. E muitas vezes tiveram de me tirar de lá, de braços. Diziam-me: “eu tenho filhos pequeninos para acabar de criar”. E eu respondia. “Eu também!”. Arrisquei, sim, mas sabendo algumas coisas.

## **Ia sozinha ou com os colegas da equipa?**

A equipa do professor Orlando Ribeiro era eu, um filho e um aluno. E o moço que teve a gentileza de emprestar o material e me ensinar a filmar.

## **O que sabia de cinema antes de fazer este filme?**

Ver. De cinema, sabia ver. Mas não era preciso saber cinema. Era preciso saber focar o vulcão, e deixá-lo. Ele é que era o artista. E eu tinha uns bons tripés para segurar a máquina. No vulcão, a máquina estava ou pousada na janela do meu quarto, ou em tripés onde podia. Ou na minha mão, para subir ao flanco. Levava a máquina na mão e o medo. A maneira de filmar este vulcão foi muito arcaica. Há uma parte que não se vê, que está completamente escuro, porque houve uma queda de cinzas brutal. Num dia lindíssimo de sol, as janelas ficaram todas cobertas de cinza.

## **É algo que se reconhece mesmo sem se saber muito de como foi o processo de filmagens. Consegue-se perceber que há um diálogo entre a câmara e o vulcão, uma espécie de dança. Foi-se apercebendo disso, ou é já um trabalho de edição?**

Mas eu não fiz nada por isso, o vulcão é que fez. Eu só peguei na máquina. O vulcão foi muito simpático. Virou sempre, ou quase sempre, para terra, a parte mais baixa. E [com isso] pudemos ver o que se passava no interior. Subi duas vezes à cratera, [mas] [n]o dia seguinte, esse bordo onde [havia] esta[do], tinha desaparecido, era lava. Foi no fim de uma explosão brutal. Brutal de intensidade, e de tempo. Na edição procurei dar uma amostra do que foi efetivamente [a atividade do] vulcão. Tive o cuidado de cortar onde era preciso, segundo o meu entendimento, não podia colocar quatro horas de explosões. Um dos bombeiros que foi lá a casa, ao abrir a porta, caiu-me em cima. Estava por um lado emocionado, e por outro com medo. As nuvens estavam cheias de gases um pouco esquisitos, que nunca tive maneira de saber o que eram. Viam-se nuvens esverdeadas, cinzentas, brancas, pretas... eram os gases que iam saindo [do vulcão]. Por outro lado, quando víamos os passarões entre o vulcão e nós, dávamos uma certa alegria. Se não caíam, havia muito possibilidade de aguentarmos também.

## **Existem vários filmes antes dos seus, feitos pelos Serviços Cartográficos do Exército, encomendados pelos diferentes ministérios, mostrando a evolução geográfica do país. Havia uma experiência de produção, com intuito de estudo, científico e industrial, e existem filmes sobre regiões e comunidades, mas o que não existia era serem mulheres a assinar os filmes.**

Não, isso não. Nem filmes nem outras coisas. Eu fui a primeira mulher professora a entrar no Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, na altura Ultramarinas. E aquela gente toda olhava para mim como se fosse uma coisa de outro mundo. Nunca lá tinham visto uma mulher a trabalhar. Com sorte minha, ao mesmo tempo entrou uma senhora para a secretaria. Éramos duas aves esquisitas naquela casa. Há muitos jornais, livros, que falam [de mim como] a mulher do vulcão. Nunca se tinha visto, ainda por cima de calças, em 1957. Se não era um escândalo, era outra coisa pior.

## **E a acusarem-na de ser espia.**

Isso não foi no vulcão, foi quando andei a trabalhar em São Miguel. [A ILHA DE SÃO MIGUEL: ESTUDO GEOGRÁFICO, Instituto de Alta Cultura/Centro de Estudos Geográficos, 1955.]

### **Que histórias são essas?**

É muito simples: uma mulher, loura, de calças, a cavalo, com uma quantidade de instrumentos que ninguém conhecia a não ser a máquina fotografia, numa altura, a Guerra Fria, em que toda a gente tinha medo dos russos. Aliás, os Açores, como aqui, tinha tradição de ter no território, muitos espões. Lembro-me aqui no Estoril, era muito nova, de ouvir e ver histórias de espões. Uma pessoa passava e dizia: este é espião alemão, este fez isto, este disse aquilo...

### **Foi-lhe exercido algum tipo de controlo, quando deu aulas?**

Não. Quando se deu [a revolução de] 25 de Abril [1974], foi tudo alterado. Era lógico que o Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas Ultramarinas fosse dos mais atacados. Foi uma revolução todo o lado. Queriam que fosse a uma das muitas RGA [Reunião Geral de Alunos], eu não queria, mas dois alunos insistiram. Era uma sala cheia, com gente por todo o lado. Quando chegou o meu nome, disseram: “Essa para a rua”. E alguém do outro lado, diz: “Essa não! Porque nunca nos mentiu”. E fizeram-me diretora, a fazer de conta que mandava naquilo. O primeiro ano foi giríssimo, era tudo gente miúda que eu conhecia. Fui sempre muito bem tratada, mesmo [quando dava] descomposturas monumentais nas aulas, que faz parte. Tinha pouco mais de 40 anos.

### **Os filmes, realizados entre 1958 e até final da década de 1960, acompanham missões em diferentes territórios. Tornou-se natural levar uma câmara?**

Não, tornou-se uma prática muito complicada, poder filmar e usar película a cores, eram quase dois tabus que consegui vencer com certo custo. A primeira máquina continuou a ser emprestada. Só depois é que o Centro de Estudos Geográficos comprou uma máquina, e depois eu comprei a minha.

### **As cores eram porquê? Porque as cores sublinham as diferenças entre as pessoas?**

A cor era “outra coisa”.

### **Quem determinava as missões? Podia escolher?**

Se assim fosse, a primeira teria sido em Timor. Conhecia o Ruy Cinnati, que era um louco por Timor, e estava lá como funcionário. Era um homem-espetáculo, muito bom cientista e muito bom poeta. Estava encantada com as coisas que me contava, que acho que foi a primeira vez que o meu filho não almoçou. Ficava rendida. Timor foi a última. Depois acabou.

### **O que aconteceu? Porque deixou de fazer?**

Foi o 25 de Abril. As missões eram oficiais, encomendadas pelo Ministério da Educação Nacional. A minha vida de estudo nas ex-províncias portuguesas ultramarinas [decorria do facto] de Portugal ter províncias muito maiores do que o seu território e serem mal conhecidas. Era preciso conhecer o conjunto, e os interiores desse conjunto. Chegávamos com um documento de apresentação à administração [local], explicava a missão, e fazíamos, primeiro, um passei turístico, mas com outros olhos. E depois escolhíamos. Éramos muito poucos, dividíamos os territórios por prospeções em que cada um fazia um bocado. Foi assim na Guiné em 1960, quando lá fui pela primeira vez a Guiné, até 1973. Faltava-me o “rabinho” final para acabar Timor, mas já não pude fazer.

## **Quanto tempo demoravam estas missões?**

Três meses, no máximo. Era o tempo que tínhamos de férias. Desde 1957 que nunca tive férias. A primeira, na Índia, fui mandada. Depois, fiz sozinha a missão da Guiné, foi uma coisa fantástica. Formou-se a Missão de Geografia do Ultramar, e professor Orlando Ribeiro era o diretor. Depois escolhia eu. Começamos por Moçambique.

## **Já lá tinha estado?**

Não. Conhecia bastante bem a Europa Ocidental, para cá do muro, os Açores e a Madeira.

## **O que queria encontrar nessas missões?**

Sítios e pessoas, é isso a geografia. Tive discussões muito grandes com os antropólogos, que estudavam as pessoas, e eu insistia que deviam ser estudadas no sítio onde estão.

## **Pergunto isto porque quando chega a estes territórios, já tinham sido amplamente filmados, mostrando as práticas sociais e comunitárias, mas para servirem uma máquina de propaganda. O que faz é diferente.**

Eu não sei se já tinham sido assim tão filmados. As pessoas ficavam admiradas de me verem com uma máquina. Na Guiné perguntaram-me que arma era essa. Dei-lhes a experimentar. Mas o que veio a cabeça foi que arma era essa.

## **Esses filmes mostram também essa relação entre as pessoas e os espaços, não sei se na edição, mas certamente no olhar com que as vê há uma tentativa, um exercício...**

... de integrar uma e outra, não é? Pois.

## **É uma preocupação à qual vai sendo cada vez mais sensível com o que vai aprendendo, de filme para filme, de território para território?**

Claro. Os territórios são todos muito diferentes.

## **Como é que a câmara não anula essas diferenças? Com o que é que tem de se preocupar, para não se levar pela paisagem, que há-de ser exuberante, exótica, fascinante.**

Não sei explicar senão assim: a ligação das criaturas com o sítio onde estão.

## **Procurar outros territórios, aprender com as pessoas nos contextos onde vivem, é também perceber quem somos e em que território vivemos. Como é que, a cada regresso, olhava para a sua volta?**

O que existia à minha volta interessava-me de uma maneira diferente. As pessoas são diferentes, com características que as distinguem. Tenho a sorte de ser filha de um militar, e de, em pequena, andar de um lado para o outro com o meu pai. Eu gostava de ver e falar – ainda hoje, e até demais – e observava, no Minho, umas montanhas que eram brancas, ou cinzentas, e muito verdes; que havia uma erva diferente aqui e acolá. E esse andar de um lado para outro, servia-me para perceber. Não vou dizer, nem vai acreditar, que sabia, porque uma pessoa de 4 anos não percebe, mas vê.

## **O que sabia de Macau antes de lá chegar? Alguns dos filmes que aqui chegavam, do Miguel Spiguel, por exemplo, já procuravam mostrar uma realidade, mas o seu filme era diferente.**

Mas esses eram filmes. Os meus são documentos. Esta é uma conceção bastante diferente. Um filme – que não sei fazer nem nunca farei –, é idealizado. É como num romance, que coloca as figuras em determinados sítios. Eu faço o contrário. Eu vejo os sítios e as pessoas, e tento ligá-las, tento metê-las no sítio certo.

### **São documentos, e não documentários.**

Exatamente.

### **O que se lembra do filme de Macau?**

Do filme sou capaz de não me lembrar de muito. Mas de Macau, lembro-me dos barcos. Uma pessoa chega e vê aquelas velas fantásticas, e fica [arrepiada]. E depois vê o trabalho das pessoas com os barcos. Tenho uma fotografia de um gaiato, com 3 ou 4 anos, num barco a chegar ao cais. O miúdo vem numa vara de bambu, a fazer o percurso, com as pernas e as mãos entre a vara de bambu. E eu acho que [isso] fui capaz de a transmitir. Não sei se [importa para] uma pessoa que esteja interessada numa história qualquer, de guerra ou de romance, mas são estas pequeninas coisas que eu queria passar.

### **Quando se olha para o conjunto desses documentos, e a imagem que propõem de um país que tinha de si mesmo uma ideia maior do ponto de vista geográfico do que era, essas diferenças pesam no olhar que propunha? Como é que estes documentos, tendo um propósito de estudo, procuram ser conscientes daquilo que era um discurso oficial sobre o que era Portugal?**

Os discursos oficiais, não me interessavam. Queria ver a realidade o mais possível. Interessava-me a realidade.

### **Isso é muito evidente nestes registos, que trabalham como se fossem uma permanente interrogação. Parecem estar sempre surpresos, a colocar questões, mais do que a formular e determinar respostas.**

Pois, eu procuro interpretar a relação dos homens com o sítio. Mais do que isto, sou incapaz.

### **E sobre São Tomé e Príncipe, de que se recorda?**

São Tomé é um brinquinho de ilha. Eram uma delícia, aquelas duas ilhas juntas. Foi a marinha portuguesa que lá me levou. Todos os trabalhos que fiz com mar, fui sempre ajudada pela Marinha. Só conheci a zona oeste. Na altura, a outra estava dividida em roças, e a restante organizada em casas de madeira, em pequenos socalcos, misturados, mas com autonomia. Tinham os cereais com que faziam uma espécie de pão, [tinham] animais para a carne, e tinham frutas. Frutos fantásticos que eram comidos de toda a maneira, crus, assados, cozidos.

### **Quando esteve em Angola, em Moçambique, esses territórios estavam em guerra. Como podia filmar? Como conseguiu segurança e o que guarda dessa possibilidade de lá estar?**

Podia ter sido muito arriscado. Angola e Moçambique, apesar de estarem muito próximos, são muito diferentes. Mas eram missões oficiais. Em Moçambique, no Niassa, fui em jipes militares, com motoristas dados através dos administradores.

### **Como é os filmes se tornavam objetos de estudo?**

Eu seguia nos filmes a técnica que seguia no estudo. Via tudo o que havia filmado, e percebia que os filmes que fazia eram demasiado grandes. Ao cortar, estudava-os, e montava-os de acordo com o que mais se aproximasse do que havia visto.

### **E depois do 25 abril não pode voltar a filmar, ou não quis...**

Filmei a família nos Açores. Tenho filmes que não estão revelados. Tenho as bobines de Super 8, mas perdi o gosto.

### **Foram dez anos em que sente que, com o seu olhar, contribuiu para que o cinema fosse matéria científica e, com ele, mudar o modo de estudo da geografia em Portugal.**

De certo modo mudou.

### **Retirados do seu contexto, como agora o estão a ser, como podem estes filmes ser vistos e pensados, considerando a fragilidade do próprio documento?**

Gostava que o vissem como um documento real e autêntico, com uma duração limite mas mostrando, no caso do vulcão, as [diferentes] facetas tal como eu as vi. Mas estou francamente espantada. Nunca pensei que um filme tivesse este interesse. Passaram [mais de] 50 anos. Naquela altura quase ninguém se importou. O filme foi visto num congresso internacional de geofísica, em 1958, e havia muitos ingleses e franceses que tinham estado na guerra, e um deles, inglês, ficou branco, quando o viu. Explicou-me que era o mais próximo que havia visto das imagens [que tinha do resgate pelas forças britânicas do exército aliado] de Dunquerque [1940]. No fundo, estamos todos sobre vulcões. Tudo quanto eu filmei, foi para ajudar a ver e a compreender um fenómeno, no caso do vulcão, ou uma realidade, no caso dos outros filmes.

### **E isso deixa-a como?**

Atónita. Espantada. Chegar a esta altura... ninguém se lembrou que eu existia e agora, de repente, foi o [Gonçalo] Tocha, e agora é tudo. Fico sem entender. Porquê? Há tanta gente agora com coisas tão mais modernas. [A forma de estudar este vulcão] foi do século XIX. Fico raivosa por ver gente a ir estudar vulcões com material que eu não podia ter. Que material levei eu: um termómetro de 400 graus que, da primeira vez que o meti nas cinzas, ficou lá. Tubos de ensaio, levava-os deste tamanho [aproxima polegar e indicador a curta distância], porque não havia mais. A única coisa que foi moderna era o cinema.

Entrevista realizada a 27 Fevereiro 2023, na residência de Raquel Soeiro de Brito, em Paço d'Arcos.

**Tiago Bartolomeu Costa** é programador e investigador. Atualmente é coordenador do projeto FILMar.



## Sobre três filmes de Raquel Soeiro de Brito: **ERUPÇÃO VULCÂNICA DOS CAPELINHOS, ILHA DO FAIAL – AÇORES, MACAU e SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE**

Nuno Prudêncio

**I** magine-se Raquel Soeiro de Brito (Elvas, 1925), a cruzar o Atlântico a bordo de um navio de guerra, a abeirar-se de um universo em ebulição. Imagine-se uma jovem cientista, uma “geógrafa de campo”, a desembarcar no Faial a 5 de outubro de 1957, para revelar ao mundo como a terra nascia à explosão do mar, a única mulher de uma pequena equipa coordenada pelo geógrafo Orlando Ribeiro. Raquel filmou o parto de um território desconhecido, alienígena. Foi a primeira a subir as suas encostas e a deixar passos desenhados no tapete de cinzas. O vulcão dos Capelinhos deu mais ilha ao Faial, roubou espaço ao oceano. Diante dos seus olhos, e posteriormente dos nossos, a Terra aconteceu.

O marco da narrativa telúrica de Raquel Soeiro de Brito, na Erupção Vulcânica dos Capelinhos, Ilha do Faial, revelou uma força inesperada, de cunho atômico, para o qual era pouca a preparação no terreno na história da geografia e da vulcanologia nacional. Raquel ficou quase um ano, depois da equipa sair. Tão incomum era a sua presença, vestida de parafernália fotográfica e de instrumentos de medição, que tinham ido dizer à PIDE, a polícia política do Estado Novo, que era uma espiã russa. Veio para tornar reais as imagens que já ocupavam a sua cabeça das variadas leituras sobre erupções, dos estudos nas montanhas de Clermont-Ferrand, do doutoramento em Geografia que concluiu sobre a ilha de São Miguel. Foi uma das primeiras portuguesas a escalar até este patamar, em 1955. Haveria de continuar este pioneirismo, antes e após a revolução de Abril 1974.

O seu percurso por declives acidentados, no cinema e na academia, é ainda mais inédito porque muito dele ficou em película, em cada missão que levou até inícios dos anos 1970. Cada título, dos quais o Arquivo Nacional das Imagens em Movimento guarda 14, realizados entre 1958 e 1973 acompanha as missões do Instituto Superior de Estudos Ultramarinos, realizadas com o apoio da Marinha, e resultantes de meses de trabalho de campo, de observação e registo. Por isso, “não são filmes, são documentos”, aponta Raquel, na direção que sempre assumiu ser a sua, a de “estudar sítios e pessoas”.

No Faial, os pescadores diziam-lhe que tudo começou com jatos de água que julgavam vir de baleias. Mas depois, contou-se, “o mar de manhã, aparecia espumante e borbulhante, com peixe-rei, carapau, parguetes de barriga para o ar”.

Demorou um ano até que a ferradura vulcânica galsse caminho sobre o mar para abraçar o Faial, à volta do farol da Ponta dos Capelinhos. Muita população foi buscar vida noutras paragens a Oeste, onde o Congresso dos Estados Unidos da América decretou um “Azorean Refugee Act”, para permitir a emigração da população afetada pela erupção.

Para Raquel, a missão era mais do que o registo do que se passava. Foi a primeira vez que trabalhou “numa máquina de cinema”, antes disso, só fotografias, mas “não podia ir para um vulcão sem uma máquina de filmar”. Recorda-se de ter de acender as luzes em casa ao meio-dia, por causa da queda ininterrupta de cinzas. Era a Casa da Missão, que se tornou em ponto de encontro para residências artísticas, atualmente desenvolvido pelo realizador Gonçalo Tocha, autor de *É NA TERRA NÃO É NA LUA* (2011). Daí filmava as nuvens negras que se contorciam e desdobravam por cima da água, para se projetarem numa espiral ascendente que as enrolava em torno de colunas de outras nuvens brancas. As pedras despenhavam-se do alto. O farol resistia às trevas que ameaçavam engoli-lo a qualquer momento. O movimento que se desvela perante a câmara é hipnótico e tão violento como se, por detrás da cortina de fumo, se adivinhassem dois monstros pré-históricos, em confronto mortal pelo reino submarino.

Em 1958, num encontro internacional de Geofísica, um participante inglês dizia que a película dos Capelinhos “eram imagens de Dunquerque”, tendo ele próprio visto o cataclismo da batalha nas praias da localidade francesa durante o resgate das tropas aliadas, pelas forças britânicas, em 1940.

A génese ou o apocalipse haveriam de continuar noutros documentos. A ontologia fílmica do mar, de onde se recorta o horizonte transformado em filmes, está presente em *SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE* (1964). Aí, e seguindo o mesmo princípio de observação, capta-se a elevação montanhosa, ocre e verde gritante, que já há muito se habituou a conviver com o oceano. Raquel filma antes de se precipitar nos campos cultivados, nas roças e nas danças locais, no qual poderemos evocar, por relação contemporânea indireta, a etnografia imagética do *cinema vérité* experimentada por Jean Rouch (1917-2004),

Descobriu “o brinquinho de ilha” de São Tomé entre o nevoeiro. Encontrou a vida organizada à volta do elemento estruturante que são as roças, da pesca e de umas “minialdeias” mais para o interior, espalhadas em socacos, com uma autonomia regrada e surpreendente na disposição de cereais, peixe, alguma carne e de uma quantidade indecifrável de frutos. Nunca tinha visto o fruto do cacau, a grande produção local, seguida de longe pelo café. Muitas das roças tinham um corredor direto que as ligava ao mar e um porto interior. O mar será presença nestes filmes-documento de Raquel Soeiro Brito enquanto elemento constitutivo da paisagem e da identidade conjunta das comunidades e do território.

Quando Raquel chegou, o setor do cacau começava a pressentir o colapso, oscilando entre os elevados custos de produção, a queda dos preços e a concorrência da África continental. Daí a uns anos, nem as terras, nem as pessoas que as trabalhavam seriam mais cuidadas.

De entre as imagens que nos revela, maravilhou-se com as epífitas, as plantas que se aninham a outras para ambas progredirem juntas. As casas dissimulavam-se entre a vegetação. Podíamos passar sem dar por elas. Aliás, em São Tomé, mergulham longe as histórias de invisibilidade social, económica e política de que será testemunha, percorrendo as montanhas com a câmara e intuindo o que são as origens dos angolares, que viviam em isolamento, herdeiros desse passado, criando uma comunidade piscatória remota. Tendo sido uma plataforma privilegiada na circulação de escravos para as Américas, muitos fugiam para os picos interiores, gerando narrativas fantasmáticas, agora pertença de imagens que, por não lhe serem justapostos comentários, funcionam como comentário visual e reflexo de uma história oficialmente invisibilizada.

Também em Macau o mar alimenta e é trabalho. O mar é o início das panorâmicas que se deslocam inexoravelmente da água para a cidade, para depois fazer o caminho inverso. Nessa travessia, as imagens das mulheres ao leme dos barcos à vela; os barcos amarrados nos cais; os barcos que traziam bambu da China continental; os barcos onde moravam famílias; os barcos que ostentavam bandeiras comunistas para não serem expostos. Os barcos, sempre eles, com a mais diversa tipologia, quase nunca a motor, foram o que primeiro a marcou em Macau.

Depois vinham as extensões da atividade marítima, as redes de pesca imóveis nas palafitas, que descem e sobem carregadas com a recolha. Era o trabalho tradicional quotidiano que se retratava, uma rotina milenar junto a outras, como o das horticulturas periféricas nos terrenos tirados ao mar (as águas sendo desprovidas de propriedade, já o vimos antes).

A partir do chamado “Porto Interior”, e que Raquel filmava da Colina da Penha, o que se avistava era um imenso casario raso, não os arranha-céus que o turismo de jogo ia começar a içar. Para Josef von Sternberg, que aí rodara MACAO (1952), uns anos antes, aqui estava a Monte Carlo do Oriente, e contrastando com as imagens recriadas do cinema encomendado a Miguel Spiguel (1921-1975), o ato de resistência da geógrafa tornada realizadora, *malgré soi*, foi documentar a vida e o comércio prestes a serem betonados, perenizar as ruas do Bairro do Bazar, o que vinha de trás e ia ficando, muito antes dos portugueses terem erigido um entreposto comercial e católico, para explorar e evangelizar esta parte do mundo. E assim a geografia humanizava-se, vertida em imagem. Percebe-se que insistia na ideia de documentos, mais do que filmes, porque não produz narrativa, e deixa que seja a realidade a filtrar o próprio olhar.

De tudo isto se nutriu Raquel, que olhava aqui no Porto Interior para a água queimada pela luz do sol, tal como no último plano de Erupção Vulcânica, na irrealidade pictórica que lembra os quadros de Turner. Há um lado incandescente, mas que nos deixa olhar. “Vejam. Aprendam a ver”, costumava dizer Raquel aos seus alunos.

**Nuno Prudêncio** é jornalista e investigador, atualmente a desenvolver uma tese de doutoramento sobre territórios imaginados no cinema, na Université de Montpellier Paul Valéry.



## Sessões FILMar que integram os filmes de Raquel Soeiro de Brito

02 Março, 21h	18 Março, 19h	26 Março, 18h
Teatro Micaelense Ponta Delgada	Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema Lisboa	Casa do Cinema de Coimbra Coimbra
<ul style="list-style-type: none"> <li>ERUPÇÃO VULCÂNICA DOS CAPELINHOS, ILHA DO FAIAL – AÇORES</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>ERUPÇÃO VULCÂNICA DOS CAPELINHOS, ILHA DO FAIAL – AÇORES</li> <li>MACAU</li> <li>SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>ERUPÇÃO VULCÂNICA DOS CAPELINHOS, ILHA DO FAIAL – AÇORES</li> </ul>
com acompanhamento musical de <b>Hilde Wollenstein</b> , encomendado pelo Grémio dos Arquitetos, integrado no 16º Congresso da Ordem dos Arquitetos.	com acompanhamento musical de <b>Margarida Magalhães</b> (Raw Forest), encomendado pelo FILMar.	com acompanhamento musical de <b>Beatriz Bandeirinha</b> , encomendado pela Casa do Cinema de Coimbra.

As sessões têm o apoio do programa EEAgants 2020-2024



Ficha técnica

Textos: Nuno Prudêncio, Tiago Bartolomeu Costa

Recolha de som: Joana Sousa

Grafismo e paginação: Nuno Rodrigues

FILMar/ Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2023

[www.cinemateca.pt](http://www.cinemateca.pt) | [www.instagram.com/\\_filmar\\_](https://www.instagram.com/_filmar_)