



PANORAMA DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL EM SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE¹

*PANORAMA OF CINEMA AND AUDIOVISUAL PRODUCTION IN SÃO TOMÉ AND
PRÍNCIPE¹*

PANORAMA DEL CINEY DE LO AUDIOVISUAL EN SANTO TOMÉY PRÍNCIPE¹

Jessica Falconi²

Kamila Krakowska³

RESUMO:

Este artigo traça um panorama do cinema e do audiovisual em São Tomé e Príncipe, a partir do período colonial até os nossos dias. Abordam-se as principais produções relacionadas com o arquipélago, tanto de são-tomenses quanto de estrangeiros, de acordo com uma perspectiva transnacional.

PALAVRAS-CHAVE: São Tomé e Príncipe, cinema, documentário.

Introdução

O objetivo deste artigo é traçar um panorama do cinema e do audiovisual em São Tomé e Príncipe a partir da independência até os nossos dias, com uma breve incursão no período colonial. Abordaremos filmes e documentários produzidos tanto por são-tomenses quanto por equipes estrangeiras, devido não apenas às condições específicas do território focado, como também à natureza transnacional das produções audiovisuais, um aspecto sobre o qual voltaremos ao longo da nossa reflexão. Tendo em conta que uma história do cinema e do audiovisual em S. Tomé está ainda por fazer, este panorama pretende contribuir para estimular um maior conhecimento da produção de e sobre o arquipélago.

1 Este artigo resulta do trabalho de investigação realizado no âmbito do projeto *NEVIS- Narrativas Escritas e Visuais da Nação Pós-colonial*, CESA/FCT (PTDC/CPC-ELT/4939/2012), coordenado por Ana Mafalda Leite. Para mais informação ver www.nevisproject.com.

2 Investigadora do CESA /ISEG-Universidade de Lisboa. jessica-77@libero.it

3 Docente Leiden University. k.k.krakowska.rodrigues@hum.leidenuniv.nl

Filmar a colônia de São Tomé

Diversamente do que tem acontecido em relação a Moçambique e a Angola, os dados sobre a produção cinematográfica colonial portuguesa de temática são-tomense estão ainda dispersos. Contudo, estes dados sugerem que a antiga colônia de São Tomé e Príncipe, considerada pelo discurso oficial como o exemplo mais acabado das capacidades colonizadoras de Portugal, foi o cenário privilegiado dos primórdios do documentário colonial português. De fato, o primeiro documentário de temática colonial foi muito provavelmente *A Cultura do Cacau* de 1909, primeiro trabalho do fotógrafo e realizador Ernesto de Albuquerque, produzido pela Empresa Internacional de Cinematografia⁴. Data do mesmo ano outro documentário sobre o arquipélago, nomeadamente *O Cacau Escravo e o Trabalho Indígena em S. Tomé*, estreado na Sociedade de Geografia de Lisboa a 16 de abril de 1910. De acordo com a cronologia publicada na seção *Cinema Português* do site do Instituto Camões, parece ter existido uma cópia deste documentário intitulada *Serviçal e Senhor*, enviada para ser exibida na Bélgica durante um Congresso Colonial, e Richard Abel também refere este título. Na base de dados do projeto Cine.pt, da Universidade da Beira Interior, aparece mais um documentário de Cardoso Furtado, de 1909, intitulado *Vida nas Roças de S. Tomé*. Segundo Piçarra, relativamente a outros materiais (2016, p.129), é possível que se trate de um único documentário exibido com títulos diferentes, de acordo com uma prática corrente em Portugal motivada pela Lei que impunha a exibição de filmes nacionais em cada sessão de cinema⁵.

Para contextualizar o surgimento deste documentário, veja-se o comentário do autor de um artigo publicado na *Cine-Revista*, dedicado a Ernesto de Albuquerque:

Ei-lo em S. Thomé depois d'uma viagem ao “Malange” e na altura em que um inglez de nome exquisito fazia a propaganda contra o *cacau escravo*. Albuquerque, d'accordo com a Sociedade de Geographia, faz a sua primeira fita “A Cultura do Cacau” (Sousa, 1920, p.1)

Concordamos com Pimentel (2002) e Piçarra (2016) sobre o fato de que *A Cultura do Cacau*, e possivelmente outros documentários de cariz propagandístico, se inserirem na reação portuguesa à chamada “campanha do cacau escravo”: um conjunto de publicações de imprensa e relatórios de autoria de empresários, políticos e diplomatas ingleses e americanos sobre a persistência de formas de escravatura nas colônias portuguesas, com particular enfoque no recrutamento de trabalhadores para as roças de cacau de São Tomé e Príncipe. Iniciada por volta de 1904 (SANTOS, 2004), a primeira fase desta campanha teve o seu clímax com a publicação em 1910 do relatório de William Cadbury – preocupado com a hipótese do cacau escravo desde 1901 (HIGGS, 2012, p.12) – enquanto que a segunda, após o fim da Primeira Guerra Mundial, culminou nas denúncias contidas no Relatório Ross de 1925. A este segundo relatório ‘respondem’ novos documentários de propaganda sobre São Tomé e Príncipe e o trabalho nas plantações, realizados pelos Serviços Cinematográficos do Exército e pela Brigada Cinematográfica Portuguesa em 1929, a saber: *São Tomé Agrícola e Industrial*, sob direção de Augusto Seara⁶, e *Uma visita às propriedades da sociedade agrícola Valle Flôr*, limitada na Ilha de S. Thomé⁷. Como veremos mais adiante, estes materiais coloniais, produzidos no intuito

4 Disponível em <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2689&type=Video>. A sequência disponibilizada pela Cinemateca Digital, da duração de um minuto, é o que subsiste do filme (Piçarra, 2016:128).

5 <http://cvc.instituto-camoes.pt/cinema/cronologia/cro012.html>.

6 Disponível em <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=17632&type=Video>.

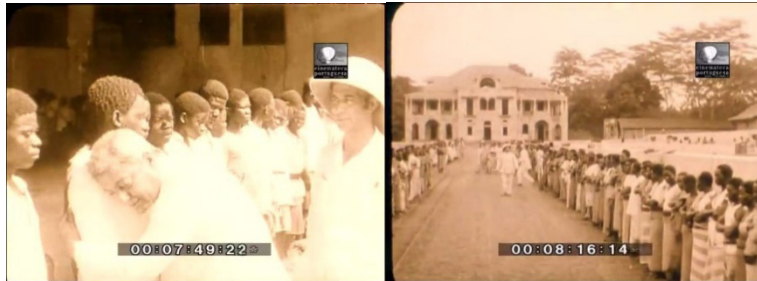
7 Trata-se de uma longa-metragem da qual ficaram longos fragmentos. O visionamento deste filme foi realizado em S. Tomé graças a Isaura Carvalho que proporcionou uma cópia em DVD.

de defender a missão civilizadora de Portugal, tornam-se fundamentais nalgumas produções do cinema pós-colonial para o resgate da história dos trabalhadores contratados para as roças de São Tomé e Príncipe.

O visionamento do que subsiste de *São Tomé Agrícola e Industrial* confirma de imediato o caráter propagandístico do filme. Sem determo-nos numa análise pormenorizada, bastará atentarmos à sequência das didascálias e a algumas considerações sobre as imagens. De acordo com a nossa leitura, o trecho pretende transmitir informação sobre três aspetos principais: o desenvolvimento técnico das produções e atividades agrícolas; a organização e gestão dos trabalhadores; as condições de vida dos trabalhadores nas roças.

O primeiro tópico – desenvolvimento técnico – pretende realçar, e logo legitimar, a capacidade colonizadora de Portugal na exploração do território. A primeira didascália (“O pequeno caminho de ferro que leva à vila da Trindade”) introduz as imagens do comboio em movimento. A seguir focam-se as atividades de trabalho do cacau e do óleo de palma, com ênfase na mecanização dalgumas fases deste processo. Os trabalhadores aparecem como parte da mecanização e do ciclo de produção. O movimento – do comboio e das máquinas – enquanto sinónimo de progresso, é o significado unificador associado às imagens e às didascálias, que remetem para uma retórica visual funcional à propaganda da ação civilizadora portuguesa – e europeia em geral – nos territórios africanos sob dominação colonial.

O segundo tópico – a organização dos trabalhadores – desenvolve-se através de quatro momentos, assinalados pelas didascálias: chegada dos trabalhadores; inspeção sanitária; identificação; formatura para o trabalho. As imagens filmadas revelam a organização colonial de espaços e corpos, as geometrias do poder colonial e as práticas de domesticação do *outro*.



S. Tomé Agrícola e Industrial - © Cinemateca Portuguesa

O terceiro tópico – as condições de vida dos trabalhadores nas roças – é o que motiva o caráter mais abertamente propagandístico do documentário. Mostram-se as crianças, reunidas na creche ou na escola da plantação, conforme a idade; mostram-se as oficinas onde trabalham os homens que não vão para o campo; e os momentos de recreio com música e danças, de modo a testemunhar-se uma vida organizada e respeitosa dos trabalhadores e dos seus filhos.

Nas décadas seguintes, os títulos relacionados com a colônia de São Tomé são os documentários sobre as diversas viagens oficiais de várias figuras às colônias portuguesas em África, entre os quais, por exemplo, *Viagem do Chefe de Estado às Colônias de Angola e S. Tomé e Príncipe* (1939); *A Segunda Viagem Triunfal* (1939) de Paulo Brito Aranha; *Viagem Presidencial a S. Tomé e Príncipe* (1954) de Perdigão Queiroga. De acordo com Piçarra, vários filmes das décadas de 1930 e 1940 foram realizados ao longo de uma Missão Cinegráfica dirigida por Carlos Selvagem, com a participação de António Lopes Ribeiro, no intuito de se produzirem materiais para a Exposição do Mundo Português de 1940 (PIÇARRA, 2016, p. 146)⁸.

8 Sobre os documentários das viagens oficiais ver também Matos (2016). Relativamente à década de 1930, Piçarra destaca



Em conclusão desta breve incursão no período colonial, destacamos o documentário *Terra Mãe* (1960) de Augusto Fraga, baseado em texto de Francisco Tenreiro e produzido pela Agência Geral do Ultramar⁹. O arquipélago é apresentado como lugar paradisíaco e exótico, pela sua natureza, produtos e gentes. Ao mesmo tempo, é representado como o reino do trabalho e do esforço colonizador de Portugal. Recorrem os tópicos dos documentários mais antigos, tais como a produção agrícola, centrada no cacau, café, andim, banana, etc.; e a mecanização do trabalho. A música alegre que acompanha as imagens dos trabalhadores, empenhados nas atividades agrícolas, tenta sugerir uma dimensão de leveza e prazer, produzindo um efeito de ocultação da dureza das condições laborais. A ideia de ‘progresso’ é veiculada também através das imagens que captam o desenvolvimento urbano: as avenidas, o hospital, o mercado, os meios de transporte, etc. Mas é igualmente relevante a ênfase nos símbolos e monumentos que evocam o passado dos Descobrimentos, articulando-se passado e presente numa narrativa legitimadora da presença portuguesa também no que se refere ao futuro.

O que sobressai neste documentário, marcando uma diferença significativa em relação aos anteriores, é a presença do discurso de cunho lusotropicalista, bem como a insistência na relação ‘orgânica’ e na unidade entre Portugal e as colónias, já definidas de ‘Ultramar’. Sugere-se também a ideia de uma convivência pacífica entre brancos e negros através de imagens de obras e trabalhos, ou de escolas:



«crianças brancas e mulatas, pretas, loiras ou morenas aprendem o bê-á-bá que os tornará cidadãos válidos de Portugal».

Como confirma Piçarra, a partir de meados da década de 1960, o regime investiu, de fato, em veicular o ideário lusotropicalista também através do cinema, convidando realizadores estrangeiros para filmarem Portugal e as suas ‘províncias ultramarinas’ (PIÇARRA, 2016). Deste investimento resultou, entre outros filmes, o documentário *S. Tomé* (1967) do realizador francês Jean Noel Pascal-Angot¹⁰.

De uma maneira geral, as produções portuguesas tinham o seu público alvo na metrópole. O antigo cine-teatro Império – hoje Marcelo da Veiga – foi inaugurado na cidade de São Tomé em 1951¹¹, como parte das obras de modernização da colônia empreendidas pelo governador Carlos Gorgulho. O cinema acolheu a projeção de documentários, mas os dados sobre a fruição em São Tomé, tanto por parte dos africanos quanto por parte dos europeus instalados na colônia, carecem ainda de recolha e análise.

também *S. Tomé – jóia do império*, do realizador francês René Ginet (2016). Quanto à década de 1940, estrearam vários documentários realizados por Lopes Ribeiro no âmbito da missão, entre os quais destacamos *S. Tomé e Príncipe* e *Aspectos de Moçambique* e *S. Tomé e Príncipe*, ambos de 1941.

9 Disponível em <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=969&type=Video>

10 Os dados disponíveis no site do projeto Cine-pt apontam para a existência de outros documentários dedicados a S. Tomé produzidos, já na década de 1970, por Miguel Spiguel, figura de destaque do cinema de propaganda e turismo do tempo colonial: *S. Tomé e Equatoriana* – *S. Tomé e Príncipe*, ambos de 1973 e com realização de António Ruano.

11 Declarações do Sr. Governador da Colônia de S. Tomé e Príncipe. **Boletim Geral das Colônias**, XXVI, n. 308, p. 115.

A nova nação e o cinema

A reconstrução que se segue da presença do cinema em São Tomé e Príncipe na altura da independência baseia-se em testemunhos recolhidos junto de antigos operadores de cinema¹². Entre eles, Renato Lima fez dois estágios de formação em Portugal e trabalhou junto do Ministério de Informação. De acordo com as suas lembranças daqueles tempos, foi Alda de Espírito Santo a grande impulsionadora da imagem em movimento, cuja função na altura era retratar a nova situação política de São Tomé e Príncipe.

Jorge do Ó, que atualmente trabalha na TVS-Televisão São-Tomense, entrou como aprendiz no Departamento de Fotografia e Cinema do Ministério da Informação em 1979. Lembra que naquela altura se realizavam em São Tomé sessões de cinema itinerante nas zonas rurais, durante as quais se projetavam filmes de animação e documentários. Segundo o testemunho de Jorge do Ó e de Renato Lima, o Governo são-tomense financiou a aquisição de uma câmara de 16mm, o que possibilitou a recolha de imagens. O material era depois enviado para os laboratórios da Tóbis Portuguesa¹³, em Portugal, para a revelação, edição e montagem, e voltava para São Tomé em forma de documentários. A recepção popular foi muito positiva: “Isto animava muito as pessoas, porque as pessoas começavam a ver as suas imagens, a habituar-se à imagem em movimento”¹⁴, segundo relata Jorge do Ó.

As produções realizadas, geralmente documentários de 30 minutos, funcionavam como cine-jornais que relatavam as atividades dos dirigentes políticos, inaugurações e cerimônias, congressos do Partido, trabalho voluntário, festas religiosas, etc. Para o Ministério da Informação, o objetivo destas produções era levar a informação até aos lugares mais longínquos do país, funcionando o cinema como meio de construção da Nação. Se no cinema Marcelo da Veiga, segundo relata a poeta e jornalista Conceição Lima, havia ciclos de cinema soviético e cubano, por outro lado as sessões de cinema itinerante levavam para as comunidades do interior estes documentários ‘nacionais’ e também documentários enviados pela ex República Democrática Alemã e pela ex União Soviética. A seguir aos documentários, projetava-se um filme de animação. De acordo com Renato Lima, alguns destes pequenos documentários foram exibidos também numa edição do Festival de Tashkent, na então União Soviética.

Consciente da necessidade de se investir no poder da imagem em movimento, o Governo independente financia a deslocação a Moçambique de três jovens operadores para fins de formação em captura de imagem, montagem e sonorização. Como é sabido, a criação do Instituto Nacional de Cinema, logo a seguir à independência, fez de Moçambique um país de alta profissionalização na área. Assim, as imagens recolhidas em São Tomé eram enviadas em bruto para Moçambique, onde eram reveladas e montadas nos laboratórios do INC: “Editávamos e enviávamos os nossos filmes para serem mostrados em S. Tomé”.

Em Moçambique, Jorge do Ó trabalhou na equipe do cinejornal *Kuxa Kanema* e contactou também com o realizador brasileiro Ruy Guerra. Em São Tomé chegou a produzir um documentário – *Preocupação Comum* – sobre um encontro oficial de dirigentes dos países de Língua Portuguesa, que foi exibido no Festival de Tashkent, na então União Soviética.

12 Trabalho de campo desenvolvido no âmbito do Projeto NEVIS.

13 Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm, criada em 1932.

14 Entrevista realizada em São Tomé, a 27 de Janeiro de 2014, com a participação da poeta e jornalista Conceição Lima. Todas as entrevistas citadas encontram-se no arquivo do CeSA – Centro de Estudos sobre Ásia, África e América Latina do ISEG, Universidade de Lisboa.



Do grupo de jovens enviados para Moçambique fazia parte também Manuel Dende, ex-comissário político, antigo diretor do Jornal de Parede do exército, e atualmente jornalista. Manuel Dende também relembra a experiência das projeções nas zonas rurais, a seguir à independência:

Percorriamos os distritos todos a projetar os filmes documentários com dois propósitos: primeiro, passar a informação, na busca duma identidade nova para um povo que acabava de sair do colonialismo e que precisava de se reencontrar consigo próprio, e o cinema dava a sua contribuição na formação dessa identidade; e por outro lado fazer também um trabalho político, de informação política das pessoas.¹⁵

De acordo com os dois antigos operadores, o momento político que se vivia e o tipo de conteúdos dos documentários não deixavam grande espaço à criatividade, embora houvesse um certo nível de satisfação pessoal sobretudo na montagem dos materiais. Tanto Manuel Dende quanto Renato Lima lembram também a pressão psicológica que a equipe sentia na altura das filmagens das atividades políticas, durante as quais era preciso ativar uma grande capacidade para resolver problemas técnicos que pudessem impactar a imagem do Partido. Estas memórias confirmam o peso e a importância que a imagem em movimento teve na construção das novas nações africanas, entre as quais Moçambique constituiu um exemplo de grande alcance. De acordo com outro operador, Leonardo Umbelina, tanto as filmagens quanto as sessões de cinema itinerante realizaram-se em São Tomé até aos primeiros anos da década de 1980. Segundo Umbelina, a equipe de operadores são-tomenses chegou a realizar, com a ajuda técnica dos moçambicanos, entre 6 e 8 pequenos documentários por ano.

O aparecimento da televisão em São Tomé levou a um rápido desinteresse no cinema por parte da classe política. Para Jorge do Ó, «a morte do cinema é a consequência do surgimento da televisão». De fato, os equipamentos existentes caíram no abandono e no esquecimento; muitos materiais filmados perderam-se, enquanto que outros permaneceram em suportes já não utilizáveis, pois que não houve acompanhamento da evolução tecnológica. Manuel Dende lamenta a falta de continuidade do cinema em São Tomé em relação ao período colonial: naquela época, o antigo Cinema Império tinha uma certa atividade e atraía nas noites dos fins-de-semana, sobretudo nos últimos anos do colonialismo, também jovens africanos que viviam nas periferias da cidade de São Tomé.

De um modo geral, os operadores entrevistados lamentam o esquecimento em que caiu o cinema, a falta de uma política cinematográfica e também o fato de as imagens dos primeiros anos depois da independência – bem como os equipamentos – não estarem disponíveis em São Tomé e para os são-tomenses. Para Manuel Dende trata-se de uma autêntica mutilação da memória histórica da nação.



Jorge do Ó



Manuel Dende



Renato Lima

15 Entrevista realizada em São Tomé a 28 de Janeiro de 2014, com a participação da poeta e jornalista Conceição Lima.

A época contemporânea (1990 – 2017)

O início da década dos 90 é um claro marco temporal na política cultural em São Tomé e Príncipe em relação ao cinema. A transição política para o sistema democrático que se concretizou em 1990 com a implementação da nova constituição e, a seguir, com as primeiras eleições multipartidárias em janeiro de 1991, foi um impulso para a revisão dos objetivos e das aspirações do Estado em termos de promoção de cultura. O governo são-tomense fez nesse momento a aposta na televisão, que já funcionava no país em formato de televisão experimental¹⁶, como meio privilegiado de informação e educação. Manuel Dende, que como foi referido, testemunhou todo o processo de formação do cinema nacional e o seu abrupto fim, aponta para a falta de “uma política estruturada de conciliação” entre o cinema e a televisão: “as pessoas embalaram-se com a rapidez da televisão e renegaram ao segundo plano o cinema que ... tem o seu espaço próprio”. A fundação da TVS, televisão pública são-tomense, a 11 de setembro de 1992 com o apoio da RTP portuguesa (ESPÍRITO SANTO, 2001, p. 568) pode ser então vista como o fim de uma certa época na história do cinema em São Tomé e Príncipe.

No entanto, este mesmo período trouxe também novas oportunidades para um (res)surgimento da cinematografia em São Tomé¹⁷. Em 1994 o realizador austríaco Herbert Brödl começa a realizar *A Frutinha do Equador* que passará a ser conhecido como a primeira longa-metragem filmada plenamente em São Tomé e Príncipe e com um enredo local. O filme conta a história de um homem que viaja pela ilha ao encontro da sua mãe que está a morrer. O homem carrega com ele uma fruta-pão gigante que caiu em frente da sua casa como mensagem da mãe desejosa de conseguir ainda ver o filho. Fernando Arenas menciona brevemente esta co-produção austríaco-alemã-são-tomense no capítulo sobre o cinema na África lusófona precisamente como uma produção única em São Tomé em termos de formato (longa-metragem) e de envolvimento dos atores locais (ARENAS, 2011, p. 231). No entanto, na nossa opinião a grande contribuição da *Frutinha do Equador* para a história do cinema em São Tomé não passa tanto pela participação dos atores, mas fundamentalmente pela contratação de pessoas locais como técnicos de cinema. De fato, Januário Afonso¹⁸, um dos mais produtivos e promissores realizadores são-tomenses neste momento, confessa que a sua primeira experiência no mundo do cinema foi justamente trabalhando com Brödl neste projeto. *A Frutinha do Equador*, tal como outras produções internacionais filmadas em São Tomé (por exemplo, o documentário canadiano-são-tomense *Extra Bitter: the legacy of the Chocolate Islands*, de Derek Vertongen de 2010) abrem sem dúvida novas oportunidades e novas perspectivas para o cinema em São Tomé. No entanto, como estas produções são iniciativas pontuais, qualquer possível efeito de longo termo é limitado. Tendencialmente, em São Tomé há falta de equipamento e este é trazido pela equipe estrangeira e levado de volta quando as filmagens acabam. Além disso, mesmo em termos de formação de técnicos, as oportunidades são relativamente limitadas, porque as equipes costumam ser constituídas a partida pelo pessoal especializado que vem de fora. Januário Afonso reflete sobre este problema estrutural:

Temos alguma dificuldade em termos de elementos, porque o cinema não se resume apenas em

16 Não conseguimos identificar uma data exacta do começo da televisão em São Tomé. Segundo os depoimentos que recolhemos a televisão experimental funcionava nos anos 80. Nos outros países de língua portuguesa a televisão em formato experimental data já desde os primeiros anos da independência. Por exemplo, em Cabo Verde surgiu já em 1974, em Angola em 1975, enquanto que em Moçambique o governo contratou Jean-Luc Godard em 1978 para explorar as possibilidades para a televisão, que haveria de aparecer só em 1983 (Watkins-Andrade 1993).

17 Usamos aqui a expressão cinema “em” São Tomé e não “são-tomense” porque achamos que neste contexto não é possível falar de um cinema nacional, mas pelo contrário, transnacional.

18 Entrevista realizada no âmbito do projeto NEVIS, a ser publicada em Leite, Ana Mafalda et al. *Narrativas visuais e escritas da nação pós-colonial. Entrevistas com escritores e cineastas de Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Colibri. (No prelo.)



ter só um realizador e uma câmara, o cinema é um mundo muito mais amplo, técnicas de luz, som, caracterização, e nós temos déficit nesse sentido, o nosso trabalho cinge-se ao que é possível fazer, este é outro grave problema, temos falta de uma série de elementos. (...) Pois é difícil, quando vem uma comissão estrangeira, eles importam as suas especializações, trazem tudo, já trabalhei em duas grandes produções, uma é o *Massacre de Batepá*, de Orlando Fortunato¹⁹, eles importaram tudo, utilizaram alguns atores locais, mas em termos de equipamentos técnicos importaram tudo, porque não temos nada. (AFONSO, cf. nota 18)

Também Kalú Mendes, produtor são-tomense, reconhece as limitações técnicas que é preciso enfrentar: “queria fazer um grande filme, mas precisava de todo o resto, toda a equipe, parcerias são precisas, por exemplo, na área de iluminação não temos nada”. Neste contexto de condições limitadas (e até limitantes) a questão do financiamento das produções locais é fundamental. Alguns projetos mais ambiciosos conseguem financiamento através dos concursos da CPLP, como o documentário *Tchiloli – Identidade de um Povo*, de Felisberto Branco e Kalú Mendes (2010), financiado no âmbito do primeiro concurso DOC-TV-CPLP, ou mais recentemente a adaptação da obra de Albertino Bragança por Januário Afonso, *Rosa do Riboque* (2017), financiada através do concurso FICTV-CPLP.²⁰ No entanto, é importante ressaltar que embora essas produções tenham aspirações de serem obras de cinema, o financiamento concedido prevê a sua distribuição apenas nos canais de televisão dos vários países da Comunidade dos Países da Língua Portuguesa e não nas salas de cinema (salvo umas iniciativas pontuais do lançamento das obras, como foi o caso das cerimónias no Cine Cultura em Brasília e na Cinemateca em Lisboa em maio de 2017).

Outros esquemas de financiamento passam pelo patrocínio dos filmes pelas organizações ou empresas privadas. Infelizmente, como repara Januário Afonso na entrevista, em São Tomé não existe uma lei de mecenato que possa incentivar as entidades privadas a financiar mais filmes como o filme educativo *Água boa, vida saudável* de Kalú Mendes (2011) financiado pela Cruz Vermelha, ou o documentário sobre a riqueza da natureza da Ilha do Príncipe, *Ilha do Príncipe – o Éden Esquecido do Atlântico*, de João Teles de Vasconcelos (2014) produzido pela ONG aidnature.org, mas financiado pelos resorts de luxo da área, nomeadamente Bom Bom Island Resort e Omali Lodge Resort Hotel. Este tipo de apoio institucional permite criar um nicho para as produções locais, um laboratório experimental para os realizadores, produtores e técnicos e, por outro lado, criar um público local.

De fato, algumas produções financiadas pelas entidades não-governamentais acabam por ser projectadas em vários centros culturais existentes em São Tomé, que assumem o papel de promotores do cinema nacional e internacional. Este é o caso do filme de ficção *O Averso da Vida* (2014), realizado por Januário Afonso e produzido por Kalú Mendes. O filme, dedicado ao tratamento dos idosos na sociedade são-tomense contemporânea, foi financiado pela Embaixada da França e pela Santa Casa da Misericórdia e foi exibido no Centro Cultural Português. O Centro Cultural Português, a Casa das Artes Criação Ambientes Utopias (CACAU), o Centro Cultural Brasil-São Tomé e Príncipe, que regularmente organizam sessões de cinema nacional e estrangeiro, preenchem uma lacuna que surgiu com o fecho do Cinema Marcelo da Veiga na capital do país. Reconhecendo a importância do cinema e, em geral, das artes multimédia, um grupo de jovens estudantes fundou a ASSECOM (Associação São-Tomense de Entretenimento e Comunicação Multimédia – Cultural e Artístico) que desde 2014 organiza anualmente o festival FESTFILM - Festival Internacional de Cinema de São Tomé e Príncipe. Os organizadores assim definem os seus objetivos:

19 Cineasta angolano que realizou, em 2010, o filme *Batepá*.

20 O concurso é uma iniciativa do Programa CPLP Audiovisual – Programa de Fomento à Produção e Difusão de Conteúdos Audiovisuais da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa.

O Festival surge com o objetivo de desenvolver e dinamizar projetos nas áreas do cinema, televisão, vídeo e multimédia, através de oferta de atividades educativas como a realização de workshops e conferências nas áreas mencionadas, passa também por colocar São Tomé e Príncipe na rota do Cinema Internacional, na procura de o tornar um ponto de encontro para todos aqueles que gostam de cinema. O festival deseja despertar nos jovens o interesse pela livre criação valorizando as origens históricas e culturais de São Tomé e Príncipe através do cinema, bem como da língua portuguesa. (<http://saotome-festfilm.com/site/?page-view=festival>)

Como demonstrado neste breve resumo, o mundo do cinema e do audiovisual em São Tomé quer no que diz respeito ao treino dos realizadores e técnicos, quer no que se refere aos esquemas de financiamento, quer, ainda, no plano da recepção por parte do público, é um mundo intrinsecamente transnacional. Por isso, achamos que traçar uma fronteira rígida entre produções nacionais e estrangeiras para os fins da análise seria muito limitante e não seria representativo. Utilizamos aqui o termo ‘transnacional’ numa perspetiva maioritariamente descritiva, no intuito de assinalar que as estruturas institucionais, económicas e culturais que regulam o cinema em São Tomé transcendem o espaço nacional. Assim, falar do cinema contemporâneo em São Tomé e Príncipe significa falar tanto de um filme de Januário Afonso, realizado e produzido localmente, mas com um financiamento da CPLP, como de um filme de Ângelo Torres, realizador são-tomense que passou a maior parte da sua vida fora do país e radicado atualmente em Lisboa, ou de um filme de Inês Gonçalves, realizadora portuguesa residente em São Tomé. Neste sentido, decidimos prosseguir com uma análise não da filmografia de determinados realizadores, mas das temáticas por enquanto dominantes na produção das últimas duas décadas. Assim, o critério de seleção de filmes discutidos nas secções seguintes será o seu foco temático, isto é São Tomé e Príncipe, independentemente do lugar de enunciação dos seus realizadores.

O cinema de engajamento social

Uma das preocupações salientes expressa por Januário Afonso e Kalú Mendes é o desejo de “construir melhor esta sociedade” (Mendes). Enquanto o cinema do pós-independência servia os fins políticos, em grande parte das produções contemporâneas observa-se um claro engajamento social. Além de vídeos de cariz explicitamente educativo, tais como o já mencionado *Água boa, vida saudável*, de Kalú Mendes (2010) ou um *sketch* televisivo de Januário Afonso concebido para convencer as pessoas a comprarem carne em locais que oferecem condições de higiene, vários documentários e filmes de ficção retratam os problemas enfrentados pelos grupos marginalizados, mas que afectam a sociedade na sua totalidade. Essas obras incluem o documentário de Caló Costa, *Em Pequenos Mundos* (2013) que retrata as histórias dos “meninos de rua” e várias obras de Januário Afonso, nomeadamente as longas-metragens *O Fogo do Apagar da Vida* (2002) dedicado ao tema da prevenção de HIV; *Vosso Amor, o Meu Sorriso* (2007) sobre a violência doméstica, e *O Averso da Vida* (2013) que aborda a situação dos idosos.

Este último filme pode ser visto como paradigmático desta vertente do cinema engajado. O enredo é construído à volta da personagem do Sr. Albertino, um idoso que ficou sem abrigo quando saiu da casa da sua filha que o quis colocar num asilo. O filme abre com o Sr. Albertino a acordar num prédio abandonado que lhe serviu de abrigo. Uma demorada cena com vários primeiros planos da cara do homem é acompanhada apenas por música instrumental. Este enquadramento permite criar uma sensação de intimidade e proximidade com os espetadores a assistir o homem nos cuidados de higiene e na arrumação das suas posses. A ausência de qualquer comentário, quer em voz off, quer pelo próprio protagonista ou alguma outra personagem salienta que Sr. Albertino e os idosos que ele metonimicamente representa não têm voz



na sociedade atual. Curiosamente o silêncio é marcante não apenas entre os idosos, mas também entre as crianças, como demonstra a cena seguinte na qual uma mãe acorda os seus filhos, ralhando com eles que já deveriam estar prontas para poderem ir vender arroz doce na rua. O filme desenvolve um paralelo entre o papel social e o tratamento das crianças e dos idosos e mostra tanto os comportamentos negativos que acabam por ser indiretamente criticados, quanto as posturas exemplares, como a da menina Joana que convence a mãe a ajudar ao Sr. Albertino e leva o vendedor de arroz para a escola. Em certos momentos, a narrativa de ficção é interrompida para incluir comentários de respeitadas pessoas públicas para reforçar a mensagem educativa do filme, criando um filme híbrido, na fronteira entre a ficção e o documentário.

Januário Afonso observa que tratar temas problemáticos, como a marginalização dos idosos, em filmes de ficção ou com elementos de ficção, oferece uma certa vantagem em comparação ao documentário: “O documentário até podia chegar mais à fundo da questão e tocar mais as pessoas, porque a forma documental é muito real, mas a ficção dá retratos que convidam a pensar na questão tratada.” Além disso, o fato que estas produções circulam num meio local facilitam uma discussão sobre o assunto retratado, levando a um certo espelhamento entre a realidade e a ficção e, pelo menos em alguns casos, influenciando as posturas e os comportamentos dos espectadores:

Sim, os são-tomenses identificaram-se muito com os meus filmes ou com os filmes dos outros, como os do Kalú, sobretudo porque os filmes tocam questões que interessam o dia-a-dia das pessoas. Recordo-me, à propósito do filme sobre a Sida, que foi o primeiro trabalho ligado a essa matéria em São Tomé e Príncipe, no dia em que lançaram o filme, um senhor depois foi ter comigo e disse-me que naquele dia tinha programado ir ter com uma menina e que depois de ver o filme ficou em casa e não foi ter com ela; isso quer dizer que o filme tocou nele, influenciou-o. Quando fizemos o filme *O avesso da vida* as pessoas choraram, pela forma em que a filha trata o pai, quer dizer que os filmes tocam nas pessoas, nesse sentido tenho tido uma recepção positiva, não é um elogio, são fatos que se constataam. Por isso, quando algumas pessoas me vêm, perguntam para o próximo filme, é normal esta reação.

Díásporas e migrações

O cinema em São Tomé e Príncipe define-se como ‘transnacional’ também de acordo com um uso diferente deste termo. Para Higbee e Lim, os estudos de cinema utilizam este conceito para se referirem às produções relacionadas com a diáspora, o exílio, a migração e a pós-colonialidade, produções muitas vezes realizadas por cineastas que experienciam em primeira pessoa essas problemáticas. De uma maneira geral, este tipo de filmes questiona as relações de poder a partir das margens – de uma nação ou do mundo – e desafiam as noções monolíticas de nação e cultura nacional (HIGBEE & LIM, 2010).

São exemplos deste tipo de cinema os trabalhos dos realizadores cabo-verdianos sobre São Tomé, e a filmografia de Ângelo Torres.

A história dos antigos trabalhadores contratados durante o colonialismo para as roças de cacau e café em São Tomé e Príncipe foi objeto de três documentários de realizadores caboverdianos: *São Tomé e Príncipe. Os últimos contratados* de Leão Lopes (2010); *Contract* de Guenny Pires (2010) e *São Tomé. Minha terra, minha mãe & minha madrastra* de Júlio Silvão Tavares²¹ (2012). Os três documentários resgatam assim a memória de uma página dolorosa e frequentemente omitida da história do colonialismo e da emigração de milhares de caboverdianos para São Tomé e Príncipe, denunciando também as atuais condições dos antigos contratados que ficaram a viver nas ilhas.

21 Para biografias e filmografias detalhadas dos realizadores consultar www.nevisproject.com.

São Tomé e Príncipe. Os últimos contratados de Leão Lopes, lançado em 2010, incorpora diversos fragmentos dos filmes coloniais acima referidos, operando uma significativa deslocação de sentido e transformando a propaganda em denúncia, a invisibilização em registo, o arquivo em memória. Como refere Ukadike, trata-se de uma estratégia utilizada por diversos realizadores africanos, que usam de forma criativa as convenções tradicionais do cinema documental e as imagens dos filmes coloniais para veicular significados diferentes (UKADIKE, 2014:182). Neste documentário, bem como em *São Tomé. Minha terra, minha mãe & minha madrasta* de Júlio Silvão Tavares, a representação do passado emerge das memórias individuais e das percepções subjetivas da experiência da emigração. Tanto a memória do colonialismo quanto as relações entre Cabo Verde e São Tomé ocupam um lugar central, devido provavelmente ao contexto de recepção de ambos os filmes, dirigidos para o público dos países envolvidos na história do contrato, e para as novas gerações em particular.

No docudrama *Contract* de Guenny Pires a história do contrato entrelaça-se com a história pessoal e familiar do realizador, que se torna protagonista de um percurso feito de várias viagens à procura de laços parentais perdidos. O filme apresenta-se como um trabalho da *pós-memória*, já que o realizador ‘adota’ as memórias traumáticas dos familiares para inscrevê-las na sua própria experiência artística. Neste filme, São Tomé liga-se a Cabo Verde e aos Estados Unidos numa triangulação geográfica e afetiva que representa uma paisagem cultural e identitária coletiva (FALCONI, 2016).

O tema das migrações e dos trânsitos culturais no espaço do Oceano Atlântico ganha também proeminência nos filmes de Ângelo Torres, ator, realizador e contador de histórias nascido na Guiné Equatorial numa família são-tomense, e residente em vários países ao longo da sua vida, nomeadamente, São Tomé, Cuba, Espanha e finalmente Portugal. Esta experiência pessoal é um ponto de reflexão nos seus dois documentários sobre São Tomé e na curta-metragem *Kunta*, que foca a questão da percepção do Outro no contexto da imigração africana em Lisboa. Enquanto a curta-metragem aborda a integração no país do destino, nos documentários é o regresso a São Tomé que incita um repensar dos laços de pertença e da formação de identidades fragmentadas e multidimensionais que ultrapassam as fronteiras do Estado-nação.

Em *Aqui a Batalha de Yaguajay - Os Sobreviventes* (2014) o realizador conta a história dum grupo de jovens são-tomenses e, entre eles, o próprio Ângelo Torres, que foram enviados para Cuba nos anos a seguir à independência de São Tomé para prosseguirem com os estudos. O filme alterna fragmentos de entrevistas com os antigos comissários políticos e com os alunos que experienciaram a ida a Cuba. Este enquadramento permite apresentar tanto o contexto político desta iniciativa de formar os quadros da nova nação na perspectiva da fundadora dos Pioneiros Alda Espírito Santo ou o Ministro de Educação da altura, Leonel Mário de Alva, como o lado pessoal e íntimo das vivências dos jovens para os quais Cuba foi um momento de viragem: foi “ali que começou a nossa história”, como confessa Feliciano, uma das entrevistadas. Segundo argumentado num outro ensaio, a ida para Cuba parece ser na memória dos antigos Pioneiros uma experiência de abertura, de assimilação de novos valores, novas vozes e novos sabores, enquanto o regresso a São Tomé é visto como uma nova imigração e parece evocar a instabilidade, a transmutabilidade da identidade cultural, intrínseca a cada indivíduo e a cada comunidade, mas ainda mais forte no caso das comunidades diaspóricas (KRAKOWSKA).

As entrevistas são acompanhadas por filmagens curtas de espaços abertos em São Tomé e imagens de arquivo tanto locais como cubanos. No entanto, o passado é apresentado visualmente apenas por fotografias, sem recurso a um registo audiovisual. O mesmo fenómeno é presente também no recente documentário sobre a luta pela independência *São Tomé e Príncipe: Retalhos de uma História*, de Nilton Medeiros e Jeronimo Moniz (2015). Nesse filme, salvo uma curta filmagem do próprio acto de proclamação



da independência por Nuno Xavier, presidente da Assembleia da República, todas as outras imagens da época são em fotografias, acompanhadas pelas gravações áudio dos discursos políticos. Esses exemplos mostram como as políticas de desvinculação do Estado relativamente ao cinema no país deixaram uma lacuna no imaginário nacional que está a ser preenchida pelos cineastas contemporâneos com os “retalhos” de memórias colados de fotografias e, principalmente, testemunhos.

Enquanto *Os Sobreviventes* retrata dois espaços ilhéus – São Tomé e Cuba – num jogo entre reconhecimento e estranhamento, entre sensação de diferença e de semelhança, *Mionga ki Obô – Mar e Selva* (2005), o primeiro filme de Torres e a razão da sua primeira visita a São Tomé após 20 anos de ausência, aborda a mesma dinâmica no contexto local são-tomense. O filme apresenta o povo dos angolares, um dos grupos étnicos são-tomenses, cuja história e cultura alimentaram vários mitos e narrativas fundacionais da identidade são-tomense. Atualmente, os estudos etno-linguísticos defendem que os angolares seriam descendentes dos escravos fugitivos das roças, mas no período colonial a sua origem era atribuída a um naufrágio de um navio negreiro na costa da ilha de São Tomé (SEIBERT, 2012). Segundo outra lenda, Amador, o líder da maior revolta de escravos (1595), seria o Rei dos angolares, o que o tornaria um símbolo da resistência anti-colonial. Deste modo, os angolares funcionam simbolicamente no imaginário são-tomense como, por um lado, um marco de diferença e diversidade etno-linguística do arquipélago e, pelo outro, como uma metonímia da nação que nasceu nas ruínas do sistema colonial português. O realizador entra em diálogo com as várias lendas que continuam vivas entre a comunidade dos angolares e a sociedade são-tomense, em geral, incorporando, entre outros, o mito das origens na sua narrativa fílmica. O caráter mítico-épico da história do naufrágio é salientado pelo recurso à oralidade na sua representação. De fato, a lenda é narrada em voz-off com as técnicas de modulação de voz com as imagens animadas em estilo de gravura antiga como pano de fundo. Como elaborado num outro artigo, *Mionga ki Obô* não é, no entanto, um relato-síntese das várias manifestações culturais do povo angolares (KRAKOWSKA). Tais tradições como o Danço Congo, “metáfora angolares para a eterna e titânica luta entre o bem e o mal” (TORRES, 2005) são transformadas artisticamente, por exemplo, com o uso da técnica da câmara lenta nas filmagens, para destacar o seu teor mítico e compor uma narrativa da nação a partir das margens.

Tchiloli no ecrã

Concluimos este breve panorama do cinema e do audiovisual em São Tomé e Príncipe abordando três documentários sobre uma das manifestações mais conhecidas da cultura são-tomense: o Tchiloli. Performance teatral baseada na peça do ciclo carolíngio de Baltasar Dias - *A Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno* - o Tchiloli é uma manifestação cultural ainda de grande relevância em São Tomé, tendo sido objeto de diversos estudos teatrais, antropológicos e históricos.

Uma história imortal (1990) da realizadora sueca Solveig Nordlund foca uma representação do grupo de Tchiloli Formiguinha da Boa Morte, fundado em 1955. Os depoimentos acerca da transmissão familiar dos papéis e da interpretação da peça demonstram a importância da Tragédia para os figurantes e, mais em geral, para a identidade cultural são-tomense. O documentário mostra também alguns aspetos do dia-a-dia dos atores, veiculando ao mesmo tempo informação sobre a história, a sociedade e a economia de São Tomé e Príncipe. As imagens da performance revelam a grande participação popular, sobretudo das crianças, sendo o público um elemento fundamental do Tchiloli. Sugerindo uma interpretação contemporânea da tragédia, estabelece-se também um paralelismo interessante entre alguns aspetos da peça (a chegada dos advogados Anderson e Bertrand) e a questão da ajuda externa em São Tomé e Príncipe.

Tchiloli – Identidade de um povo é um documentário para televisão realizado por Felisberto Branco e co-produzido por Kalú Mendes e a CPLP, no âmbito da série DOCTV-CPLP. Foi lançado em 2010 e participou na edição de 2011 do FESTiN- Festival de Cinema Itinerante da Língua Portuguesa²².

O documentário retrata a performance do Tchiloli da *tragédia* (grupo) Florentina de Caixão Grande, fundado em 1944. Acompanhando as imagens da preparação dos figurantes, e das primeiras cenas da performance, uma voz off aborda brevemente uma das questões mais discutidas pelos estudiosos da cultura são-tomense, ou seja, a introdução do Tchiloli em São Tomé. De acordo com uma análise e interpretação bastante tradicional desta manifestação cultural, a voz off comenta também os elementos alegóricos da tragédia, abraçando a interpretação que vê o Tchiloli como um julgamento da colonização. Fornecendo um apanhado de vários momentos da representação, que inclui também música e dança, o documentário destaca um aspeto particularmente interessante do Tchiloli, que foi analisado pelo antropólogo Paulo Valverde: a importância do movimento e a natureza ‘polifocal’ do espaço da performance. Para o antropólogo, o espaço do Tchiloli é um espaço sem fronteiras que permite uma autêntica deambulação tanto do público quanto dos figurantes (VALVERDE, 1998, p. 233). Como se vê no documentário de Felisberto Branco, o Tchiloli acontece muitas vezes no contexto de uma festa religiosa, proporcionando ao espectador a possibilidade de se movimentar entre os vários polos das manifestações.

Lança um olhar diferente para o Tchiloli o documentário *Tchiloli – Máscaras e Mitos* (2009) de Inês Gonçalves e Kiluanje Liberdade, produzido pela No land Films e pela RTP- Rádio Televisão Portuguesa. Focando o grupo Formiguinha da Boa Morte, o documentário proporciona um olhar íntimo sobre o Tchiloli, na medida em que privilegia mais o testemunho dos atores do que as imagens da representação. Ao entrar no interior das casas dos atores, os realizadores recolhem as memórias e os laços familiares associados ao Tchiloli, que representa, de fato, uma herança cultural e familiar. A câmara foca os ensaios, o treino verbal e corporal dos mais jovens, as aspirações destes em relação ao Tchiloli, produzindo assim uma aproximação do espectador aos aspetos menos visíveis e menos conhecidos desta célebre manifestação cultural. Visualizamos, nas imagens em que os mais novos procuram ‘aprender’ a representar, o que Paulo Valverde define de transmissão de ‘saberes verbais e corporais’, que é fundamental para os grupos de Tchiloli (VALVERDE, 1998, p. 232).

Um aspeto inédito do documentário é o foco na questão do gênero: o Tchiloli é uma tradição exclusivamente masculina, também os papéis femininos são representados por homens, porque “Tchiloli não é para as senhoras”, segundo afirma um dos atores. Para outro figurante, não é qualquer um que aceita representar os papéis femininos, sugerindo a existência de avaliações negativas do travestismo do Tchiloli junto da sociedade são-tomense.

Outra dimensão central do filme é a relação das personagens e da cultura são-tomense em geral com o mundo dos espíritos e dos mortos. De fato, deste filme surgiu outro projeto de Inês Gonçalves sobre São Tomé que deu origem ao documentário *Na terra como no céu* (2010) em que a realizadora acompanha o dia a dia de Nijo, um curandeiro, e do espírito com quem o jovem convive.

22 Manifestação organizada pela ASCULP- Associação Cultura e Cidadania da Língua Portuguesa, em coprodução com o Cinema São Jorge e em parceria com a EGEAC – Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural. Para mais informação consultar o site: <https://festin-festival.com/>.



Conclusão

Desde os documentários coloniais até à contemporaneidade, a história do cinema e do audiovisual em São Tomé e Príncipe é feita de fragmentos e lacunas, mas também de memórias, e das novas experiências que pretendem revitalizar a área da imagem em movimento. Longe de ser um levantamento exaustivo, este artigo pretendeu traçar um panorama diacrônico e temático das experiências mais significativas, iluminando também alguns aspetos relacionados com a produção e a circulação das mesmas, no intuito de estimular um maior conhecimento desta área, e um debate mais alargado sobre a dimensão transnacional do cinema, a partir do caso específico do arquipélago de São Tomé e Príncipe.

Referências

- Abel, Richard (ed.). **Encyclopedia of early cinema**. London & New York: Routledge, 2005.
- ANDRADE-WATKINS, Claire. Portuguese African cinema: Historical and contemporary perspectives – 1969 to 1993. **Research in African literatures**, vol. 26, n. 3, p. 134-150, 1995.
- ARENAS, Fernando. **Lusophone Africa: Beyond independence**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- CADBURY, William. **Labour in Portuguese West Africa**. London: G. Routledge & sons, 1910.
- ESPÍRITO SANTO, Carlos. **Enciclopédia fundamental de São Tomé e Príncipe**. Lisboa: Cooperação, 2001.
- FALCONI, Jessica. Narrativa visual e pós-memória: o caso do docudrama *Contract*, de Guenny Pires. **Configurações**, 17, p. 167-180, 2016.
- HIGBEE, Will e LIM, Song Hwee. Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies. **Transnational cinemas**, vol. 1, n. 1, p. 7–21, 2010.
- HIGGS, Catherine (2012) **Chocolate islands: cocoa, slavery, and colonial Africa**. Athens: Ohio University Press.
- KRAKOWSKA, Kamila. Focando as margens: narrativas da nação são-tomense nos documentários de Ângelo Torres, in LEITE, Ana Mafalda et al. **Narrativas Visuais e Escritas da Nação Pós-colonial. Ensaios sobre Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe**. Lisboa: Colibri. (No prelo.)
- LEITE, Ana Mafalda *et al.* **Narrativas visuais e escritas da nação pós-colonial. Entrevistas com escritores e cineastas de Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe**. Lisboa: Colibri. (No prelo.)
- MATOS, Patrícia Ferraz de. Imagens de África? Filmes e documentários portugueses relativos às antigas colônias africanas (primeira metade do século XX). **Comunicação e sociedade**, vol. 29, p. , 2016.
- PIÇARRA, Maria do Carmo. Cinema Império: a projeção colonial do Estado Novo português nos filmes das exposições entre guerras mundiais. **Outros tempos**, vol. 13, n. 22, p. 126-151, 2016.
- PIMENTEL, Joana. La Collection coloniale de la Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema: 1908-1935.

Journal of Film Preservation, n. 64, 22-30, 2002.

SOUSA, F. Gomes de. Ernesto D'Albuquerque. **Cine-Revista**, Anno IV, n. 44, 1-2, 15/11/1920.

SEIBERT, Gerhard. "Tenreiro, Amador e os Angolares ou a Reinvenção da História da Ilha de São Tomé". **Realis: Revista de estudos anti-utilitaristas e pós-coloniais**. Vol. 2, nº 2, Jul. - Dez. 2012: 21-39.

UKADIKE, N.F. Critical dialogues. Transcultural Modernities and Modes of Narrating Africa in Documentary film, in UKADIKE, N.F. (ed.) **Critical approaches to African cinema discourse**. Plymouth: Lexington Books, 2014, p. 177-191.

VALVERDE, Paulo. Carlos Magno e as artes da morte: estudo sobre o *Tchiloli* da Ilha de São Tomé. **Etnográfica**, vol. II, n. 2, p. 221-250, 1998.

Filmografia

AFONSO, Januário. **O avesso da vida**, KM Produções, São Tomé, 2013.

AFONSO, Januário. **O fogo do apagar da vida**, KM Produções, São Tomé, 2002.

AFONSO, Januário. **Rosa do Riboque**, 2017.

AFONSO, Januário. **Vosso amor, o meu sorriso**, KM Produções, São Tomé, 2007.

BRANCO, Felisberto; MENDES, Kalú. **Tchiloli – Identidade de um povo**, KM Produções/CPLP, São Tomé/Portugal, 2010.

BRÖDL, Herbert. **A frutinha do Equador**, Baumhaus Film Brödl, Alemanha/Áustria/São Tomé e Príncipe, 1998.

FRAGA, Augusto. **Terra mãe**. AGC, Portugal, 1960.

GONÇALVES, Inês. **Na terra como no céu**. NO LAND Films, São Tomé/ Portugal, 2010.

GONÇALVES, Inês; Liberdade, Kiluanje. **Tchiloli – máscaras e mitos**, NO LAND Films/RTP, Portugal, 2009.

LOPES, Leão. **São Tomé e Príncipe. Os últimos contratados**, Cabo Verde, 2010.

MENDES, Kalú. **Água boa vida saudável**, KM Produções, São Tomé, 2011.

NORDLUND, Solveig. **Uma história imortal**, TorromFilms, Suécia/Portugal, 1990.

PIRES, Guenny. **Contract**, Txan Films, Cabo Verde/USA, 2010.

SEARA, Augusto. **São Tomé Agrícola e Industrial**. AGC, Portugal, 1929.

TAVARES, Júlio Silvão. **São Tomé. Minha terra, minha mãe & minha madrasta**, Silvão Produções, Cabo Verde, 2012.



TORRES, Ângelo. **Kunta**. Blablabla Media: Portugal, 2007.

TORRES, Ângelo. **Mionga ki Ôbo**. Lx Filmes. São Tomé/Portugal, 2005.

TORRES, Ângelo. **Aqui a batalha de Yaguajay – Os sobreviventes**. Cinemate: São Tomé/Portugal, 2013.

ABSTRACT:

This article presents an overview of cinema and audiovisual production in São Tomé and Príncipe, from the colonial period until the present. Adopting a transnational point of view, it addresses main productions related to the archipelago, both by São Tomean and foreign filmmakers.

KEYWORDS: *São Tomé and Príncipe, cinema, documentary film.*

RESUMEN:

Este artículo traza un panorama del cine y lo audiovisual en Santo Tomé y Príncipe, a partir del período colonial hasta nuestros días. Se abordan las principales producciones relacionadas con el archipiélago, tanto de santotomenses como de extranjeros, de acuerdo con una perspectiva transnacional.

PALABRAS-CLAVE: *Santo Tomé y Príncipe, cine, documental.*

