

# O contracampo como movimento infinito: O legado fílmico e académico de Raquel Schefer

## The reverse-shot as infinite movement: Raquel Schefer's filmic and academic legacy

Caterina Cucinotta  
[caterina.cucinotta@urjc.es](mailto:caterina.cucinotta@urjc.es)  
Universidad Rey Juan Carlos  
Madrid, Espanha  
ORCID iD [0000-0002-0572-6930](https://orcid.org/0000-0002-0572-6930)

DOI [10.34623/40fw-rs31](https://doi.org/10.34623/40fw-rs31)

Artigo recebido em 2023-12-04  
Artigo aceite em 2024-02-21  
Artigo publicado em 2024-02-29

### Como citar e licença

Cucinotta, C. (2024). O contracampo como movimento infinito: O legado fílmico e académico de Raquel Schefer *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 4(1). Obtido de <https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/article/view/216>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

### Resumo

Em junho de 2023, para a seção *Podcast* do projeto “*Speculum*”, a professora e cineasta Raquel Schefer aceitou o meu convite feito para expor a sua relação com o conceito de documentário autobiográfico e explicar um pouco do seu processo criativo, entre a escrita académica e a realização de oito curtas-metragens, que a própria divide em 2 principais e 6 secundárias. Avança-se aqui a hipótese de analisar o trabalho de Schefer como uma proposta de cinema expandido, numa ideia de construção de um contracampo imaginário que se materializa em palavras, gestos e objetos, mas também em escritos académicos e apresentações artísticas do seu trabalho.

### Palavras-chave

Cinema pós-colonial · Documentário autobiográfico · Pós-memória · Projeto *Speculum* · Raquel Schefer

### Abstract

In June 2023, for the Podcast section of the “*Speculum*” project, professor and filmmaker Raquel Schefer accepted my invitation to explain her relationship with the concept of autobiographical documentary and to explain a little about her creative process, between academic writing and the realisation of eight short films, which she divides into two main and six secondary films. The hypothesis put forward here is to analyse Schefer's work as a proposal for expanded cinema, with the idea of constructing an imaginary counterfield that materialises in words, gestures and objects, but also in academic writings and artistic presentations of her work.

**Keywords**

Post-colonial Cinema · Autobiographical documentary · Post-memory · *Speculum* Project · Raquel Schefer

**Introdução: a entrevista em três eixos fundamentais.**

Um dos desafios nas atividades do *Speculum*<sup>1</sup> foi a criação da seção de *podcasts*, na qual membros integrados do projeto conversaram com cineastas de língua portuguesa em entrevistas filmadas acerca do uso da escrita de si através do documentário: Raquel Schefer foi a quinta convidada. O presente ensaio pretende refletir sobre essa entrevista<sup>2</sup>.

Tendo presente o livro de Schefer, *El autorretrato en el documental: figuras, maquinas, imagenes* (2008) e a partir dos conceitos desenvolvidos na conversa, examina-se a forma como a prática fílmica e a teoria académica em Schefer parecem seguir um mesmo percurso de construção de espaços e corpos da descolonização. Os exercícios fílmicos de Schefer misturam o documentário dos arquivos familiares do avô com fragmentos ficcionais reconstruídos pela própria realizadora. Porém, é no trabalho académico que o conceito de pós-colonialismo aplicado ao âmbito cinematográfico se prolonga, a partir de outras formas e metodologias, centrando-se na análise do cinema político e anticolonial, numa articulação entre estética e política que aprofunda as relações entre modernismo e primitivismo.

A entrevista teve lugar na plataforma Zoom no dia 26 de junho 2023, pelas duas da tarde. As questões do uso do documentário autobiográfico como escrita de si revelaram uma profunda conexão entre os filmes de Schefer e o próprio projeto *Speculum*.

Lemos no site do Projeto *Speculum*: “Interessa [...] estudar modos de aparecer através do material autobiográfico e da situação catártica das cineastas a estudar”.<sup>3</sup> É o caso de Raquel Schefer (1981), realizadora das curtas-metragens *Avó (Muidumbe)* (2009) e *Nshajo (O Jogo)* (2010), professora associada

na Universidade Sorbonne Nouvelle e investigadora colaboradora do Instituto de História Contemporânea (IHC) da Universidade Nova de Lisboa.

A entrevista desenvolveu-se a partir de três eixos que contribuíram para ordenar ideias apresentadas por Schefer nas duas curtas-metragens, assim como os conceitos trabalhados ao longo dos anos em artigos, ensaios e no livro *El Autorretrato en el Documental: Figuras, Máquinas, Imágenes*, de 2008.

1. O primeiro eixo prende-se com o uso de materiais de arquivo. Em particular, a inserção da ficção dentro desses materiais, películas em Super 8 provenientes do ambiente familiar, mostram já uma metodologia prática que corresponde a um certo tipo de estética. Schefer recorreu a uma câmara Super 8 para os excertos de ficção, seguindo o estilo original e deixando o espetador com a sensação de que as imagens proveem de um mesmo movimento temporal. Os excertos de filmagens do avô mostram a chegada da família à sua nova residência em Muidumbe, no Norte de Moçambique, onde aquele foi assumir o cargo de chefe do posto administrativo. Nestes excertos, a figura da avó é central em movimentos e gestualidade, como também resulta essencial na metodologia de filmagens da própria realizadora, que a imita, materializando uma nova e pessoal versão ficcionada.
2. O segundo eixo relaciona-se com o interesse de Schefer pelo documentário autobiográfico. O ponto de partida da reflexão, de facto, acaba por ser não tanto o avô, figura chave que filma ambientes e pessoas, mas a avó, mulher filmada. Ao longo da entrevista, Schefer dirá que se lembrava do avô em jantares e eventos familiares onde estes filmes eram projetados para toda a família. Sobre a avó, ficamos a saber que “contava sempre muitas histórias aos netos e à família em geral”.
3. O terceiro eixo, fundamental para avançar na análise da obra de Raquel Schefer, é a relação profunda entre as representações do imaginário colonial provenientes da família e as investigações académicas através das quais se procura um contracampo ausente quer dos materiais de arquivo, como das ficções personificadas por Raquel enquanto neta.

<sup>1</sup> O projeto “*Speculum*: filmar-se e Ver-se ao Espelho: o uso da escrita de si por documentaristas de língua portuguesa”, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (EXPL/ART-CRT/0231/2021), dedica-se à investigação do cinema autobiográfico realizado por mulheres, em Portugal e no Brasil.

<sup>2</sup> Acessível em <https://speculum.labcom.ubi.pt/podcast/>.

<sup>3</sup> <https://speculum.labcom.ubi.pt/sobre/visao/>

Reconhecemos que a procura de um “contracampo” na investigação acadêmica de Raquel Schefer se reflete num estudo aprofundado do cinema colonial e pós-colonial, dos autores e das autoras que o desenvolveram e das teorias que lhes são aplicáveis. Constatamos, porém, que tal relação exige um estudo aprofundado, ao mesmo tempo que verificamos como a relação entre filmes e textos acadêmicos incita a um contínuo movimento artístico de análise entre estética e política, no qual a estética é também política e a política se torna estética.

### **O relato pessoal como reconstrução da memória.**

Durante a entrevista e depois de a entrevistadora (Caterina Cucinotta) ter apresentado um resumo dos três eixos que ajudaram a distinguir as várias fases do processo criativo na obra de Raquel Schefer, foi dada a palavra à entrevistada, convidando-a a regressar às motivações iniciais do seu interesse pelo documentário autobiográfico.

No primeiro momento, Schefer sentiu-se livre de começar o seu testemunho com uma apresentação da sua relação com os materiais de arquivo, numa perspectiva de análise dos processos criativos que a levaram à decisão de partilhar, fora do contexto familiar, os vídeos filmados pelo avô com uma câmara à mão e só mostrados aos membros da família.

Os meus avós viveram em Moçambique durante o período colonial, entre os anos cinquenta e 1975. Aliás, partiram poucos dias antes da independência de Moçambique. O meu avô era inicialmente chefe de posto e depois foi administrador colonial, portanto, estava ligado diretamente à administração colonial. Eu nasci em Portugal já. A minha mãe veio para Portugal em 1975, tinha 17 anos. E desde que era pequena, desde que tinha três ou quatro anos, [n]as minhas primeiras memórias, lembro-me de que nos reuníamos em família regularmente e víamos esses filmes em 8 mm e em Super 8 que o meu avô projetava. Eu lembro-me que desde muito pequena me deparava com uma sensação assim, de estranheza e de não familiaridade num contexto familiar, porque, claro, estava com a família, com as pessoas

que me eram e são próximas. Mas ao mesmo tempo, sentia que esse núcleo familiar pertencia e continuava a pertencer a um espaço de tempo que me era alheio. E então vivia um pouco a minha vida, até ter feito essas curtas-metragens e até hoje, um pouco sob uma espécie de sortilégio, espetralizada por essas imagens e, por conseguinte, também com o território e com um período histórico em que eu não tinha vivido. E, portanto, com estas duas curtas-metragens, o que eu tentei não foi, de alguma forma reconstituir a memória ou o imaginário daquele período, mas foi mais trabalhar a minha memória indireta. Portanto, a minha primeira tentativa de trabalhar com aqueles arquivos foi quando estava a fazer o Mestrado na Argentina.

De um ponto de vista artístico, Schefer recupera assim a experiência da vivência em família através da projeção dos filmes que o avô tinha trazido de Moçambique. A sensação de estranheza perante aquelas mesmas pessoas que, num determinado momento histórico, tinham vivido situações completamente diferentes do contexto conhecido pela realizadora, a atmosfera das projeções em 8 mm, deixava-a incomodada, mas com vontade de trabalhar mais sobre um tópico importante, a “memória indireta”. De um ponto de vista académico, Schefer relata como, a partir do seu Mestrado na Argentina, na Universidad del Cine, em Buenos Aires, iniciou um percurso duplo entre a criação de um documentário, que diz não ter chegado a ter uma montagem definitiva, e uma tese sobre o tema do autorretrato no cinema, que em 2008 acabou por ser publicada em livro com o título *El Autorretrato en el Documental*.

De volta a Portugal, em 2008, depois de ter deixado inacabada a curta documental pré-montada em Buenos Aires, Raquel Schefer obtém uma bolsa de estudo para frequentar o curso de videoarte do programa “Criatividade e criação artística” da Fundação Calouste Gulbenkian. Se na entrevista relata o grande privilégio que sentiu em ter tido como professores Harun Farocki e Chantal Akermann, pode afirmar-se que foi graças a este encontro com alguns grandes documentaristas que se abalçou a uma segunda tentativa de deitar mão aos arquivos

familiares: um cruzamento perfeito entre processo artístico e processo acadêmico.

No quadro deste curso, tínhamos de ir preparando e desenvolvendo um projeto de vídeo arte ou de cinema experimental. Eu decidi então retomar os arquivos familiares. Nessa altura, já tinha passado cerca de um ano e meio desde a defesa da minha tese e eu tinha estado a refletir durante esse período em possíveis estratégias de ficcionalização: de um cruzamento entre procedimentos documentais e procedimentos fabulativos, de maneira a tentar, de alguma forma, tornar visível essa memória indireta ou essa pós-memória, para utilizar o conceito de Marianne Hirsch, de Moçambique. Tu, há pouco, disseste que as curtas tinham uma dimensão autobiográfica: eu diria que é mais uma dimensão autorretrata, porque tal como no autorretrato, não há qualquer compromisso pela verdade e pensando na definição do Michel Beaujour, que é retomada pelo Raymond Bellour, há uma espécie de tensão entre memória e invenção. Neste caso, há uma memória indireta e uma pós-memória, também ela própria em tensão com a memória direta da minha avó, e, por outro lado, essa fabulação. Para lográ-lo, decidi reconstituir algumas cenas em que eu própria encarno a minha avó de maneira a jogar com essa memória e criar também uma tensão entre passado e presente e entre espaços: portanto, Moçambique colonial e o Portugal do fim dos anos 2000. Enquanto as estratégias que utilizei, é a sequência repetida várias vezes. Portanto, a repetição é uma das estratégias. Foi uma sequência à qual cheguei intuitivamente, não sei porquê. Na altura, tinha quatro ou cinco horas de material filmado entre os anos cinquenta e 1975, em Super 8 e em 8 mm.

Seguindo o fio alinhavado pela entrevistada, e de acordo com Marianne Hirsch e o seu conceito de “pós-memória” (2008), procuramos ir além das próprias emoções geradas inconscientemente nas gerações que se seguem a um trauma nacional. No caso da família Schefer, Raquel incorpora o cinema no ato performativo das emoções que lhes

foram transmitidas ao longo dos anos, durante as projeções do avó e através das histórias contadas pela avó, oscilando entre uma procura da estética e um posicionamento político. Neste caso, pelo lado material, o uso da mesma película dos registos originais transmite uma ligação indissolúvel entre as filmagens do avó e as ficções de Schefer, enquanto, por outro lado, o espiritual, as imitações de gestos, vestuário, movimentos e cores desdobram a personalidade feminina da avó, prolongando-se numa reflexão tangível através da voz-off.

Para o efeito da criação de um contracampo, estas duas materialidades, película e gestualidade, resultam fundamentais não só na fase do processo criativo, como também na concretização da curta-metragem enquanto autorretrato.

Se o projeto *Speculum* indaga acerca de estratégias criativas que fizeram do documentário autobiográfico uma marca importante na entrada em cena das mulheres no mundo do cinema (em Portugal e no Brasil), é precisamente nestas estratégias que se encontra o cruzamento entre estética e política desenvolvido por Schefer no seu texto de 2008.

De facto, numa outra entrevista (Basto et al., 2021), a autora refletira sobre a importância de estratégias como a repetição e a ironia para subverter o olhar colonial de uma certa divisão entre sujeito e objeto (colonizador e colonizado), para reforçar uma nova metodologia de *re-performance* que englobe em simultâneo os dois pontos de vista. O cinema português contemporâneo, nos seus atos performativos de anticolonialismo, constitui, por isso, uma inspiração importante no processo criativo de Schefer que, nessa entrevista de 2021, citou *Acto dos feitos da Guiné* (1980) de Fernando Matos Silva e *Paraíso perdido* (1992-1995) de Alberto Seixas Santos como obras importantes na superação desta divisão binária.

Recentemente, a divisão entre sujeito e objeto tem sido questionada por um corpo de trabalho que explora a “pós-memória” do colonialismo português, entre os quais eu modestamente mencionaria a minha curta-metragem *Avó (Muidumbe)*. As estratégias utilizadas em *Avó (Muidumbe)* envolvem uma abordagem sensível à memória do colonialismo e uma *re-performance* do imaginário colonial,

com o objetivo de ultrapassar esta divisão. (Schefer in Basto et al., 2021, p. 89).

Outro aspeto também interessante nessa sequência selecionada arbitrariamente é que é muito exemplificativa daquilo que poderia ser o olhar colonial que é, aliás, o tema de uma curta que estou a finalizar neste momento. Portanto, na sequência, os corpos negros estão quase em forma de 4, na periferia do quadro cortado. São corpos rígidos, contrastando com o dinamismo da espécie de dança que a minha avó executa. E há quase uma espécie de indiferença, quase de objetificação desses corpos. Portanto, acho que essa sequência é bastante eloquente relativamente àquilo que poderia ser o olhar colonial que no fundo também é um olhar que, além de colonial, se interceta com outras categorias. É um olhar masculino. A minha avó acho que nunca filmou. Tenho algumas sequências que foram filmadas pela minha mãe, mas era sempre o meu avô a filmar. Um olhar branco. É e também, em certo sentido, um olhar burguês, porque, claro, nos anos cinquenta e sessenta, nem todos podiam aceder às câmaras cinematográficas, embora de formato amador, como é o caso desta. Portanto, é um olhar de dominação mais além, digamos, da função que o meu avô ocupava em Moçambique. Então, portanto, com esta curta, o que eu tentei foi realmente também, pensando assim, numa perspetiva derridiana, a de incorporar, introjetar essa memória também para assumir a culpa. E trabalhar nos arquivos consultados com a reconstituição, também de maneira a apontar para o que estava fora do campo, que evidentemente era toda a tessitura do sistema de dominação colonial. Mas há pouco dizia que a sequência foi selecionada aleatoriamente e enquanto preparava o filme teve conhecimento do massacre de Mueda, de que nunca tinha ouvido falar até à data. E sintomaticamente, daquelas coisas da intuição que não sei explicar, soube que a sequência tinha sido filmada poucos dias antes do massacre e a 30 quilómetros de Mueda.

A partir de Marianne Hirsch, com esta reconstrução da memória pessoal, a cineasta materializa,

portanto, o seu próprio olhar de pós-memória que interceta várias categorias analisáveis a posteriori, a partir de uma perspetiva contemporânea e pós-colonial. O gesto do avô de filmar a chegada da família à nova casa na província africana comprova o princípio de uma nova vida, de um novo espaço e de novos corpos em movimento. Chefe de posto em Moçambique, o avô possui, de acordo com Schefer, um olhar colonial que é também masculino, branco e burguês. Comprar uma câmara define uma atitude burguesa, tanto como ser o único a filmar define uma atitude masculina. Colocar no centro do *frame* a dança da mulher em contraposição com os corpos negros, literalmente na periferia do enquadramento, é igualmente uma mistura entre o colonialismo branco e a chegada do homem burguês. Todos estes elementos, aleatoriamente selecionados entre mais de cinco horas de película filmada, vão compondo um contracampo, a invenção de uma performance e de uma *voz-off* recuperada no final da curta-metragem, e atuam como reparação de uma das maiores injustiças da história do colonialismo português: o massacre de Mueda. Em consequência, a reconstrução da memória através do uso dos arquivos familiares posiciona-se de modo diferente de acordo com um dos factos com mais impacto na luta da libertação de Moçambique.

No seguimento de uma análise dos processos criativos que acompanharam Schefer na realização das duas curtas-metragens, não só é importante contextualizar os factos históricos citados que materializaram o esboço de um eventual contracampo, como também resulta de fundamental relevância aproximar as práticas criativas de Schefer das suas práticas académicas.

### **A construção de um contracampo como representação da culpa assumida.**

Nos primeiros minutos da curta *Avó (Muidumbé)*, logo depois de uma sequência proveniente dos materiais de arquivo com chuva torrencial num largo, num jardim e numa estrada em terra batida, o espetador entra num atelier de costura com a Raquel Schefer e uma costureira, ambas intentas, uma a tomar medidas e outra a ajudar com alguns movimentos corporais como o levantamento dos braços. Quando a câmara se poussa no papel que

a costureira está a escrever, vê-se outra folha com algumas fotografias impressas. Diretamente e através de um corte, volta-se às imagens em Super 8 e é mostrada a sequência onde um grupo de pessoas nas quais se reconhecem a família Schefer, os amigos e alguns africanos que estão a resguardar-se da chuva debaixo de uma varanda. A mesma chuva da sequência de abertura da curta. O corte brusco auxilia o espetador a fazer uma ligação visual entre as cópias das fotografias no atelier de costura e a mulher vestida com uma camisola vermelha e umas calças pretas na varanda moçambicana. Voltando ao atelier e ao detalhe da cintura das calças alinhavadas, entende-se prontamente que Raquel Schefer está a materializar uma cópia do vestuário que a avó vestia na sequência da varanda e da chuva tropical.

Logo, mais adiante, na sequência da leitura por Raquel da carta escrita pela avó já em 2008, reconhecemos a roupa, exatamente como uma cópia da original vestida em 1960 no dia da chegada a Muidumbe.

Ao longo da entrevista, Schefer sublinhou muitas vezes que a sequência final da curta foi escolhida aleatoriamente entre mais de cinco horas de película filmada, realçando com alguma potência visual, também através das palavras lidas na carta anterior, que as pessoas eram amigáveis e a vida decorria num ambiente pacífico. Nesta sequência final, vê-se um grupo heterogêneo de pessoas, entre militares portugueses, africanos, mulheres brancas e africanas e crianças, felizes, todos sentados numa varanda, já sem chuva, noutra momento da estadia em Muidumbe, exatamente uma semana antes do massacre de Mueda.

Esta primeira curta-metragem, portanto, termina com a voz-off da própria realizadora a relatar notícias geográficas sobre o território e informações sobre o massacre de Mueda. Fica-se a saber que a conta dos mortos, por exemplo, foi esta: 14 pelas autoridades portuguesas, 600 segundo o relatório da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO).

Eis o excerto final que revolve por completo a significação da obra fílmica de Schefer:

A casa dos avós, a casa dos avós em Moçambique, a vida pacífica, gente amistosa e ordeira. Avó, avó, mãe, Yumbe, Imagens de Muidumbe em 1960, planalto dos Macondes. Distrito e

provincia de Cabo Delgado, hoje com 63.820 habitantes e uma área territorial de 1987 quilómetros quadrados. Limita-se a sul com o distrito de Meluco, a sul e a leste com o distrito de Macomia, a norte e a leste com o distrito de Mocimboa da Praia e a norte e oeste com o distrito de Mueda. Em Junho, o massacre de Mueda, a 30 quilómetros dali, não foi filmado nem fotografado. De acordo com o relatório oficial português, 14 pessoas foram assassinadas. Segundo a FRELIMO, os mortos foram 600.

Nas palavras de Marianne Hirsch (2008), a memória é simultaneamente individual e social, incorporada e mediada, partilhada e contestada. É uma prática, mas também é um ato. Sobretudo, o que capta a atenção no caso específico de Raquel Schefer é o facto de a visão da memória não representar apenas uma ligação com o passado, mas materializar-se como uma existência presente que encara o futuro. A voz-off sobre o massacre de Mueda e a sequência filmada de um grupo de pessoas numa varanda moçambicana representam, desta forma, o cruzamento perfeito da ligação que Hirsch apelida de existência presente que encara o futuro. A partir de vestígios do passado, Schefer reformula as imagens em movimento, misturando-as com um texto falado, quase sussurrado, a partir da voz da própria realizadora.

Numa sequência de poucos minutos, Schefer filma-se em Super 8, de longe, com o mesmo vestuário que se vira envergado pela avó na sequência original, até que começa a imitação dos gestos do abanar os braços e dar piruetas, mostrando uma cara feliz e sorridente.

Toda a parte relativa à costura da camisola reenvia, de facto, a uma personificação que do exterior (o tecido e o molde) passa para o interior (a gestualidade repetida), num movimento que não só denuncia a alegria naquele momento tão trágico que é o da ocupação portuguesa em Moçambique, mas vai além da reprovação geral e assume uma culpa através da estética do corpo que, exatamente nos *frames* da gestualidade procuram e encontram um ato político.

### O Jogo, a maçã e a etnografia invertida

O segundo trabalho de Schefer é de 2010 e encontra-se dividido em três partes: “Nshajo (O jogo)”, que dá nome à curta, “A maçã” e “Vayungu (O conto do homem branco)”. É interessante descobrir como o fio condutor das imagens em movimento que nos são mostradas é representado por um conceito de etnografia invertida, que entende como protagonistas homens brancos e mulheres brancas no centro de uma estreita análise antropológica, tendo como referência, de facto, as práticas dos colonizadores junto dos povos autónomos. De acordo com Balona, as imagens de arquivo que Schefer insere admitem uma certa violência colonial portuguesa “através de excertos de filmes amadores realizados pelo seu avô no norte de Moçambique” (2017, p. 25). São filmados jogadores de *petanque* em Paris, com o intuito de “mostrar comunidades europeias como etnografáveis” (Balona, 2017, p. 26), e tendo como ponto de referência os filmes etnográficos de Margot Dias.

Portanto, também nesta segunda curta-metragem Schefer regressa à análise dos arquivos familiares filmados pelo avô durante a sua vivência em Moçambique. Mas regressa-se de igual modo à figura da avó personificada por Schefer através de gestos e sons. Na segunda parte, a realizadora está sentada à mesa e descasca uma maçã com faca e garfo, enquanto uma voz-off, a da avó, relata um acontecimento dos anos sessenta entre ela própria e o antropólogo Jorge Dias, por ocasião de uma visita dele e da mulher, Margot Dias, a Moçambique. Diz Schefer:

Esta curta mais uma vez também articula uma memória familiar com a memória coletiva e também a história privada, familiar com a história coletiva. Eu lembro-me que a minha avó, que faleceu há pouco tempo, era uma pessoa que contava muitas histórias e eu passava muito tempo com ela nessa altura. Lembro-me de estar com ela deitada, ela contava essas histórias e eu começava a imaginar, etecetera. Uma das histórias que me contava, e depois repetia a história, era que uma vez um antropólogo tinha ido com a mulher à casa dela, porque andava fazendo uma investigação no Planalto dos Macondes. Eles tinham ficado lá instalados uma semana, não se lembrava do nome, mas lembrava-se que a mulher era estrangeira e que eram muito

simpáticos. A dada altura, num dos jantares, ela perguntou o que é que ele queria de sobremesa. Trouxeram a sobremesa e ele escolheu uma maçã. Como a minha avó estava habituada, começou a comer de faca e garfo, enquanto ele já estava a comer à dentada, mas, ao vê-la, imitou o gesto dela e ela depois ficou-se a sentir muito mal por ter sido descortês com o convidado. Mas contava-me essa história. Claro que eu não fazia ideia de quem era o antropólogo, até porque era pequena da primeira vez que ouvi essa história. Depois percebi que eram Jorge e Margot Dias.

Sobre Margot Dias, no documentário *Margot* de Catarina Alves Costa, apresentado em 2022 no Festival DocLisboa, a realizadora portuguesa retoma uma entrevista antiga, feita à antropóloga no momento em que Alves Costa, com 29 anos, começava o seu trabalho como realizadora etnográfica e Margot Dias, então com 88 anos, estava na fase final da sua existência: falecerá com 93 anos em 2001. Antes, Ana Balona de Oliveira (2017) tinha relatado a importância dos filmes etnográficos de Margot Dias para os estudos de Antropologia em Portugal, definindo, porém, como algo crítico o momento histórico em que o casal Dias foi fazer pesquisa de campo a Moçambique:

Com efeito, o casal Dias efectuou o seu trabalho de campo numa área e num período de crescente mobilização clandestina contra a presença colonial portuguesa, que culminaria na fundação da FRELIMO em 1962 (dois anos após o massacre de Mueda) e no início da luta armada em 1964. (Balona, 2017: 25)

É no âmago da memória coletiva e da memória familiar que se insere a reflexão de Schefer, que, com um prolongamento que sustenta a etnologia invertida, narra um facto realmente ocorrido, dando-lhe um amplo significado que vai, novamente, à procura de um contracampo como um fio invisível que relaciona os arquivos familiares, o autorretrato e o percurso académico da realizadora. Vemos Schefer a imitar, novamente, um gesto que vem diretamente das memórias da avó, desta vez apoiando-se não tanto nas imagens em movimento, como tinha ocorrido com a dança na varanda no dia de chuva, mas sim, no relato da voz-off da avó. Perante a mistura de vídeo e áudio, o

espetador encontra-se novamente entre a memória pessoal de um facto ocorrido nos anos sessenta e a representação do mesmo fixada em película Super 8 a imitar o formato dos arquivos originais.

Para além do mais, se “A maçã” é a parte central da curta, os dois episódios, anterior e posterior a este, oscilam também entre memória coletiva e etnografia invertida. Se as primeiras imagens em movimento dos jogadores de *petanca* em Paris pretendem referir-se ao povo europeu, neste caso francês, como algo observável, de que se possa extrair uma análise, a última parte, relativa ao poema africano sobre a presença do homem branco, segue pelo mesmo caminho.

Como me interesse bastante pela Antropologia e pelo paradigma antropológico, sobretudo no que concerne à questão da representação e da relação entre observador e observado, decidi reler com mais atenção o volume do Manuel Viegas Guerreiro consagrado aos jogos macondes: jogos e não só, cantos, etcetera. A minha ideia inicial era reencenar um dos jogos descritos nesse volume de *Os macondes de Moçambique*. Ia reunir um grupo de amigos para reencenarmos os jogos juntos, num parque em Paris, mas nesse dia nevou muito e tive de cancelar, porque não havia condições e até os transportes estavam fechados. Então, comecei a pensar em estratégias alternativas e decidi então, mais uma vez dentro dessa lógica da reconstituição e da ficcionalização, eu própria repetir o episódio de “A maçã” no Bois de Boulogne.

Sendo que é um jogo de *petanca* que eu filmei em Paris, tento jogar um pouco entre o real e o não real, entre o documental e o ficcional. Foi também desconstruir um bocadinho um género de documentário apócrifo, porque eu apresento aquelas imagens como fazendo parte de um documentário etnográfico filmado em Paris, mas na verdade foi filmado por mim, também em Super 8 e em 2011, se não estou em erro. Porém, toda a gente acha que aquilo são imagens antigas, tipo dos anos 60, etc. Tentei um pouco jogar com esses registos e com as próprias temporalidades.

Já Manthia Diawara, cineasta e teórico originário do Mali, tinha recorrido à antropologia inversa para

escrever o seu *We Won't Budge: An African Exile in the World* (2003) e, antes, para filmar o *Rouch in reverse* (1995), virando a câmara para Jean Rouch na sua Paris natal, e tornando este testemunho um comentário ao racismo na Europa e na América. De acordo com Balona Oliveira, Rouch “se transforma no seu ‘native informant’” (2017: 26), assim como Schefer observa um grupo de franceses de Paris, imitando não só o formato do filme de arquivo, mas também respondendo à teoria diawarana da “reverse anthropology” e tendo ainda em conta o volume de Viegas Guerreiro, Jorge e Margot Dias acerca dos Macondes. A partir dessa reflexão, resulta mais interessante a reconstrução do facto em “A maçã”, e ver um antropólogo como Jorge Dias quase forçado a alterar o hábito de comer o fruto à dentada e, sem resistência, pegar em garfo e faca e imitar a avó de Schefer.

### **O homem branco como peixe porque chegou do mar: a potência do relato audiovisual**

A terceira e última parte resulta desta leitura mais atenta dos contos e cantos do volume *Os Macondes de Moçambique*, como é relatado na entrevista de 2023, e vem a ser a mescla áudio e visual de materiais de arquivo do avô da realizadora, com a voz-off dela a ler um dos contos.

Os arquivos do meu avô são interessantes, porque há muitas cenas familiares, mas também há muitos eventos oficiais que são documentados e, neste caso, utilizei imagens de uma visita oficial do Melo Egídio a uma localidade em Moçambique de que meu avô era, não sei se chefe de posto ou administrador colonial na altura. Decidi mais uma vez cruzar, digamos, por um lado, essa figuração de acontecimentos familiares com a figuração de acontecimentos públicos inscritos na história coletiva e neste caso concreto na história da guerra contra o processo de emancipação do povo moçambicano: ao mesmo tempo, apontar também, ou problematizar, para ser mais precisa, alguns processos que estão no cerne do paradigma antropológico, como a relação entre o observador e o observado e também os processos da aculturação e da imitação.



Em “Vayungu (O conto do homem branco)”, retirado do IV volume dedicado aos Macondes e editado em 1966, Schefer aponta, mais uma vez, para um prolongamento dos sentimentos de culpa como contracampo das vivências familiares, sublinhando como, da mesma forma que os documentários etnográficos de Margot Dias, também os filmes amadores do avô, não estão completamente isentos de um olhar exotizante, colonial e burguês sobre os povos africanos. Prossegue Schefer na entrevista ao *podcast* do *Speculum*:

É mais uma espécie de narrativa cosmológica maconde sobre o homem branco. É muito curioso que a cultura maconde vê o homem branco como um peixe, na medida em que chegou a Moçambique de barco. É um relato que em si mesmo propõe uma *desperspectivação* que a própria curta-metragem tenta operar: como olhar para aquelas imagens ou como tentar olhar, já que não é possível fenomenologicamente, a partir daquela que seria uma perspectiva maconde. Esse texto está também n’*Os macondes de Moçambique*, portanto está em shimakonde, a língua falada pelos macondes e que também se fala um pouco no sul da Tanzânia. Portanto, está esse poema no livro do Jorge Dias, da Margot Dias e de Manuel Viegas Guerreiro e aparece em shimakonde. Depois, com a transcrição portuguesa, eu decidi ler em shimakonde. O Paulo Israel, que foi o meu coorientador do pós-doutoramento e que fala shimakonde, disse que o meu sotaque é ridículo e que ele só se ria às gargalhadas quando viu a curta. Mas também vinha um pouco no sentido de operar essa estratégia de *desperspectivação*. Essas imagens da pesca, etcetera, foram imagens filmadas pelo meu avô, que faziam parte da coleção de arquivos.

Na última sequência, as imagens de pescadores negros e de peixes “cor de branco” alternam-se com sequências de cerimónias oficiais de militares portugueses, nesse caso a de Melo Egídio, como afirmará Schefer na entrevista. São apresentados homens, mulheres e crianças autóctones, os quais seguram nas suas mãos uma pequena bandeira de Portugal a esvoaçar ao vento. Noutro excerto, mostram-se crianças negras vestidas todas de igual, com bata

azul e rosa, (supõe-se que a diferença tenha a ver com o género), empenhadas na representação de uma marcha. Todos os excertos parecem ser inócuos, sem sinais de violência ou de injustiças: o único sinal de alerta é, de facto, dado pelo cruzamento entre o poema recitado pela voz-*off* e a saudação fascista das crianças.

Eis o poema:

Os brancos antigamente eram peixes; ficavam na água.

Um dia um homem negro agarrou num anzol e foi pescar.

Quando o tirou da água, veio um peixe que se tornou num branco.

Os negros cuidaram dele até ele crescer.

Adquiriu coisas boas e, quando se viu na posse delas,

Começou a fazer-nos sofrer muito.

E desde então até hoje nunca mais deixaram de nos tratar mal.

(Conto Maconde, Mesa, aldeia de Macaba, perto de Nangololo, regulado de Chingamo)

A junção destes dois elementos audiovisuais atua como reconstrução mental, por parte do espetador, das imagens em movimento filmadas pelo avô da realizadora, as quais, de repente, se transformam num ato subversivo gerido por Schefer. Aí, nas sequências familiares, ao contrário do que se pode ter pensado naquele momento histórico, não houve invasões inócuas: a violência e a injustiça estavam inscritas no próprio dia a dia, na relação entre vítima e invasor e, mais importante ainda, entre observador (o avô que filma, mas também todo o aparato militar filmado) e observado (o povo moçambicano). Raquel Schefer acrescenta que esta sequência em particular foi filmada por outra pessoa, a pedido do seu avô, que aparece nas imagens.

### **Conclusões para repensar os gestos das sociedades contemporâneas.**

Na entrevista de 2023 ao *podcast* do *Speculum*, Raquel Schefer afirma que os arquivos filmados pelo avô pararam no momento em que a família voltou a Portugal, em 1975. O próprio gesto de reapropriação da parte da neta Raquel dos filmes em Super 8 do

avô aponta mais para uma posição de continuação material, não tanto no plano do tempo, mas sim numa perspectiva de movimento. A imagem em movimento transforma-se em imagem-movimento, carregando consigo não só as imagens desbotadas pelo tempo e pelo próprio formato, mas juntando-lhe uma perspectiva, ou um ponto de vista que, nas próprias palavras da realizadora, constitui uma *desperspectivação*.

Da reflexão no final da entrevista, sobressai a sensação de uma vontade de filmar “o outro” em contraposição ao “normal”, como deve ter sido o regresso a Portugal de toda a família. Além disso, já estabelecida em Portugal, a família Schefer continua a ter uma relação íntima com os filmes do avô, mostrados sempre no final de almoços e jantares em que todos se reúnem. Tal remete, por outro lado, para a problematização e a divulgação das imagens em movimento provenientes de arquivos familiares é uma das questões mais intensas e atuais no debate contemporâneo sobre os vestígios do colonialismo português do século passado.

Com a entrevista a Raquel Schefer ficamos a saber que o seu próximo filme, já na fase final de montagem, continuará a abordar temáticas parecidas às dos anteriores. O fenómeno está cada vez mais presente na realidade portuguesa: Aurora Almeida e Santos (2022) publicou um artigo de opinião sobre a urgência da criação de uma “Comissão da Verdade” sobre os atos de violência perpetrados pelos colonizadores portugueses, no qual entende que esta comissão deve incluir Angola, Moçambique, Guiné, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe. Outros realizadores e outras realizadoras abordaram no cinema, por vezes timidamente, esta temática que, cada vez mais, parece enredada, entranhada e tão complexa de analisar pelos próprios portugueses. Tanto na ficção como no documentário, dão-se pequenos passos na direção da compreensão do fenómeno colonial. Filmes como *A Costa dos Murmúrios* (2004), de Margarida Cardoso com base no livro homónimo de Lídia Jorge, *Tabu* (2012) de Miguel Gomes, mas também o recente *Rosinha e outros bichos do mato* (2023), de Marta Pessoa, entre muitos outros, são claros exemplos desta aproximação. Os filmes de Raquel Schefer, peças relevantes neste percurso, têm ainda o carácter autobiográfico que os torna de grande interesse no projeto.

### Referências bibliográficas

- [1] Almeida e Santos, A. (2022, 30 de setembro). Ensaio: Portugal e a limitada reflexão sobre o seu passado colonial. Gerador. <https://gerador.eu/ensaio-portugal-e-a-limitada-reflexao-sobre-o-seu-passado-colonial/>
- [2] Balona, A. D. O. (2017). Avó e O Jogo, ou o Arquivo Colonial 'em movimento' nos vídeos de Raquel Schefer. *Revista África(s)*, 4(7), 19-27.
- [3] Basto, M.-B., Castro, T., Domingos, N., Overhoff, C., Pellerin, A., Piçarra, M. do C., Schefer, R., & Silva, M. D. (2021). Fictions (post-)coloniales dans le cinéma portugais. *Perspective*, 1.
- [4] Beaujour, M. (1980). *Miroirs d'encre*. Paris: Editions du Seuil.
- [5] Derrida, J. (1994). *The Specters of Marx: The State of the Debt, The Work of Mourning, and the New International*. (P. Kamuf, Trad.). London: Routledge.
- [6] Dias, J., Viegas Guerreiro, M., & Dias, M. (1964). *Os macondes de Moçambique*. Junta de Investigações do Ultramar: Lisboa.
- [7] Diawara, M. (2003). *We Won't Budge: An African Exile in the World*. Basic Civitas Books: New York.
- [8] Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- [9] Hirsch, M. (2008). The Generation of Post-memory. *Poetics Today*, 29(1), 103-128.
- [10] Schefer, R. (2008). *El Autorretrato en el Documental: Figuras, Máquinas, Imágenes*. Buenos Aires: Catálogos, Universidad del Cine.

### Referências filmográficas

- [11] *Acto dos feitos da Guiné*, Fernando Matos Silva, 1980
- [12] *Paraíso perdido*, Alberto Seixas Santos, 1992-1995
- [13] *Rouch in reverse*, Manthia Diawara, 1995
- [14] *A costa dos murmúrios*, Margarida Cardoso, 2004
- [15] *Avó (Muidumbe)*, Raquel Schefer, 2009
- [16] *Tabú*, Miguel Gomes, 2009
- [17] *Nshajo (O Jogo)*, Raquel Schefer, 2010
- [18] *Margot*, Catarina Alves Costa, 2022
- [19] *Rosinha e outros bichos do mato*, Marta Pessoa, 2023

### Financiamento

Este artigo foi financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, ao abrigo do projecto “SPECULUM: Filmar-se e ver-se ao espelho: o uso da escrita de si por documentaristas de língua portuguesa”. Ref. EXPL/ART-CRT/0231/2021.

### Bio

Caterina Cucinotta é Professora Auxiliar na Faculdade de Ciências da Comunicação da Universidade Rey Juan Carlos de Madrid (Espanha). Foi investigadora de pós-doutoramento no IHC, Instituto de história contemporânea, da Universidade NOVA de Lisboa, onde coordenou o Grupo de Trabalho Cultura, Identidades e Poder entre 2021 e 2023. Doutorada em Ciências da Comunicação, na vertente Cinema e Televisão, pela mesma universidade, desenvolveu o projeto de pós-doutoramento “Figurinos e textura espacial no cinema português dos últimos 50 anos” e trabalhou no departamento de figurinos em muitas produções de cinema em Portugal. Membro da direção da Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento (AIM), coordena na AIM o GT de Cinema e Materialidades. É autora do livro “Viagem ao cinema através do seu vestuário” (2018) e “Figurinos e figurinistas no cinema em Portugal. Conceitos para novas materialidades” (2023). Trabalha sobre Materialidades no Cinema, num contexto que insere os figurinos e a direção de arte num estudo mais amplo do cinema através das suas superfícies e dos seus processos criativos.