

CAÇA À ZEBRA COM CARRO: MOBILIDADE, TÉCNICA E ATRACÇÕES NO FILME *O DESERTO DE ANGOLA*, 1933

Gonçalo Mota¹

Resumo: A partir do filme *O Deserto de Angola* de 1933, 8'11", filmado por César de Sá e realizado por António Antunes da Mata no âmbito da Missão Cinegráfica a Angola, proponho uma reflexão sobre as relações evidentes neste fragmento, entre cinema (imagens em movimento), o automóvel (técnica de mobilidade) e a percepção cinematográfica da paisagem (panorama, *travelling*). O estudo deste fragmento levanta também questões sobre o encontro entre o investigador e os arquivos fílmicos, as questões de classificação, o visionamento de peças isoladas dos seus contextos de produção e exibição, assim como do olhar subjectivo do investigador sobre o material fílmico em análise. Esta apresentação insere-se no âmbito do projecto exploratório "Atrás da câmara: práticas de visualidade e mobilidade no filme turístico português", com referência EXPL/IVC-ANT/1706/2013, financiado por fundos nacionais através da FCT/MCTES.

Palavras-chave: Automóvel; paisagem; *travellings*; atracções; arquivos.

Contacto: atomgobi@gmail.com

A presente comunicação tem origem no trabalho que desenvolvi, entre Julho de 2014 e Maio de 2015, através de uma bolsa de investigação no âmbito do projecto exploratório, "Atrás da câmara: Práticas de visualidade e mobilidade no filme turístico português", cujo objectivo era contribuir para o conhecimento das práticas de visualidade e mobilidade que se desenvolveram em contextos simultaneamente cinematográficos e turísticos, no Portugal do século XX, tendo como principal fonte os materiais fílmicos depositados no Arquivo Nacional da Imagem em Movimento (ANIM), uma divisão da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

Uma das minhas tarefas no projecto teve lugar nas instalações do ANIM, onde visionei filmes classificados na categoria de não-ficção, de curta e média duração, relacionados com práticas de viagem e promoção turística, mas também filmes amadores feitos em contextos turísticos e de viagem. Estes visionamentos que abrangeram filmes realizados entre 1896 e 1980 não pretendiam extrair uma análise profunda. O nosso objectivo era antes o de servir

¹ Antropólogo e realizador. Bolseiro de investigação no Centro em Rede de Investigação em Antropologia, do Instituto Universitário de Lisboa (CRIA-IUL).

Resende Filho, Luiz Augusto; Sá, Márcia Bastos de. 2016. "Documentário científico e acervos audiovisuais: arqueologia da produção brasileira". In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 620-629. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

de “filtro” para a selecção dos filmes e sua futura inclusão num catálogo do filme turístico português. Dado o constrangimento temporal de um projecto exploratório de um ano e o elevado número de filmes existentes, foram feitos visionamentos “epidérmicos” dos filmes em questão, tendo sido elaboradas notas genéricas relativas aos conteúdos temáticos e formais, e assinalados os filmes passíveis de uma observação, análise e interpretação mais pormenorizada numa esperada continuação do projecto. Foi um trabalho de reconhecimento de terreno, uma “vista aérea” dos arquivos com os quais pretendemos trabalhar de forma sistemática no futuro.

A curta-metragem *O Deserto de Angola*, objecto da presente comunicação, faz parte do material filmado na Missão Cinegráfica a Angola que partiu para aquele território com 20.000 metros de película (cerca de 10/12 horas de filme virgem) a pedido de Armando Cortesão, o então Agente Geral das Colónias, cujo resultado seria exibido na Exposição Ibero-Americana de Sevilha de 1929, do qual Cortesão era o Alto-comissário. Estes pequenos filmes integraram uma longa-documental, *Angola*, e existem hoje no ANIM sobre a forma de peças de curta duração. Durante a década de 30 estes filmes foram exibidos em escolas e nos circuitos comerciais, tanto em Portugal como em Angola (Pimentel 2002, 26) sendo também mostrados em feiras e outros certames internacionais.

No ANIM encontram-se preservados entre 9 e 13 destes filmes, todos curtas-metragens, de que se tem conhecimento, pensando-se que os outros filmes desta série estarão perdidos (Pimentel 2002, 26). O filme *O Deserto de Angola*, com cerca de 8 minutos de duração, foi realizado por António Antunes da Mata e filmado por César de Sá em 1929, no deserto de Moçâmedes. Foi um dos primeiros filmes que visionei no projecto, e um dos que me causou uma forte impressão. É um filme de viagem sem uma estrutura narrativa aparente, com intertítulos vagos e algo aleatórios. Referindo-se à longa-metragem *Angola*, o próprio operador de câmara César de Sá reconheceu em declarações a uma publicação da época (*Cinéfilo*, nº 77, 1930-02-08), que no material filmado, “não existiu realização alguma na verdadeira acepção do termo”, sublinhando, “eu só entendo realização dum filme quando há um trabalho mental preparatório, que neste caso não existiu – se alguma realização houve, ia dizendo, essa pertence-

me exclusivamente assim como me pertence a fotografia”, concluindo que a longa-metragem *Angola* pode parecer ao público fraccionada e sem coesão. O trabalho de montagem coube a Antunes da Mata, assim como a autoria dos intertítulos e a divisão do filme em pequenos documentários, entre os quais a curta *O Deserto de Angola*, em que Antunes da Mata aparece creditado como realizador.

Para além da disputa sobre a autoria criativa dos filmes resultantes desta Missão Cinegráfica, e apesar das críticas de que foram alvo à época da exibição, que se podem ler no artigo de Maria do Carmo Piçarra (2013, 18): “má qualidade de fotografia, iluminação e enquadramento, ausência de sentido artístico e científico, titulação incorrecta e reveladora de mau conhecimento dos sítios, da geografia e etnografia”, e que culminam com a resistência da própria autora em reconhecer que estes filmes possam sequer ser considerados cinema – “trata-se de filmes em que não há cinema, não há olhar” – consideramos nesta comunicação que o filme em causa é exemplar na forma como incorpora um dos princípios estéticos fundamentais do cinema, o da imagem em movimento, revelando assim um estatuto ontológico da imagem cinematográfica.

Começamos pelo que se vê² neste fragmento de 8 minutos, filmado quase na sua totalidade em *travelling*: vários animais selvagens são perseguidos no deserto de Moçâmedes por automóveis, sucedendo-se intertítulos com referências aos animais em causa – hienas, cabras de leque, zebras – que também assinalam as potencialidades do deserto como zona de caça e a sua capacidade para atrair turistas. Este tipo de filmes, nos quais o *travelling shot* é predominante, revela uma qualidade intrínseca de cinema (Ruoff 2006, 3), nos quais o cinema como uma forma industrial de representação se une a modos industriais de locomoção e transporte, neste caso específico, o automóvel. Mas não existe aqui apenas o deleite da “percepção panorâmica” da paisagem a partir de um veículo em movimento, tal como foi teorizada, no caso do comboio, por Wolfgang Schivelbusch (2014). Ainda que não deliberadamente, temos também alguns elementos narrativos, associados à perseguição já referida, mas também

² Recomenda-se o visionamento do filme em questão: <http://www.cinamateca.pt/Cinamateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=3140&type=Video>

um inesperado e absurdo *gag*, devedor da *slapstick comedy* que serve dramaturgicamente como conclusão da curta-metragem. Isto é evidente no plano-sequência final, no qual a zebra capturada é montada por um dos homens. Depois de uma breve cavalgada o homem pontapeia a zebra com desprezo, saindo para fora de campo, deixando o espectador com a zebra que segue o seu caminho até se perder no horizonte. Este plano reforça uma ideia de domesticação do espaço (o deserto) e dos animais selvagens que o habitam, configurando uma relação desigual de poder e dominação que é acentuada por se tratar de um vasto território colonizado.

As críticas de que estes filmes foram alvo, têm provavelmente a ver com uma habituação crescente dos espectadores a um modo de cinema mais narrativo, a uma necessidade de continuidade, já que não estamos perante os primeiros espectadores de que fala Gunning (2006, 382), que estavam mais interessados num espectáculo demonstrativo do que na narratividade. Pelo contrário, o filme de Antunes da Mata privilegia a sensação em detrimento da narrativa. Refira-se que os filmes de viagem, e principalmente os filmes turísticos, mantiveram este *ethos* de querer surpreender o espectador, sendo por isso mesmo legítimos continuadores de um cinema de atracções episódicas. Os filmes desta série estão entre o entretenimento, a propaganda e o intuito pedagógico, tentando até algum tipo de construção narrativa, mesmo que rudimentar, mas sobretudo pretendem *mostrar* e não *contar*. Nas palavras do realizador Antunes da Mata em declarações ao *Cinéfilo* (nº 98, 1930-07-05): “as missões cinematográficas que foram a 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” (minha ênfase). Este filme remete-nos para uma ideia de cinema primitivo, apesar de ter sido filmado já no final dos anos 20, conservando o deslumbramento pela capacidade do cinema de mostrar paisagens e movimento. Permitindo ao espectador uma experiência de viagem, o uso do *travelling* reforça a ideia de “viagem cinematográfica” tanto diegética como espectral. As práticas de mobilidade são uma constante em quase todos os filmes desta missão, seja por

mar ou por terra – “images of other places and cultures extended an ethos of imperialism beyond literal explorers and cultural elites to the growing Western middle class” (Corbina 2014, 318). É interessante assinalar como o automóvel e outros meios de transporte assumem igualmente destaque em muita da posterior produção cinematográfica realizada em Angola, tanto nos campos do documentário como na ficção. Tiago Baptista (2013, 78), por exemplo, considerou o automóvel uma metáfora para a dominação do espaço colonial, chamando a atenção para o olhar colonizador que exerce relações de poder desiguais com o que se vê a partir do veículo motorizado em movimento.

Neste filme está a essência do cinema: a percepção da imagem em movimento é levada a um extremo quase anedótico – a *mise-en-scène* (se é que podemos falar de *mise-en-scène*) é exemplar: o deserto (abstracção limite da paisagem) constitui um plano horizontal infinito, em que homens dentro de máquinas em movimento perseguem animais selvagens e registam o absurdo da sua condição em película fotossensível. O uso do *travelling* aproxima o espectador de uma experiência virtual de viagem, o que nos leva a considerar este filme paradigmático do modo como transmite a ideia de movimento e se relaciona com as práticas turísticas de mobilidade e de visualidade. Com efeito, o carro não é só um meio de transporte, uma tecnologia de mobilidade, mas também é um meio proporcionador de uma nova forma de visualidade, que é neste filme registada e testemunhada pela tecnologia do cinematógrafo.

Thomas Elsaesser (2009, 23-24) oferece ao investigador interessado um modo de navegar nos filmes de encomenda existentes nos arquivos. Segundo este autor, é necessário obedecer ao que ele chama de regra dos três “Ás”, formulando três questões às quais o investigador deve tentar responder para poder proceder a uma classificação dos materiais, mas também para a sua análise e interpretação. São elas: quem encomendou o filme? (“wer war der Auftraggeber”), para que ocasião específica o filme foi feito? (“was war der Anlass”), com que finalidade foi feito ou para que público? (“was war die Anwendung oder der Adressat”) – respostas essas que, de forma breve, tentámos fornecer neste texto a propósito do nosso filme. Ainda Thomas Elsaesser chama também a atenção para a relação não só do investigador com os

arquivos, mas também de um número crescente de cineastas e artistas visuais que cada vez mais recorrem aos arquivos como fonte imagética e sonora para as suas obras. Nestes casos, os arquivos já não são apenas bases para uma reflexão científica ou académica, mas adquirem novas qualidades através do uso criativo dos mesmos.

Em 2015 a organização do Festival de Curtas de Vila do Conde encomendou ao cineasta Bill Morrison uma obra que tivesse como fonte principal os arquivos do ANIM. Um dos fragmentos escolhidos por Morrison para integrar o seu filme *The Dockworkers Dream* foi, precisamente, o filme *O Deserto de Angola*. Numa entrevista, publicada pelo blogue de crítica cinematográfica *À pala de Walsh*, (Araújo 2015) Morrison declarou, “Pensei que aquelas imagens com as zebras e a carrinha modelo *T-Ford* no mesmo plano, no mesmo alcance, eram realmente fantásticas”, desse modo exemplificando a capacidade dos arquivos para se reconverterem num objecto artístico ou ensaístico. No entanto, este novo estatuto dos arquivos como uma moeda de câmbio universal de material visual e sonoro (Elsaesser 2009, 31) não está afecto apenas a uma prática artística; a própria academia faz um uso subjectivo dos filmes de arquivo. A passagem anedótica do filme *Carta da Sibéria* (1957) de Chris Marker, na qual é repetida a mesma sequência, mas cada vez com um comentário diferente que transforma o seu significado e provoca uma leitura ideológica diferente, acontece também no encontro do investigador com os arquivos. Independentemente da sua área de conhecimento – antropologia, história, ciências da comunicação, estudos fílmicos ou da crítica do cinema – o posicionamento ideológico do investigador, a sua formação e perspectiva teórica e metodológica podem dar origem a análises e interpretações díspares do mesmo fragmento visionado. Pese o facto de muitas vezes investigarmos filmes apenas existentes nos arquivos que não foram vistos nem são conhecidos (mesmo pelos nossos pares), o que pode proporcionar espaço para a especulação e conclusões não refutadas. Podemos então supor que os arquivos não existem *per se*, são entidades maleáveis que são construídas, apropriadas à imagem do investigador.

BIBLIOGRAFIA

- Baptista, Tiago. 2013. “A ficção portuguesa filmada em Angola (1940-1973).” In *Angola, o nascimento de uma nação (Volume 1) O cinema do império*, coord. M.C. Piçarra e J. António, 53-82. Lisboa: Guerra e Paz.
- Corbin, Amy. 2014. “Travelling through cinema space: the film spectator as tourist.” *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 28 (3), 314–329.
- Elsaesser, Thomas. 2009. “Archives and Archaeologies, The Place of Non-Fiction Film in Contemporary Media.” In *Films that Work, Industrial Film and the Productivity of Media*, editado por V. Hediger e P. Vonderau, 19-34. Amesterdão: Amsterdam University Press.
- Gunning, Tom. 2006. “The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde.” In *The Cinema of Attractions Reloaded*, editado por Wanda Strauven, 381-388. Amesterdão: Amsterdam University Press
- Piçarra, M. C. 2013. “Cinema império: O “fado tropical” na propaganda.” In *Angola, o nascimento de uma nação (Volume 1) O cinema do império*, coord. M.C. Piçarra e J. António, 15-52. Lisboa: Guerra e Paz.
- Pimentel, Joana. 2002. “La collection coloniale de la Cinemateca Portugues.” *Journal of Film Preservation* 64, 22-30.
- Ruoff, Jeffrey. 2006. “The Filmic Fourth Dimension, cinema as audiovisual vehicle.” In *Virtual Voyages: Cinema and Travel*, ed. Ruoff, Jeffrey, 1-20. Durham: Duke UP.
- Schivelbusch, Wolfgang. 2014. *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the Nineteenth Century*, With a New Preface. Berkeley: University of California Press.

FILMOGRAFIA

- Deserto de Angola*. 1933. 8’11”. Real. António Antunes da Mata. Portugal.
- Carta da Sibéria/ Lettre de Sibérie*. 1957. 62’. Real. Chris Marker. França.

WEBGRAFIA

- Araújo, João. 2015. Bill Morrison: “Cada imagem é uma pintura importante, é uma composição” (13 de Outubro de 2015)
<http://www.apaladewalsh.com/2015/10/bill-morrison-cada-imagem-e-uma-pintura-importante-e-uma-composicao/>