



# Diálogos

ISSN 2177-2940



## Margem de certa maneira : o caso da censura a *Catembe*.

 <https://doi.org/10.4025/dialogos.v26i1.61947>

Maria do Carmo Piçarra

 <https://orcid.org/0000-0002-7875-9629>

Universidade Nova de Lisboa, Instituto de Comunicação da NOVA: Lisboa, PT

E-mail: carmoramos@gmail.com

---

### Margin in a way: the case of *Catembe* censorship.

**Abstract:** Through the analysis of the censorship of *Catembe*, I intend to show how the Portuguese dictatorship sought to fully control the cinematographic projection of colonialism, considered, after the beginning of the colonial war in 1961, a mainstay of the regime and an essential condition of Portugal and of an idea about the “Portuguese way of being in the world”. I contextualize the emergence of censorship after the May Revolution of 1926, characterizing its application to cinema and particularizing how it was instrumentalized by the “Politics of the Spirit”. I then identify the main guidelines on the basis of which the censors exercised their function and describe the importance of cinema to project the nation and an idea of Portugueseness that established that it was their purpose to possess colonies as a historical right. Finally, I summarize the changes in the colonial model before going deeper into the case study under analysis.

**Key words:** Policy of the Spirit; New Cinema; colonialism; portugality; *Catembe*; Mozambique.

---

### Margen de alguna manera: el caso de la censura de *Catembe*.

**Resumen:** A través del análisis crítico de la censura de *Catembe*, pretendo mostrar cómo la dictadura portuguesa pretendía controlar plenamente la proyección cinematográfica del colonialismo, considerado, tras el inicio de la guerra colonial en 1961, pilar del régimen y condición esencial de Portugal y de una idea sobre la “forma portuguesa de estar en el mundo”. Inicialmente contextualizo el surgimiento de la Censura después de la Revolución de Mayo de 1926, caracterizando su aplicación al cine y particularizando cómo fue instrumentalizada por la “Política del Espíritu”. A continuación, identifico las principales pautas a partir de las cuales los censores ejercieron su función y describo la importancia del cine para proyectar la nación y una idea de portuguesidad que establecía que era su propósito poseer las colonias como un derecho histórico. Finalmente, resumo los cambios en el modelo colonial antes de profundizar en el estudio de caso bajo análisis.

**Palabras clave:** Política del Espíritu; Nuevo Cine; colonialismo; portugality; *Catembe*; Mozambique.

---

### Margem de certa maneira: o caso da censura a *Catembe*.

**Resumo:** Através da análise do caso de censura a *Catembe* pretendo evidenciar como a ditadura portuguesa pretendeu controlar totalmente a projecção cinematográfica do colonialismo considerado, após o início da guerra colonial, em 1961, um sustentáculo do regime e condição essencial da portugalidade e de uma ideia sobre o “modo português de estar no mundo”. Contextualizo o surgimento da Censura após a Revolução de Maio de 1926, caracterizando a sua aplicação ao cinema e particularizando como foi instrumentalizada pela “Política do Espírito”. Identifico, depois, as principais orientações com base nas quais os censores exerceram a sua função e descrevo a importância do cinema para projectar a nação e uma ideia de portugalidade que assentou que era seu desígnio a posse de colónias. Finalmente, sintetizo as mudanças no modelo colonial antes de aprofundar o estudo de caso em análise.

**Palavras-chave:** Política do Espírito; Novo Cinema; colonialismo; portugalidade; *Catembe*; Moçambique.

Recebido em: 22/12/2021

Aprovado em: 18/03/2022

Quando Salazar convidou António Ferro para dirigir o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), subordinado à Presidência do Conselho (e ao próprio Salazar, presidente do Conselho), este já era seu admirador – como era de Mussolini, Primo de Rivera, Gabriel D’Annunzio ou Sidónio Pais. Para Ferro, Salazar não detinha o poder para fazer a vontade pessoal; antes era, como afirmou, para obedecer à vontade da Nação, mesmo que, por vezes, “contra a transitória vontade dessa vontade [...]” (FERRO, 1954, p. 44-45).

A defesa da censura feita pelo estadista nas entrevistas feitas pelo então ainda jornalista António Ferro no *Diário de Notícias*, publicadas de 19 a 24 de Dezembro de 1932, imediatamente antes de ser convidado para dirigir o SPN, parece enquadrar-se no que Ferro considera ser obedecer à vontade da Nação ainda que contra essa vontade (FERRO, 1933, p. 46-47).

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

Após a implantação da República portuguesa, e não obstante a publicação de legislação restauradora da liberdade de imprensa, o deflagrar da Primeira Guerra Mundial determinou que, em 5 de Julho de 1916, fosse instaurada a censura. Ordenou-se a apreensão dos documentos cuja publicação prejudicasse a defesa nacional ou considerados propaganda contra a guerra. Embora de carácter transitório, e exercida pelo Ministério da Guerra, a Censura Prévia foi, entre outras motivações, evocada por Sidónio Pais para justificar o golpe militar que liderou. Não obstante, manteve-a.

O golpe militar de 28 de Maio de 1926 inicialmente restaurou a liberdade de pensamento. A primeira lei de imprensa do executivo militar foi idêntica à da Primeira República mas a garantia do respeito pela crítica e liberdade de discussão durou pouco tempo. A 22 de Junho foi restabelecida a censura à imprensa, alargada ao cinema em Maio de 1927.

A Constituição Portuguesa de 1933, publicada a 11 de Abril, sai em simultâneo com o Decreto nº 22469. Enquanto o seu artigo 8º, no nº 4, estabelece “a liberdade de pensamento sob qualquer forma”, no nº 20 refere-se que “leis especiais regularão o exercício da liberdade de pensamento”. O artigo 3º esclarece que a função da Censura será “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”. A definição do que é a verdade, a justiça, a moral, etc., fica ao critério dos censores. Quanto ao decreto nº 22469, instaura a Censura Prévia das publicações “sempre que em qualquer delas se versem assuntos de carácter político ou social”.

O primeiro condicionamento pela ditadura ao cinema ocorre com a publicação, a 6 de Maio de 1927, do decreto nº 13564, diploma geral regulador dos espectáculos e divertimentos públicos.<sup>1</sup>

Em 1944, após a mudança de nome e uma ligeira redefinição de competências do SPN transfigurado em Secretariado Nacional da Informação (SNI), a Censura Prévia ficou sob a alçada deste organismo, o qual respondia ao Presidente do Conselho. Nenhuma das mudanças implicou a explicitação – à semelhança do que sucedia nos EUA, com o Código Hayes – de quais as normas regiam o exercício censório. No Centro de Documentação da Cinemateca Portuguesa foi, porém, encontrado um documento para uso dos censores que enuncia directivas quanto aos aspectos a problematizar. Contemplaram três categorias. Em primeiro lugar, visavam-se aspectos de ordem moral, proibindo-se a excitação de “baixos instintos”, situações “licenciosas ou obscenas” (nu, sensualidade, bailado com “movimentos intencionalmente lascivos”), desrespeito pelo casamento, filmes passados quase integralmente em cabarets, casas de jogo, etc., tortura a homens ou animais e filmes anti-religiosos. Quanto aos “aspectos sociais e políticos”, visavam-se filmes com “exagerada preocupação social” de tendência “comunizante”, sobre injustiças sociais e/ou que explorassem o tema da luta de classes, sobre o “tráfico de brancas”, que atentassem contra o prestígio militar ou fossem de exaltação da guerra e de perturbação da paz. Eram ainda considerados aspectos criminais e nesse âmbito proibiam-se obras promovendo a figura de criminosos, retratando positivamente o crime ou a prática de injustiças além dos que descrevessem detalhadamente técnicas criminosas. Estas directivas de censura ao cinema estavam já sintetizadas no acima referido decreto 13564, de 1927, que, no artigo 133º, explicitou:

É rigorosamente interdita a exibição de fitas perniciosas para a educação do povo, de incitamento ao crime, atentatórias da moral e do regime político e social vigorantes e designadamente as que apresentarem [...] maus tratos a mulheres; torturas a homens e animais; personagens nuas; bailes lascivos; operações cirúrgicas;

<sup>1</sup> Após a Censura Prévia ter sido legalmente criada pela Constituição de 1933 e por um Decreto-lei específico – o nº 22469, de 11 de Abril -, a passagem das Comissões da Censura do Ministério da Guerra para o do Interior dá-se, a 29 de Junho, com a criação da Direcção Geral dos Serviços de Censura (Decreto-Lei nº 22756). Em 1944, o Decreto-Lei nº 33545, de 23 de Fevereiro, faz com que saiam da alçada do Ministério do Interior os Serviços de Censura, os quais passam, na prática, para a dependência directa de Salazar. Ainda esse ano, através do Decreto-Lei nº 34133, de 24 de Novembro, o Secretariado Nacional de Informação e Cultura Popular incorpora os Serviços de Censura e os Serviços de Inspeção aos Espectáculos. No ano seguinte, o Decreto-Lei nº 34560, de 11 de Maio, institui formalmente uma Comissão de Censura para teatro e cinema.

execuções capitais; casas de prostituição; assassínios; roubo por arrombamento ou violação de domicílio, em que, pelos pormenores apresentados, se possa avaliar dos meios empregados para cometer tal delito; a glorificação do crime por meio de letreiros ou efeitos fotográficos.

Refira-se que, em 1959, tal foi reformulado passando a reformulação a estar materializada no decreto 42660, mas, precisamente por o primeiro decreto ser mais descritivo, evidências apontam para a manutenção deste como referência normativa para os censores.

Para executar as directivas, cada censor usava as suas referências para interpretações mais ou menos estritas. Naturalmente, essa subjectividade teve implicações na censura feita aos filmes. Conforme referido, apesar das indicações genéricas dadas aos censores, o rigor com que foi exercida a Censura Prévia variou em função das habilitações destes e também do zelo na interpretação das regras.<sup>2</sup>

Sobre o cinema, 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 obedeciam a orientações para cortar alusões a movimentos de massa, referências não patrióticas à guerra, a ideias pacifistas, à sexualidade, à questionação religiosa e à família (protegendo a fidelidade conjugal). Porém, para executar as directivas, cada um dispunha de um quadro de referências pessoais, responsável por interpretações mais ou menos conservadoras

<sup>2</sup> A subjectividade foi reconhecida, em 1971, pelo então presidente António Caetano de Carvalho. Este admitiu que a diferença de critérios dos vogais era 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.”

Actas da Comissão de Censura, 16 de Março de 1971. SNI-IGE. Livro 29. ANTT.

das orientações propostas pelo Estado.

Especificamente quanto aos filmes sobre as colónias, a isso acresceu que, antes de serem submetidos à Comissão de Censura, passaram, após o caso *Catembe*, a ser alvo de censura preliminar, e sem enquadramento normativo, pelos funcionários do Ministério do Ultramar.

Quando, em 1965, *Catembe* foi alvo de 103 cortes impostos, não pela Comissão da Censura, mas pelo Ministério do Ultramar, criou-se um precedente para que este organismo político passasse a definir um padrão em matéria do que poderia ou não ser filmado nas colónias portuguesas.

### A projecção do “modo português de estar no mundo”

Além do condicionamento do cinema através da Censura Prévia, o Estado Novo conformou ideologicamente os apoios ao cinema através de uma política cultural criada por António Ferro e designada como “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 limites para a criação cinematográfica, constringendo os autores a abordar temas que pudessem beneficiar dos apoios do FCN.

Apesar da Censura Prévia aos espectáculos cinematográficos se ter iniciado em 1927, só em 1944 foi criada a Comissão da Censura de Espectáculos. O facto de, até ao 25 de Abril de 1974, os censores serem nomeados pelo Presidente do Conselho atesta a importância que foi dada a este organismo na conformação, à ideologia da ditadura, das ideias e estéticas divulgadas pela cultura. Quanto ao cinema português, a complementaridade da acção entre o Fundo, que, por lei, apoiava exclusivamente a produção nacionalista, e a Comissão da Censura, garantia a conformidade e adequação a uma moral apertada. Embora vaga na definição da lei, não só foi sendo adaptada e reavaliada ao longo do tempo como, por vezes, extravasou a bitola ideológica do regime, dada a diligência dos funcionários da ditadura.

Até à realização de *Catembe*, o cinema português pouco se interessara pelas colónias. Iniciada a Guerra Colonial em 1961, o FCN quis mudar isso, à semelhança, aliás, da ditadura militar, logo após o golpe de 1926, a qual foi bastante rápida, não obstante a crise financeira, a instrumentalizar o cinema.

A ditadura militar propusera-se participar nas grandes exposições coloniais europeias da época. Esteve em causa não apenas o reconhecimento internacional do novo regime mas também do estatuto de Portugal como potência colonial. Esta faceta colonial foi exibida em filmes mostrados na Exposição Ibero-americana de Sevilha (1929), na Exposição Internacional e Colonial de Antuérpia (1930) e na Exposição Internacional de Paris (1931). O Agente Geral das Colónias e

comissário da participação portuguesa na Exposição de Sevilha, Armando Cortesão, encomendou filmes sobre as colónias africanas a duas equipas de cinema. A produção de filmes foi apoiada por empresas privadas e pelas autoridades coloniais. Uma terceira equipa, que surgiu por iniciativa de um grupo de cidadãos, também produziu filmes. Assim, em 1929, a equipa dos Serviços Cartográficos do Exército, a que se juntou o operador Augusto Seara, filmou S. Tomé, Príncipe e Guiné. Uma outra equipa baptizada como Missão Cinegráfica a Angola, composta por César de Sá e António Antunes da Mata, partiu quase em simultâneo. A Brigada Cine-Portuguesa, dirigida por Fernandes Tomás e dinamizada pela sociedade civil, foi a terceira equipa a partir tendo Moçambique como destino onde filmou, entre outros filmes, *A colónia de Moçambique*, o qual veio a ganhar um grande prémio em Paris.

Neste período, a pasta das Colónias era tão importante que Salazar assumiu a mesma, cumulativamente a outros cargos e, ainda antes da promulgação da Constituição de 1933, foi publicado, em 1930, o Acto Colonial. Este definiu as formas de relacionamento entre a metrópole e colónias assumindo forte enfoque nacionalista. Impôs a designação Império Colonial Português – em detrimento de “províncias ultramarinas”, expressão posteriormente recuperada pela revisão constitucional de 1951 – no que foi uma crítica ao assimilacionismo oitocentista e quis reconhecer direitos e garantias aos povos considerados primitivos, em linha com o “darwinismo social” do século XIX. Na prática, reconheceu escassos direitos àqueles nascidos das então colónias e estes foram subordinados à missão imperial portuguesa. Consagrada no artigo 2, afirmava: “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”.

Se entre os direitos dos “indígenas” passou a constar a obrigatoriedade de remuneração do trabalho – como resposta às pressões da Sociedade das Nações para que Portugal acabasse com o “trabalho forçado”, eufemismo para trabalho escravo –, entre os deveres destes incluiu-se a sua obrigação de trabalhar em obras públicas de interesse geral e colectivo além de se impôr o recrutamento compulsivo para o trabalho forçado de todos os refractários ao pagamento de impostos.

A instrumentalização do cinema para mostrar as colónias portuguesa – não obstante a grave crise financeira que então Portugal atravessava – e a publicação do Acto Colonial confirmam como esta matéria foi importante politicamente.<sup>3</sup>

---

3 O Acto Colonial, promulgado a 8 de Julho de 1930, foi uma reacção a uma revolta ocorrida em Angola, em Março desse ano, em que se confrontaram os interesses de funcionários civis e militares de alta patente atentando contra a autoridade do poder central.

Posteriormente, a expressão, então vulgarizada, “Do Minho a Timor somos todos portugueses” assinalou uma mudança do modelo político colonial do Estado Novo. Até ao início dos anos 50, teve subjacente uma visão antropobiológica. Através das suas figuras referenciais, Eusébio Tamagnini e Mendes Correia respectivamente, as escolas antropológicas de Coimbra e do Porto definiram um padrão da raça portuguesa, combatendo a miscigenação. O Estado Novo reconheceu, pois, escassos direitos aos povos “primitivos”, promoveu a sua “nacionalização” tornando portugueses todos os colonizados mas o “darwinismo social” manteve-se. A infantilização das populações colonizadas além da naturalização da ideia de não contemporaneidade de África com a modernidade impuseram a suposta necessária liderança por Portugal.

A revisão constitucional de 1951, enquadrada, após a II Guerra Mundial, pela emergência do anti-colonialismo, institucionalizou o abandono dos conceitos de império e de colónia. Tal foi consagrado na Lei Orgânica do Ultramar de 1953, integracionista e que reforçou a unidade do território metropolitano e ultramarino. Impôs-se o conceito de Nação pluricontinental - as viagens a África que o Presidente da República Craveiro Lopes entre 1954 e 1956 proclamam-no.

Ministro das Colónias desde 1950, Sarmento Rodrigues promove a reforma administrativa actualizando o modelo político colonial. Este assimila então – simplificando-o – o luso-tropicalismo, a “quase-teoria” do sociólogo brasileiro Gilberto Freyre, sobre um multiculturalismo assente na especificidade da adaptação do português e sua cultura a ambientes tropicais. Paralelamente, Adriano Moreira promoveu esta concepção a partir do Centro de Estudos Políticos e Sociais, que fundou em 1956 e dirigiu.

Quando Freyre publicou, em 1940, *O mundo que o português criou*, lançou os fundamentos da teoria sobre o espaço identitário luso-tropical, que perduram na ideia de lusofonia. “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 (FREYRE, s.d., p. 41). Essa unidade era supostamente sustentada pelo cristianismo, ideia que se tornou argumento para responder negativamente, quando as Nações Unidas passaram a questionar Portugal sobre a administração de colónias.

Na década de 40, porém, estas ideias de Freyre ainda chocavam com a influência da antropobiologia no modelo colonial vigente. A importância dada à mestiçagem e a componente sexual da teoria foram recalcadas pela ditadura portuguesa.

Quanto à assimilação, um discurso que Salazar fez em 1957 – depois da criação das “províncias ultramarinas” e da viagem que o Estado convidou Freyre a fazer pelas colónias –, aos microfones da Emissora Nacional, clarifica a posição na nação: “Nós cremos que há raças, decadentes ou atrasadas, como se queira, em relação às quais perfilhámos o dever de chamá-las à

civilização” (SALAZAR, 1959, p. 427).

Apesar do luso-tropicalismo a que o regime recorreu para responder ao questionamento da ONU a segregação manteve-se. Adriano Moreira, ministro do Ultramar entre 1961 e 1963, foi demitido precisamente por ter abolido o regime do indigenato e proibido as culturas agrícolas obrigatórias.

### Filmes coloniais de regime

Dez anos após o esforço feito para mostrar ao mundo as colónias portuguesas em África, realizou-se uma Missão Cinegráfica para produzir filmes sonoros sobre as colónias africanas. 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 na visita que o Presidente da República, Carmona, empreendeu pelas colónias.

O Ministério das Colónias, através da Agência Geral, financiou a Missão e a realização de um filme de ficção, *Feitiço do império*. Este conta a história de um luso-descendente rico, Luís Morais, que, 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”.

O filme propagandeia a obra colonial portuguesa, encetada com poucos recursos, mas grandiosa também na sua apregoada “tolerância”. Os africanos são retratados como “bons selvagens” que os portugueses querem “educar” respeitando o seu modo de vida.

Um outro filme de referência para a propaganda nacionalista foi realizado na década seguinte. *Chaimite* enalteceu os militares portugueses e a coragem e trabalho dos colonos, fazendo um retrato menos simpático dos africanos e menos brando da colonização. Apoiado financeiramente pelo FCN e com realização de Jorge Brum do Canto, estreou a 4 de Abril de 1953.

O propósito do filme era exaltar os colonos e soldados que tinham defendido o território moçambicano em 1894-1895. Quando uma revolta dos Vátua, liderados por Gungunhana e armados pelos ingleses com 30 mil espingardas, ameaçou a soberania portuguesa, travaram-se várias batalhas. *Chaimite* acrescenta ao fundo histórico um triângulo amoroso, tendo como centro uma jovem colona, Maria, por quem se apaixona Daniel, dono de um café, o qual desconhece que esta está comprometida com o soldado João Macário.

Brum do Canto, assumido monárquico, aproveitou os apoios estatais, para retratar a acção do povo português em África, ressaltando como, durante a monarquia, fôra apoiada pela bravura

das chefias militares. *Chaimite* afasta-se 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.

Obviamente houve um aproveitamento, pelo regime, da exaltação nacionalista feita por *Chaimite*. Esta enquadra-se nos termos da lei que criou o FCN – “ser representativo do espírito português, quer traduza a psicologia, os costumes, as tradições, a história, a alma colectiva do povo” – e é mobilizador para as batalhas que se antecipam, com a emergência do anti-colonialismo.<sup>4</sup>

No que respeita às representações sociais por este filme de regime, note-se que, ao contrário de *Feitiço do império*, filmado antes mas com acção posterior, em *Chaimite* os nativos são quase sempre cruéis, traiçoeiros, 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.

*Chaimite* termina incitando à colonização. Nos anos 50 do século XX, a ditadura sente-se pressionada para fazer a ocupação das colónias, que não pudera fazer antes tanto por motivos sanitários como devido à escassez demográfica.

Mas que palavra têm a dizer os africanos sobre esse mundo que o português criou? E quando os africanos são brancos – “cidadãos de segunda”, como foram classificados pelo regime – de que modo representaram esse mundo?

### ***Catembe* como corpo de delito**

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

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

No panorama que esboçou, em 1978, Luís de Pina caracterizou assim a relação entre o Estado Novo e o cinema português durante esse período. Esta visão, crítica, sobre o cinema português e a sua história, no âmbito do Estado Novo, é enquadrável no tempo pós-revolucionário.

<sup>4</sup> Lei nº 2027, de 18 de Fevereiro de 1948.

Mas como entender a afirmação de Pina, considerando o cinema de autor surgido nos anos 60? E como se articulou com a realização de filmes sobre o “Ultramar”? Entre Dezembro de 1965 e Março de 1966, Pina organizou um ciclo de filmes de temática colonial – projectados quinzenalmente no Palácio Foz –, incluído no programa da Comissão Ultramarina da Liga dos Antigos Graduados da Mocidade Portuguesa. Na altura, no texto “O cinema e o Ultramar”, Pina enunciou conclusões debatidas num colóquio, realizado entre 19 a 21 de Abril de 1966:

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. [...]

- 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. Referimos, 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; [...] (PINA, 1966).

A história do “viver quotidiano” foi então encetada pelo Novo Cinema, embora sempre escrutinada e amputada pela Censura além de formatada ideologicamente pela política de apoios do regime. Este movimento estético não nasceu num cenário de abertura mas no lastro do falhanço da lei nº 2027 de 18 de Fevereiro de 1948, de anunciada protecção do cinema mas que foi de efectivo uso dos filmes para veicular ideias nacionalistas. O período entre os êxitos cinematográficos dos anos 30 e 40, com as comédias à portuguesa, e o início da década de 60 é decepcionante, com escassa produção de filmes e limitado apreço do público pelos mesmos. Por iniciativa de César Moreira Baptista, director do SNI, o FCN aposta numa política de formação, com atribuição de bolsas de estudo, com resultados quanto à formação de realizadores com uma nova sensibilidade estética.

A mudança é viabilizada pela formação de novos cineastas, com concepções de cinema novas e que enformam um olhar diferente sobre o país, que permanece asfixiado pela ditadura, constrangido pela censura e atemorizado pela polícia política.

Os vinte anos de cinema pré-revolucionário iniciam, no entanto, o exorcismo da repressão. O cinema português afirma-se como movimento estético. A sua possibilidade de existência deveu-se a um “pacto latente”. Embora fechado às influências e pressões exteriores, a ditadura viabiliza a renovação de uma massa crítica e um projecto cinematográfico que projecte a nação. Ou seja, o

Novo Cinema tem que ser conforme ao modo como o Estado pretende que a nação se projecte. Este movimento não foi conservador política e esteticamente. Mas não pôde contrapor – essa foi a condição da sua existência – uma projecção da nação disruptiva. O modo como se projectou internacionalmente – ímpar e superando a “Política do Espírito” de Ferro – defendeu-o no país.

### *Catembe* como “margem de certa maneira”

O realizador de *Catembe – sete dias em Lourenço Marques* (1964-1965), Manuel Faria de Almeida (1934-), nascido em Lourenço Marques [actual Maputo], foi um dos fundadores do movimento do Novo Cinema<sup>5</sup>, após ter sido um dos bolseiros do FCN formados no estrangeiro – no caso dele, na London School of Film Technique, no início dos anos 60. Antes, em 1957, foi um dos fundadores do Cine Clube de Lourenço Marques. Explicou (PIÇARRA, 2015, p. 229): “Tínhamos a sorte de a censura em Lourenço Marques ser ‘muito boa’... Nós passámos *O couraçado Potemkine*, *A mãe*, todas essas fitas, em pleno Salazarismo. Em 1958, 1959”. A maior liberdade de pensamento em Moçambique foi um determinante para o exercício, depois censurado, que dela fez o realizador no seu único filme de longa-metragem que integrou ficção.

A credibilidade do produtor Cunha Telles (ex-inspector de cinema da Mocidade Portuguesa), a condição de Faria de Almeida como bolseiro bem-sucedido – destacou-se como o melhor aluno da escola até então – e o desejo de incremento de produção cinematográfica sobre o “Ultramar” pelo regime conjugaram-se para que o Conselho do Cinema apoiasse financeiramente um projecto seu.

A “declaração de intenções”, no pedido de apoio, descreve *Catembe* em termos que o enquadram assumidamente na desejada promoção cinematográfica do portuguesismo, embora ressaltando uma perspectiva autoral (ALMEIDA, 1963):

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 raias 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, conseqüentemente, inútil e prejudicial à realidade nacional.

Sintetiza ainda o teor de cada uma das três histórias que o irão compô-lo (ALMEIDA, 1963):

<sup>5</sup> Em 1962, estreia *Dom Roberto*, de Ernesto de Sousa. As Produções Cunha Telles foram determinantes para a realização continua 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 o que sucede com *Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha; *Belarmino* (1964), de Fernando Lopes, e *Domingo à tarde* (1966), de António de Macedo.

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 em 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*, “por que 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”. (ALMEIDA, 1963)

Finalmente, a terceira história seria filmada como um poema, a preto e branco, e seria aquela com maior duração no filme: 40 minutos. Foi descrita deste modo, antes de ser integralmente cortada no filme (ALMEIDA, 1963):

A história abre no bairro de Xipamanine e das Lagoas, 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.

À porta encontra uma mulher que lhe diz que “o Eugénio tinha estado ali à sua procura” ao que ela não responde. [...] Entra-lhe em casa uma amiga que lhe diz que lhe “traz uma carta da Afrique, jovem que trabalhou no bar “Luso” e partira para Inglaterra meses atrás. Catembe ouviu 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 cafreal. 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.

Na planificação do filme, a história sofreu 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 ela 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”.

Faria de Almeida apercebeu-se rapidamente da apreensão que o projecto estava a provocar em Lourenço Marques. Foi recebido no aeroporto pelo director do Centro de Informação e Turismo de Moçambique (CITMO), organismo da então colónia equiparável ao SNI na metrópole, além de jornalistas. Ainda no local foi avisado por um amigo – Fernando Carneiro, o jornalista entrevistado no filme – que não se “alargasse” nas declarações pois havia em Moçambique quem não estivesse interessado “em que eu fizesse um filme diferente do que era costume”. (PIÇARRA, 2015, p. 239)

Instala-se em casa dos pais e procura, sem êxito, obter mais apoios para fazer o filme – nomeadamente, da câmara de Lourenço Marques e do governo regional.

O processo contra *Catembe* começara. As expectativas criadas e a promoção pela imprensa – mesmo a oficiosa – tinham alertado personalidades próximas do regime, como Melo Pereira, e as autoridades, zelosos do controlo da abordagem e registo em imagem da vivência moçambicana. Faria de Almeida conta: (PIÇARRA, 2015, p. 239):

Sei agora 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”.

O SNI pediu um parecer ao CITMO relativo à atribuição ou suspensão do pagamento do subsídio à produção. Faria de Almeida teve de explicar ao director deste organismo o que seria o filme e, na sequência disso, o primeiro telegrafou a autorização.

A rotação do filme durou entre duas a três semanas e, devido à falta de recursos, não

puderam repetir-se *takes*, houve sequências que, por economia, foram filmadas a preto e branco. A do almoço e sesta dos colonos ao domingo, com uma banda sonora em que à comida sorvida se seguem os rancos do colono, foi fixada através de uma montagem de fotografias de Augusto Cabrita, o director de fotografia do filme e um dos mais reputados fotógrafos portugueses, e usando efeitos sonoros, provavelmente por questões económicas.

Conforme contratado com o SNI, após o filme montado, ainda que sem a banda sonora, foi solicitado que um delegado deste organismo o visionasse. Em Janeiro de 1965, este informou que tinha material muito bom a par de outro que precisava de ser revisto, recomendando ainda que, quando fosse submetido ao Conselho do Cinema, estivesse presente um delegado do Gabinete do Ministro do Ultramar para que também emitisse um parecer.

Em 19 de Março de 1965, a primeira versão de *Catembe* é vista pelo representante do Ministério do Ultramar, que impõe 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”. Opinava 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.(ALMEIDA, s/d)

O director do SNI recusou-se a pagar o subsídio sem que o Ministério do Ultramar se pronunciasse em definitivo. *Catembe* seria sujeito a segundo visionamento e nova censura, a da Agência Geral do Ultramar. O seu director, Leonel Banha da Silva fez um longo ofício, a 19 de Abril, referindo que “se limitava a apreciar os aspectos de relevância política relativos ao *Catembe*”. Reproduzo 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:

- a) está dado, com demasiada nitidez, o contraste entre o “domingo” (o filme é repartido pelos sete dias da semana) – em que se demonstram o descanso e prazeres de “brancos” e a “segunda-feira” que

começa por mostrar o trabalho quase só de “pretos”. A demasiada nitidez deste contraste pode ser ‘amaciada’ com uma simples alteração de montagem, que o produtor se declara plenamente disposto a fazer.

- b) Cenas finais, passadas, em “cabarets” embora mostrando “brancos” e “pretos” parecem igualmente inconvenientes pois não se afigura que reflectam o melhor tipo de relações que podem estabelecer-se.
- c) O contraste entre a “opulência” da cidade e a “pobreza” de Catembe também deveria ser atenuada pelo texto – e não é.

Com base no parecer, 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 escreveu:

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.(Idem)

Posteriormente, *Catembe* foi apresentado à 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 do filme “por não ser oportuna a sua exibição”.

Por que razão era *Catembe* danoso para o regime? Por causa do olhar do 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 a influência do cinema de Chris Marker, Alain Resnais e Agnès Varda. *Cléo de 5 à 7* é uma inspiração assumida e 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.

Mas, para além de se tratar de uma proposta de linguagem cinematográfica disruptiva relativamente à do “velho cinema” português, *Catembe* perturbava o regime também pela proposta de retrato social da colónia, alternativa à proposta tradicional das actualidades de propaganda patrocinadas pelo SNI, o *Jornal Português* e *Imagens de Portugal*? Ou era pela circunstância do autor, um branco nascido e educado em Moçambique, com formação em cinema feita em Inglaterra e com uma sensibilidade diferente da sensibilidade metropolitana quanto ao território colonial onde

**PIÇARRA, Maria do Carmo. Margem de certa maneira : o caso da censura a *Catembe*.**

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.

### **O filme como “esqueleto invertido”**

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 invertido* 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 de poder crescer cinematograficamente e exprimir-se com plenitude.

Assente-se que a terceira parte do filme, ficcional, foi eliminada da segunda versão de *Catembe*. A imprensa especulou sobre um hipotético desentendimento entre Faria de Almeida e Filomena Lança, intérprete da mulata *Catembe*. As cenas com esta personagem foram quase todas eliminadas; surge em escassas sequências, sem valor narrativo.

As baixas de Lisboa e de 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. *Catembe* inicia-se com uma reportagem em Cinema Directo, filmada por Manuel Costa e Silva e por Elso Roque, com uma câmara Debrise na baixa lisboeta, com Faria de Almeida a entrevistar vários transeuntes, questionando-os sobre que ideia têm de Lourenço Marques. A sucessão de entrevistas comprova o desconhecimento e alguma mitificação sobre a capital moçambicana – há desde os que julgam ser na selva e ter animais a passear pelas ruas aos que pensam que deve ser superior a Lisboa. Além de cortes feitos sempre que os entrevistados referem Moçambique como se não fosse Portugal ou em que se patenteia um desacordo entre a linguagem destes e a nova terminologia imposta através da revisão constitucional, há cortes mais inexplicáveis. É o que sucede com a terceira entrevista, integralmente cortada. Será sido porque a primeira resposta parece remeter para a guerra que então estava em curso, motivada pelo desejo de independência (prossequindo com 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, tenho a impressão de que os portugueses vão ganhar.

*Catembe* desloca-se finalmente para Moçambique. A aproximação a Lourenço Marques é

aérea, aos sete minutos de filme, e a narração enuncia estatísticas sobre a capital laurentina.

Por volta dos 9'9", o jornalista Fernando Carneiro surge em grande plano declarando: "Antes de mais, para mim é bastante complicado falar do jornalismo de Moçambique na medida em que eu sou 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 de apresentação da cidade. Corresponde ao plano 14, que deveria ter sido cortado, segundo a lista feita por Pedro Banha da Silva, mas não foi. O filme prossegue com imagens de uma das principais avenidas.

O plano 17 sofre novo corte. Nele, Carneiro constata 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", afirma a voz *off*, em sobreposição a uma fotografia da equipa do filme, "especialmente quando se toma o partido das causas que outros pretendem perdidas".

O filme prossegue, com imagens aéreas sobre as artérias modernas de Lourenço Marques antes de mostrar "O primeiro Domingo". Filma-se a piscina do Hotel Polana antes de mostrar-se a praia com o mesmo nome. Entre os planos aqui filmados que foram cortados estão o de dois jovens negros, vestidos de marinheiros, a empurrar um barco à vela para a água, com um jovem casal branco a bordo, além de um outro em que uma mulher branca dá comida a uma criança negra. Segue-se a sequência, já referida, do almoço e sesta composta por fotografias montadas de forma encadeada. Filmada assim por economia, foi potenciada pelo talento de Augusto Cabrita, tornando-se 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.

Aos 14'19", imagem a negro. A sequência que encerra o Domingo não era, originalmente, neste dia. Integrava a terceira história protagonizada pela *Catembe*. Imagens do bairro de Xipamanine são integradas neste bloco a pedido do Agente das Colónias, 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.

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".

No filme, segue-se depois "Segunda-feira: o Trabalho". Mostra-se a actividade no porto, além do movimento de carros numa grande avenida. 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

[negra pendura roupa no alto de um prédio e trabalhos no porto de Lourenço Marques].

Aos 21'23" começa novo dia: o de "Terça-feira. As bifas". Neste, um rapaz e uma rapariga são entrevistados sobre as diferenças de género, em termos de ocupações mas também de liberdade social e sexual. Esta sequência – que foi provavelmente determinante para a proibição do filme por abordar a sexualidade da juventude moçambicana – não mereceu reparo pelo Agente do Ultramar que não se inibiu de se pronunciar sobre outras questões não especificamente "ultramarinas".

Em "Quarta-feira. Intelectuais & Não intelectuais", Fernando Carneiro afirma ter a impressão de que, tanto de um lado como de outro, há culpas relativamente a "um divórcio que é autêntico, e é mais, diria mesmo que é confrangedor". A sequência inclui outros depoimentos, enquanto se vão mostrando imagens da cidade e seus habitantes.

A sequência "Quinta-feira. A poesia da outra banda" mostra imagens aéreas de praia. Junto à costa, veem-se construções modestas e, no mar, canoas de pesca. A algumas imagens mais poéticas, sucedem-se os planos 206 a 222. No guião são descrito 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 e a dureza da faina da pesca. 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".

A sequência de "Sexta-feira" é dedicada ao cinema em Moçambique sendo que Fernando Carneiro surge dizendo, taxativo, que não há um cinema moçambicano e que há uma luta destruidora entre profissionais e amadores. Os planos 260 a 265 foram cortados. 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-lacaios, um dos quais segura um cão por uma corda. Som: compasso musical ridículo. Jornalista (*off*): "Há cineastas privilegiados, com toda a certeza, em Moçambique."

No seu parecer, Banha da Silva classificou a sequência burlesca como um ajuste de contas a cortar.

Sábado é mote para abordar "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

**PIÇARRA, Maria do Carmo. Margem de certa maneira : o caso da censura a *Catembe*.**

vários ex-colonos saudosos desfilam 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, no qual se passava quase toda a acção ficcional descrita, foi censurado, aproveitando o realizador os planos 306 a 340 e integrando-os no primeiro Domingo. Todos os planos, desde o 341, inclusive, até ao 432, foram censurados. O último Domingo de *Catembe* foi reduzido a um apontamento em Cinema Directo, na baixa lisboeta em que Faria de Almeida pergunta à empregada da Tabacaria Passos se gostava de ir a Lourenço Marques.

A versão inicial do filme, com 2400 metros de película e 85 minutos, foi cortada e remontada para se obter uma segunda versão de *Catembe*, com 1200 metros e 45 minutos.

### Epílogo

O processo, brutal, a que foi sujeito *Catembe* é emblemático da acção da censura da ditadura portuguesa. Paradoxalmente, atestou a fragilidade do regime que se queria projectar como forte ao mesmo tempo que queria projectar a aceitação de uma multirraciedade que, de facto, era perturbante para os seus ideólogos e funcionários. Essa projecção, quando era feita, recorria necessariamente às imagens “aceitáveis”, segundo o cânone definido pelo SNI, pelo que a realidade documentada por Faria de Almeida foi tão perturbante quanto a história ficcionada da mestiça *Catembe*. 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 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 o repúdio pelo olhar sobre a sociedade laurentina por parte de alguém que a conhecia intimamente.

No início da década de 60, os representantes do Ministério do Ultramar que visionam *Catembe* 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 sobre os bairros pobres em que vivem os africanos. Eliminam-se as imagens em que estes estão a servir brancos ou aquelas em que estão descalços.

O que o Ministério do Ultramar visa eliminar é um olhar sobre o quotidiano de Lourenço Marques – tal como o seu autor prometera ao FCN – que evidencia a diferença do modo como vivem brancos e negros e o modo como a convivência racial – apregoada pelo luso-tropicalismo – se faz. Esta escapa ao memorial fílmico constituído pela propaganda, com imagens de actualidades

e documentários, fixando as visitas presidenciais, escolas, acontecimentos desportivos, etc.

*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 que estivesse mais de acordo com a teoria luso-tropical. Tal como Moreira acabou por ser demitido, assim *Catembe* é censurado e proibido porque essa realidade luso-tropical é retórica, para uso diplomático internacional, e não é valorizada nem reconhecida pelos zelosos funcionários da ditadura, que também se impõe pelo medo.

Quando, como no caso de *Catembe*, se procura mostrar, de outro ponto de vista, o “portuguesismo” da capital moçambicana e como lá se processa a convivência racial, os organismos estatais rejeitam o olhar de autor porque rejeitam qualquer olhar sobre a realidade “ultramarina” que não seja a visão proposta pelo memorial filmico constituído pela propaganda. Um olhar disruptivo em relação a este é, desde logo, um olhar censurável. O olhar do colono que evidencia o desconhecimento metropolitano e quer mostrar aquilo que os metropolitanos nunca viram, que não conhece os rigores da censura metropolitana, e ainda sustenta a sua irreverência, de recém-chegado à proclamada capital do império, vindo de África com desvios por capitais europeias, “tem” de ser forçosamente conformado. Através da Censura, o regime não aceita a caricatura do colono tropicalizado, do caril e da sesta depois da praia na Polana, cujos filhos se iniciam sexualmente com as “bifas” e dançam jazz e sambas em bares nos bares onde a convivência racial é a nota dominante. Não aceita o retrato da pobreza em que vive a população negra, a quem não resta alternativa além de servir os brancos, nos seus negócios ou no seu lazer, ou sobreviver mal, com os magros proventos da pesca na outra banda de Lourenço Marques.

Há uma esquizofrenia discursiva do Estado, que, por um lado, constrói uma estratégia discursiva em que aproveita uma teoria sociológica, o luso-tropicalismo, que serve, após adaptações, a retórica do direito histórico de existência de um Portugal ultramarino, mas não foi absorvido – por motivos diferentes – nem pelos funcionários dos organismos estatais nem pelo discurso cinematográfico no âmbito do Cinema Novo.

A desmontagem do dispositivo retórico colonial do Estado Novo é, ainda hoje, incipiente. Como uma resposta, de várias possíveis, a este quase vazio, e como metodologia, questiono a consciência crítica sobre o que somos hoje – um “conhece-te a ti mesmo” no sentido gramsciano – partindo da análise da projecção do homem pelo cinema, a partir da infinidade de traços deixada nos filmes. Como? Através da compilação de um inventário de imagens e visões que nunca existiram porque foram censurados. Em complemento a isso proponho, usando a análise como motor, e no âmbito de um modelo de investigação-acção, que os filmes proibidos sejam

**PIÇARRA, Maria do Carmo. Margem de certa maneira : o caso da censura a *Catembe*.**

projectados, saiam das “latas dos filmes” e revelem o “homem imaginado” que aí ficou, de “asas cortadas”, sem poder projectar-se num ecrã.

### Referências

- ALMEIDA, Manuel Faria de. O Caso Catembe (ou as peripécias porque passou o único filme de fundo português que fez uma interpretação crítica à vida no Ultramar – 1964/5). *In: Para um dossier do cinema português*, arquivo do autor, s/d.
- ANTÓNIO, Lauro. *Cinema e censura em Portugal*. Lisboa: Museu República e Resistência, 2001.
- COSTA, João Bénard da. *Histórias do cinema*. Lisboa: INCM, 1991.
- FERRO, António. *Salazar, o homem e a sua obra*. Empresa Nacional de Publicidade, 1933.
- FREYRE, Gilberto. *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, s.d.
- GEADA, Eduardo. *O imperialismo e o fascismo no cinema*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- MATOS-CRUZ, José de. *O cais do olhar*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, (1999).
- PIÇARRA, Maria do Carmo. *Azuis ultramarinos. Propaganda e censura no cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70, 2015.
- PINA, Luís de. *Panorama do Cinema Português. Das origens à actualidade*. Lisboa: Terra Livre, 1978.
- PINA Luís de. “O cinema português não pode desconhecer o Ultramar”. *Filme*, 21, 1960.
- SALAZAR, António de Oliveira. *Discursos e notas políticas*. Vols. I, II, III e IV. Coimbra, 1959.
- TORGAL, Luís Reis (coord.). *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates, 2001.