

Catembe – O Filme Como Corpo de Delito

Conversa com Faria de Almeida

<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.4>

Maria do Carmo Piçarra
Novembro de 2010

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. (Almeida, 2010, como citado em Piçarra, 2015, p. 222)

Filmado em 1965 em situação colonial, *Catembe* é um documentário de ficção sobre o quotidiano de Lourenço Marques (atual

Maria do Carmo Piçarra, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal <https://orcid.org/0000-0002-7875-9629> carmoramos@gmail.com

Como citar: Piçarra, M. C. (2022). *Catembe – O filme como corpo de delito: Conversa com Faria de Almeida*. In A. C. Pereira & R. Cabecinhas (Eds.), *Abrir os gomos do tempo: Conversas sobre cinema em Moçambique* (pp. 47–58). UMinho Editora; Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.49.4>

Maputo) realizado por Manuel Faria de Almeida. Nascido em 1934, em Lourenço Marques, o realizador foi, em 1957, um dos fundadores do cineclubes desta cidade. A paixão pelo cinema não se realizou apenas com a atividade cineclubista. A visita de um amigo da então metrópole deu início ao processo através do qual Faria de Almeida ganhou um apoio do Fundo de Cinema Nacional (FCN) para estudar cinema na London School of Film Technique. As curtas-metragens de curso que fez — *Streets of Early Sorrow* (Caminhos Para a Angústia), com que ganhou o primeiro prémio no Festival Cinestud de Amesterdão, para onde a escola o enviou e em que fez parte dos 68 filmes a concurso em representação de escolas de cinema de 18 países, e *Viviana* — auspiciaram-lhe um futuro promissor como cineasta. A par disso, e como a imprensa portuguesa da época divulgou, teve a mais alta classificação obtida até então por algum aluno naquela escola. Os convites de colaboração não se fizeram esperar, nomeadamente do cineasta Tony Richardson e do serviço de cinema das Nações Unidas. Não os pôde aceitar porque as bolsas do FCN tinham como contrapartida que, findo o usufruto das mesmas, os beneficiários regressassem a Portugal por um período de 3 anos.

O jovem realizador estava a estagiar no Institut des Hautes Études Cinématographiques, em Paris, quando, de Lisboa, António da Cunha Telles — já com as Produções Cunha Telles (1962–67) no ativo — lhe enviou um telegrama: “mil parabéns. Ganhamos *Catembe*”.

Apesar de ter obtido apoio à realização do FCN, criado em 1948 por António Ferro, tendo que observar, portanto, o necessário “portuguesismo” imposto legalmente para a obtenção do financiamento estatal, o filme acabou por ser censurado e, por fim, proibido.

A história do processo da censura, os cortes impostos e mesmo a proibição, avaliados hoje em articulação com o visionamento de *Catembe* são quase surpreendentes dado que o filme não é particularmente explícito no seu anticolonialismo. O caso foi “precursor” ao, pela primeira vez, viabilizar a instauração de dupla censura institucional. Antes ainda da Comissão da Censura ser chamada a fazer a sua avaliação — que determinou a proibição do filme —,

procedimento regular durante a ditadura do Estado Novo, pela primeira vez, porém, o Ministério do Ultramar, através da Agência Geral do Ultramar, foi chamado a dar o seu parecer sobre a obra. Tal abriu um precedente que se tornou regra quanto a todos os filmes filmados nas então colónias ou sobre elas. Inesperadamente, o agente geral das colónias, que era, à data, Pedro Banha da Silva, avaliou tanto questões relativas à linguagem — ao modo de designar o território fixado e seus habitantes —, como aos costumes, fazendo censura moral, e imiscuiu-se mesmo em questões cinematográficas.

Certo é que o transgressor da obra foi ter sido a primeira interpretação filmada crítica da realidade colonial portuguesa. Após a censura da obra original — com 103 cortes e imposição da destruição da parte censurada¹ — a segunda versão, com 48 minutos, foi proibida. Dos seus 2.400 metros originais restou metade pelo que figurou no *Guinness Book of Records* (Livro Guinness dos Recordes) como o filme alvo de mais cortes por um organismo da censura na história do cinema. Filme inexistente durante décadas no memorial fílmico do colonialismo português, foi projetado duas vezes após o fim da ditadura, e até ao século XXI, antes de ser resgatado através de estudos académicos de Rodrigo Candeias, durante a licenciatura, e o meu próprio, durante o doutoramento (Piçarra, 2015).

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

Faria de Almeida (FA) — 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.

¹ O negativo das sequências cortadas foi obrigatoriamente destruído. Foi possível, à data da realização desta entrevista, em novembro de 2010, e nos contactos subsequentes com o realizador, apurar que este guardou 11 minutos de película impressionada que estão hoje depositados no Arquivo Nacional da Imagem em Movimento e permitem estudar os critérios da censura feita. É impossível reconstituir o filme originalmente filmado e Faria de Almeida tão pouco o deseja. Creio, aliás, que a sua existência tal como está permite não apagar a memória da censura cinematográfica em Portugal, assim como estudar o modo como as representações do colonialismo português foram visadas.

MCP – É a morte do autor antes da revelação plena?

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

MCP – 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 cineclube de Lourenço Marques. 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. 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 sabia o que ia saindo de novo, em português e não só. Comecei a fazer uns filmes de amor e, às tantas, a gente quer saber se aquilo vale alguma coisa ou não. Tinha três ou quatro filmes e enviei-os para festivais 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 abstrato. A música ilustrada com efeitos de cor, todo com prismas. Um, que foi a Toulon também, era *O Mar e os Poetas*. Teve uma menção honrosa em Toulon. Eram vários... documentais, sim. Entretanto, foi a Lourenço Marques um grande amigo e entusiasmou-se com a minha vontade de ser alguma coisa mais do que só amador. Em Portugal mexeu-se para ver se conseguia que eu tivesse uma bolsa de estudos para estudar e fazer cinema.

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

FA – Estamos em 1960, 1961.

MCP – Já o César Moreira Baptista estava à frente do Secretariado Nacional da Informação e iniciara 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 [Secretariado Nacional da Informação] levou muito tempo a dizer “sim, damos a bolsa”. Mas não podia dar viagens, 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. Escrevi ao governador para saber se podia ir num avião da Força Aérea, assim como a minha mulher e a minha filha. Eu tinha umas mobílias e um automóvel, vendi tudo e fiz 70 contos. Era o que eu tinha. Também vim num avião da Força Aérea, porque o SNI não pagava as viagens de Inglaterra para Lisboa. A escola de Londres aceitou-me. Fui a seguir ao Fernando Lopes, de quem eles tinham gostado bastante. Éramos três portugueses no curso. Um não tinha apoio de ninguém e outro tinha apoio da Gulbenkian. Eu tinha a bolsa do SNI...

MCP – Que tinha condições...

FA – Tinha de estar pelo menos 3 anos em Portugal, depois da bolsa...

MCP – Quanto tempo demorou a formação em Inglaterra?

FA – 2 anos.

MCP – Fez duas curtas metragens...

FA – O *Streets of Early Sorrow*, que nunca mostrei à censura, porque senão era banido... Era sobre um preto sul-africano e as matanças em Sharpeville², durante o apartheid. Foi o tal que a escola mandou

² O massacre de Sharpeville aconteceu em 21 de março de 1960, quando a polícia sul-africana disparou, matando 69 pessoas e ferindo quase duas centenas, contra uma multidão de negros em protesto contra a Lei do Passe; um dos principais instrumentos do regime do

para Amesterdão, onde ganhou. Depois, no 2.º ano, fiz um que se chama *Viviana* e também tinha a música do “Angola É Nossa”. Refiz aquilo e perdeu a alma, completamente³.

MCP – Também uma curta-metragem?

FA – Mas com história. Estupidamente pedi para me enviarem o negativo e remontei aquilo para ver se lhe tirava uma coisa com um padre, uma coisa do “Angola É Nossa”... Refiz aquilo e perdeu a alma. Apesar disso ainda tentei que passasse. Foi à censura e a censura proibiu-o.

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

FA – Eu fui completamente contra o regime... O Lopes Ribeiro, a dada altura, queria fazer uma série de filmes sobre os 40 anos da União Nacional. Queria fazer não sei quantos documentários... Talvez uns 10. E na altura pagava muito bem. Pagava 50 contos ao bolso. Eu não fiz. Não me lembro já o que me tinha proposto, mas eu 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, a ter as melhores notas. A minha era a mais alta e a seguir eram os outros. O Manuel Teixeira, que era diretor de fotografia, e o Eduardo Correia Guedes, que em Portugal ainda fez um ou dois filmes, e morreu, novo, com 50 e tal anos.

apartheid, obrigava os cidadãos negros a serem portadores de uma caderneta, em que eram inscritas as autorizações obrigatórias para deslocações a qualquer lugar.

³ Quando esta entrevista foi feita, originalmente, em 2010, os filmes estavam guardados pelo realizador em sua casa. Atualmente, encontram-se depositados no Arquivo Nacional das Imagens em Movimento.

MCP – O Faria de Almeida, na sequência do curso, teve um convite para ir trabalhar para os Estados Unidos da América?

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 3 anos em Portugal.

MCP – Ainda estagiou em França...

FA – No IDHEC [Institut des Hautes Études Cinématographiques]. Estavam lá o Alfredo Tropa e a Teresa Olga; ele no curso de realizador e ela, no de anotadora. Estavam no último ano e eu estive nos últimos 6 meses desse curso. O meu interesse era trabalhar na cinemateca para mexer nos filmes, nas fichas e também aprender mais alguma coisa. Era o 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 atualidade de então. Enfim, era também para ouvir música, para aprender, para ir à Cinemateca [francesa], 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 – O Faria de Almeida faz esta mudança de vida já com uma família constituída. Como é que a sua família sente esta grande mudança?

FA – Eu era administrativo. A minha filha tinha 1 ano... Quando fui para a Inglaterra, a minha mulher e a minha filha ficaram em casa da minha sogra e, depois de mais ou menos estabilizar, a minha mulher foi lá ter. Foi difícil obter... Não imagina! Teve de se pedir ao general não sei quantos! Eu nunca fui ver a minha ficha da PIDE [Polícia Internacional e de Defesa do Estado]⁴, mas devia ter uma

⁴ Foi a polícia política portuguesa entre 1945 e 1969, responsável pela repressão de todas as formas de oposição ao regime político vigente.

coisa horrível. Mas como é que a gente vai fugir tendo a filha cá, em Portugal! Não vamos fugir. Eu até tirei uma fotografia com a papelada que foi preciso. A minha mulher foi e esteve lá 6 meses. Depois eu vim cá pelo Natal, enfim... Em França, não, estive sozinho. Estive em Paris com o meu grande amigo Hermano Neves, que depois se suicidou em Portugal, e com a Maria Lamas. Foi um tempo muito enriquecedor.

MCP – Enquanto esteve em França, o António da Cunha Telles diligenciou 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 direto?

FA – Nesse tempo, em Inglaterra, o cinema direto aparecia e via-se o Dziga Vertov. O Fernando Lopes acaba por fazer o *Belarmino* em cinema direto. Não sei... Eu gostava muito do Alain Resnais, do Chris Marker e da Agnès Varda. O *Cléo de 5 às 7*, contra a guerra da Argélia.

MCP – E o *Catembe*, como vai tomando forma? É em Paris?

FA – Talvez, não tenho ideia. A primeira ideia do *Catembe* surgiu com o Courinha Ramos. Fazer um documentário, com um fiozinho de ficção, do *Catembe*. E ainda filmámos coisas, para aí 10 minutos.

MCP – Nesse período, o SNI estimula a realização de filmes que promovam as “províncias ultramarinas” na metrópole...

FA – Aí é importante o Cunha Telles, que tinha ocupado um lugar de chefe na Mocidade Portuguesa... Inspirava uma certa confiança ao regime. 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 15 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 rodagem do *Catembe* dura quanto tempo?

FA – 15 dias, 3 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 africanos 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 *Catembe* sentia que aquilo ia correr tudo bem? Estava entusiasmado?

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

MCP – Porque optou por montar fotografias e sons quando filma o almoço e a sesta dos brancos, no primeiro domingo?

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. No filme original também era uma rapariga. Na versão censurada, ela quase desaparece. Surge em três ou quatro sequências desarticuladas entre si, sem sentido claro no filme. A história ficcional, da Catembe, foi completamente cortada...

FA – Completamente. Os bares – o Luso – isso foi tudo cortado...

MCP – O que é a Catembe significava para si?

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

MCP – Tinha um lado inocente, a Catembe?

FA – Tinha, era bonita e simultaneamente provocadora, mas gostava do seu rapaz.

MCP – A Catembe era mestiça?

FA – Teoricamente. Mas a atriz que faz o papel é branca. Estava maquilhada.

MCP – Em que altura 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 [então, nacional].

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

FA – Depois houve um período bom em que fui trabalhar para a Telecine. Aí 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, de 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 tinha 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.

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, 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 sobre Cinema Novo que a Cinemateca organizou, nos anos 80, pediu-se aos cineastas do movimento que escolhessem os 10 filmes portugueses mais importantes. Colocou o *Catembe* na sua lista. Por causa do significado simbólico?

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

MCP – O *Catembe* deve ser visto?

FA – Esta versão, apesar de ser curta, ainda tem muito interesse. Quando o doutor Félix Ribeiro 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 – Completamente. O doutor Félix Ribeiro deixou as pessoas entrar para as coxias, ficou tudo sentado no chão.

MCP – No final da sessão houve alguma conversa?

FA – 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 – Sentiu que as pessoas gostaram?

FA – Sim, e mais. Quando estava em Macau, na RTP [Rádio e Televisão de Portugal], soube que o doutor 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 tinha corrido bem. Foi em 1984.

MCP – 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.

Referências

Piçarra, M. C. (2015). *Azuis ultramarinos. Propaganda e censura colonial no cinema do Estado Novo*. Edições 70.