



C

INEMAS  
EM  
PORTUGUÊS

MOÇAMBIQUE | AUTO E HETEROPERCEÇÕES

JORGE SEABRA  
COORDENAÇÃO

**ARQUIVOS COLONIAIS E REPRESENTAÇÕES  
DA ALTERIDADE NOS DOCUMENTÁRIOS DO ESTADO  
NOVO. O CASO DAS IMAGENS EM MOVIMENTO DA  
CINEMATECA DIGITAL**

*Francesca De Rosa*  
(UNIOR, Itália)

The transformation of archival activity  
is the point of departure and the  
condition of a new history (Mbembe, 2002, p. 20)

Queria começar a intervenção com uma pergunta colocada na introdução do livro *Visual Culture Reader, Race and identity, colonial and postcolonial culture* por Nicholas Mirzoeff a respeito do papel central da experiência do colonialismo e da escravidão (Mirzoeff, 1998, pp. 281-290), em que a supremacia racial europeia através da visualização das diferenças raciais tem representado a chave das culturas visuais ocidentais ao longo da modernidade: será que existem modos não-racializados de olhar às pessoas? (Mirzoeff, 1998, pp. 281-290).

Na minha intervenção tento analisar, a partir da filmografia presente na Cinemateca Digital Portuguesa<sup>1</sup>, coleção do Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM), o discurso documental do Império colonial português e o conceito de arquivo.

---

<sup>1</sup> Os videos estão disponibilizados no *Site* da Cinemateca Portuguesa no seguinte link: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Video>

Por um lado questiono-me sobre o dispositivo do arquivo, da abertura e re-elaboração dos seus conteúdos para a compreensão e superação ou reconhecimento daquele passado colonial que ainda hoje contém fortes relações entre memória, história e o que estas imagens nos dizem; por outro lado, tento oferecer algumas informações sobre os documentários pertencentes à colecção da Cinemateca Portuguesa (CP).

Para começar acho fundamental, no debate a volta dos arquivos, contextualizar o critério de *acessibilidade*, elemento que muitas vezes depende do carácter formal ou informal do arquivo, da instituição a que pertence e do arquivo ser digital ou um espaço meramente físico, sublinhando a dificuldade que se manifesta em ter acesso a arquivos cuja relação com o passado denota o carácter problemático entre história e memória.

Em relação aos arquivos institucionais e oficiais, a prática da *exclusão* é uma das características destas instituições, onde o excluído representa a memória do corpo institucional, como refere Jacques Derrida, uma instituição tem que questionar a memória do que ela exclui e que tenta de forma selectiva entregar ao esquecimento. A superfície do seu arquivo é caracterizada pelo que ela mantém fora, que expulsa ou que já não tolera. E assim, o excluído, cujos traços são esculpidos no seio do arquivo, na superfície institucional, acaba ele mesmo por se tornar no sujeito que contém a memória do corpo institucional (Derrida,1990).

No ensaio *Burning Archives, La memoria del corpo tra archivi etnografici, colonialismo e arte contemporanea*, Giulia Grechi faz uma narração crítica da profunda ambiguidade à base da operação de arquivamento apresentando a dualidade entre memória e desejo (Grechi, 2014). A autora explica como as práticas de recolha, classificação e categorização que tem produzido a reprodução de arquivos entre o Século XIX e XX, representam o campo Ocidental na medida em que, falando destes dispositivos, aos conceitos de acumulação

e preservação são associados os de temporalidade e ordem, estes últimos bem radicados nesta cultura e perspectiva (Grechi, 2014).

Na época dos *database* digitais e dos *network* informáticos, o arquivo é aquele modelo que nos oferece uma multiplicidade reticular, heterogénea e disseminada, com duração variável, não é só contar através do arquivo, mas *re-contar* cada vez de maneira diferente e descontínua, relações de poder, de saber e de subjectividades. Como sugere Marco Scotini numa entrevista de 25 de Junho de 2014<sup>2</sup> o arquivo, por estatuto, tem carácter empírico, prático, e a sua existência é sempre temporária, trata-se, portanto de des-arquivar e re-arquivar continuamente o material.

O arquivista, e eu acrescentaria, quem trabalha e usa o material do arquivo, lida com uma construção pragmática, artificial e portanto contingente: algo que nunca foi concluído e num contínuo processo de execução.

Scotini acrescenta que o carácter de contemporaneidade do arquivo depende da pluralidade que existe dentro dele, nestas palavras acho possível encontrar parte dalguns aspectos emblemáticos a respeito do arquivo, isto é, *o uso e (re)uso* do material guardado através de conceitos como pluralidade, possibilidade de *des-arquivar* e *re-arquivar*, possibilidade de dar leituras ao material que o arquivo contém, possibilidade de *re-contar* a partir da fragmentariedade intrínseca deste lugar com que lidamos e que nos fala por dentro e por fora das relações de poder.

### **Arquivar as imagens em movimento – o caso português**

Como bem apresenta o estudioso Tiago Baptista em relação ao contexto cinematográfico e de arquivagem português podemos consi-

---

<sup>2</sup> Deianira, Amico, Entrevista a Marco Scotini: “L’archivio come dispositivo tra estetica e pedagogia”, <http://news.mytemplart.com/it/intervista-marco-scotini-larchivio-come-dispositivo-tra-estetica-e-pedagogia/> (2014)

derar Manuel Felix Ribeiro, “o conservador” do cinema em Portugal, o homem-arquivo, personagem que já no período do Estado Novo, com a Política do Espírito de António Ferro, pensava na arte e na divulgação cultural como factores importantes achando fundamental a recuperação dos documentários portugueses para a criação de uma colecção nacional cinematográfica (Baptista, 2012, pp. 37-42).

Recolhendo filmes, livros e fotografias, Félix Ribeiro julgava necessária a criação de novas técnicas para a preservação destes materiais e a criação de infraestruturas apropriadas à conservação. Neste sentido, será teórico do conceito de cinema nacional, da sua preservação, diretor da Filmoteca do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) e da Cinemateca Portuguesa entre 1948 e 1982.

Vale a pena salientar que ambas as colecções, a da Cinemateca e a da Filmoteca do SPN, para além de serem chefiadas pela mesma pessoa ao longo de 40 anos, partilharam também o mesmo espaço físico de conservação até 1978.

O desejo de Félix Ribeiro de criar uma Cinemateca Nacional tem data de 1931 quando, com o realizador António Lopes Ribeiro, conseguiu incluir na relação sobre cinema sonoro, que antecipava a criação da Produtora Cinematográfica Tobis Portuguesa, uma referência sobre a necessidade do Estado criar um arquivo fílmico (Baptista, 2012). A ideia nascia, como no resto da Europa, da noção de que a passagem ao cinema sonoro teria sido uma ameaça para a sobrevivência do cinema mudo.

Nos anos trinta, realizadores como António Lopes Ribeiro, autor de vários documentários e filmes sobre as ex-colónias portuguesas em África, como *Feitiço do Império* e membro da Missão Cinematográfica às Colónias de África em 1938, com Fernando Frago, lançam uma campanha de preservação destes documentários. Como afirma Tiago Baptista, diferentemente do que acontecia noutros países da Europa, o que interessava mais era a ideia de conservação deste material numa espécie de “Torre de Tombo”, mais do que o estatuto de cinema como

obra de arte, interessava, portanto, um cinema que tivesse “interesse histórico, que [pudesse] contribuir para o (...) estudo de uma época.”<sup>3</sup>

Fundada em 1948 com Decreto-Lei n.º 2027 e integrada nos serviços do SNI (Secretariado Nacional de Informação), a Cinemateca Portuguesa tem hoje a sua colecção, no centro ANIM em Bucelas.

O espaço digital da Cinemateca nasce dentro do projecto European Film Gateway composto por 16 cinematecas e arquivos fílmicos europeus. Conforme os dados fornecidos pelo site, os critérios de selecção do material cinematográfico apresentam a digitalização de documentários entre 1886 e 1931, a colecção digital que antes de Setembro de 2013 contava com 170 filmes, ve-se hoje com a presença de outros filmes disponibilizados nos últimos meses de 2014.

A partir de Setembro de 2015, dentro deste espaço, a colecção que antes contava com a digitalização de nove produções de temática colonial continua a crescer com vários documentários sobre o antigo Império Colonial Português em África.

O que é que nos dizem estas imagens?

Primeiro que a maioria destes filmes foram concebidos para serem exibidos nas diferentes exposições coloniais, poucos foram exibidos nas sessões de cinema, a não ser em eventos coloniais com a presença de altos cargos do Estado, e deduzimos também que dentro do espaço digital do arquivo da Cinemateca Portuguesa encontramos hoje os documentários das três missões naquela altura encomendadas para estes eventos.

A produção portuguesa de temática colonial dos anos vinte será projectada na Exposição Ibero-Americana de Sevilha (1929), na Exposição Internacional e Colonial de Antuérpia (1930) e na Exposição Colonial de Paris (1931) através da primeira iniciativa estatal concertada e sis-

---

<sup>3</sup> A ler os artigos de Fernando Fragoço “É preciso quanto antes uma cinemateca nacional”, *Cine Jornal*, 20 Jun. 1938 n.º 140, p.10 e de António Lopes Ribeiro “Porque não se constitui uma “Torre do Tombo” com filmes de interesse histórico”, *Animatógrafo*, 9 Jun. 1941, n.º 31, p. 6.

temática para produzir filmes sobre todas as colónias africanas. E a tal propósito, a Agência Geral das Colónias e o Comissário da Exposição de Sevilha, Armando Cortesão encomendaram, por indicação do então Ministro das Colónias, Armindo Monteiro, filmes sobre os territórios africanos a três equipas de cineastas.

- 
1. 1ª Companhia de Infantaria Indígena de Angola em Lisboa  
Portugal, 1933, Duração: 00:11:59
  2. 1ª Exposição Colonial Portuguesa – Porto 1934  
Aníbal Condeiros (1898-1993)  
– Realizador Portugal, 1934  
Duração: 00:07:16
  3. A Cidade de Lourenço Marques  
Fernandes Tomaz – Realização Portugal, 1929  
Duração: 00:12:02
  4. A Cultura do Cacau Ernesto de Albuquerque (1883-1940) – Realizador Ernesto de Albuquerque (1883-1940) – Director de fotografia Portugal, 1909 Duração: 00:01:32
  5. A Exposição do Mundo Português  
F. Carneiro Mendes (1893-1976) – Realizador F. Carneiro Mendes (1893-1976) – Director de fotografia Portugal, 1940 Duração: 00:10:46
  6. Acção Colonizadora dos Portugueses  
António Antunes da Mata – Realização José César de Sá (1905-1976) – Director de fotografia Portugal, 1932 Duração: 00:21:41
  7. Agricultura de Moçambique Portugal, 1949 Duração: 00:11:10
  8. Angola – Exposição Provincial, Agrícola, Pecuária e Industrial 1923 Portugal, 1923 Duração: 00:11:49
  9. Angola Aspectos Históricos  
Manoel Figueira – Autor Peixinho – Director de fotografia Portugal, 1938 Duração: 00:12:16
  10. Aspectos do Rio Quanza: Quedas do Lucala  
António Antunes da Mata – Realização José César de Sá (1905-1976) – Director de fotografia Portugal, 1930 Duração: 00:14:31
  11. Chegada da Viagem Aérea Lisboa-Lourenço Marques-Lisboa  
Artur Costa de Macedo (1894-1966) – Realização Artur Costa de Macedo (1894-1966) – Director de fotografia Portugal, 1936 Duração: 00:05:05
  12. Costumes Primitivos dos Indígenas Em Moçambique  
Fernandes Tomaz – Realização Portugal, 1929 Duração: 00:14:54
  13. De Lisboa a Luanda  
António Antunes da Mata – Realização José César de Sá (1905-1976) – Realização José César de Sá (1905-1976) – Director de Fotografia Portugal, 1932 Duração: 00:15:54
  14. De Lisboa a São Tomé  
António Antunes da Mata – Realização José César de Sá (1905-1976) – Director de fotografia Portugal, 1933 Duração: 00:07:24
-

- 
15. Dragões de Moçambique  
Fernandes Tomaz – Realizador  
Fernandes Tomaz – Director de fotografia  
Aníbal Contreiras (1898-1993) –  
Produtor- Distriduidor  
Portugal, 1934 Duração: 00:22:54
16. Fazenda Açucareira “Tentativa”  
António Antunes da Mata - Realização  
José César de Sá (1905-1976) - Director  
de fotografia  
Portugal, 1932 Duração: 00:11:38
17. Festejos Em Lourenço Marques Pela  
Passagem dos Territórios  
do Niassa Para a Posse do Estado  
Fernandes Tomaz – Realizador-  
Portugal, 1929-Duração: 00:05:54
18. Guiné - Aldeia Indígena em Lisboa  
Portugal, 1932 Duração: 00:12:25
19. Guiné : Aspectos Industriais e  
Agricultura  
Augusto Seara – Realizador Portugal,  
1929 Duração: 00:12:34
20. Ilha de Moçambique - Imagens numa  
Velha Capital Histórica  
Carlos Marques – Realizador Alfredo  
Cristino Gomes - Director de fotografia  
Portugal,  
1951 Duração: 00:06:44
21. Indústria Portuguesa de Algodão -  
Fabrica da Areosa  
Glória Film - Companhia Produtora  
Portugal, 1934 Género: Documentário  
Duração: 00:21:07
22. Missão Académica a Angola - Alguns  
Aspectos Cinematográficos da Viagem  
Maximino Correia (1893-1969) –  
Realizador Portugal, 1929  
Duração: 00:33:33
23. No País das Laurentinas (Colonos)  
Ismael da Costa - Realizador Fernandes  
Tomaz - Director de fotografia  
Ismael da Costa – Intertítulos Portugal,  
1934  
Duração: 00:36:36
24. O Deserto de Angola  
António Antunes da Mata - Realização  
José César de Sá (1905-1976) - Director  
de fotografia  
António Antunes da Mata – Intertítulos  
Portugal, 1932  
Duração: 00:08:10
25. Planalto de Huila  
António Antunes da Mata - Realizador  
José César de Sá (1905-1976) -  
Realizador
26. Primeira Exposição Colonial Portuguesa  
Aníbal Contreiras (1898-1993) -  
Realização  
Aníbal Contreiras (1898-1993) -  
Director de fotografia  
José César de Sá (1905-1976) - Director  
de Fotografia  
F. A. Quintela – Som Portugal, 1935  
Duração: 00:35:57  
F. A. Quintela – Produtor José César de  
Sá (1905-1976) - Director de fotografia  
Portugal, 1931 Duração: 00:18:55
27. Quedas do Dala - Angola  
José César de Sá (1905-1976) -  
Realização  
António Antunes da Mata - Realização  
Portugal, 1930 Duração: 00:06:28
28. São Tomé Agrícola e Industrial  
Augusto Seara – Realizador Portugal,  
1929 Duração: 00:11:47
- 

Documentários de temática colonial presentes na secção digital da  
Cinemateca Portuguesa

Conforme as informações disponibilizadas por Maria do Carmo Piçarra na obra *Azuis Ultramarinos*, e as informações contidas nos textos da Cinemateca Portuguesa de Joana Pimentel, a primeira equipa a partir foi a dos Serviços Cartográficos do Exército, a que se juntou o operador Augusto Seara, e que produziram filmes sobre S. Tomé e Príncipe e Guiné. Do material filmado em S. Tomé existem *S. Tomé agrícola e industrial* (1929, 10') e da Guiné, *Guiné, aspectos industriais e agrícolas* (1929, 11'), ambos presentes na cinemateca digital.

Outra equipa, a da Missão Cinegráfica a Angola, composta por César de Sá e António Antunes da Mata, partiu quase em simultâneo com a chefiada por Seara. No regresso, Antunes da Mata foi encarregue da montagem e titulação dos filmes destinados às exposições, e posteriormente à distribuição interna no circuito de exibição.

Dirigida por João Fernandes Tomás, a Brigada Cine-Portuguesa tinha Moçambique como destino e, desta produção sabemos também que parte das imagens captadas foram montadas num filme, *A colónia de Moçambique*, que ganhou um grande prémio na Exposição de Paris.

Em 1982, entre os filmes depositados na Cinemateca pela entretanto extinta AGU, apareciam também outros títulos de 1929: *A cidade de Lourenço Marques* (212 metros, incompleto), *Festejos em Lourenço Marques pela passagem dos territórios do Niassa para a posse do Estado* (1929, 4') e *Costumes primitivos dos indígenas de Moçambique* (1929, 12'). A Tomás foi atribuída também a primeira longa-metragem filmada em Moçambique, "*Através de Portugal Maior de 1928*", desaparecida (Piçarra, 2012; Pimentel, 2007, pp. 367-368).

No percurso que o arquivo digital propõe, com base nas informações que há pouco referi, com o acréscimo dos outros documentários a partir de setembro de 2014, os filmes destas missões disponibilizados para o visionamento são:

Costumes Primitivos dos Indígenas em Moçambique (1929)
Festejos em Lourenço Marques pela Passagem dos Territórios do Niassa para a Posse do Estado (1929)
Guiné- Aspectos Industriais e Agricultura (1929)
São Tomé Agrícola e Industrial (1929)
Estradas e Paisagens de Angola (1929)
Quedas do Dala (1930)
Aspectos do rio Quanza. Quedas do Lucala (1930)
Planalto de Huila (1931)
Accção colonizadora dos portugueses (1932)
De Lisboa a Luanda (1932)
O deserto de Angola (1932)
Pesca da baleia em Angola (1932)
Fazenda Açucareira “Tentativa” (1932)
De Lisboa a Sao Tomé (1933) <sup>4</sup>

Vale a pena referir que desta altura, no ANIM, mas ainda não disponibilizado na cinemateca digital, tive a oportunidade de visio-  
 nar o filme *Uma visita às propriedades da Sociedade Agricola Valle Flor, Limitada na Ilha de S.Thomé*, de Fernandes Thomas, da Brigada  
 Cinematográfica Portuguesa, de 1929, com duração de 70 minutos,  
 cujas informações relativas aos aspectos e às condições de trabalho

---

<sup>4</sup> Para além dos filmes acima citados, a Cinemateca Digital disponibiliza sobre a tematica colonial os seguintes documentrios: *A cidade de Lourenço Marques*, Fernandes Tomaz, 1929; *Costumes Primitivos dos Indígenas em Moçambique*, Fernandes Tomaz, 1929; *Festejos em Lourenço Marques pela passagem dos territórios do Niassa para a posse do Estado*, Fernandes Tomaz, 1929; *Guiné: aspectos industriais e agricultura*, Augusto Seara, 1929; *São Tomé, Agrícola e Industrial*, Augusto Seara, 1929; *Missão Académica a Angola-alguns aspectos cinematográficos da viagem*, Maximino Correia, 1929; *Quedas do Dala*, A. A. da Mata, César de Sá, 1930; *Aspectos do Rio Quanza: Quedas do Lucala*, A. A. da Mata, César de Sá, 1930; *O deserto de Angola*, A. A. da Mata, J.C. de Sá, 1932; *De Lisboa a Luanda*, 1, A. A. da Mata J.C. de Sá, 1932; *Planalto de Huila*, A. A. da Mata, J.C.de Sá, 1931; *Fazenda Açucareira Tentativa*, A. A. da Mata 1932; *Acção colonizadora dos portugueses* A. A. da Mata, 1932; *África em Lisboa- Os indígenas da Guiné na Grande Exposição Industrial*, 1932; *Raul Reis Salazar Dinis, 1º Companhia de Infantaria Indígena de Angola em Lisboa*, AGC, 1933; *Indústria Portuguesa de Algodão - Fábrica da Areosa*, Glória Film, 1934; *No pais das Luarentinas e Dragões de Moçambique*, 1934.

e de pagamentos dos “*nativos*” representam imagens raras e quase uma excepção.

Para além do testemunho que essas imagens nos oferecem em relação ao trabalho forçado, à exploração, à vida nas ex-colónias, o que parece interessante é a interpretação e a construção que através das imagens em movimento Portugal constrói de si próprio. Tratam-se de imagens funcionais do Império, que justificam a acção colonizadora, e que nos deixam refletir sobre a ideia de que seja ou não *cinema*.

A esta pergunta, Maria do Carmo Piçarra, nas obras *Angola o nascimento de uma nação* e *Azuis Ultramarinos* responde que são filmes em que não há cinema, não há olhar. Ficam-se, em geral, pelo mero registo da paisagem natural ou humana feito com imagens em movimento mas sem acrescentar muito mais do que faria uma sucessão de imagens fixas fotografadas mecanicamente. Os intertítulos são usados para explicar o que é visto e fazem ligação entre cenas (Piçarra, 2012, p. 63).

Na realidade, na minha opinião, em relação a questão do olhar, o que poderíamos acrescentar é que por mais que se trate de filmes “sem cinema” é um cinema com um olhar cujos objectivos parecem muito claros, isto é, a proclamação da identidade colonial e da grandeza dos portugueses com base numa estética que poderíamos definir de colonização.

A partir dos discursos existentes, dentro destas imagens é perceptível a *invenção do nativo*, caracterizada pelo isolamento do sujeito filmado, visível através da maneira como é filmado, o modo dos corpos e os rostos serem captados, com discursos que diferenciam a raça portuguesa das *raças africanas*, usando uma linguagem de inferiorização que constrói o discurso colonial.

Nestas imagens em movimento o uso do instrumento cinematográfico parece ter como objectivo o de identificar e catalogar os sujeitos para marcar a diversidade (os enquadramentos, os planos, a ordem didascálica, o uso das palavras construído no abuso de *indígena*, *preto*,

*batuques, primitivo* a animalização do corpo do nativo, e apresentação recorrente de aspectos ligados à limpeza, às danças, à oração) através de uma linguagem que se fundamenta no racismo científico, tudo para justificar a missão civilizadora.

Sem dúvida, o dispositivo cinematográfico ajuda a criar um saber com base na experiência colonial, que poderíamos designar por encenação fílmica da ideia colonizadora e da política de «*salvar almas mas educando corpos para o trabalho*» de António Enes (Alexandre, 1999, p. 136).

Se considerarmos, como sugere a crítica e a história cinematográfica portuguesa, que o cinema nacional se caracteriza pela ausência de géneros temáticos e pelo domínio de assuntos relativos à identidade nacional, não seria pretencioso avançar com a ideia de que o cinema de carácter colonial reflecte nas imagens a identidade imperial portuguesa, enraizado numa oscilação entre o sentimento de inadequação frente aos outros colonialismos e a exaltação constante duma projeção imaginada de ser potência colonial. Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde, S. Tomé e Príncipe e os seus habitantes serão imortalizados na máquina cinematográfica do Estado, segundo as características da acção colonial portuguesa, mão-de-obra para o trabalho, exploração dos recursos naturais e humanos, e através das características dos aspectos culturais destes povos, onde o paradigma identitário considera a alteridade como uma categoria absoluta, fechando-a num mero produto segundo lógicas de exclusão.



Fig.1,2,3 ©Cinematca Portuguesa, *São Tomé Agrícola e Industrial*, A. Seara, AGC- Serviços Cinematograficos do Exército, 1929.



Fig. 4, 5, 6 ©Cinamateca Portuguesa, *Acção Colonizadora dos Portugueses*, Antonio Antunes da Mata, AGU, 1932.



[Fig. 7, 8] © Cinamateca Portuguesa, *Acção Colonizadora dos Portugueses*, Antonio Antunes da Mata, AGU, 1932.

Inspecões, raça ao trabalho, a desobjetivização dos corpos dos homens e das mulheres negros, a retórica das danças, da nudez do corpo feminino, a imponência das cartografias coloniais são só alguns dos tópicos que a filmografia documental nos oferece.

O Estado, na sua expressão cinematográfica, como é o exemplo do papel desempenhado pelos Serviços Cinematográficos do Exército, é fundamental para entender o discurso construído sobre o poder do controlo e da visualidade dos corpos diferentes e diferenciados.

O que se desenvolve dentro das produções fílmicas, entre ordenamento e visualidade, é o *pensamento já pensado*, isto é, o estereótipo

como processo de ordenação, um atalho, uma referência ao ‘mundo’ e uma expressão por parte de quem o controla e lhe dá definição segundo os interesses que mais lhe forem próprios (Dyer, 2004, p. 25); é nesse sentido que os estereótipos organizam os dados que recebemos do mundo com critérios específicos.

Homi Bhabha no ensaio *The other question, the stereotype and colonial discourse* (Bhabha, 1983, p. 13) define o estereótipo como ponto principal da subjectividade no discurso colonial, não se trata duma simplificação enquanto falsa representação duma realidade, é uma simplificação enquanto forma fixa de representação que, rejeitando o jogo das diversidades, constitui um problema em termos de representação do sujeito nos seus significados de relações psíquicas e sociais. Para além da visualidade e inflexibilidade da representação, poderíamos usar a expressão *visageité*, isto é, a relação entre o rosto e o poder, do papel e da função do rosto dentro dos aparatos do poder (Bhabha, 1983, p. 13).

Uma relação, segundo Deleuze, pode ser rentável à medida em que se concretiza a “produção de rostos”, e os documentários em questão produzem inúmeros rostos.

Nesta relação entre supremacia do narrador e inferioridade do Outro de que se narra, a ambiguidade e a malícia com que se cria o corpo do sujeito feminino, entre nudez e penteados e a animalização do corpo masculino, onde o tema dominante é a mão-de-obra, irão fundamentar o discurso colonial como história de uma relação violenta, em que a palavra do poder colonial vê a sua enunciação na reprodução do silêncio do Outro.

No ensaio *Cultural Identities and Diaspora* (Hall, 1990), Stuart Hall que aponta reflexões sobre identidade, cultura e diáspora à volta do cinema caraíba, lembra-nos como as práticas de representação implicam sempre uma posição de enunciação, como o que dizemos é sempre contextualizado e tem posicionamento.

Hall apresenta-nos duas possibilidades de pensar na identidade cultural: a primeira posição fala de identidade cultural em termos duma cultura partilhada, uma *unicidade* que como diz Frantz Fanon é uma pesquisa apaixonada na descoberta duma época de esplendor e lindíssima que, apesar da miséria actual, do desprezo por si, da renúncia e da renegação, reabilita-nos, ao mesmo tempo, frente a nós próprios e frente aos outros.

A segunda visão da identidade cultural, interligada com a primeira, reconhece os pontos críticos de profunda e significativa diferença, isto é, as fracturas e a descontinuidade nesta unicidade.

As identidades - sublinha Stuart Hall - vivem numa contínua transformação e são sujeitas à acção contínua da história, da cultura e do poder; as identidades são os nomes das diferentes maneiras em que somos posicionados das narrações do passado e em que nós próprios nos posicionamos.

Só a partir desta segunda posição, segundo Hall, é que podemos compreender de maneira completa a condição traumática da experiência colonial.

No mesmo ensaio, Hall, continua na apresentação da construção da alteridade, falando da presença europeia dentro do contexto do Caribe, e que na realidade aplica-se bem aos vários contextos de colonização.

Nas palavras do autor jamaicano, esta presença nas representações visuais, tem posicionado o sujeito negro dentro dos regimes de dominação da representação através do discurso colonial, das literaturas de aventura e descoberta, do fascínio pelo exótico, do olhar do explorador e do etnógrafo e das linguagens transferidas no campo do turismo, entre outros.

Representações de inferiorização que, como escreve Bell Hooks na obra *Race and representations* (1992), é através do controlo das imagens dentro das relações entre escravidão e supremacia que se concretiza a continuação de um sistema de dominação racial.

Concluindo, o arquivo digital da Cinemateca Portuguesa apresenta-se como mais um cofre a descobrir, um lugar onde, para além de olhar sobre o discurso colonial do cinema português dos anos trinta, é um caminho para lidar com este passado e com a herança visual que nos deixou. Estamos perante a possibilidade de traçar outros percursos dentro e fora destes dispositivos arquivais. E num olhar capaz de *re-memorar*, isto é, para além da recolha e gravação deste material, é importante reconhecer a existência, ainda hoje, de histórias e culturas excluídas das narrações dominantes: dar voz e ouvir estas palavras significa estudar e desconstruir a herança das relações entre dominação e representação. O objectivo é dissipar as identidades criadas no olhar colonizador de representação da alteridade e, em relação às imagens, não se trata de propor a fetichização do “arquivo colonial” como objecto do gesto de montagem, trata-se de interrogá-lo através desse gesto de abertura e montagem-outra.

É assim que nos espaços onde a representação é o processo de criação de estereótipos, de sujeitos silenciosos e indivisíveis que a imaginação através da recuperação nos revela e cria a possibilidade dum encontro com o/a Outro/a que fala e produz os seus sinais, e que nos imagina por sua vez.

Repensar os arquivos, num discurso pós-colonial, representa uma tarefa crucial para sair das narrações de supremacia que até hoje foram feitas à volta da construção do Outro narrado.

Libertar os saberes da colonialidade, reconhecer a pluralidade das histórias.

Muitas seriam as reflexões a colocar para desconstruir aqueles dispositivos internos às instituições de conservação dos materiais que reflectem o passado colonial, em que são evidentes as relações de poder que a herança colonial revela. Torna-se ainda mais urgente a necessidade de reencontrar percursos-outras frente às lógicas de conservação canónicas, trata-se de aprender a re-memorar, não só recolher e registar que existiram histórias e culturas, artes até hoje

excluídas mas também registar a centralidade da herança das relações entre dominação e representação actualmente ainda existentes, para que contaminação e pluralidade de vozes sejam as características de um pensamento cultural descolonizado na época pós-colonial.

## **Bibliografia**

- Alexandre, Valentim (1999), “Configurações políticas”; “Ruptura e estruturação de um novo império”, BETHENCOURT, Francisco; CHAUDHURI, Kirti (dir.), *História da Expansão Portuguesa*, vol. 4, 1999: ed., Lisboa, Edições 70.
- Baptista, Tiago (2012), «Das “vistas” ao documentário: a não-ficção muda em Portugal», *Panorama 2012* (Lisboa: CML/Videote Apordoc, 2012), 37-42.
- Bhabha, Homi, (1983), “The Other Question Reconsiders the Stereotype and colonial Discourse”. *Screen* 24.6, 1994 Trad. Manuela Ribeiro Sanches.
- Deianira, Amico, (2014) Entrevista a Marco Scotini: *l'archivio come dispositivo tra estetica e pedagogia*, <http://news.mytemplart.com/it/intervista-marco-scotini-larchivio-come-dispositivo-tra-estetica-e-pedagogia/>.
- Deleuze, Gilles, (1987), *A Thousand plateaus Capitalism and Schizophrenia* Gilles Deleuze Felix Guattari, Translation and Foreword by Brian Massumi, University of Minnesota Press Minneapolis London.
- Derrida, Jacques, (1990), (prefazione a) *Du droit à la philosophie*, Ed. Galilée, Paris.
- Dyer, Richard., (2004), *Dell'immagine, Saggi sulla rappresentazione*, Torino, Kaplan.
- Grechi, Giulia, (2014), Burning archives, *La memoria del corpo tra archivi etnografici, colonialismo e arte contemporanea*, <<Roots & Rootes>>, Periodico Trimestrale, Anno IV, n.3. agosto-ottobre.
- Hall, Stuart, (1990), *Cultural Identity and Diaspora*. Hall, in Rutherford, J. (ed.). *Identity Community, Culture, Difference*, Lawrence E Wishart, London, United Kingdom.
- Mbembe, Achille (2002) *The Power of the Archive and Its Limits*. In *Refiguring the Archive* (ed.) C. Hamilton et al., 19-26. Boston: Kluwer Academic Publishers.
- Mirzoeff, Nicholas, (1998), *Race and identity in colonial and postcolonial culture, Introduction to part four*, in Mirzoeff, Nicholas, *The visual culture reader*, London and New York Routledge.
- Piçarra, Ramos, Maria do Carmo (2012) *Azuís ultramarinos: propaganda colonial nas actualidades filmadas do Estado Novo e censura a tres filmes de autor*, Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação, Departamento de Ciências Sociais e Comunicação, FCSH.
- Piçarra Ramos, Maria do Carmo, (2013), *Angola, o Nascimento de uma Nação* (Volume I): o cinema do Império, Guerra & Paz Ed., Lisboa.
- Pimentel, Joana, (2007), “Abrir os Cofres”, in *Textos CP*, (2007) Pasta 102. 367-368, Genérico e notas sobre o filme, PP CP, 14 de Junho de 2007.