

“ÍNDIA PORTUGUESA”: OMISSÃO E TENSÕES EM “FANTASIAS” LUSO-TROPICAIS FILMADAS

“PORTUGUESE INDIA”: OMISSION AND TENSIONS
IN FILMED LUSO-TROPICAL “FANTASIES”

Maria Do Carmo Piçarra¹

¹ ICNOVA-FCSH/UAL

Resumo: A filmografia portuguesa relativa ao Oriente durante o Estado Novo português é escassa, tardia e projecta uma retórica luso-tropicalista que contribuiu para a actualização do mito da importância, perdida, de um território que, durante a Ditadura, se impõe quase só simbolicamente. Proponho que a escassez de filmes resulta do valor simbólico da comunidade imaginada se projecta melhor por omissão do que o faria pela representação imagética. Caracterizarei o caso da “*Índia portuguesa*”, onde a exibição cinematográfica era vibrante, mas não deixou espaço para o cinema concaninim se afirmar, enquanto a filmografia portuguesa afirmou o suposto lusitanismo local, privilegiando temas religiosos, enaltecendo o multiculturalismo e a miscigenação. Noto como, mesmo a filmografia propagandista, sobretudo a militar, evidencia tensões questionadoras do idílio luso-tropical.

Palavras-chave: cinema de propaganda, *Índia portuguesa*, filmes coloniais, Estado Novo, cinema concaninim.

Abstract: The Portuguese filmography on the Portuguese Orient during the Estado Novo is scarce, appeared late, and it espoused a simplified Lusotropicalist rhetoric, that sought to project the bygone mythical importance of a formerly vast empire. By the time of the dictatorship, however, the colonies in the East held a symbolic value. I propose that the scarcity of films stems from this symbolic value of an imagined community that is evoked more through its omission than through representation in imagery. Based on this assumption, I will characterize the case of the representation of “Portuguese India”, where the cinematographic exhibition was vibrant but left no space for the *concanim* cinema to assert itself while the official Portuguese filmography affirmed the supposed local Lusitanism.

Keywords: propaganda cinema, “Portuguese India”, colonial films, Estado Novo, *konkani* cinema.

O Estado Novo (1933-1974) deslocou para África a projecção, nostálgica, da mitologia da grandeza do “Oriente português”, transversal a vários regimes, tornada central pela Ditadura como ilustração do “modo português de estar no mundo” e lugar de materialização da apregoada excelência da colonização lusa. Para superar a pequenez geográfica do país, a escassez de recursos humanos, económicos e tecnológicos, afirmou-se o direito histórico de possuir colónias, reclamando a primazia da expansão marítima, e a suposta especificidade de um colonialismo assente numa missão “civilizadora” e cristã, propagandeados cinematograficamente. Ainda antes da sua Constituição ser publicada, em 1933, a Ditadura definiu uma hierarquização civilizacional, regulada através do Acto Colonial e do Estatuto Político, Civil e Criminal dos Indígenas de 1926. Camufladamente racista, diferenciou direitos e deveres dos metropolitanos e dos nascidos nas colónias, inferiorizando os últimos. Nesta sociedade piramidal, a base era composta por angolanos, moçambicanos e guineenses; num ponto intermédio estavam timorenses e são-tomenses; No topo encontravam-se os nascidos na Índia, Macau e Cabo Verde (MATOS, 2006, p. 66).

Não obstante a valorização do cinema como fonte, ainda hoje escasseiam, em Portugal, estudos sobre como o cinema mostrou as ex-colónias e as mudanças políticas e ideológicas em situação colonial², e

2 O estudo das representações fílmicas do colonialismo iniciou-se em *O cinema sob o olhar de Salazar* (Torgal, 2000), em que, em “Imagens do

é recorrente fazer equivaler “império” ao “império em África”. É incipiente o estudo das representações cinematográficas do “Oriente português”³. Que os territórios designados como Oriente português são diversos é uma evidência. Esta implica que se caracterizem as especificidades das representações de cada território nos filmes a eles relativos partindo da inventariação e visionamento da filmografia portuguesa, assim como consulta da documentação relativa à produção. Este artigo particulariza o caso da ex-“Índia portuguesa”.

1 Orientalismo no cinema

Aprofundando o que fizera em *Orientalismo*, onde, assumindo Foucault como referência, analisa a escrita sobre o Oriente como um discurso, em *Culture and Imperialism* Edward Said usa textos literários para entender as dinâmicas da política e da cultura nas relações com o imperialismo. Said argumenta que foi através da cultura que o imperialismo se “legitimou” impondo o seu modelo económico universalmente. analisou narrativas “orientalistas” para mostrar como

Império”, Jorge Seabra analisa *Chaimite* (1953), de Jorge Brum do Canto. Mas, no capítulo referido e na tese doutoral de Seabra, *África nossa*, faz-se corresponder império colonial e África, não obstante analisar *Amor e dedinhos de pé* (1992), filmado por Luís Filipe Rocha em Macau.

3 “Oriente português”: ‘que se estrutura num período que decorre dos primeiros anos do século XVI até às primeiras décadas do século XVIII, termo temporal em que se pode considerar estabilizado o processo de estabelecimento do Estado português no Oriente’ (Saldanha, ‘Do Oriente Português’, 2004, 28)”.

a natureza formativa e não meramente expressiva da linguagem, imagens e símbolos usados moldou identidades, imaginação, subjectividade, história, cultura e interacção entre opressor e oprimido. concluiu que as imagens determinaram historicamente a forma como o Ocidente concebeu negativamente o “outro”, justificando a sua “obrigação” de dominar.

O cinema participou nessa dinâmica. Como propôs Jean-Michel Frodon (1998), as nações partilham com o cinema a necessidade de projecção para existir. Em *La Projection nationale*, Frodon afirma que o cinema se impôs, no século XX, como uma forma de arte produtora de mitologias. Nas suas propostas, sublinha a solidariedade entre a história das nações e a do cinema bem como a hegemonia de ambos no século XX. Apoiando-se no conceito de nação de Benedict Anderson (1983) como “uma *comunidade política imaginária* e imaginada como intrinsecamente limitada e soberana”, Frodon realça que a natureza do cinema e da nação implica que só existam através da projecção. Segundo o autor, a nação inventa-se a partir de um real revisto e corrigido segundo uma dramaturgia. Sustenta também que os critérios definidores de nação se aplicam ao cinema. É a projecção de traços da realidade que funda o cinema, distinguindo-o das técnicas precedentes que lhe comparáveis. Esta projecção faz-se em grande formato, no escuro, perante espectadores que partilham a mesma “visão magnificada”.

Em *Visions of the East. Orientalism in film* (1997), Matthew Bernstein comenta como o imaginário criado

pelo orientalismo literário foi também transposto para o cinema. Este herdou assumpções culturais, narrativas e visualidade disseminadas pelo orientalismo. O orientalismo cinematográfico foi extremamente popular e, logo no período do mudo, realizaram-se grandes produções cinematográficas orientalistas, sobretudo nos EUA e França. O imaginário popular constituído persistiu ao longo do século XX.

Quanto ao caso português, não obstante durante a ditadura do Estado Novo a expressão “Oriente português” ser muito usada, não só as ex-colónias orientais foram pouco filmadas como persiste a falta de estudo do orientalismo filmado. Clarifique-se que, além da produção sobre o Oriente ser tardia e escassa, materializou-se sobretudo na produção de documentários, género propagandístico de uso preferencial pela Ditadura por ser mais barato e devido à maior imediatez da sua realização.

2 O valor simbólico do Oriente e o pioneirismo da propaganda colonial filmada

No *Dicionário dos historiadores portugueses* em linha, Marta Pacheco Pinto refere que Manuela Ramos verificou que a palavra “orientalismo” foi dicionarizada pela primeira vez no *Grande dicionario portuguez* publicado em 1873, data do primeiro Congresso Internacional de Orientalistas em Paris.

Se o orientalismo não foi valorizado em Portugal como sucedeu, no Romantismo, noutros países europeus, de acordo com o *Dicionário dos historiadores portugueses*, entre a segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX, os orientalistas revelam “uma obsessão, quase fetiche, com a história da presença portuguesa no Oriente” (s/p). Limitado, no século XX, aos territórios da “Índia portuguesa” (Goa, Damão, Diu, Dadrá e Nagar Haveli), além de Macau e Timor Português, o “Oriente português” tinha um valor simbólico. A perda da importância da presença portuguesa a Oriente foi primeiro colmatada com a deslocação do mito de grandiosidade para a posse do Brasil e, quando este se tornou independente, com a transferência do mesmo para Angola e Moçambique. Como notou Matos (2002), durante a Monarquia Constitucional, dado o escasso contributo do “Oriente português” na economia do Império, alguns intelectuais questionaram a manutenção dos territórios.

Atendendo a isso, proponho que o valor simbólico do Oriente é evidenciado pela escassez e motivos da sua representação cinematográfica. A sua projecção, na então metrópole, em imagens cinematográficas, é reveladora da pequenez dos territórios. Note-se que, nos filmes sobre o Oriente, e contrariamente ao que se passou nos relativos a África, não são mostrados mapas dos territórios. Tal denota consciência de que o modo de imaginar e projectar as colónias orientais não devia evidenciar a pequenez das mesmas.

O Estado Novo português coroou a transição para o autoritarismo, iniciada com o Golpe Militar de 28 de Maio de 1926. Para legitimar-se, desenvolveu uma ideologia nacionalista, integrando um pensamento político sobre as colónias, propagandeada, entre outros meios, pelo cinema. O director do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), criado em 1933 e transfigurado em Secretariado Nacional da Informação (SNI) em 1944, António Ferro, em quem o presidente do Conselho, Oliveira Salazar (1933-1968), confiou para “projectar” a nação, estilizou a cultura tradicional e promoveu o revisionismo histórico.

Como foi projectada cinematograficamente a ideologia da Ditadura? Pelo financiamento imediato de propaganda filmada do regime e de filmes nacionalistas. Não obstante, só em 1948 foi criado o Fundo Nacional do Cinema (FNC), definidor do modelo cinematográfico a impor. Para ter apoio estatal, devia “ser representativo do espírito português, quer traduza a psicologia, os costumes, as tradições, a história, a alma colectiva do povo [...]” (Lei no 2027, de 18 de Fevereiro de 1948).

Até começar a “Guerra Colonial”, iniciada em 1961 em Angola e que até 1964 alastrou a Guiné-Bissau e Moçambique, o cinema mostrou pouco as colónias, excepção feita às duas missões cinematográficas promovidas no final das décadas de 20 e 30, com motivações políticas.

O documentário foi o género mais usado para propagandar o colonialismo. Estava em definição a política

colonial quando o Estado determinou a participação nas exposições europeias. Em 1928, a Agência Geral das Colónias (AGC) enviou equipas para filmar as colónias, com excepção de Cabo Verde e do “Oriente português”. Os filmes foram apresentados na Exposição Ibero-Americana de Sevilha (1929), na Exposição Internacional e Colonial de Antuérpia (1930) – excepção neste caso foi a exibição de *Festa das escolas de Nova Goa*, do amador Antunes Amor, filmado na então “Índia portuguesa” - e na Exposição Colonial de Paris (1931).

Quase toda a década de 30 se caracterizou pela escassez, com produções cinematográficas nas colónias a serem feitas muito pontualmente. Uma excepção que confirmou essa regra foi a da criação da Missão Cinegráfica às Colónias de África, em 1938, que surgiu tanto devido à emergência do cinema sonoro, impondo a substituição dos registos mudos feitos uma década antes, como devido à organização da Exposição do Mundo Português, em 1940. A exemplo do que sucedera noutras grandes exposições, eram necessários filmes para apresentar neste certame de celebração da portugalidade e do Império. Porém, e novamente, os territórios asiáticos foram excluídos. Após o final da II Guerra Mundial, enquanto os movimentos de libertação eclodiam, o governo conseguiu apoios do Plano Marshall. Enquadrada no desígnio de recuperação da economia mundial, no final da década de 40, surgiram vários documentários, em que predomina o enfoque na economia, feitos nas colónias. Estes foram feitos

por iniciativa de Felipe de Solms e Ricardo Malheiro, que, em 1949, viajaram para Moçambique e Angola, angariando apoio de empresas, organismos estatais e missões religiosas, para a realização de filmes.

Em meados do século XX, após a eclosão da “questão de Goa”⁴, o cinema de propaganda interessa-se pelo Oriente. O orientalismo subordinou-se então à retórica luso-tropicalista, também projectada cinematograficamente. Assente no revisionismo histórico iniciado no século XIX, mas aprofundado por Ferro como director da propaganda, a “teoria” de Gilberto Freyre impôs-se então gerando um “luso-orientalismo” veiculado pelo cinema. Este “luso-orientalismo” integrou declinações discursivas relativas tanto às especificidades da colonização dos territórios que compunham o “Oriente português” como das ameaças à soberania portuguesa em cada um deles. Não obstante a escassa produção “luso-oriental”, os filmes evidenciam diferenças – sinteticamente, estas materializam-se no relevo da propaganda militar ou cariz “científico” quanto a Timor; da propaganda política, económica e turística no caso de Macau; e propaganda militar, religiosa e política no de Goa.

4 Franco Nogueira, Ministro dos Negócios Estrangeiros da Ditadura (1961-1969), caracterizou a política indiana relativa à “Índia portuguesa” como tendo incluído fases de pressão política, intimidação e debate internacional. Em 1947, Portugal reconheceu a independência da Índia, mas recusou discutir a independência da “Índia portuguesa”. Em 1953, a Índia denunciou a “política de repressão violenta” e insistiu na transferência dos territórios. A resposta, a 15 de maio, foi intransigente. A 11 junho, a Índia encerrou a Legação em Lisboa. Segundo Nogueira, iniciou-se a fase intimidatória.

Em 1952, contratado pela Agência Geral do Ultramar (AGU)⁵, Ricardo Malheiro acompanha o Ministro do Ultramar, Sarmiento Rodrigues, na viagem deste ao Oriente. Malheiro recupera o modelo de financiamento usado em África, propondo realizar filmes de propaganda a empresas e aos governos locais. Pouco depois, também Miguel Spiguel – o realizador que mais filmou o Oriente português – começa a fazer filmes propagandísticos.

Sarmiento Rodrigues, ministro desde 1950, accionara a reforma administrativa sem descurar a reforma ideológica do modelo político-colonial. Este adoptou a (pseudo)teoria de Gilberto Freyre, relativa a um suposto multiculturalismo assente na especificidade da adaptação do português e sua cultura a ambientes tropicais. A convite de Rodrigues, apenas dois meses após a revisão constitucional, que incluiu ajustamentos ideológicos com implicações terminológicas – para afirmar a continuidade territorial, a expressão colónias foi substituída por ultramar –, Freyre inicia, em agosto de 1951, uma visita a Portugal e ao seu “ultramar”. No périplo, e numa palestra em Goa, usa pela primeira vez, a expressão *lusu-tropicalismo*. Num dos livros que publicou na sequência da viagem, *Aventura e rotina*, escreveu que, pela observação, verificou a existência da comunidade luso-tropical. Afirmou ainda que Portugal, Brasil, África e o “Oriente português constituíam uma “unidade de sentido e de cultura” (FREYRE, s/d, p. 267)

⁵ Designação da ex-AGC após a revisão constitucional de 1951.

dentro de uma tendência para a mestiçagem, sendo essa unidade sustentada pelo cristianismo.

Quando, em 1961, a luta de libertação eclode em Angola, o regime intensifica a utilização da retórica luso-tropical na resposta ao questionamento internacional sobre a manutenção de colônias. Investe ainda na realização e exibição de filmes de propaganda, tanto para colmatar o desconhecimento profundo sobre as colônias e seus habitantes, como para afirmar a suposta especificidade da relação da metrópole com as “províncias ultramarinas”. Que o “Oriente português” seja finalmente filmado decorre menos da necessidade de mostrar os seus territórios do que da necessidade de sedimentar um discurso luso-orientalista, o qual, abstraindo-se das especificidades locais, das diferenças de cada território africano ou asiático, quer afirmar, contra as evidências, que “do Minho a Timor somos todos portugueses”, expressão então banalizada.

Porém, dado o desenlace da “questão de Goa”, culminando, em dezembro de 1961, com a anexação dos territórios da “Índia portuguesa” pela União Indiana, o Oriente pouco protagonismo teve. O desinteresse justifica-se, parcialmente, pela grande distância, e pelo escasso contributo para a economia e pequenez dos territórios orientais comparativamente a Angola e Moçambique. Tem também justificações históricas: a anexação da “Índia portuguesa” põe fim a qualquer desígnio que implique a realização de filmes coloniais;

em Macau, não obstante a proximidade de Hong Kong e deste território estar dotado de todas as condições técnicas e humanas para fazer cinema, há que acautelar os registos feitos também para não susceptibilizar a China ou mesmo a comunidade local, que não se revê nas representações filmadas do território projectadas internacionalmente; Timor, onde não há meios profissionais para fazer cinema e em que há menor contestação à administração portuguesa, é predominantemente filmado em formatos amadores, pelo exército ou no âmbito de estudos pela antropologia colonial, sendo os restantes registos profissionais feitos por Miguel Spiguel, muito activo junto de várias entidades para assegurar isso mesmo. Assim, a valorização desta região é simbólica, integra-se no revisionismo histórico, e tem motivações políticas dado que a ditadura promove valores nacionalistas assentes na grandeza passada do “Oriente português”, agora deslocada para África, enquanto internacionalmente afirma o direito histórico a manter um império. Dado que a presença no interior de África foi residual até ao século XX, devido à escassez de pessoas e a fragilidade militar e económica portuguesa, o argumento é sustentado evocando a expansão marítima portuguesa. Não obstante a importância enquanto lugar de memória histórica, quando o Oriente foi filmado a construção da imagética e do discurso da *voice over* foi subordinada às imposições propagandísticas, determinada pelos acontecimentos políticos, e abstraiu-se das realidades locais.

Exibição e realização de cinema na Índia e em Goa

A exibição de cinema em Goa não foi imediata desconhecendo-se quando sucedeu a primeira sessão. O primeiro filme mudo a ser feito e projectado em Goa foi *Os brahmanes* e adaptou para cinema a novela homónima – a primeira goesa em português –, escrita em 1866, por Francisco Luís Gomes. A produção, pela Kahinoor Film Co de Bombaim, foi autorizada pelo governador, estreando localmente a 25 de novembro de 1929.

Antes dos anos 20, havia um único cinema em Pangim, o Éden, que exibia filmes num antigo quartel. Acompanhando o desenvolvimento da indústria de cinema indiana, que sucedeu sobretudo a partir de 1931 com a emergência do cinema sonoro, em 25 de novembro de 1934, inaugurou um cinema construído de raiz. O Cine Teatro Nacional, com contrato de exploração pelos irmãos Rau, anteriores donos do Éden, era um edifício bonito. Na inauguração, pelo governador, João Carlos Craveiro Lopes, exibiu *The Kid from Spain*, estreado em Portugal como *Toureiro à força* (Leo McCarey, 1932), comédia musical com Eddie Cantor. O segundo filme apresentado foi *Sky Devils* (Edward Sutherland, 1932), com Spencer Tracy como um desertor que não consegue escapar à guerra. Ao longo da sua existência, privilegiou a exibição de filmes indianos e produção de Hollywood. Durante a administração portuguesa, e

ainda durante algum tempo após a anexação do território, os filmes em inglês, hindi, ou marata – que, com o concanim, é uma das línguas regionais usadas em Goa – eram legendados em português.

Qualquer história do cinema feito em Goa tem que creditar o pioneirismo do pedagogo e cineasta amador Antunes Amor.⁶ A revista *Cinéfilo*, publicada a 5 de julho de 1930, inclui uma entrevista feita na apresentação, no Central Cinema, em Lisboa, de *Festa das escolas de Nova Goa*, projectado posteriormente na Exposição de Antuérpia pela representação portuguesa. Amor revela ter-se iniciado na cinematografia inspirado pelas paisagens e “costumes exóticos dos asiáticos”, além dos “vestígios do grande Império Português no Oriente” (R. S., 1930, p. 8). Depois de começar a filmar em Macau, fez cinema amador na “Índia portuguesa”, apresentando os filmes nos cinemas locais. Anunciou à *Cinéfilo* a preparação de “pequenos documentários, que mostrarão também, entre nós, pela primeira vez, aspectos regionais do Estado da Índia” (R. S., 1930, p. 8). São-lhe atribuídos *Vida escolar em Nova Goa* (1930), *Através do território de Goa* (1935), *Goa: Índia portuguesa* (1935), *Velha cidade de Goa, Índia portuguesa* (1935), *Pelo Estado da Índia* (1936), *Nos lugares indianos: Índia portuguesa* (1936), *Curiosidades de Goa*

6 Nasceu em Mourolinho, em Portugal, a 21 de agosto de 1881 e morreu a 13 de julho de 1940. Professor do magistério primário, no início da década de dez complementou a formação na Alemanha. Em 1916 concorreu para ser inspector escolar no Estado da Índia. Os primeiros três anos da actividade contribuíram para receber o convite para ir reorganizar o ensino primário em Macau. Tal sucedeu de setembro de 1919 a 31 de agosto de 1922.

(1937), de paradeiro desconhecido. É provável que Amor não tenha realizado tantos filmes, mas que dois ou três realizados tenham circulado com títulos diferentes, prática que foi consequência da Lei dos 100 Metros⁷. É o próprio que afirma: “Sem auxílio do Estado e tendo tido pouco tempo para filmar os aspectos da Índia, poucos negativos possuo dessa nossa colônia” (R. S., 1930, p. 8). Amor apoiava a projecção filmada do imperialismo, estando a par do modo de produção dos documentários feitos em África, e responsabilizou as administrações dos territórios orientais pela falta de propaganda local.

As missões cinematográficas que foram à África realizar filmes regionais de propaganda, subsidiadas pelos respectivos governos provinciais, mostram em Portugal as belezas naturais, os costumes, as produções agrícolas, as indústrias, a riqueza e o progresso, enfim, das nossas vastas possessões africanas. [...] Só as colônias do Oriente é que não têm sabido aproveitar os filmes regionais como meio de propaganda. (R. S., 1930, p. 8)

Foi assim até que a União Indiana pediu a integração, neste novo país, dos territórios “Índia portuguesa”. Se a produção cinematográfica, local ou feita por portuguesa, teve fraca expressão tal terá sido devido aos

⁷ Decretada em maio de 1927. O artigo nº 136 definiu a obrigatoriedade de exibição, em todos os espetáculos, “de uma película de indústria portuguesa com o mínimo de 100 metros, que deverá ser mudada todas as semanas e, sempre que possível, apresentada alternadamente, de paisagem e de argumento e interpretação portuguesa.” O mesmo filme circulou frequentemente com títulos diferentes.

elevados custos da produção, a distância da metrópole, e ao desinteresse na realização de filmes que poderiam contrariar a mitologia da grandeza da presença portuguesa no Oriente. Se havia apetência pelo exotismo que certos costumes locais, quando filmados, tinham para o público ocidental, as imagens de cinema – que tinham que ser “explicadas” pela voz *over* de acordo com a retórica luso-oriental – não evidenciavam facilmente o propagandeado alcance da miscigenação cultural ou as marcas portuguesas além de algumas práticas religiosas ou ruínas do passado grandioso, mostrado através da arquitectura – sobretudo religiosa e militar.

Ao contrário dos territórios sob domínio britânico, que, desde o início do sonoro, tiveram várias produtoras activas, a produção em Goa, Damão e Diu ressentiu-se da fragilidade do cinema português e, a partir de 1926, da imposição da Ditadura, que restringiu liberdades individuais. Se até à década de 30 não é estranha a quase inexistência de filmes feitos em Goa, depois a situação contrasta com a dos outros territórios indianos. Nestes, a realização cinematográfica é progressivamente mais significativa, e implicou a opção por uma das línguas mais faladas, o hindi, para evitar a multiplicação de cópias. Ainda assim, a produção de propaganda portuguesa foi antecederada pela de cinema em concanin, a língua local dominante. Segundo Andrew Greno Viegas (2000, p. 40), na década de 40, foi realizado um documentário sobre a vida de Cristo, apresentado nos Swastic Cinema e Old Pathe Cinema, em Bombaim, em 1948.

Nascido em Mapusa, Antonio Lawrence Jerry Braganza — que, quando iniciou carreira no cinema, usou o nome artístico Al Jerry Braganza —, mudou-se para Bombaim em 1940, para frequentar o Bombay Tutorial College. Em *50 Years of Konkani Cinema* (2000), Viegas explica que Braganza teve vários empregos em produtoras e, face à profusão de filmes em inglês, hindi e marata, quis fazer um filme em concanim. A rodagem iniciou-se a 31 de julho de 1949, tendo o filme ficado pronto nove meses depois, dos quais seis foram de filmagens. O governo terá, entretanto, criado algumas restrições — não especificadas por Viegas — à realização de filmes. *Mogacho aunddo* (*Love's craving*), também interpretado por Al Jerry Braganza, estreou a 24 de abril, no Dasharatha, em Mapusa. O filme, hoje perdido, contava a história de amor entre um rapaz rico e uma rapariga pobre, interpretada pela actriz não profissional Lena Fernandes, adaptando o romance concanim *Mogachi vodd*, de Dioginho D'Mello. A exibição desta ficção foi complementada com a do documentário sobre uma procissão em Goa com a imagem de Nossa Senhora de Fátima, também realizado por Braganza. Posteriormente, realizou ainda *Saint Francis Xavier*, no quarto centenário da morte do santo, em 1952. Além da cópia em concanim, este filme, sobre as cerimónias religiosas das comemorações, e com “cenas pitorescas” e vistas de Goa, teve versões em inglês, hindi e português.

Só em 1963 — após a anexação de Goa — foi realizada a segunda ficção concanim, *Amchen noxib* (*Our*

luck). Com produção e música de Frank Fernand, de Curchorem, o filme de ficção concaním mais bem-sucedido de sempre foi protagonizado por Celestino Alvares e Rita Lobo, tendo realização de A. Salam. Conta as peripécias de um goês, o dr. Monteiro, de Pangim, que, numa visita de trabalho a Bombaim, vai a um clube nocturno onde se apaixona por Flavia, a cantora residente. Uma urgência profissional afasta-o do idílio romântico, mas instrui o assistente, Vales, para descobrir a identidade da cantora. Entretanto, o contrato de Flávia terminou e esta regressa a Goa. Desconsolado, o médico regressa também a Goa. É aí que, após vários quiproquós ao gosto popular, se reencontram.

O êxito da segunda ficção concaním foi determinante para que Fernand não esperasse muito para realizar o segundo filme, *Nirmon* (1966), inspirado na personagem do poema de Tennyson *Enoch Arden*. Premiado pelo governo indiano com dois galardões — o de melhor actor distinguiu Celestino Alvares —, foi celebrado pela banda sonora. Um remake da obra feita em Bollywood e intitulada *Taqdeer* foi interpretada, como no original, por Shalini Mardolkar.

Quanto a Braganza repetiu a produção de filmes concaním, em 1967, com *Sukhachem sapon* (Dream of Bliss), história de um triângulo amoroso, cujo protagonismo dividiu com Cecilia Machado e Antonette Mendes. Combinando suspense, comédia e reviravoltas na intriga amorosa, explora os perigos de Bombaim para um incauto jovem goês.

Sukhachem sapon, *Amchem noxib* e *Nirmon* são os três filmes ficcionais concaním que sobreviveram. Na década de 70, intensificou-se a produção de filmes nesta língua e há alguma revalorização do cinema nesta língua. Porém, nunca deixou de ter uma expressão residual, marcada pelas dificuldades de produção durante a administração portuguesa, mas, como denota a escassez pós-anexação, também foi vítima da hegemonia da produção de Bollywood.

Três mil lugares de cinema num lugar pouco português

Atendendo a como o processo oficial da recolha de respostas a um questionário da UNESCO “sobre os meios de informação existentes Portugal e “ultra-mar” —, em 1951, foi conduzido não são muito fiáveis⁸. Porém, revelam alguns dados sobre o espectáculo cinematográfico no(s) território(s).

8 Ofício confidencial do Ministério dos Negócios Estrangeiros enviado para o das Colónias, a 9 de maio de 1951, refere que não é conveniente que a UNESCO “se dirija directamente aos Governos Ultramarinos”. Considera-se que deve ser intermediado de modo a haver um “controlo mais eficaz da actividade daquele organismo em território português”. Antes, a 25 de abril, os Negócios Estrangeiros tinham clarificado que estes inquéritos se revestem de “um melindre muito especial, não propriamente pelos elementos que procuram colher mas principalmente pelo mau uso que deles intencionalmente se pode fazer”. Escreve-se: “Há muitas razões para acreditar que tais inquéritos feitos aos chamados ‘países dependentes’ servirão de pretexto a críticas maldosas que visarão atingir mais uma vez as nações coloniais”. Clarifica-se que não há inconveniente em responder às questões, mas estabelece-se que “estas respostas não serão mais do que indicações de disposições de leis e de dados estatísticos ou técnicos, já publicados ou do conhecimento de todos”.

No caso da “Índia portuguesa”, as respostas que subsistem são sinópticas. Informa-se que a capital, Pangim, tinha 29.436 habitantes, enquanto a segunda maior cidade, Margão tinha 17933. A população era caracterizada como sendo composta por “brancos, luso-descendentes, indianos, mestiços, amarelos e negros”, especificando-se que brancos e luso-descendentes predominavam na capital e cidades principais sendo a restante população maioritariamente indiana. O português era supostamente a língua mais falada na capital e nas cidades. Porém, nas povoações das chamadas Velhas Conquistas falava-se sobretudo o concanim enquanto nas Novas Conquistas dominava o marata, e em Damão e Diu o guzerate. Quanto a legislação e censura sobre o cinema, clarifica-se que não há qualquer regulamentação sobre a criação de produtoras nem sobre a produção e distribuição de cinema. Especifica-se que, à data, a censura, a cargo do Comissariado de Polícia, obedece às directivas do governo que são, “mais ou menos”, as mesmas do que para a imprensa. O número de cinemas não é fornecido, especificando-se que há um total de 3 mil lugares. Os programas, que mudam duas vezes por semana, incluem actualidades, desenhos animados, documentários e um filme de longa-metragem. Há 17 ou 18 sessões semanais nos cinemas das povoações mais importantes e clarifica-se que não há salas de cinema nas zonas rurais. Em 1950, a audiência foi de 284118 pessoas sendo que o valor médio dos bilhetes (variáveis consoante as classes destes e a categoria

das salas) era pouco mais de 146 rupias. Não havendo distribuidores locais, os filmes eram fornecidos por empresas portuguesas e da União Indiana.

Tensão político-militar, hibridez cultural e catolicismo na propaganda tardia

Análise da imprensa local revela que havia mais de uma dezena de cinemas em funcionamento até 1961, mostrando sobretudo produções indianas e de Hollywood. Estranhamente, quanto a filmes de ficção portugueses, só há notícia da exibição, em 25 de novembro de 1951, de *Camões: erros meus, má fortuna, amor ardente* (Leitão de Barros, 1946), sobre a vida do poeta homónimo que, com o poema *Os lusíadas*, celebrou a viagem de Vasco da Gama à Índia. Não obstante ter sido um filme apoiado por Ferro — o Secretariado deu-lhe vários prémios em 1946 —, considerado de “interesse nacional” por despacho de Salazar, não é uma obra ao gosto popular. A passagem de Camões por Goa, somada à sua associação à descoberta do caminho marítimo para a Índia por Vasco da Gama, terá sido determinante na escolha deste filme que, quando foi exibido em Pangim, já tinha vários anos.

Em meados dos anos 50, provavelmente na sequência das *satyagraha* na fronteira, de que resultou o assassinato de dezenas de *satyagrahis* pelo Exército português, passaram a ser exibidas, em cinemas locais,

as actualidades de propaganda, patrocinadas pelo SNI, *Imagens de Portugal. N' O Herald*, a 17 de janeiro de 2021, Cristo Prazeres da Costa refere que, na sequência da intensificação do anti-colonialismo em Goa, houve uma aposta, pelas autoridades, com particular mobilização pelo Exército, na “lusitanização”, através da projecção gratuita de filmes portugueses, nas praças das três principais cidades goesas⁹ (COSTA, 2021). *Amor de perdição* (António Lopes Ribeiro, 1943) — cuja personagem, Simão, após um crime passional, é condenado a degredo em Goa; *Frei Luís de Sousa* (António Lopes Ribeiro, 1950); *As pupilas do sr. reitor* (Leitão de Barros, 1935); *Um homem do Ribatejo* (Henrique Campos, 1946) e *A morgadinha dos canaviais* (Caetano Bonucci, 1949) foram os filmes mostrados e além de corresponderem a registos populares, são quase todos adaptações de clássicos da literatura portuguesa

A realização dos primeiros documentários de propaganda sobre a “Índia portuguesa” não antecedeu muito o início das exhibições de filmes ficcionais portugueses. *O Diário da Noite* de 24 de outubro de 1952 noticiou que Ricardo Malheiro fizera um filme em Macau, após passar pela “Índia portuguesa”. É elogioso, afirmando que Malheiro é um “categorizado produtor, realizador dinâmico e competente” (1952, p. 1). Segundo o jornal, o seu êxito deveu-se “somente ao seu dinamismo, às

9 <https://www.heraldgoa.in/Review/Cinema-e-recreio-dos-anos-50-em-Goa/169851>

suas faculdades de inteligência e qualidades de trabalho e ao seu profundo conhecimento do campo cinematográfico” (1952, p. 1). Alude ainda a *Caminhos de S. Francisco Xavier* (1):

Trata-se doutro filme oportuníssimo, que a visão de Ricardo Malheiro descortinou ao longe, pois celebra-se este ano o quarto centenário da morte do maior missionário de todos os tempos e nada melhor do que um filme para tornar ainda mais conhecido o Grande Santo e mostrar os lugares onde tantas almas converteu à religião de Cristo, abrindo o caminho aos missionários que por todo o Oriente espalharam os nomes de Deus e de Portugal (1952, p. 1).

Na viagem a Goa, realizou ainda *Roteiro do Mandovi: Velha Goa e A viagem de sua excelência o ministro do ultramar ao oriente 1: Índia*. Análise dos jornais indicia que filmou em 1951, não regressando em 1952 para filmar as comemorações devotadas a S. Francisco Xavier¹⁰. No entanto, é-lhe atribuído o documentário *A exposição colonial em Goa* (1953), organizada paralelamente.

Vários incidentes político-militares ocorridos estão registados em *Operação de segurança no Estado da Índia* (1955), de autor desconhecido e sem som, existente no Centro de Audiovisuais do Exército (CAVE). Propagandeia a versão da ditadura sobre os incidentes com *satyagrahis* junto à fronteira, que, em 1955, aumentaram a tensão com o governo indiano. No CAVE,

¹⁰ A imprensa local identificou os repórteres presentes em Goa e não refere Malheiro.

existe também, sem som, *Rumo à Índia* (1959), de Miguel Spiguel, sobre o envio de tropas. Paralelamente aos filmes militares, o conjunto de documentários feitos por Spiguel para a AGU inclui *Aquarelas da Índia portuguesa* (1959), *Um Natal em Goa* (1959), *Dança do mandó e paisagem goesa* (1960, incompleto e sem som), depositados na Cinemateca, bem como *Manhã de sol em Damão* (1959) e *Romagem a Diu* (1959), que constam na filmografia do CAVE, mas estão inacessíveis. Trata-se de filmes de propaganda que, através da narração, sublinham o exotismo local, enquanto as imagens exibem as especificidades sócio-culturais forjadas pelo encontro entre portugueses e indianos, mostrados em apontamentos religiosos, arquitectónicos e culturais.

A rematar este ciclo, considere-se ainda *Honra à Índia portuguesa* (1961). É uma edição, a 239, especial de *Imagens de Portugal*, evocativa do historial da presença na Índia para afirmar a ilegalidade da anexação de Goa, Damão e Diu pela União Indiana, não obstante o Tribunal Internacional de Haia ter reconhecido os direitos portugueses sobre os mesmos.

Esta filmografia oficial constituída tardiamente evidencia as tensões existentes — através dos registos de envio de tropas como dos conflitos com *satyagrahis* — e, através da voz *over*, questiona o pacifismo do governo indiano, a quem imputa transgressões, escamoteando a existência, desde o século XIX, de revoltas locais contra a administração portuguesa, intensificadas pela perda de direitos decorrente da ditadura.

Conclusão

Não obstante a estratificação das ex-colônias feita pela Ditadura, mantida sem questionação quanto à retórica política que sustentou a hierarquização social imposta, persiste a tendência para investigar e analisar o “Oriente português” sem analisar as especificidades do discurso sobre cada território que o compunha ou as particularidades identitárias das comunidades (esquemáticamente) representadas — algo que sucede também quanto às ex-colônias de África.

Em geral, a caracterização feita assentou na propagação de uma mitologia de afirmação da multiculturalidade, da aceitação da diversidade de cultos — apesar da apregoada natureza evangelizadora cristã do projecto colonial —, mas que foi efectivamente declinada, quanto ao Oriente, integrando representações distintas dos naturais de cada território. Estes são tanto mais destacados quanto mais antiga a sua cultura — o caso dos portugueses da Índia — e/ou mais assimilados. Analisado quanto à voz *over*, porém, o arquivo fílmico esbate — chega a quase contrariar — as especificidades culturais que as imagens, muitas vezes escolhidas pelo exotismo, mostram, e rele reverbera o discurso sobre a diferença do colonialismo português, que, a partir dos anos 50, se torna luso-tropicalismo orientalizado, ou seja, luso-orientalismo.

Procura-se impôr a ideia de que o “Oriente português” é uma criação lusa — essa retórica é transversal na

narração da produção filmada. Toda a projecção filmada, não obstante as diferenças entre os territórios a Oriente, ou destes relativamente aos africanos, afirma, pela voz *over*, a exemplaridade da colonização portuguesa — sempre posta em xeque pelos impérios europeus.

No cinema de propaganda português, a “Índia portuguesa” é evidenciada como exemplar no acolhimento ao cristianismo, onde se teria materializado, supostamente sem reservas, o “modo português de estar no mundo”. Apesar desta “projecção”, o hinduísmo manteve-se dominante e o português era falado por uma minoria. No século XIX, a luta independentista teve episódios importantes sendo que posteriormente o desejo de autonomia foi contrariado com maior intensidade pela repressão e limitação dos direitos civis impostos pela Ditadura portuguesa. Até 1961, nunca cessou a escalada de tensão com que foram sendo expressas exigências de independência administrativa e maiores direitos dos cidadãos. No que se refere ao cinema, um esforço de profissionais locais para criar uma produção concanin esbarrou tanto na falta de apoio da administração portuguesa — que, segundo Antunes Amor, não apoiava sequer a produção de filmes de propaganda do território. Esta produção, tardia, foi apoiada pela AGU — quanto na hegemonia de um modelo de produção centrado em Bollywood e que privilegiava a língua e cultura hindu. Quando o canal diplomático foi fechado — posteriormente ao ataque aos *satyagrahis* que entravam pacificamente no território —, fez-se um

uso propagandista do cinema, em termos de exibição e de produção.

A análise aos temas filmados denota a importância atribuída à religião, articulada com a afirmação do discurso sobre o suposto “modo português de estar no mundo”, caracterizado pelo multiculturalismo — inclui apontamentos sobre a multiplicidade de cultos, paisagens e práticas culturais — mas também de aparente valorização da miscigenação, potenciada pelo encontro e síntese da cultura portuguesa com a oriental —, e o enaltecimento do enquadramento cristão da administração portuguesa.

Porém, esta aposta em fazer filmes de propaganda sobre a “Índia portuguesa” para mostrar na metrópole ou a tentativa de “lusitanização” dos portugueses da Índia pela projecção de filmes feitos ainda sob a égide da “política do espírito” de Ferro — um cinema de adaptações literárias e figuras históricas —, sucedeu de forma residual, como residual era a presença portuguesa — militar incluída — no território e pouco impacto terá tido. Hoje, os filmes feitos valem como “sintoma” da percepção que o regime teve da situação e do discurso que quis projectar, de modo pouco eficaz, e mesmo patético.

REFERÊNCIAS

- BERNSTEIN, Mathew H.; STUDLAR, Gaylyn. *Visions of the East: Orientalism in Film*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1979.
- CABRAL E SÁ, Mário. *Location Goa*. Panaji: Department of Information and Publicity, 2006.
- CASETTI, Francesco. *Eye of the Century*. Film, Experience, Modernity. New York: Columbia University Press, 2008.
- FREYRE, Gilberto. *Aventura e rotina*. Lisboa, Livros do Brasil, (s.d.).
- FRODON, Jean-Michel. *La Projection nationale: Cinéma et nation*. Paris: Odile Jacob, 1998.
- MATOS, Sérgio Campos. “Oriente e orientalismo em Portugal no século XIX: o caso de Oliveira Martins”. *Cadmo*, 12. Revista do Instituto Oriental da Universidade de Lisboa. Lisboa: Instituto Oriental da Universidade de Lisboa, p. 211-224, 2002.
- MATOS-CRUZ, José de. Macau e o cinema. *Revista Camões*, 7, p. 194-206, 1999.
- NOGUEIRA, António Franco. *O Estado Novo (1933-1974)*. Porto: Livraria Civilização, 1981..
- PIÇARRA, Maria do Carmo. *Azuis ultramarinos: propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70, 2015.
- PINTO, Marta Pacheco. Orientalismo. In: MATOS, Sérgio Campos (coord.). *Dicionário de Historiadores Portugueses*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 2018. Disponível em: <https://dichp.bnportugal.gov.pt/imagens/orientalismo.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2022.
- PUGSLEY, Peter C. *Tradition, Culture and Aesthetics in Contemporary Asian*. London: Taylor and Francis, 2013
- R. S. Documentários das nossas colónias. *Cinéfilo*, v. 98, p. 8, 1930.
- SAID, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Knopf, 1993.

VIEGAS, Andrew Greno. *50 Years of Konkani Cinema*. Goa: Konkani Entertainment, 2000.