

Catembe ou queixa da jovem alma censurada, Entrevista a Faria de Almeida

Maria do Carmo Piçarra

Universidade Nova de Lisboa

carmoramos@gmail.com

Em Fevereiro de 2009 entrevistámos Faria de Almeida, o realizador de *Catembe*, documentário de ficção que recorreu ao cinema directo para fixar o quotidiano de Lourenço Marques. Após a primeira versão ter sido alvo de 103 cortes pela censura, *Catembe* foi proibido. Filme inexistente no memorial fílmico do colonialismo português, foi projectado duas vezes após o 25 de Abril de 1974.

Entrevista realizada a 11 de Fevereiro de 2009, na casa do realizador, em Lisboa.

Catembe é um documentário de Manuel Faria de Almeida sobre os sete dias da semana no quotidiano de Lourenço Marques. Realizado em 1965, com o apoio do Fundo do Cinema, originalmente integrou sequências de ficção, sobre o amor entre a jovem mulata e um pescador de Catembe, a outra margem de Lourenço Marques, com sequências documentais, com recurso, por vezes, ao cinema directo.

A realização da obra superou dificuldades prévias à rodagem, que a Informação nº 279, de Setembro de 1964, enviada do Ministério do Interior para o SNI pedindo esclarecimentos, denota bem:

Há conhecimento de que uma equipa de filmagens da metrópole tenciona deslocar-se a Lourenço Marques a fim de produzir um filme sobre o tema 'a paixão de um pescador negro de Catembe, de vida miserável, por uma prostituta, parece que de raça branca' tendo para o efeito conseguido já das autoridades um subsídio de 600 contos. (...) No entanto, o CITMO, depois de tomar conhecimento do argumento, que conteria cenas da mais baixa miséria moral e material, resolveu não aconselhar a concessão do subsídio desejado, uma vez que o filme, nas bases em que seria realizado, prestar-se-ia a ser usado como instrumento de propaganda contrária à presença de Portugal em África.

Na origem da intenção de Faria de Almeida, cineasta nascido em Moçambique e então recém-chegado da London School of Film Tech-

nique, onde estivera como bolsheiro do Secretariado Nacional da Informação (SNI), esteve o desconhecimento que em Portugal havia de Moçambique:

Na verdade eu sabia que a ideia que em Portugal se fazia de Moçambique era a dos pretos com bandeiras na mão, em alas, deixando passar o Presidente da República vestido de branco, brindado por papelinhos multicolores atirados das varandas. Ninguém sabia como as pessoas ali viviam, que pessoas, como pensavam elas, como se divertiam e quais os seus problemas. Era isto que eu queria mostrar, e pensava que as entidades oficiais tinham percebido a intenção.

Com a obra rodada, o SNI ordenou a revisão do texto, recomendando, como habitualmente, a presença e parecer de um representante do Ministério do Ultramar no visionamento do filme pelo conselho do cinema. O parecer foi pouco abonatório e a última palavra coube à Agência Geral do Ultramar por Leonel Pedro Banha da Silva. Excertos do ofício resultante do novo visionamento esclarecem a estranheza que este provocou, devido ao seu olhar disruptivo:

(...) II. 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 'convenientemente', 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.

Na sequência deste parecer o autor fez os cortes impostos – 103 - e a película cortada foi destruída. Dos 2400 metros de película, restou

apenas metade. A duração de *Catembe* passou de 1h20 para 47 minutos pelo que, durante os anos 80, do século XX, *Catembe* figurou no Guinness Book of Records como o filme alvo de mais cortes por parte de um organismo de censura em toda a história do cinema.

Mesmo na sua versão mutilada, *Catembe* foi proibido. O mérito maior da obra não é, como se tem presumido ser sem ver o filme, o de uma crítica dura ao colonialismo português. Não o poderia ser, dadas as condições da sua produção. O transgressor da obra é ser a primeira interpretação crítica da realidade colonial, embora, logo na escrita do guião, tenha atendido ao patrocínio do Fundo do Cinema e que, sobretudo quando foi alvo de censura, se desembaraçou de quase todo o elemento ficcional, sobre a paixão do pescador de Catembe pela mulata.

Os 47 minutos de filme que sobreviveram são sobretudo os de natureza documental mas ainda assim foram proibidos porque, mais do que a agudeza da visão crítica do autor, as imagens não se conformam ao memorial fílmico já constituído e em que se baseia a representação das colónias, sedimentado através dos documentários e actualidades de propaganda. Formatar *Catembe* à medida da censura era tarefa impossível porque a questão fulcral foi a da diferença de olhares sobre a realidade, vista de modo directo e questionador por um jovem criador, e fixada de modo conservador e enquistado pelas instituições do regime.

Lisboa, 1 de Fevereiro, 2009.

Maria do Carmo Piçarra: Como é que um realizador promissor lida com uma experiência de censura brutal, como foi o caso de *Catembe*

Faria de Almeida: Uma pessoa fica desmoralizada, azeda. Se o filme tivesse saído naturalmente, depois teria agarrado outro filme e mais e tinha continuado. Como não foi assim, acabou-se em termos de cinema de fundo.

MCP: É a morte do autor ainda antes da sua revelação plena?

FA: Com o tempo fiz documentários. Fui vivendo disso.

MCP: Acabou por fazer mais televisão?

FA: Em 1977 fui para a televisão. Eu ia dar algumas aulas de formação ao Centro de Formação da RTP quando ainda era no Lumiar. E às

tantas a fundação alemã ligada ao Partido Socialista, Friedrich Herbert, quis apoiar a RTP e dar todo o material para um centro de formação. Era a altura em que RTP mudou para a 5 de Outubro, para um espaço maior e portanto o Centro de Formação passou a ter um estúdio, um estúdio de som, telecinema, salas de aula, imensa coisa. Um bocadinho antes de isso acontecer convidaram-me para ir para a RTP, para o Centro de Formação que, na altura, era na Francisco Baía.

MCP: Voltando um pouco atrás, fale-me um pouco do Faria de Almeida cineclubista e depois estudante de cinema. Como surgiu a ideia de ir estudar para fora? Que condições lhe foram colocadas pelo Fundo do Cinema?

FA: Fui um dos sócios fundadores do cine-clube de Lourenço Marques. Tínhamos a sorte da censura em Lourenço Marques ser muito boa. . . Nós passámos *O Couraçado Potemkine*, *A Mãe*, todas essas fitas, em pleno Salazarismo. Em 58, 59. Entretanto também gostava de fazer filmes, lia muita coisa, estudava o mais possível os livros que havia. Eu recebia o Boletim da Livraria Portugal e portanto sabia o que ia saindo de novo, em português e não só e pronto. . . Comecei a fazer uns filmes de amador e às tantas a gente quer saber se aquilo vale alguma coisa ou não. Tinha três ou quatro filmes e enviei-os para festivais cá em Portugal. Salvo erro para Rio Maior, Santarém, Sintra. . . E, espantosamente, os filmes ganhavam o primeiro prémio, o segundo prémio. . .

MCP: Eram filmes documentais?

FA: O *Sonho de uma Cor* era um filme abstracto. A música ilustrada com efeitos de cor, todo com prismas. Um outro, que foi a Toulon também, era *O Mar e os Poetas*. Teve uma menção honrosa em Toulon. Eram vários. . . Documentais, sim. E entretanto foi a Lourenço Marques um grande amigo, companheiro de liceu de um cunhado meu, e entusiasmou-se com a minha vontade de ser alguma coisa mais do que só amador. Aqui em Portugal mexeu-se para ver se conseguia que eu tivesse uma bolsa de estudos para poder estudar e fazer cinema.

MCP: Estamos em que altura? Final dos anos 50?

FA: Já estamos em 60, 61. Parece que é 60.

MCP: Já o César Moreira Baptista estava à frente do SNI e tinha iniciado a política de dar bolsas para formar. . .

FA: Para formar gente nova. Tinham dado ao Fernando Lopes. Fui viver para a casa onde o Fernando Lopes tinha vivido, em Bayswater.

Entretanto o SNI levou muito tempo a dizer “sim, damos a bolsa” mas não podia dar viagens, não podia dar nada. Só a bolsa para estudar aqui, ou em França ou em Inglaterra, ou na Itália, na escola de cinema que me admitisse ou que eu escolhesse. A escola de Londres aceitou-me. Fui a seguir ao Fernando Lopes de que eles tinham gostado bastante e pronto. Éramos três portugueses no curso. Um não tinha apoio de ninguém e outro tinha apoio da Gulbenkian, uma bolsa. O Manuel Teixeira não tinha apoio de ninguém, a família é que pagava tudo. Eu tinha a bolsa do SNI. . .

MCP: Que tinha condições. . .

FA: Tinha de estar pelo menos três anos em Portugal, depois da bolsa. . .

MCP: Quanto tempo demorou a formação em Inglaterra?

FA: Dois anos.

MCP: Fez duas curtas metragens. . .

FA: Fiz duas. *Os Caminhos para a Angústia*, que nunca mostrei aqui à censura, porque senão era banido. Era sobre um preto sul-africano e sobre as matanças em Sharpeville,¹ durante o *apartheid*. Era um filme curto, tinha para aí dez minutos, nove. Foi o tal que a escola mandou para Amesterdão, onde ganhou. Depois, no segundo ano, fiz um que se chama *Viviana* que também tinha a música do *Angola é nossa*. De maneira que o filme veio para cá e foi o fim. Não consegui mostrá-lo à censura. Tinha de cortá-lo antes. . .

MCP: Também era uma curta-metragem?

FA: Mas com história. Tinha quinze minutos. Estupidamente pedi para me enviarem o negativo e a banda magnética som e remontei aquilo para ver se lhe tirava uma coisa com um padre, uma coisa do *Angola é Nossa*, enfim, umas coisas assim. . . Refiz aquilo e perdeu a alma, completamente. Apesar disso ainda tentei que ele passasse, foi à censura e a censura proibiu-o.

¹ O Massacre de Sharpeville aconteceu em 21 de Março de 1960, quando a polícia sul-africana disparou contra uma multidão de pretos em protesto. O grupo, de 5 mil a 7 mil pessoas, estava tinha sido organizado pelo Congresso Pan-Africanista que encorajara a multidão a fazer-se prender pela polícia por não trazer consigo os passes de identificação que, desde 1923, tinham sido impostos. 69 pessoas morreram, 9 das quais mulheres e 10 crianças. Quase todos foram mortos por disparos nas costas.

MCP: O que sucedeu a estes filmes? Também estão depositados na Cinemateca?

FA: Não. Esse *Viviana* não está na Cinemateca. Tenho-o arrumado num sítio qualquer. Não gosto do filme como ficou e gostava dele como estava antes. *O Caminho para a Angústia* também o tenho guardado. Aliás esse tal senhor que me ajudou a ter a bolsa, depois mostrei-lhe o filme, em 16mm, lá em casa e ele disse (risos) que aquilo era muito para a esquerda. Aconselhou-me a que não mostrasse o filme.

MCP: É corrente a ideia de que não houve em Portugal um cinema de resistência assumida, ideologicamente, ao Estado Novo mas, tal como o Faria de Almeida, que outros autores terão guardados filmes que não foram vistos? O cinema só se cumpre quando se projecta. Quantas obras estão guardadas sem terem sido projectadas?

FA: Eu fui completamente contra o regime. . . O Lopes Ribeiro a dada altura queria fazer uma série de filmes sobre os quarenta anos da União Nacional. Queria fazer não sei quantos documentários. . . Talvez uns dez. E na altura pagava muito bem. Pagava 50 contos ao bolso. Eu não fiz. Não me lembro já o que me tinha proposto mas não fiz. Houve colegas meus que fizeram. Eram 50 contos.

MCP: Na sequência do curso – e sei que teve a melhor nota que até então se obtivera naquele curso. . .

FA: Naquela altura sim. Fomos os três portugueses quem teve as melhores notas. A minha era a mais alta e a seguir eram os outros. O Manuel Teixeira, que ainda vive e era director de fotografia, e o Eduardo Correia Guedes que em Portugal ainda fez um ou dois filmes e que morreu, novo, com cinquenta e tal anos.

MCP: O Faria de Almeida, na sequência do curso, teve um convite para os EUA?

FA: Não, foi para trabalhar com o Tony Richardson, em Inglaterra. Ah, e foi para trabalhar para as Nações Unidas.

MCP: Não pôde aceitar porque tinha de cumprir a obrigação com o SNI. . .

FA: De estar três anos em Portugal.

MCP: O que fez ainda foi estágios, nomeadamente em França. . .

FA: Em França foi no IDHEC. Estavam lá o Alfredo Tropa e a Teresa Olga, ele no curso de realizador e ela no de anotadora. Eles estavam no último ano e eu estive nos últimos seis meses desse curso. O meu

interesse era trabalhar na cinemateca (francesa) para mexer nos filmes, nas fichas e também para aprender mais alguma coisa. Era no Museu de Arte Moderna, para frequentar um curso, de que já não me lembro o nome. Era um curso sobre a pintura e os pintores nos últimos séculos até à actualidade de então. Enfim, era também para ouvir música, para aprender, para ir à cinemateca, para me cultivar. Porque em África ainda era pior. Enfim, eu tinha boas relações, com gente culta mas era diferente de poder estar, ouvir. . . Era diferente.

MCP: Enquanto estive em França, o António da Cunha Telles diligenciou por cá no sentido de conseguir o apoio do Fundo do Cinema ao *Catembe*. Como e quando lhe surgiu a ideia para o filme? E o que o inspirou quanto ao uso do Cinema Directo?

FA: Nesse tempo em Inglaterra o Cinema Directo aparecia e via-se o Dziga Vertov. O Fernando Lopes acaba por fazer o *Belarmino* em Cinema Directo. Não sei. . . Eu gostava muito do Alain Resnais, do Chris Marker e da Agnès Varda. O *Clio de 5 a 7*, contra a Guerra da Argélia. . .

MCP: Tudo isso o inspira. . . E o *Catembe* como é que vai tomando forma? É em Paris?

FA: Talvez, não tenho ideia.

MCP: Nesse período o regime procura estimular a realização de filmes que promovam as “províncias ultramarinas” na metrópole. . .

FA: Mas aí também é importante o Cunha Telles, que tinha ocupado um lugar de chefia na Mocidade Portuguesa – não sei como lhe chamavam. . . Portanto era uma pessoa que inspirava uma certa confiança ao regime. Então se era ele a propor um filme sobre Lourenço Marques, por um realizador de Lourenço Marques e que tinha sido bolseiro do Fundo, parecia tudo muito bem.

MCP: Entretanto o apoio é aprovado. Há o telegrama do Cunha Telles para si em Paris, dando-lhe os parabéns. Quando o recebe, vem para Portugal ou vai logo para Lourenço Marques?

FA: Venho para Portugal.

MCP: E quando depois segue para Lourenço Marques, já vai com um pouco de dinheiro avançado pelo Fundo. . .

FA: Eu vou sem dinheiro. O Cunha Telles é que comprava o filme, pagava às pessoas e queria as viagens de graça, pagas por não sei quem. . . Por não conseguir logo esse apoio é que demorou um certo tempo – uns quinze dias – a equipa a ir reunir-se comigo.

MCP: Entretanto o Faria de Almeida está em Lourenço Marques. . .

FA: A ver se consigo arranjar apoios. Há um hotel que dá alojamento para o (Augusto) Cabrita e para o (Alfredo) Tropa. Era o Avis. E eu fiquei em casa dos meus pais.

MCP: A rotação do *Catembe* dura quanto tempo?

FA: Quinze dias, três semanas.

MCP: Já tinha o filme na sua cabeça?

FA: Tinha.

MCP: Uma coisa que notei no seu filme é que quando filma a comunidade branca, é sempre com planos mais gerais, em que as pessoas são filmadas na praia. . . Isso para além das entrevistas, claro. Quando aparecem os negros, há imensos grandes planos. Têm uma relação muito forte com a câmara. . .

FA: Faz-se sem pensar, sem consciência.

MCP: Quando estava a filmar o *Catembe* sentia que aquilo ia correr tudo bem? Estava entusiasmado?

FA: Entusiasmado estava e que ia correr bem. . . acho que estava a correr bem. Havia pouco dinheiro, foi tudo feito com o mínimo dispêndio. Não se repete coisa nenhuma.

MCP: No primeiro Domingo, porque é optou por montar fotografias e sons quando filma o almoço e a sesta dos brancos?

FA: Penso que foi por uma questão económica. Não tenho a certeza. Ouve-se o homem a comer e, depois do caril, a soneca.

MCP: *Catembe* é a outra margem de Maputo. Mas no seu filme original também era uma rapariga. Na versão censurada ela praticamente desaparece. Surge em três ou quatro sequências desarticuladas entre si, e sem sentido específico ou claro no filme. A história ficcional, da *Catembe*, foi completamente cortada. . .

FA: Completamente. Tudo o que era os bares – o Luso – isso foi tudo cortado. . .

MCP: O que é que a *Catembe* significava para si?

FA: Essa é boa. Que pergunta levada da breca. . . Não sei.

MCP: Em que altura é que fica ciente de que o filme não vai mesmo poder ser visto?

FA: É quando chega o segundo papel da censura a dizer que não convém a sua exibição. Acabou. Peguei no filme e mandei-o para a cinemateca.

MCP: O Faria de Almeida continuou a filmar documentários esporadicamente?

FA: Depois houve um período bom em que fui trabalhar para a Telecine. Ai fiz alguns documentários. O *Portugal Desconhecido*, por exemplo, que foi o meu terceiro filme a ganhar o Prémio Paz dos Reis. Fiz, na Telecine, o filme da vida e obra do Ferreira de Castro. Foi um período bom, de trabalho, que eu gostei. . . Depois houve um período em que havia um homem rico lá em Lourenço Marques que queria fazer em Portugal uma série de cinemas pequenos. Nessa altura, em Portugal, os cinemas pequenos eram muito bons. Era o Estúdio, do Império; era o Satélite, do Monumental; onde se podiam exhibir filmes de maior qualidade e tinham frequentadores jovens. Comecei a trabalhar para fazer um cinema – que é o Cine-Bolso. Depois foi o 25 de Abril e o homem de Moçambique, que era o capitalista, fugiu de lá. Não tinha dinheiro para pagar, uma complicação, e acabou por vender a uns indianos que puseram lá uns filmes pornográficos. E acabou-se. Aquilo teve para ali quatro ou cinco meses com cinema. . . Mas enfim, a seguir ao 25 de Abril, também esse tipo de cinema entrou em crise porque começaram a aparecer os filmes semi-pornográficos. O *Emanuelle*, e por aí fora. . .

MCP: E com os ciclos da cinemateca, em que as pessoas fazem fila para ver os clássicos que foram censurados. . .

FA: Estes cinemas pequenos deixam de ter razão para existir. Entretanto eu fui para a presidência do Instituto Português de Cinema e logo depois para a televisão. Gostei bastante de trabalhar na televisão porque fiz muita coisa.

MCP: Para o catálogo do ciclo de “Cinema Novo” que a Cinemateca organizou nos anos 80, foi pedido a cada um dos cineastas do movimento que escolhessem os dez filmes portugueses mais importantes de sempre. O Faria de Almeida colocou o *Catembe* na sua lista. Porquê? Por causa do significado simbólico?

FA: Talvez. Já não me lembro dessa lista mas acho que sim. É importante não esquecer.

MCP: Acha que o *Catembe* deve ser visto?

FA: Acho que esta versão, apesar de ser curta, ainda tem muito interesse. Quando o Dr. Félix Ribeiro era vivo e estava à frente da cinemateca exibiu o *Catembe* No telejornal do dia anterior, o Carlos

Pinto Coelho perguntou-lhe qualquer coisa sobre o *Catembe* e, como as pessoas ficaram a saber que o filme ia ser mostrado, a Cinemateca. . .

MCP: Encheu?

FA: Mas completamente. O Dr. Félix Ribeiro deixou as pessoas entrar para as coxias, ficou tudo sentado no chão.

MCP: E no final da sessão houve alguma conversa?

FA: Eu estava lá para isso. Mas não puxei pela conversa. Fiquei não sei como, por ver o filme, por sentir que as pessoas gostaram. Tanta gente, tanta gente. . . Fiquei assim um bocado aparvalhado. Não puxei eu pela conversa. Estava cá atrás. . .

MCP: Mas sentiu que as pessoas gostaram?

FA: Sim, e mais. Quando estava em Macau (na RTP), soube que o Dr. Félix Ribeiro tinha passado outra vez o filme na cinemateca e a minha filha, que estava cá a acabar o curso de agronomia, foi e disse-me que aquilo tinha corrido bem. Foi em 1984.

MCP: E o Faria de Almeida sente que por causa desta história acabou por não desabrochar como autor de cinema de ficção?

FA: É capaz de ter sido. Não se sabe.