

Nuno Domingos

## Capítulo 9

# A experiência da ida ao cinema nos subúrbios de Lourenço Marques\*

Nos subúrbios de Lourenço Marques, a ida ao cinema incluía-se entre os consumos culturais de um espaço urbano precário e instável, que crescia sob o domínio colonial português. Baseado num conjunto de testemunhos de indivíduos que durante o período colonial habitaram os bairros suburbanos da capital de Moçambique colonial, este texto procura interpretar o significado destes consumos, as suas funções e usos quotidianos.<sup>1</sup> As imagens que chegavam às telas suburbanas dependiam das escolhas dos distribuidores e exibidores cinematográficos, bem como da ação dos vários mecanismos de censura mobilizados pela administração portuguesa. Nesta periferia, a ida ao cinema foi ainda condicionada por obstáculos materiais e preconceitos morais, que afastaram muitos habitantes das salas. Apesar destes bloqueios, a ida ao cinema foi para alguns dos moradores dos bairros suburbanos uma experiência extraordinária. As leituras e reações

---

\* Agradeço a Mário Cumbe e a Ismael Juma o seu contributo para este capítulo.

<sup>1</sup> Este fenómeno moderno foi estudado em diversos contextos da África colonial. Ver Laura Fair, *Reel Pleasure. Cinema Audiences and Entrepreneurs in Twentieth-century Urban Tanzania* (Athens: Ohio University Press, 2018). Glenn Reynolds, *Colonial Cinema in Africa. Origins, Images, Audiences* (Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2015).

suscitadas por estes filmes nos bairros suburbanos revelam como a receção cinematográfica se encontrava incrustada nas práticas, representações e expectativas dos espectadores locais. Neste sentido, o subúrbio de Lourenço Marques foi um lugar de apropriação e ressignificação dos produtos de um comércio global.<sup>2</sup>

Na capital de Moçambique, a cidadania desigual instituída pelo sistema colonial, que separou os indígenas, a grande maioria dos habitantes dos subúrbios, da população europeia, dita civilizada, projetou-se na divisão espacial entre periferia e centro da cidade. Esta divisão foi incentivada por uma cultura de vigilância, de controlo e repressão violenta que geria as mobilidades, e por uma ordem da interação social racista, reproduzida nas relações quotidianas entre europeus e africanos.<sup>3</sup> O sistema laboral, assente na permanência de relações servis e nos trânsitos, regulados pela administração, de trabalhadores africanos para a África do Sul, estruturava a desigualdade.<sup>4</sup> Como noutros contextos urbanos na África colonial, as práticas de lazer desempenharam um papel na modelação desta vida comum.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Para o contexto africano, a importância da receção cinematográfica foi enunciada exemplarmente por Charles Ambler. Charles Ambler, «Popular films and colonial audiences: the movies in Northern Rhodesia», *The American Historical Review*, vol. 106, 1 (2001): 81-105. As investigações pioneiras de Hortense Powdermaker foram fundamentais para Ambler desenvolver o seu trabalho sobre a receção cinematográfica na então Rodésia do Norte. Hortense Powdermaker, *Copper Town: Changing Africa; The Human Situation on the Rhodesian Copperbelt* (Nova Iorque: Harper & Row, 1962).

<sup>3</sup> Jeanne Marie Penvenne, *African Workers and Colonial Racism. Mozambican Strategies and Struggles in Lourenço Marques, 1877-1962* (Londres: James Currey, 1995); Valdemir Zamparoni, *Entre Narros e Mulungos: Colonialismo e Paisagem Social em Lourenço Marques, c.1890 - c 1940* (tese de doutoramento, São Paulo: Faculdade Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1998); Marvin Harris, *Portugal's African 'Wards': A First-hand Report on Labor and Education in Moçambique* (American Committee on Africa, 1958); José Capela, *O Movimento Operário em Lourenço Marques, 1898-1927* (Porto: Afrontamento, 1984). Nuno Domingos, *Futebol e Colonialismo. Corpo e Cultura Popular em Moçambique* (Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2012); sobre a história mais ampla do colonialismo em Moçambique, ver Malyn Newitt, *História de Moçambique* (Lisboa: Europa-América, 1997); Allen Isaacman e Barbara Issacman, *Mozambique. From Colonialism to Revolution, 1900-1982* (Colorado: Westview Press, 1983); David Hedges, org. *História de Moçambique*, vol. II. (Maputo: Livraria Universitária de Maputo, 1999).

<sup>4</sup> Penvenne, *African Workers...*, e Zamparoni, *Entre Narros...*

<sup>5</sup> David Coplan, *In Township Tonight! South Africa's Black City Music and Theatre* (Nova Iorque: Longmans, 1985); Phyllis M. Martin, *Leisure and Society in Colonial Brazzaville* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995); Laura Fair, *Pastimes and*

Num mundo colonial desencantado e disciplinador, estas práticas e estes consumos garantiram meios de sociabilidade e de salvaguarda existencial, relevantes para a aquisição de padrões mínimos de segurança ontológica.

A ida ao cinema, no entanto, não contribuiu apenas para tornar mais efetivo um processo de integração social. Pelo contrário, em inúmeras circunstâncias este consumo não apaziguou o quotidiano, não lhe trouxe a harmonia social, moral e produtiva desejada pela administração colonial; desencadeou conflitos e fracturas e estimulou discussões sobre o presente e o futuro desejados. Esta instabilidade, carregada pelo consumo de um produto da indústria cultural, manifestou-se na pluralidade e na inconstância de sentidos atribuídos aos filmes.<sup>6</sup> Para vários funcionários coloniais, como para membros das elites africanas locais, esta inconstância, que justificavam inúmeras vezes pela natureza do indígena, tornava o cinema especialmente perigoso.

Para a maioria dos habitantes destes bairros periféricos que frequentava cinemas, este hábito confinou-se ao subúrbio: poucos experimentaram as salas do centro da cidade, nem mesmo as mais próximas da periferia. O consumo do cinema não se distinguiu assim da estrutura de outros consumos, como os estudados por Maria Clara Mendes já no início da década de 70.<sup>7</sup> Para se abastecerem de comida, roupas e outros bens, os habitantes do subúrbio recorriam às cantinas locais, aos seus grandes mercados, como Xipamanine, e alguns deslocar-se-iam a lojas no bairro do Alto Maé, bairro de fronteira entre as duas partes da cidade, onde o comércio resplandecia. Como referiu Farida, uma muçulmana que nasceu em Marracuene e que chegou a Lourenço Marques com 13 anos para trabalhar na fábrica de castanha de caju, *Aqui no subúrbio havia tudo. Açúcar, um escudo, folha de chá, margarina, um escudo, gelado, um escudo, petróleo, uma quinbenta. Havia tudo, o vinho era um escudo, uma quinbenta. Então você*

---

*Politics, Culture, Community, and Identity in Post-Abolition Urban Zanzibar, 1890-1945* (Oxford: James Currey, 2001); Bea Vidacs, *Visions of a better World. Football in the Cameroonian Social Imagination* (Berlim: Lit Verlag, 2010); Peter Alegi, *Laduma: Soccer, Politics and Society in South Africa* (Natal: University of Kwazulu-Natal Press, 2004).

<sup>6</sup> Ver Ambler, «Popular Films...», 83.

<sup>7</sup> Maria Clara Mendes, *Maputo Antes da Independência, Geografia de uma Cidade Colonial* (Lisboa: Centro de Estudos Geográficos das Universidades de Lisboa, 1979).

*ia para a cidade fazer o quê? Ele fez tudo para você não ir lá. O que é que você ia fazer? Você ficava preso. Precisava que te metessem na cadeia, lá (na baixa)? No comando (da polícia) lá? A maior parte das pessoas daqui nem tinha coragem de ir lá a baixo. Fazer o quê lá? Um quilo de arroz estava aqui, um quilo de sabão estava aqui, óleo estava aqui, petróleo estava aqui, talho, padaria. Você ia lá fazer o quê? O cinema Império também era uma coisa para os africanos.*

Mário Cumbe, habitante do bairro de Chimbambanine,<sup>8</sup> maioritariamente composto por indivíduos de origem *chope* provenientes da região de Inhambane, refere-se ao mesmo padrão de mobilidade, mesmo após o fim do indigenato, em 1961: *Como antes tinha havido essas restrições em que só se podia circular com caderneta na cidade, apesar da abolição dessas cadernetas, as pessoas já tinham na mente que a cidade não era para nós. Então, nesse contexto, o receio de ir à cidade era maior, tanto mais que não havia muita coisa que nos atraísse na cidade. As nossas necessidades eram satisfeitas na periferia.*

Separados do centro da cidade pela discriminação institucionalizada, os subúrbios estavam longe de ser homogêneos. As diferenças expressavam-se em condições objetivas, muitas vezes associadas – inserção laboral, estatuto legal, nível educativo, cor da pele, origem regional e étnica, tipos de consumo, entre os quais os culturais – e num sistema de classificação que garantia uma dimensão simbólica às distinções. O Estado colonial interferiu neste sistema de representação procurando incentivar divisões entre a população suburbana – laborais, étnicas, estatutárias – que superavam a oposição entre indígena e civilizado, ou entre negro e branco, complexificando a categoria de colonizado. As narrativas sobre a ida ao cinema em Lourenço Marques ajudaram os habitantes locais a reproduzir este sistema classificativo, revelando por este meio o mapa complexo da vida nos bairros suburbanos. Como o aumento das interdependências humanas em contexto de urbanização e as lógicas de diferenciação social se constituíam mutuamente, a produção de um sistema local de classificação foi mobilizado para dar sentido ao quotidiano do subúrbio.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Atual bairro Luís Cabral.

<sup>9</sup> Norbert Elias, *O Processo Civilizacional. Investigações Sociogenéticas e Psicogenéticas*, 2.º vols. (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990).

As diferenças produzidas pelo processo de urbanização, gerando uma gradação em relação à posse de competências corporais para navegar na cidade – manifestas em hábitos, formas de habitar, socializar, comer e consumir, características que definem um estilo de vida – foram muitas vezes concebidas pelos entrevistados por relação com uma identidade social ou cultural, substância fundamental deste modelo de classificação local. Neste sentido, as preferências cinematográficas, as frequências das salas, os comportamentos dos espectadores explicavam-se frequentemente por referência à pertença a um determinado grupo, definido pelo estatuto «legal» (assimilado, indígena, civilizado), ou pela etnia (ronga, changana, chope, macua). E, no entanto, no decorrer das entrevistas, as narrações da vida suburbana no tempo colonial demonstraram como estas categorias eram frágeis. Em inúmeras circunstâncias elas desfizeram-se perante os contextos e perdem operacionalidade, tanto para quem as invocava nas ruas dos bairros periféricos, como para quem as mobiliza para realizar interpretações históricas.

Sujeitas à lógica da narração, as características destes *habitus* suburbanos são mais dinâmicas e estratégicas do que o carácter absoluto das categorias utilizadas para dar sentido às lógicas contenciosas de uma cidade em formação. Como me disse a certa altura Cristina, mestiça, antiga tipógrafa, acerca das estratégias exigidas aos habitantes dos subúrbios pelas circunstâncias da vida local: *Eu às vezes também sou machangana, o meu pai era de Gaza. Mas quando me convém. Ele é quando lhe convém. Depende. Depende daquilo que tu quiseres ser e de onde estás. Se estás com macuas, és macua, se estás com os marrongas és marronga, é assim mesmo. Eu também faço isso.* A possibilidade inerente ao «o que quiseres ser» revelava como a lógica das relações urbanas conduziu a estratégias e adaptações que superavam as condições de origem. Por sua vez, este ajustamento dependia da capacidade de definir corretamente as várias situações sociais no subúrbio, competência implícita ao «onde estás», que os habitantes locais foram adquirindo.<sup>10</sup>

As diversas estratégias dos habitantes do subúrbio procuravam responder às solicitações de um mundo urbano cada vez mais povoado

---

<sup>10</sup> Sobre a ideia de «situação social» ver Erving Goffman, «A ordem da interação», in *Os Momentos e os Seus Homens* (Lisboa: Relógio D'Água, 1999).

e marcado pela instabilidade de alguns dos seus pilares fundamentais: o mundo do trabalho, o espaço da habitação, a organização familiar, a dimensão religiosa e as regras de convivência pública. Da perspectiva do Estado, as forças de coerção e vigilância mostravam-se insuficientes para regular a vida quotidiana dos bairros suburbanos. Preocupados, cientistas e administradores coloniais requereram então o investimento em novas formas de enquadramento institucional.<sup>11</sup>

Neste contexto precário, as práticas de lazer, como a ida ao cinema, desempenharam um papel relevante no contencioso processo de integração social. As histórias, as personagens e as experiências de visionamento e discussão sobre os conteúdos fílmicos concederam ao cinema o estatuto de um idioma social de contacto e um repertório para imaginar o presente e o futuro;<sup>12</sup> criaram um novo hábito urbano e redes de sociabilidades, promoveram estilos de vida e desejos de modernidade, inspiraram comportamentos, ajudaram a discutir o significado local da violência e do amor, o papel das mulheres e o perfil da masculinidade. Para a administração colonial, estes hábitos, desde que controlados, permitiam antecipar as rotinas dos habitantes locais e, em alguns casos, promover o exercício da propaganda imperial. Não regulados, no entanto, eram bastante perigosos.

## **Cinema no subúrbio de Lourenço Marques**

Em Lourenço Marques, capital de Moçambique desde 1906, a experiência do cinema terá começado com o século xx. As atividades de lazer moderno animaram este novo núcleo de uma economia regional assente na prospeção de minério na África do Sul. Lourenço Marques cresceu ao ritmo intenso da circulação de trabalhadores moçambicanos, recrutados para o Transval, e de mercadorias, transportadas pelo seu porto de águas profundas e pelo caminho de ferro.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> António Rita-Ferreira, «Os africanos de Lourenço Marques». In *Memórias do Instituto de Investigação Científica de Moçambique*, Lourenço Marques: Instituto de Investigação Científica de Moçambique, vol. 9, série C, 1967-1968, 95-491.

<sup>12</sup> Domingos, *Futebol e Colonialismo...*, 52-53.

<sup>13</sup> Joana Pereira Leite, *La formation de l'économie coloniale au Mozambique, pacte colonial et industrialisation: du colonialisme portugais aux réseaux informels de sujétion marchande - 1930-1974* (tese de doutoramento, Paris: Écoles des Hautes Études en

Esta dinâmica juntou na nova capital de Moçambique negociantes, funcionários do Estado e todos aqueles cujas ocupações preenchiam as crescentes necessidades urbanas, inclusive as de lazer.

Cinemas itinerantes dirigidos por negociantes sul-africanos passaram por Lourenço Marques no início do século. Em 1907, o engenheiro português José Onofre abriu o Salão Onofre, uma barraca onde se projetavam filmes; no final desse ano, este espaço tinha a concorrência do salão Edison, propriedade de Manuel Rodrigues, uma das figuras mais relevantes da história do cinema em Moçambique.<sup>14</sup> Em 1910 dois empresários italianos, Pietro Buccellato e Angelo Brussoni, inauguram o teatro Varieté, e, em 1913, apresentou-se ao público local o Teatro Gil Vicente, também propriedade de Manuel Rodrigues.<sup>15</sup> Filmes importados da Europa, muitos deles mostrados em episódios, e alguns jornais de Atualidades Informativas, constituíam o núcleo da oferta destes cinemas.<sup>16</sup> Em 1914, o empresário Buccellato abriu uma nova sala, o Cinema Popular, dirigido às «classes menos abastadas».<sup>17</sup> No seio deste grupo encontravam-se espectadores africanos. A este propósito, reportou *O Brado Africano*, o jornal das elites africanas, sobretudo mestiças, associadas ao Grémio Africano de Lourenço Marques: «o Sr. Buccellato lutou para apresentar fitas cómicas e de boa moral para poderem ser vistas por indígenas e crianças sem prejuízo», acrescentando que «a afluência ao Cinema Popular pela parte do elemento indígena será sempre grande».<sup>18</sup>

A intenção dos empresários locais de explorarem o interesse do consumidor africano pelo cinema confrontou-se desde cedo com as políticas discriminatórias da administração portuguesa. A instituição do regime de indigenato, o controlo sobre a mobilidade dos africanos e o crescimento da população europeia contribuíram para a formação de um espaço cinematográfico progressivamente dual. Como outras práticas e consumos, o hábito de ir ao cinema ajudou a definir as

---

Sciences Sociales, 1989). Patrick Harries, *Work, Culture, and Identity: Migrant Laborers in Mozambique and South Africa, c. 1860-1910* (Portsmouth: Heinemann, 1993).

<sup>14</sup> Guido Convents, *Os Moçambicanos perante o Cinema e o Audiovisual* (Maputo: Conteúdos e Publicações, 2011), 48-50.

<sup>15</sup> *Ibidem*, 86.

<sup>16</sup> *Ibidem*, 88 e segs.

<sup>17</sup> *O Africano*, 30/3/14, 3.

<sup>18</sup> *O Brado Africano*, 9/4/27.

fronteiras sociais da cidade colonial, marcando simbolicamente os seus vários espaços e vinculando-os à presença de diferentes populações urbanas. Nas suas páginas, *O Brado Africano* revelou como alguns cinemas da baixa não lidavam bem com a diversidade racial do seu público.<sup>19</sup> O estatuto das elites africanas educadas e europeizadas, tornando ambígua a definição da fronteira urbana em Lourenço Marques, ia-lhes garantindo o acesso aos cinemas «europeus»; mas para a grande maioria da população negra e mestiça de Lourenço Marques restava um outro circuito cinematográfico.

De acordo com um decreto de 1919, os indígenas não podiam assistir a filmes contrários à moral vigente, nomeadamente os que incluíssem violência ou atos considerados reprováveis.<sup>20</sup> Cabia aos donos das salas verificar a composição do público. Definindo a entrada no cinema estritamente pela cor da pele do espectador, os funcionários dos cinemas barraram algumas vezes os membros das elites africanas, que reagiam a esta ofensa nas páginas da sua imprensa: afinal não eram simples indígenas.<sup>21</sup> As medidas de restrição ao consumo de cinema por parte dos indígenas foram reforçadas em 1927, já no período da ditadura militar portuguesa, por novo decreto: este instituía também a censura prévia, a legendagem dos filmes em português e a obrigação de as salas projetarem filmes nacionais.<sup>22</sup> No mesmo ano, nova portaria sujeitou as projeções à autorização do chefe da polícia e de um responsável da administração colonial;<sup>23</sup> caso fossem vistos por indígenas, os filmes deviam passar pelo crivo do Serviço dos Negócios Indígenas. A administração colonial desejava ainda identificar os agentes que atuavam neste mercado, de modo a controlar a oferta. Um dos seus alvos eram os cinemas ambulantes, caso do cinema de Thomaz Vieira, que, entre as suas viagens, se estabeleceu em Lourenço Marques em 1931.<sup>24</sup>

---

<sup>19</sup> *O Brado Africano*, 3/9/1919.

<sup>20</sup> Ver textos de Paulo Cunha, neste volume.

<sup>21</sup> Convents, *Os Moçambicanos...*, 59-62.

<sup>22</sup> Decreto-Lei n.º 1554 de 6/5/27. Na metrópole, o Decreto-Lei n.º 13 564 de maio de 1927 obrigava a identificar todos os agentes relacionados com a atividade e forçava a exibição de documentários portugueses.

<sup>23</sup> Diploma legislativo n.º 20, de 8/10/27.

<sup>24</sup> Convents, *Os Moçambicanos...*, 181-184. Antes um decreto-lei de 12 de junho de 1924 requeria que o cinema ambulante fosse autorizado pelas autoridades locais.

Numa cidade progressivamente segregada, para os suburbanos o circuito cinematográfico possível incluía as sessões de cinema ambulante, as sessões organizadas por missões religiosas e a oferta de um número reduzido de salas instaladas na periferia. Sabe-se pouco da história destas primeiras salas suburbanas, mas a maioria pouco tempo terá durado. Em 1921, o empresário Buccellato reabriu perto do subúrbio o seu antigo Cinema Popular, apresentando, de acordo com *O Brado Africano*, «fitas cómicas de boa moral para poderem ser vistas por indígenas e crianças».<sup>25</sup> No bairro do Alto Maé, funcionava já em 1924 o Cine-Teatro Variedades. Com um cartaz de filmes americanos e ingleses importados da África do Sul, era uma sala maioritariamente frequentada por indígenas,<sup>26</sup> razão pela qual muitos *westerns* americanos eram legendados em ronga, a principal língua local.<sup>27</sup> Numa sessão no Variedades, em 1927, os espectadores negros foram expulsos pela polícia, depois de a administração colonial considerar o filme inapropriado.<sup>28</sup> Na Estrada da Zixaxa, abriu em fevereiro de 1931 o Cine Lusitano, que anunciava as suas estreias em ronga. A estas salas não chegara ainda o cinema sonoro, que se estreou na baixa da cidade no início da década de 1930,<sup>29</sup> alterando a oferta local: aumentaram os filmes norte-americanos, sul-africanos mas também indianos e paquistaneses, que entravam por intermédio de importações temporárias – ficavam uma semana e regressavam –, exportados por empresas baseadas na África do Sul, entre as quais várias *majors* americanas. De Portugal, chegavam os filmes europeus. Como noutras áreas da vida de Lourenço Marques, a iniciativa sul-africana moldou o mercado cinematográfico local. O empresário I. W. Schlesinger, imigrante norte-americano estabelecido na África do Sul, geria o novo cinema Scala, inaugurado na baixa da cidade a 1 de junho de 1931,<sup>30</sup> e as suas empresas de distribuição mantinham acordos com outras salas locais, como o Varieté.

Com o filme sul-africano *Zonk*, da série da *All African Films* produzida pela African Film Production de Schlesinger, e contando com

---

<sup>25</sup> *O Brado Africano*, 30/4/21, 1.

<sup>26</sup> Convents, *Os Moçambicanos...*, 115.

<sup>27</sup> *Ibidem*, 116-7.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ibidem*, 109.

<sup>30</sup> Construído pela Transval Delagoa Bay Investment Company, num estilo *art déco*, com fosso de orquestra.

presença das autoridades coloniais,<sup>31</sup> abriu em 6 de abril de 1951 o cinema Império, uma das mais importantes salas do subúrbio de Lourenço Marques, explorado por um colono português de nome Sarago. O edifício fora projectado pelo arquiteto Francisco de Assis e situava-se na estrada de Angola. No pós-Segunda Guerra Mundial, mas sobretudo desde meados da década de 1960, o número de salas de cinema em Lourenço Marques cresceu sensivelmente. O Teatro Manuel Rodrigues foi o primeiro a ser inaugurado, em 5 de maio de 1948, numa das principais artérias da parte central de Lourenço Marques. Já na década de 60, surgiram o Cine-Teatro Avenida (7 de outubro de 1964), o Cinema São Miguel (em 23 de dezembro de 1965), o cinema Infante (15 de julho de 1968), um projeto do arquiteto Pancho Guedes para o empresário Manuel Rodrigues, o cinema Nacional (também a 15 de julho de 1968), localizado no edifício da Casa das Beiras, e as salas do Cinema Dicca (15 de abril 1969) e do Estúdio 222 (6 de maio 1969), ambas no espaço onde antes se encontrava o histórico Teatro Varieté, demolido em 1967. Os cinemas Infante e São Miguel, situados perto da malha suburbana, no Bairro do Alto Maé, eram as salas mais acessíveis aos habitantes dos subúrbios e as únicas que muitos frequentaram no perímetro da chamada «cidade de cimento».<sup>32</sup>

**Figura 9.1. Cinema Império.**



Foto: Nuno Domingos (2017).

<sup>31</sup> Convents, *Os Moçambicanos...*, 191-193.

<sup>32</sup> Mais longe do centro da cidade abriu em 29 de maio de 1962, na zona industrial da Machava, o cinema São Gabriel, que encerrou pouco tempo depois, para reabrir apenas em 1967.

**Figura 9.2. Cinema Olímpia.**



Foto: Nuno Domingos (2017).

No bairro de Xipamanine, ao lado do mercado, foi inaugurado a 10 de janeiro de 1970 o cinema Olímpia, integrado num projeto residencial e comercial da autoria do arquiteto José João Tinoco. Os proprietários, os irmãos Abdul Rassul Ally, Sadruddin Ally e Tasddin Ally, eram membros da família do empresário ismaelita, paquistanês, Aly Devgy.<sup>33</sup> Este era o único cinema suburbano com um significativo número de lugares reservado a balcões (595 lugares: 251 plateia; 344 balcão). Ainda antes dessa data, o colono português Júlio Rito já explorava, na Avenida do Trabalho, no bairro suburbano do Chamanulo, o cinema Tivoli, situado num prédio utilizado hoje como um armazém. Ao contrário de outros contextos coloniais, em Lourenço Marques os africanos nunca ocuparam cargos de direção no sistema cinematográfico local, embora as salas suburbanas os empregassem como projecionistas, porteiros e bilheteiros.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Na notícia do *Guardian* a grafia é Ally Delvy. Joana Pereira Leite e Nicole Khouri identificam o empresário Aly Devgee na sua história sobre os ismaelitas em Moçambique. Segundo referem, após a partição da Índia em 1947, grande parte dos ismaelitas em Moçambique adquiriu o passaporte paquistanês. Ver Joana Pereira Leite e Nicole Khouri, *História Social e Económica dos Ismailis de Moçambique – Século XX*, Centro de Estudos sobre África e do Desenvolvimento, Documento de Trabalho n. 92 (Lisboa: Cesa, 2011). *Lourenço Marques Guardian*, 11/1/1970: 2.

<sup>34</sup> No caso da Tanzânia, estudado por Laura Fair, parte importante da infraestrutura cinematográfica não estava em mãos europeias, tal como grande parte das suas funções internas. Laura Fair, *Reel Pleasure...*, 92-112.

Para muitos habitantes dos bairros suburbanos de Lourenço Marques, a primeira experiência cinematográfica decorreu, porém, nas sessões das missões católicas.<sup>35</sup> Como notou Guido Convents, a Igreja Católica estendeu à prática missionária em África o uso do cinema como repertório evangelizador. Em 1952-1953 o arcebispado de Lourenço Marques possuía seis salas fixas ativas (vendendo, em 1952, 192 000 bilhetes) mais 10 cinemas *Pathebaby*, orientados para a missionação no interior do território.<sup>36</sup> Esta oferta não se restringia a filmes de temática religiosa. Teodósio Gouveia, o cardeal de Lourenço Marques, ajustando-se às tendências do mercado, advogava a utilização de filmes comerciais com cenas dramáticas e violentas para atrair mais público indígena. Vários exibidores queixaram-se desta concorrência, já que a Igreja não pagava impostos.<sup>37</sup>

Nem todos aqueles que foram entrevistados para este texto têm a mesma memória dos filmes mostrados pelos missionários. Isaac Ismael, um mestiço, recorda-se que os padres *vinham e projetaram, porque sabiam que em termos financeiros muita gente não tinha capacidade de ir ao cinema. Ao ar livre, punham um lençol. Passavam os Trinitás, os Bud Spencers, o que dava risos*. Mário Cumbe também contactou com o cinema nas sessões na missão de S. José de Lhanguene, mas as suas memórias são distintas: *Éramos obrigados a ir à catequese todos os sábados e no fim da catequese assistíamos a alguns filmes na Missão. A Missão tinha uma sala onde projetavam os filmes. Eram filmes mudos, a maioria era do Charlot, era comédia. Também vimos alguns filmes da Primeira Guerra Mundial. Outros filmes eram de acordo com as datas comemorativas dos santos da igreja. Falava-se muito da história da Cova da Iria. Temas religiosos. E também na Missão havia um espaço onde havia rifas, faziam quermesse, e onde também projetavam filmes para o público, mais ou menos da mesma natureza*. Também o muçulmano José Macamo, nascido na Mafalala em 1945, filho de *macuas* da cidade de Nampula («*continuo a ser macua*», afirmou), se lembra bem da *casa de cinema dos padres lá no Lhanguene... entrada era 5 meticais, mas no tempo do calor, aquilo era horrível. Mas quando alguém entrava com vontade de pôr lá o pé, nem sentia o calor. Era uma escola, projetavam os filmes dentro da escola. Punham o ecrã*

---

<sup>35</sup> Convents, *Os Moçambicanos...* 235.

<sup>36</sup> *Ibidem*, 243.

<sup>37</sup> *Ibidem*, 245 e 249.

*e projetavam... era mais cobiadas e tudo. Era para arrecadar fundos e nos domingos à tarde começava às 14 até às 16. A gente tínhamos coragem de sair daqui a uma hora, irmos para lá assistir um filme, sairmos a correr até ao cinema Império, o cinema Império começava às 15,30. Chegávamos lá para entrar para ver o último momento do filme para pagar 1 escudo, só da Missão para o cinema Império, não sei quantos quilómetros.*

Se, para Macamo, a oferta cinematográfica da missão preparava os habitantes locais para a experiência das salas suburbanas, para Mário Cumbe o cinema nas missões relacionava-se com uma certa obrigação educativa. Foi no Império, no Olímpia e no Tivoli que Cumbe contactou com os filmes mais atraentes, aqueles partilhados pela juventude suburbana: *Na Missão quase só íamos quando havia essas questões da obrigatoriedade por serem dias comemorativos das datas da Igreja Católica, porque nessa altura não se pagava, era de borla. Mas para ir ao cinema, era preferível procurar dinheiro e ir ao Tivoli, os filmes eram mais atrativos, eram aqueles que se comentavam entre a juventude. O Bruce Lee, o Bud Spencer, os filmes indianos, eram os mais badalados daquela época.*

## Quem vai ao cinema

O comércio do cinema no subúrbio beneficiou do aumento da população local a partir da década de 1950. Em Lourenço Marques, num cenário de crescimento da atividade económica,<sup>38</sup> a mão de obra africana distribuía-se pelas atividades do porto e do caminho de ferro, em posições menores na administração e em empresas públicas e privadas, nos lugares para serventes em estabelecimentos comerciais – guardas, moços de recados, ajudantes, carregadores – e, em grande número, no serviço doméstico.<sup>39</sup> O contingente elevado de empregados domésticos, quase todos homens, desenhava os contornos de uma sociedade servil que, apesar das mudanças do pós-guerra, continuou a caracterizar a capital de Moçambique, até à saída da administração portuguesa. Nos subúrbios proliferavam outras ocupações, alguns ofícios organizados em associações patrocinadas pelo Estado

---

<sup>38</sup> Pereira Leite, *La formation...*

<sup>39</sup> Penvenne, *African Workers...*, Rita-Ferreira, *Os Africanos...* 244.

– engraxadores, barbeiros, serventes, carpinteiros –, o pequeno comércio e a produção agrícola, realizada por mulheres em terrenos vagos, que se estendiam pela periferia. Os membros da elite africana, vivendo entre o subúrbio e o centro da cidade, usufruíam de situações profissionais mais estáveis, no comércio ou nos patamares mais baixos da administração pública. Pelo subúrbio passavam ainda indivíduos que viviam entre a cidade e outros centros urbanos, ou de passagem para a África do Sul, populações de origem diversa, atraídas pelas oportunidades de emprego, ou em fuga de contextos rurais, onde viveram a realidade do trabalho forçado. Comuns, as permanências sazonais nos bairros suburbanos da cidade conferiam um singular cosmopolitismo a este espaço. À cidade suburbana chegava também a «cidade branca», já que por ali morava população metropolitana, em especial famílias que, no quadro da estrutura social colona, eram consideradas pobres. Estes brancos do subúrbio mantinham relações com negros, mestiços, chineses e indianos, sobretudo de natureza comercial. Mas na maior parte dos casos esta proximidade raramente implicava intimidade, uma distância quotidiana que se repercutia em atividades de lazer como a ida ao cinema. De acordo com vários testemunhos, os cinemas suburbanos não eram lugares para brancos, mesmo que estes fossem pobres. Como referiu Abel, um negro assimilado, *Eu nunca vi os brancos irem ao Império*.

Por outras razões, o cinema também não era um hábito de todos os habitantes dos bairros suburbanos. A análise da extensão deste consumo cultural é difícil de determinar, bem como a sua intensidade, se era recorrente, ou apenas marginal. Elias Esculudes, nascido na Mafalala em 1948, mestiço, neto de imigrantes gregos (um deles da ilha de Creta, o outro não sabe de onde), referiu que o preço de um bilhete num cinema suburbano como o Império (7,50 escudos, contra 20 escudos nos cinemas da baixa) permitia também o acesso ao que chamou «da classe baixa»: *Quem eram os frequentadores assíduos do Cinema Império? Mainatos, engraxadores, trabalhadores domésticos, saíam dos quintais, trabalhava-se domingo até às 14 horas, depois tomavam banho, vestiam-se e iam assistir ao filme no cinema Império*.

No grande inquérito aos subúrbios de Lourenço Marques publicado pelo antropólogo colonial António Rita-Ferreira em 1968, o número de habitantes, – «indivíduos de raça negra» de vários bairros periféricos, a quem o investigador chamou pelo termo genérico de

«africanos»<sup>40</sup> – que frequentava cinemas era muito reduzido, menos de 1% da amostra.<sup>41</sup> Acerca destes dados Rita-Ferreira argumentou que,

[...] seja por timidez, por dificuldades económicas, por desinteresse intelectual ou por deficiente integração nas preferências e regalias espirituais da civilização tecnológica, a população africana, mesmo evoluída, frequenta raramente os cinemas da capital. A clientela dos dois cinemas existentes nos subúrbios é composta, quase exclusivamente, por adolescentes sem encargos de família, nomeadamente empregados domésticos com alimentação e alojamento, que reservam o grosso dos seus salários para divertimentos e para aquisição de vestuário, calçado, adornos, instrumentos musicais, transístores portáteis, etc.<sup>42</sup>

Nas entrevistas realizadas para este capítulo, as descrições do hábito da ida ao cinema no subúrbio de Lourenço Marques sugerem um consumo mais vigoroso, também sugerido por estudos sobre outros contextos coloniais africanos.<sup>43</sup> É certo, porém, que o meu circuito de contactos incluiu fundamentalmente indivíduos que no período colonial habitaram os bairros suburbanos mais próximos do centro da cidade e onde se situavam os cinemas locais. Esta população mais urbanizada não corresponderia exatamente à amostra de Rita-Ferreira, embora sobre a amplitude desta pouco se saiba. O antropólogo colonial, contudo, não ponderou o efeito da exiguidade da oferta de salas, não comparável com a do centro da cidade, na morfologia do consumo suburbano. Mas não era apenas a falta de salas que justificava o consumo limitado consumo limitado de cinema na periferia.

Se, em Lourenço Marques, a escuta de música se encontrava mais democratizada, embora o tipo de mediação introduzisse diferenças na acessibilidade, o espetáculo do cinema, não exigindo uma alfabetização semelhante à leitura, implicava o pagamento de um bilhete, obrigação que nem todos podiam cumprir. Outros condicionamentos bloquearam o acesso ao cinema. A expansão no subúrbio de uma ideologia da respeitabilidade, em muitos casos em consonância com um discurso colonial crítico dos vícios urbanos igualmente

---

<sup>40</sup> Rita-Ferreira, «Os africanos...», 98-99.

<sup>41</sup> *Ibidem*, 415.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Ambler, «Popular films...», 95.

promovido pelas confissões religiosas, conferiu ao cinema um estatuto ambíguo, muitas vezes indesejável. A estigmatização da ida ao cinema afetou sobremaneira o consumo feminino.<sup>44</sup>

Para Joana Soares, as atividades de lazer eram dimensões menores de uma narrativa maior (rádio «*não tinha*», em casa «*não havia jornais*», e apesar de circular junto do cinema Império, porque tinha por lá «*muitas amigas e a minha tia*», nunca na vida frequentara um cinema). Nascida em Cabo Verde, Joana passou duas temporadas nas roças de cacau em São Tomé (que descreveu como «*ir para a escravatura*»); foi lá que conheceu o pai dos seus filhos, um moçambicano. Já em Moçambique, iniciou um percurso de vida marcado pela miséria. Num contexto urbano saturado de oferta religiosa, Joana atribuiu à vontade divina a responsabilidade pela sua existência conturbada, a mesma vontade que determinaria o seu ocaso e o fim do sofrimento. No período do colonialismo tardio, o desenvolvimento apenas lhe trouxe privações e desespero, situação não resolvida pela independência de Moçambique.

A adaptação à cidade colonial deixou abundantes vítimas, ocultadas pela ideologia do progresso urbano e, de diversas formas, também pelas narrativas dos consumos culturais. A liberdade individual e a autonomia, associadas à experiência da cidade, foram uma ilusão para quem sofreu com o deslocamento, o desenraizamento e o desafio de sobreviver num mundo com novas regras, instável, competitivo e violento. Esta condição de fragilidade encontrar-se-ia de modo mais sensível entre as populações menos urbanizadas, entre quem dependia de trabalhos ocasionais não qualificados e contava com redes de apoio menos eficazes. No subúrbio, as desigualdades materiais, educacionais, legais e étnicas repercutiam-se tanto na ocupação do espaço suburbano como no acesso a essa modernidade cultural. Esta diferenciação interna separava os bairros mais próximos do centro da cidade, daqueles que se encontravam mais longe. Como referiu Abel: *Havia uma diferença entre a Mafalala e os bairros lá mais para o fundo.*

---

<sup>44</sup> Noutros contextos coloniais, este padrão masculino de consumo cinematográfico era também dominante. E no entanto, como refere Fair para o caso do Tanganica e do Zanzibar, o cinema era mais aberto que outras atividades urbanas. Nesse sentido, foi muito importante para a afirmação urbana de um conjunto de mulheres. Porventura a uma escala mais reduzida, isso terá sucedido igualmente em Lourenço Marques. Laura Fair, *Reel Pleasure...*, 204-210.

*Lá mais para o interior. Como se diz em Portugal? Lá no buraco fundo. Nós gozávamos com os gajos. Nós vivíamos aqui perto da cidade. Os outros gajos viviam em São Paulo, Benfica, Machava... Nós dizíamos: «aí, esses vivem fora da cidade. Tu nem conheces a cidade. Tu só vens à cidade só para estudar». Então, havia aquela rixa, todas as semanas.*

Para a maior parte dos meus entrevistados, quase todos antigos habitantes dos bairros de transição entre a cidade de «cimento» e a cidade de «caniço» – nomeadamente na Mafalala, Xipamanine e Chamanculo – o encantamento proporcionado pelos filmes era uma dimensão do seu fascínio mais amplo por uma modernidade não perversa e desencantada. Esta atitude em relação ao progresso não expõe apenas a consciência de quem ocupava um lugar social de transição no contexto urbano, na posição de intermediários sociais e culturais, aos quais foram atribuídas diferentes designações: destribalizados, evoluídos, classes médias africanas, pequenas burguesias locais. Ela encontrava-se inscrita na lógica das práticas que constituíam a vida no subúrbio de Lourenço Marques, uma formação social nova, que não resultava apenas da soma das suas partes.<sup>45</sup>

Ao contrário do sugerido por determinadas imagens da transmissão cultural, estes consumos culturais eram constitutivos destes indivíduos, não eram algo culturalmente externo – ocidental, colonial, branco; estes consumos pertenciam-lhes, acompanhavam as suas rotinas quotidianas nos subúrbios e moldavam a forma como perspetivavam as suas vidas e o seu futuro. Assim, uma certa ideia de evolução passou a ser uma categoria apropriada por parte da população dos subúrbios de Lourenço Marques, incentivada pela disseminação de uma cultura urbana, e não redutível, em muitos casos – na verdade, alternativa – à ideologia do desenvolvimento colonial. Progresso e colonialismo não eram exatamente a mesma coisa, e se o colonialismo excluía por definição, o progresso era objeto de apropriação, de imaginação e de redefinição. É importante acrescentar que para estes entrevistados a experiência do cinema coincidiu com a juventude, para a qual olham com saudade, sobretudo porque a história de Moçambique nas últimas décadas, marcada por todo um conjunto

---

<sup>45</sup> Num ensaio recente, o escrito moçambicano Luís Bernardo Honwana descreve o subúrbio de Maputo colonial precisamente a partir da sua singularidade histórica. Luís Bernardo Honwana, *A Velha Casa de Madeira e Zinco* (Maputo: Alcance, 2017), 21-42.

de privações e conflitos, nomeadamente a mortífera guerra civil que findou em 1992, não ofereceu condições que atenuassem essa nostalgia pelo moderno.

Se, por vezes, nas entrevistas, as saudades do progresso económico se revelam enquanto saudades do «tempo dos portugueses», não era aos portugueses que estes moçambicanos desejavam entregar as rédeas desse progresso, mas ao projeto desenvolvimentista do Moçambique independente, com o qual, entretanto, muitos se desiludiram. Para eles, no entanto, o «tempo dos portugueses» não foi apenas um período de violência, intimidação e medo; foi igualmente o tempo em que aprenderam a dominar a técnica, em que viveram num mundo que produzia novos objetos e proporcionava experiências extraordinárias, como o cinematógrafo. Se este desenvolvimento tinha declinações singulares no desenvolvimento dos consumos e dos lazeres, ele representava, de modo mais amplo, o crescimento das atividades económicas, associado à aquisição de novas competências laborais, fundamentais para os indivíduos lidarem com as solicitações da cidade colonial.

Neto de português, o mestiço Júlio Rosário, que cresceu no bairro do Chamanculo, recordou-se desse tempo de progresso, que conquistou as ruas suburbanas, igualmente marcadas pela segregação. Estas memórias de Rosário, mais do que invocarem diretamente uma leitura política do passado, remetem para a constituição de uma identidade laboral, assente no seu trabalho enquanto operário especializado, ofício entretanto desvalorizado e desprezado. *Aqui chamavam Avenida do Trabalho porque era trabalho da ponta até lá ao fundo, no Entreposto. Eram só fábricas, vagões para os caminhos de ferro, até lá no fundo da Machava, era feito isso tudo. [...] Agora é só esperar vida de biscate. Se não aparece, adeus vida. Hoje é ver o sol nascer até acabar, sem comer nada, sem saber nada. Não há nada... Você sai, só vê gente a andar aí de qualquer maneira, desempregado, não há ninguém que trabalhe. Alguns estão aí a vender roupa só para conseguir viver. E nós à espera de um biscate, alguém que telefone. Nem para rebobinar motores eu bobino porque não há nenhuma fábrica em funcionamento. Onde há venda de fio? Nos tempos coloniais era rebobinar motores inteiros de ponta a ponta. Até nas fábricas tinham bobinadores. Agora não há nada. É só ficar assim, desde amanhecer até anoitecer. Não há nada. O cinema Império também está fechado. Até os cinemas todos começaram a fechar. [...] nós íamos assistir a filmes do*

*Tarzan, Hércules, Sansão e Dalila, tudo para nós era uma surpresa. Era o Hércules a bater pé, a bater força, Sansão e Dalila também era sobre ações de episódio de Deus. Ele rezava e Deus ajudava ele também. O Tarzan, que até um jacaré cortava, tudo. Para nós era um divertimento muito bonito, era um crescimento muito vantajoso. Era muito vantajoso, porque a gente sem saber, a gente gostava, porque era um homem de força, pediam a Deus para ajudar. Para nós aqui era muito admirável.*

## **O controlo sobre as representações cinematográficas**

A integração do consumidor suburbano no emergente mercado da cultura popular foi condicionada pela ação de instituições, de leis e de agentes do Estado colonial, mas também pelos receios que suscitou em alguns habitantes locais. Dentro de determinados limites, a capacidade dos produtos da cultura popular de estimularem a imaginação e de a retirar de um conjunto de rotinas alargava os horizontes de expectativas dos consumidores, instigando-os a alterar dimensões das suas vidas. Muitos dos entrevistados sabiam que no período colonial existiam práticas censórias e que os filmes que viam nas salas do subúrbio não eram exatamente iguais aos mostrados nos cinemas da baixa da cidade. A ampla crítica ao domínio colonial português conduzida no pós-independência levou alguns a referirem-se a um exercício de alienação cultural. De forma articulada, mas distinta, outros consideraram que o governo colonial ambicionou bloquear o acesso às representações do mundo presentes nos filmes. Dito de outra forma, impedia-os de aceder ao progresso a que assistiam à sua volta.

Esta censura cultural iniciava-se pelo sistema de ensino, instância fundamental de produção de representações sobre a história e a sociedade moçambicanas. Em Lourenço Marques, alguns dos filhos das elites negras e mestiças assimiladas frequentaram a escola João Belo, já dentro da cidade de cimento, onde conviviam com uma maioria de jovens brancos, mas também com indianos de diversas origens. Para os suburbanos, esta inserção escolar garantia o acesso a melhores empregos e a proximidade com determinados gostos e consumos culturais. Para quem ficava de fora, restava a escola para indígenas, que,

segundo Rosário, foi organizada *para a raça africana atrasar um bocadinho, não ir a 200 à hora como o branco*. Neste sistema escolar, os conteúdos eram bastante estritos, como notou o muçulmano Macamo, que frequentou a escola da Munhuana antes de ir para a escola islâmica: *Aprendíamos por aqueles livros portugueses. A gente aprendia mais de Portugal do que de Moçambique. Naquele tempo, falava-se geograficamente de Portugal e eu não conhecia Moçambique. Também era o sistema, o sistema colonial. As minhas leituras era tudo aquilo que o sistema impunha*.

Os dispositivos censórios dirigidos à cultura, dos jornais aos filmes, intensificavam este processo de controlo sobre as representações. No caso do cinema, antes de chegarem às salas do subúrbio, os filmes passavam por diversos filtros. A variedade cinematográfica dependia inicialmente das películas disponibilizadas pelas produtoras internacionais, oferta já inibida pelos processos censórios nos países de origem, e pela seleção dos distribuidores e exibidores locais. Os filmes que chegavam da Europa a Lourenço Marques tinham sido submetidos ao exame prévio da Comissão de Censura, criada em 1945 – reformulada em 1952 – e que a partir de 1957 se passou a chamar Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos,<sup>46</sup> sempre sob tutela do Secretariado Nacional de Informação.<sup>47</sup> Em 1958 foram criadas nas colónias delegações provinciais das comissões censórias.<sup>48</sup> Em Lourenço Marques, a maior preocupação da comissão local, selecionada pela Administração colonial, eram os filmes dirigidos aos indígenas.<sup>49</sup>

A maioria dos entrevistados reconheceu a lógica deste processo de censura. Assim, como referiu Cristina: *Eles escolhiam os filmes a que podíamos assistir. Coisas que não fossem compatíveis com a maneira de dirigir não queriam. Eles não queriam. Davam filmes de aventuras, filmes americanos,*

---

<sup>46</sup> Que funcionava juntamente com da Comissão de Literatura e Espectáculos para Menores (responsável pela classificação etária). Decreto-Lei n.º 38 964 de junho de 1952 que criou Comissão de Censura dos Espectáculos e a Comissão de Literatura e Espectáculos para Menores. Ver textos de Paulo Cunha, neste volume.

<sup>47</sup> Desde 1953 que a Direção-Geral de Educação enviava as listas de filmes censurados para o governador-geral de Moçambique.

<sup>48</sup> Portaria n.º 16 696 de 8/5/58.

<sup>49</sup> Entre as atribuições do Centro de Informação e Turismo de Moçambique, criado em 1959 (ao mesmo tempo que o de Angola, substituindo as Casas da Metrópole), encontrava-se a inspeção de espetáculos, o que implicou uma descentralização das competências censórias.

*não havia outra coisa. Ismael Juma reforçou esta ideia: As pessoas iam pelo Franco Nero, o Trinitá. Ali, era mais cobiada. Não mostrava cenas que mostrasse que afinal um negro pode matar. No enredo do filme, se um negro tinha feito uma má ação, era morto. Mas passar uma cena que houvesse uma injustiça numa aldeia e depois um negro queria fazer justiça... não, não, então isso ia despertar. Então era mais aquela violência, pá, pá, pá, bateram palmas, era por aí. As pessoas começaram a pensar no Django, era por aí.*

Projecionista do cinema Império em 1968, Daniel Cossa, originário de Gaza, foi um dos africanos que trabalharam na infraestrutura cinematográfica local. Na sala de projeção do Império, assistiu *in loco* aos cortes do censor.

*O cinema Império é aquele cinema virado mais para nós, aqui na Avenida de Angola. E eu, por acaso, tive ocasião de trabalhar no cinema Império. Trabalhei lá na projeção, onde se estreia os filmes, fazia a projeção. Trabalhei lá em 1968, fui substituir um amigo que ia para a tropa, que eu depois fui substituir como militar em 71. Ele colocou-me lá e eu estive lá na projeção. Na projeção, nas segundas-feiras, de dia, e nos filmes que estivessem ali na parte da tarde. Eu era ajudante de projecionista. No cinema Império o projecionista era um negro, chamava-se Elias e era muito apegado ao patrão, que eu conheci por Saramago. Foi com ele que eu trabalhei lá. Aquilo havia duas maquinas de projetar, inicia-se o filme na bobine do lado esquerdo, quando está a terminar essa bobine liga-se a continuação da segunda bobine. Então, este filme que foi passado para uma maquina manual, em que eu tinha que colocar o dedo para devolver o filme para lá, tinha que devolver o filme para a fase inicial da bobine. No fim da projeção tem que se sacar as duas bobines para uma maquina. A minha missão era essa, com o senhor Elias.*

*Nem todos os filmes que passavam na baixa vinham para aqui. Só as cobiadas. Os filmes de cobóis eram um fenómeno, fazia-se muita bilheteira. Não interessava a história, o que por dentro estava a acontecer não interessava, o que interessava era a pancada. Geralmente vinham filmes «cansados»: ele comprava filmes que já tinham rodado nos sítios. Depois de uma semana, tinha que haver uma nova estreia. Nas segundas-feiras de tarde nós tínhamos que projetar os filmes com a presença da polícia, de um polícia, e uns sujeitos que tinham que fazer certos cortes, aquelas partes que não interessavam, que podiam denegrir a imagem do regime aqui. Então faziam corte. A nossa missão era cortar mesmo aquelas partes, assinalar-se, guardar-se aquela parte da fita e fazia-se a ligação para continuar. Por isso, a pessoa assistia ao filme,*

*via partes e depois havia um salto, começavam a ver que havia luta mas sem saberem o que se passou, porque a censura esteve presente e fez uma série de cortes na fita. Terminada a época de projeção daquele filme, tinha que se repor aquelas partes. Não sei se o proprietário devolvia onde alugou ou ia arquivar. Era assim para na segunda-feira ocorrer aquele filme. A partir de terça-feira era estreia. O filme decorria até domingo.*

*Havia certas cenas em que há partes em que muitas das vezes pode aparecer o branco a sofrer um bocado na pancadaria. Vamos supor um filme que aparecem negros por ali, aparecem índios, aqueles naturais da América, em que o europeu sofre um bocadinho mais. Eles procediam ao corte daquela parte. Se for um filme do James Bond 007 em que tinha muitas partes que para o regime eram sensíveis de ser assistidas por um preto, que podia aprender isto ou aquilo.*

*A tendência é nós vermos o branco como senhor todo poderoso, não queremos saber se é pobre, se não é pobre. A tendência é que, até hoje, aqueles que nasceram muito depois disso trazem com eles estes genes de que o branco é sempre superior a nós. Então, tudo isso acontecia nessa altura. Então, o regime não queria que fosse demonstrado que o branco pode sofrer com um índio, um natural das Américas. Porque eram filmes de guerra, das conquistas na altura, as conquistas quando o europeu saía da Europa para fazer conquistas nos Estados Unidos, na zona onde fazem os filmes. Então, o regime não queria que aquilo fosse patente perante o negro do cinema Império. Fazia-se o corte, o branco tinha que aparecer sendo superior em todos os aspectos, na esperteza, na pancadaria, no poder financeiro, e tal. Então, tudo isto interessava muito que fosse eliminado para a mensagem não chegar junto de nós.*

*Queriam evitar que fosse visto, que o ser humano é sempre ser humano independentemente da cor que ostenta, independentemente do continente onde nasceu, não queriam que houvesse esta percepção, essa descoberta. Por exemplo, eu quando estudei não conheci Moçambique, do Sul até ao Norte, não conheci Moçambique. Mas conheci bem o mapa de Portugal. Conheci bem as culturas portuguesas, lá de norte a sul. Onde é que a Espanha separa-se de Portugal, onde é que a Itália está inserida, eu conheci nessa altura, porque tínhamos que decorar. Não queriam mexer com certas coisas, não havia nada para mexer aqui, eles não queriam, segundo o meu entender. Pode não ser verdade esta minha percepção, mas eu entendo que eles não queriam ser perseguidos por nós, de mostrar que em determinadas fases da vida o branco também podia sofrer, tinha fragilidades, eles não queriam isso. Eles não queriam. Então, o Saramago tinha que aceitar aquilo que a censura na altura exigisse dele. Eu entendo assim.*

## Uma emoção desmedida: «o filme estava a fazer-se lá dentro»

Apesar das práticas de censura e condicionamento, quem viveu a experiência do cinema no subúrbio de Lourenço Marques descreve um fenómeno extraordinário, um prodígio com capacidade para reencantar o quotidiano. Refletindo sobre o significado desta prática, vários entrevistados consideraram os filmes mostrados no subúrbio uma fonte de escapismo e despolitização, de acordo com os desejos da administração portuguesa. Se as políticas de propaganda colonial atribuíram à cultura popular uma função despolitizadora, esta constatação é ainda assim limitada para explicar a experiência da ida ao cinema no subúrbio da capital de Moçambique. Num espaço urbano em construção tensa, o cinema estimulou sensações – espanto, admiração, desassossego, medo – revelou mundos e transfigurou horizontes de expectativas e práticas quotidianas, fenómenos não redutíveis a uma crítica dos seus efeitos ideológicos. O projecionista Daniel Cossa refletiu sobre esta relação entre alienação e prazer, que, na teoria política, o carácter ubíquo da expressão marxista «ópio do povo» procurou consagrar: *Durante a projeção havia muito riso. Quem estava lá fora pensava o que se está a assistir no filme, a interpretar, o que se estava a passar no filme. Aquilo animava a gente. É por isso que mais tarde os políticos disseram que era uma forma de adormecer o moçambicano, para não notar o sofrimento. Mas animava muito, era muito animado, eram filmes que davam para assistir e eu até vou dizer que até aprendi. Descobri o mundo através dos filmes. Consegui viajar até ao encontro de tal continente, tal país, sem nunca daqui ter saído. Porque depois ia ao mapa e interpretava à minha maneira. Eu na minha juventude não estudei, mas li muito.*

De uma perspetiva funcional, o consumo do cinema criou laços necessários para a subsistência de uma comunidade singular. Os filmes sedimentaram, por exemplo, relações de partilha geracionais. A formação destas relações de amizade desafiou a reprodução de sistemas estatutários locais fundados em diferenças étnicas, raciais – entre negros e mestiços – ou jurídicas, que separavam indígenas e assimilados. Como explicou José Juma, um descendente da diáspora comoriana<sup>50</sup>, cuja

---

<sup>50</sup> Sobre os comorianos em Moçambique, ver Edward Alpers, «A Complex Relationship: Mozambique and the Comoro Islands in the Nineteenth and Twentieth Centuries», *Cahiers d'Études Africaines*, 161 (2001): 73-95.

família estava havia muito instalada no bairro da Mafalala, *a maior parte dos amigos que tínhamos não eram assimilados. Íamos ao cinema Império, ao Tivoli, ao cinema Olímpia. Para nós, no cinema Império, era uma felicidade vermos aquilo. Para nós era uma maravilha chegar o fim de semana e corrermos para ir ao cinema. À porta dos cinemas havia pessoas a vender histórias aos quadradinhos. Aquelas pessoas vendiam aqueles livrinhos, eram histórias de Tarzan, de Django, de Maria, vendiam aquilo. Por exemplo, se fosse um filme de Tarzan, vendia-se mais esse livro. Esses livrinhos vendiam-se nas tabacarias, aqui na Mafalala. Vias aquela história que era a mesma coisa que estava a acontecer no filme. Nós ficávamos felizes. Muitos de nós não liamos as legendas, apesar de que muitos filmes eram falados em inglês, e traduzidos em português. Muitos de nós não sabíamos ler, era só imaginar. Nós conhecemos muitas coisas com os filmes. Lembro-me de ver o Trinitá, o Hércules, os Dez Mandamentos e já nos anos 70/71 começaram a introduzir filmes indianos. A Chama de Vida, Santo Ofício do Amor, são filmes que as pessoas podiam repetir 20, 30 vezes. As pessoas iam lá sempre. Mas também italianos. Mas se fosse o Trinitá, ou um filme de António Sabato, também íamos, eram bons artistas.*

Apesar da hierarquização existente entre as salas suburbanas, que produziu uma progressiva divisão entre os seus públicos, o que mais importava, como notou Farida, era assistir a um filme: *Também havia cinema ali no Xipamanine, no Olímpia. Era um cinema de luxo. Não era como no cinema Império porque no cinema Império só havia aquelas cadeiras de chapa. Ali não, era de luxo... tinha tapete, tudo, também não entrava pessoal de qualquer maneira. O Tivoli, no Chamanculo, era mais ou menos como o Império. Mas o problema para nós não era tanto o sítio, era o filme que estava a sair de lá. Porque ali punham de manhã, «hoje vai sair este filme, das tantas às tantas, hoje vai sair Sansão». «Tenho que ir ver.» «Hoje é Sansão e Dalila, tenho que ir ver.» Havia um filme sul-africano e as pessoas a toda a hora queriam ver esse filme, não queriam ver o sítio, queriam ver o filme.*

Uma das características deste contacto inicial com o cinema nos subúrbios de Lourenço Marques, resultado da carência de uma exposição ao meio, foi a confusão entre ficção e realidade, situação comum nas salas locais.<sup>51</sup> Como recordou Mário Cumbe: *Estou a lembrar-me duma história em que levei o meu irmão mais novo no cinema. Uma das vezes em que estavam a apresentar esses filmes da Primeira Guerra Mundial ou da Segunda, por aí, em que apareciam aviões... então o avião foi filmado em*

---

<sup>51</sup> E igualmente noutros contextos coloniais, Laura Fair, *Reel Pleasure...*, 212-213.

*ponto pequeno e depois de repente encheu o ecrã. O meu irmão chorou tanto que quase não assistiu ao filme, tive que sair com ele. Só para mostrar a novidade que os filmes traziam para nós que nunca tínhamos visto.*

Se os espectadores partilhavam depois estas experiências com as famílias, os grupos de amigos e os colegas de trabalho, a primeira reação ocorria no momento da projeção. Nas salas suburbanas os espectadores possuíam uma elevada liberdade para se expressarem corporalmente. Depois da sua iniciação cinematográfica na missão de São José, Mário Cumbe frequentou os cinemas do subúrbio, como o Tivoli: *O ambiente no cinema era animado porque eles não contavam a lotação. Por exemplo, íamos ver os filmes do Kung Fu e quando os artistas lá no filme estão-se a bater, podia acontecer alguém bater no espectador que está ao lado. Às vezes deixávamos de assistir ao filme para assistir à luta entre duas pessoas. Às vezes acabava por envolver um grupo maior porque aquilo não obedecia à lotação. Não havia polícia. Era muito normal também pessoas mais velhas extorquirem o dinheiro às crianças, para te deixarem entrar.*

A ordem da interação predominante nestas salas de cinema concedia aos espectadores a possibilidade de realizarem um conjunto de ações: levantavam-se, gritavam, batiam palmas, movimentavam-se, falavam abundantemente uns com os outros, dialogavam com a tela, respondendo às ações dos filmes, e chegavam mesmo a lutar entre si. Algumas descrições das sessões no Império ou no Tivoli aproximam-se mais do comportamento expectável nas bancadas de um campo de futebol, onde os entraves às manifestações corporais e sonoras eram menores, quando comparados com os que usualmente associamos a uma sala de cinema. Como recordou Abel: *No Império era tudo em inglês, com legendas. Os espectadores não sabiam ler, mas eram capazes de contar o filme. Ou então, sabiam razoavelmente e perguntavam «como é que o rapaz chegou aqui?». Quando as legendas apagavam a malta gritava «legendas, legendas» [grita]. Na fila da frente tu vias o filme assim [inclina-se para trás] mas era mais barato, eram 2\$50, depois ia subindo, 5\$00, 7\$5. Lá ao fundo havia camarotes, mas era uma coisa pequena. Também íamos ao Tivoli, na Avenida do Trabalho, ao lado do Hospital de Chamanculo. Estavam sempre cheios, era capital garantido. Lotação esgotada. Um tipo ia lá para comprar bilhetes... é pá, lotação esgotada. Lá era muito animado, era permitido tudo, assobiava-se, fazia-se barulho. Então se fosse um filme em que entrasse cenas de pugilismo, boxe, levavas um murro.*

Segundo João Vate, taxista de Gaza, estes comportamentos eram mais frequentes no Tivoli: *Lá para Chamanculo era o cinema Tivoli. No Tivoli fui uma vez, mas não gostei de ver o ambiente, o balcão. Não era cadeira, era de qualquer maneira, estava totalmente desgrudado aquele cinema. Imagine o que é estar ao seu lado a ver o filme e levar um soco mesmo. Está a ver isso? Agora não ia só a gente, também iam os empregados dos quintais que naquela altura chamavam-se empregados domésticos. Gostavam muito dos domingos, iam lá jogar socos. Depois disso, por volta das 8, com aquele ritmo que viram lá. Pum! Pum! Está a ver. O filme ficava uma semana. No Olímpia quem ia eram indianos, a raça negra era em minoria. No Império as pessoas batiam palmas. Ismael Juma confirmou o estato do Tivoli: Os negros mais abastados iam ao Império e ao Olímpia. O Tivoli era o pior. Primeiro, era uma coisa muito baixa, muito cheia, as cadeiras não se controlavam, compravas o bilhete ficavas em qualquer lado.*

O prazer sentido nas salas por muitos espectadores suburbanos relacionava-se com a liberdade corporal, sentida igualmente noutros lazeres, dos jogos de futebol praticados em campos improvisados, aos espetáculos musicais, uma «alegria rara», como descreveu António Sopa no seu livro sobre a música na capital de Moçambique colonial.<sup>52</sup> Estas performances corporais consolidavam a autonomia relativa da vida suburbana, contrastando com o controlo rígido a que se submetiam os habitantes da periferia no centro da cidade, durante os seus trajetos, nos locais de trabalho, nas interações com os colonos. Fora do espaço suburbano, perdiam os direitos performativos que conquistaram nos seus bairros.

A possibilidade de os espectadores negociarem o significado do filme durante a projeção era uma das características fundamentais da experiência da sala de cinema no subúrbio. Se o cinema não equivalia a um espetáculo teatral, onde o público pode relacionar-se com os atores, aplaudir, patear, a distância criada pela tela não intimidava os espectadores suburbanos. Para eles, a ida ao cinema incluía uma performance, fisicamente intensa, ruidosa e, por vezes, arriscada. Os padrões mais agressivos de participação constituíam um direito fundamentalmente masculino, não separável de formas de afirmação da masculinidade de uma juventude suburbana. Aliás, a presença de

---

<sup>52</sup> António Sopa, *A Alegria é uma Coisa Rara. Subsídios para a História da Música Popular Urbana em Lourenço Marques (1920-1975)* (Maputo: Marimbique, 2014).

crianças pequenas e de mulheres nas salas de cinema, alterando a composição das mesmas, ameaçava por vezes a regra tácita que conferia aos homens a possibilidade de participarem em interações violentas.

Este ambiente das salas dos subúrbios de Lourenço Marques contrasta com o processo de normalização das regras comportamentais da sala de cinema durante o século xx e até já bem dentro do século XXI – uma normalização não linear nem absoluta e que hoje ainda apresenta padrões diversos – que resultou de um processo de repressão exercido sobre o corpo do espectador.<sup>53</sup> A sala escura, estática e silenciosa, que abriga uma receção individualizada, caracteriza o efeito deste processo, a que Norbert Elias chamou civilizacional, no qual a presença do Outro espectador, e os seus direitos enquanto indivíduo abstrato, são motivos para o autocontrolo das pulsões das audiências.<sup>54</sup> O efeito inicial de uma coação externa, na figura do vigilante que assegura o cumprimento dos códigos de comportamento da sala, dá origem a um processo de incorporação gerido por formas de autocontrolo que monitorizam a presença do Outro e subordinam o indivíduo a uma relação de interdependência. Elias relaciona este autocontrolo com determinados processos macrosociais: a capacidade do Estado de condicionar o comportamento individual, uma convivência social densa, urbana, caracterizada pela complexidade da divisão social do trabalho e pela multiplicidade das interações e interdependências sociais, contexto em que questões como a privacidade, o anonimato, a deferência ou o pudor são fundamentais para definir quadros de existência e, de uma perspetiva mais ampla, um contrato social.

No ambiente urbano dos subúrbios de Lourenço Marques, verificavam-se algumas condições deste processo: o aumento das interdependências, o crescimento das práticas de lazer, base de um ritual quotidiano e instância de participação pública e de reencantamento do mundo. Mas o contexto em que o processo ocorria, no quadro do colonialismo português, definia uma existência precária,

---

<sup>53</sup> Semelhante processo ocorreu nas salas de concertos, nos espetáculos de ópera ou na tradição da chamada música clássica, tanto antiga, como moderna, como contemporânea. Ver, sobre Portugal, Mário Vieira de Carvalho, «*Pensar é Morrer*» ou *O Teatro de São Carlos na Mudança de Sistemas Sociocomunicativos desde Fins do Século XVIII aos Nossos Dias* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993).

<sup>54</sup> Elias, *O Processo...*

sujeita a poderes descentralizados, com normas sociais pouco sedimentadas e, portanto, permeáveis a comportamentos imprevisíveis, vigiado por uma administração repressiva e despótica, mas muito frágil enquanto mecanismo que garante recursos organizados de proteção social.

## O direito ao barulho

Fazer barulho na sala de cinema era um dos direitos e dos prazeres nos cinemas do subúrbio de Lourenço Marques. Na realidade, as paredes dos cinemas não estabeleciam uma rutura radical com a paisagem sonora suburbana. Barulhento, o quotidiano movimentado destes bairros era atravessado por sons diversos e constantes. Produzida pelos habitantes, esta banda sonora era uma criação coletiva, constituída por interpretações individuais. No centro da cidade, este direito performativo não se aplicava aos residentes na periferia. Como recordou Agostinho Ferreira, habitante da Mafalala, *lá dentro* [do cinema Império] *era animado, uma coisa para nós que era excelente. A malta aqui da zona ia toda para ali. Havia filmes que aquilo ficava mesmo superlotado, as pessoas ficavam de pé. Falavam aos berros. Já na baixa, berros na baixa? Não. «Berros é aqui», dizia o branco.*

Ao longo da edificação da moderna Lourenço Marques, os sons produzidos pelos habitantes dos subúrbios inquietaram as populações colonas. Desde o princípio do século xx, os jornais relataram o efeito de assombração provocado pelo som dos batuques na periferia, como se esse som representasse uma promessa de luta.<sup>55</sup> Assim, a fronteira entre o centro da cidade e o subúrbio era igualmente uma fronteira sonora. Como na baixa da cidade, sobretudo nas suas áreas comerciais, o ambiente estava longe de ser silencioso, o problema fundamental era o de quem tinha o direito de participar sonoramente na vida urbana. No centro da cidade, o subalterno devia ajustar o seu repertório sonoro; para fazer barulho, tinha o seu espaço, as suas ruas, as suas casas, os seus cinemas. Por essa razão, os suburbanos que conseguiram frequentar

---

<sup>55</sup> Ver Matheus Serva Pereira, «Batuques negros, ouvidos brancos: colonialismo e homogeneização de práticas socioculturais do Sul de Moçambique (1890-1940)», *Revista Brasileira de História*, vol. 39, 80 (2019): 155-177.

salas de cinema no centro da cidade sentiram a vigilância sobre os seus corpos. A repressão corporal a que se sujeitavam nestes itinerários justificava-se pelos seus desejos aspiracionais. Nas entrevistas, foram estes indivíduos que mais censuraram o comportamento dos espectadores nos cinemas suburbanos, introduzindo a discussão sobre qual a forma apropriada de «ver um filme». O debate sobre este comportamento específico era na verdade uma discussão sobre a organização da vida social no subúrbio, sobre o papel da educação, sobre as regras da comunidade, sobre direitos e deveres, sobre o lugar neste contexto urbano de direitos individuais, sobre o anonimato, a privacidade, o pudor, e a legitimidade do processo de diferenciação social.

Elias Esculudes, assumindo a sua condição social mais elevada e uma distância em relação à maioria, descreveu, de forma crítica, a sua experiência: *O primeiro cinema onde nós íamos era o cinema Império. Aquilo era uma barulheira, quem fosse para lá ver, ai Jesus: «Hás-de ver, aquele gajo agora vai-lhe dar um soco» – tudo em dialeto – «aquele gajo agora vai não sei quê». Aquilo era uma barulheira, saltavam, pulavam, uma pessoa quase nem assistia ao filme só para assistir às palhaçadas deles. Ia incomodado, então, quem era de um grauzito superior ao deles, desistia, ia uma vez e não voltava mais. No Olímpia já era diferente, mas também veio muito mais tarde. Era uma coisa mais sofisticada, já não havia aquela tensão muito forte.*

Nos subúrbios de Lourenço Marques, a tensão permanente no interior da sala era uma dimensão fundadora do espetáculo da ida ao cinema. E mesmo os críticos deste ambiente, no decorrer das suas descrições, acabaram por revelar como esta tensão exercia sobre eles uma irresistível atração. Nas salas suburbanas, os espectadores viam um filme e participavam como atores numa performance coletiva: esperavam tanto pela evolução da intriga, como pelo desencadear do enredo no interior do cinema. A tensão na sala ampliava as possibilidades de participação, apesar do perigo de qualquer ação suscitar réplicas violentas. A violência, no entanto, era uma forma privilegiada de participação, igualmente geradora de prazer, tanto nos que participavam, como nos que assistiam.

Esta tensão era inflamada pelo tipo de filmes exibidos no subúrbio. Como notou José Juma: *A gente aqui no subúrbio gostávamos mais de filmes agressivos. Por exemplo, hoje é 4.<sup>a</sup> feira, as pessoas programavam para sábado, às 5, 6, 7 horas já estavam na bicha do bilhete. Não havia lotação, porque aquilo tinha que encher até ficar sentado no chão. Era assistir*

*só, sentar, não tinha nada a ver. Se fosse à cidade, por exemplo, se houvesse só 100 bilhetes, 500 bilhetes, pronto, já acabou, não podia entrar mais. O comportamento também era diferente. As pessoas falavam mais, gritavam aqui no subúrbio. Na cidade não. Aqui, tu saías a doer os ouvidos só dos gritos, quer dizer, o filme estava-se a fazer ali dentro, mas nós já estávamos habituados, porque se não se ouvisse gritos parecia que não tinhas ido ao cinema.*

Para a administração colonial, enquanto a confusão entre ficção e realidade se confinasse à sala de cinema ou aos seus arredores, os problemas de ordem pública eram reduzidos e a efervescência excessiva podia, inclusive, canalizar pulsões. Já se o conteúdo do filme convocasse outras reações, por exemplo, pela identificação de um inimigo – o poderoso, o branco, o rico, o patrão, o colonizador, o português – a receção devia ser controlada. E no entanto, se a censura filtrou a oferta cinematográfica no subúrbio, o regime colonial nunca conseguiu impedir os exibidores, na satisfação dos seus interesses comerciais, de mostrarem uma violência abundante. Assim, a violência encontrava-se no centro de uma relação mercantil, que o Estado colonial não bloqueou; era igualmente um elemento fundamental nas performances dos espectadores durante as projeções e, mais tarde, já fora da sala, em diversos encontros tensos nas ruas dos subúrbios.

Ismael Juma recorda-se da emoção desmedida no interior dos cinemas suburbanos já no início dos anos 70, quando era criança. Para Juma, assimilado, filho de Farida, o encantamento garantido pelo efeito de realidade do filme foi moderado por uma certa distância social, como sucedeu com outros entrevistados. Mas esta moderação não era suficiente, porém, para esconder o prazer gerado pelo ambiente destas salas de cinema e pelo efeito de realidade do filme, pela crença de que era «mesmo real».

*O meu pai levava-me ao cinema, levava-me a passear com a motorizada dele. Ainda tenho memórias quando era pequenino, eu ficava no colo dele, no cinema Império, aí eu não esqueço. No cinema Império permitiam que tu entrasses com o teu filho, mesmo sendo menor, e foi ali onde vi aqueles cartazes a preto e branco. Antes de entrar na escola, com 5 anos, já fui ver cinema. O primeiro filme, que não consegui perceber por ser criança, foi Sansão e Dalila e também Romeu e Julieta. Lembro-me que fui ver um filme que o meu pai sempre me dizia: «é pá, Franco Nero», o O Bom, o Feio e o Mau. Hoje até fazem réplicas desses filmes. Foi dentro disso que depois gostei mais*

do Bud Spencer e do Trinitá. Fui saber, e o fulano chamava-se Terence Hill, até nem sabia que ele era italiano. Os filmes do Bud Spencer, até pensávamos que eram americanos. Mas filme americano, o primeiro que assisti, era uma chacina, um combate, com cavalos, depois era luta homem a homem. Nesse tal dia, nessa noite, nem dormi. Foi um combate que eu nunca esperei, só vi em revistas, revistas para crianças. Sabia que isto era um cavalo, ali são pessoas, ali são espadas. Nós tínhamos cavaleiros aqui, brancos, que viviam ali ao pé do casarão. Eles é que domesticaram os cavalos e faziam patrulhas com os cavalos. Eram portugueses, de cavalaria.

O ambiente do cinema Império era muito agressivo. Primeiro, para entrar era uma confusão, uma enchente, para apanhar bilhete tinha que ir antes da hora comprar o bilhete. Se quisesse ir na hora era uma bicha porque toda a gente do subúrbio não tinha acesso ao cinema e era este o sítio. Então, com o meu pai, a estratégia era comprar o bilhete antes. Iam pessoas que não estão escolarizadas, pessoas que não têm noção de que cinema é ficção, de que cinema é teatro. Agora talvez as pessoas reajam de outra maneira. No meu tempo era mais emoção. O Franco Nero, que é o Django, quando tirava o chapéu, depois o capote, depois abria o salão, depois o xerife tinha sido maltratado pelo bandido. Quando ele entrava batia-se as palmas, as palmas eram tantas. O filme continuava e eles ainda faziam barulho. Queríamos ver a legenda e eles falavam. Era normal que, em dez pessoas, oito dessas dez estão a repetir o que se está a dizer ali, estão a contar o filme. Era chato nesse sentido. Fui depois a outros cinemas, vi que o ambiente era outro. O silêncio dava para perceber, era essa diferença. Não digo que o ambiente agressivo no Império era agressividade das pessoas. Era uma emoção desmedida, que incomodava. Umas pessoas batiam palmas, outras choravam, a emoção era mais realista, eles acreditavam nos filmes. É por isso que eu hoje já não gosto muito das novelas, porque aquilo é uma encenação. Não sinto nada porque assisti a esses filmes antes, nesses tempos em que nem sabíamos como eram feitos os filmes, achávamos que era verdade. Essa violência e agressividade do cinema, naquele tempo, via-se pelo barulho, pela emoção, pelo nível de pessoas, baixo, que estava ali. Um beijo era motivo de umas palmas, uma cena de sexo era motivo para toda a sala sair dos lugares, uma cena de soco a mesma coisa. Então, eu como estava num meio mais... era incómodo. Mas aprendi muito, eu comecei a ver que os cavalos empurram uma certa coisa, chama-se diligência. Aprendi essa palavra antes de entrar na escola. Chama-se diligência que tem um xerife. Para mim, xerife nunca entendi, mas fui entendendo que era o comandante da polícia, chefe da esquadra, porque nós, com os filmes

americanos, tentávamos perceber a semelhança com o salão [saloon]. Aqui não há salão, havia o Gato Preto. No filme, quando ele chegava, dava uns tiros, pá, pá. Aqui também acontecia isso, chegava o bandido dava porrada a umas quatro ou cinco pessoas. As pessoas tentavam imitar tudo o que acontecia no cinema. O Bom, o Feio e o Mau, aqueles filmes todos do Django. Nunca assisti a um filme de terror, apesar de saber que houve o Drácula. Assisti só uma vez, mas dessa vez o meu pai dormiu mal e a minha mãe também. Era um filme de morte, ódio, morcego. Eles dormiram mal e eu também.

Para mim, o Django foi aquele que eu quis saber quem era. Às vezes lia a legenda, quem era o ator principal, às vezes nem lia quem era o realizador. Na sala, o bandido era confundido com o ator. Outro explicava que não. A legenda era manual. Eu consigo ler hoje, com muita rapidez, qualquer coisa por causa da legenda manual. Então, aprendi muito a ler bem, rapidamente por causa do cinema com legenda. Eu fui educado com cinema com legenda manual, aquela que vinha lá de baixo. Alguém com uma fita e ele a acompanhar, mesmo que não entendesse, ia fazendo os compassos e a legenda. Sofri muito com a legenda. Tinha que perceber, primeiro, só pelas imagens. Isso também ajudou-me muito a entender as coisas.

## A necessidade de defesa

A maioria dos filmes dos cinemas suburbanos, *westerns* americanos e, mais tarde, também italianos, celebrava a ação de justiceiros, indivíduos que venciam os seus adversários ultrapassando uma condição de inferioridade.<sup>56</sup> Estes heróis masculinos, fortes, hábeis e violentos, encontravam escapatórias para problemas quase insolúveis, como os grandes jogadores de futebol do subúrbio derrotavam os adversários impetuosos com os seus dribles malabaristas. Rita-Ferreira interpretou estas preferências cinematográficas na sua obra, aproveitando para confirmar os dados encontrados por Georges Balandier para o caso de Brazzaville «acerca da supremacia concedida aos *westerns*»:

[...] o *cowboy* é o símbolo de astúcia, força e coragem, atributos frequentemente exaltados nos contos tradicionais; exerce uma justiça rápida,

---

<sup>56</sup> Ver Eric Hobsbawm, «The American Cowboy: An International Myth?», in *Fractured Times: Culture and Society in the Twentieth Century* (Londres: Abacus, 2013), 72-90.

eficiente, sumária e impiedosa semelhante à que era aplicada nos tribunais tribais; na defesa de valores elementares semelhantes aos tradicionais pune os ladrões, os assassinos, os perversos e os desleais; após ações excitantes e movimentadas observa-se o triunfo final dos bons contra os maus.<sup>57</sup>

Depois de explicar as preferências cinematográficas, realçando o sincretismo entre os *westerns* contemporâneos, os contos tradicionais e as lógicas justiceiras dos tribunais tribais, Rita-Ferreira tentou ainda decifrar a lógica de receção dos filmes pelos espectadores suburbanos atendendo às transformações trazidas pela urbanização. Sugeriu, então, que as manifestações de mimetismo violento ocorridas por parte de jovens africanos após a visualização dos filmes se explicava pela dissolução das normas tradicionais e pela quebra da autoridade das estruturas de parentesco; um grande número de jovens fugira à alçada da autoridade paterna, vivendo com mães com vidas amorosas instáveis, ou que trabalhavam fora de casa.<sup>58</sup> Muitos outros, logo desde os 14 anos, conseguiam com facilidade um emprego como criados, autonomizando-se da estrutura de parentesco, e gastando o dinheiro do salário nos prazeres oferecidos pela cidade.<sup>59</sup>

Aumentando ao longo da década de 60, estas condições propensas à «imoralidade urbana», prosseguiu Rita-Ferreira, pressionavam as instituições estatais: o Tribunal de Menores, a Curadoria de Menores ou os Serviços de Ação Social do Instituto do Trabalho – que substituiu em 1962 a Direção dos Serviços dos Negócios Indígenas –, revelavam-se incapazes de sustentar a violência destes jovens. Para Rita-Ferreira, não havia dúvidas de que a receção do cinema nos subúrbios ampliava este mal:

Todavia parece que em Lourenço Marques uma parte dos assistentes africanos propende a identificar-se com as forças do mal, contribuindo essas películas cinematográficas para exacerbar os impulsos de agressividade e sexualidade. Compravam esta hipótese as arruaças intestinas e os insultos e assaltos a transeuntes de que são autores os bandos de

---

<sup>57</sup> Rita-Ferreira, «Os africanos...», 415.

<sup>58</sup> *Ibidem*, 274.

<sup>59</sup> *Ibidem*, 273.

adolescentes que, depois das sessões realizadas nas tardes de domingo, percorrem as ruelas dos subúrbios espalhando o pânico antes que possam intervir as forças da ordem.<sup>60</sup>

Focada na decadência funcional das estruturas de enquadramento tradicional e nas lógicas de sincretismo cultural observadas neste contexto, esta análise da receção cinematográfica negligencia alguns dos efeitos mais relevantes da situação colonial sobre a incrustação local do hábito de ir ao cinema.<sup>61</sup>

No seu trabalho sobre os gangues urbanos de Leopoldville (actual Kinshasa), que no seu quotidiano se inspiravam nos heróis dos *westerns* americanos, Didier Gondola relaciona a violência nos bairros africanos da cidade colonial com novos padrões de afirmação da masculinidade juvenil.<sup>62</sup> Não regulados pelas autoridades tradicionais nem pela administração colonial, estes jovens, muitos deles sozinhos, órfãos, desempregados, reforçavam o seu estatuto urbano recorrendo à violência. Estas práticas de violência eram moldadas por uma performatividade própria, que invocava a galeria de heróis dos *westerns*: os seus nomes, indumentárias e o estilo individualista e insolente.<sup>63</sup> Foi este o processo que encontraram para se «tornarem homens», conquistarem um estatuto, dinheiro e mulheres, num contexto colonial no qual a masculinidade africana havia sido subordinada ao poder do Europeu e era diariamente desafiada pelo desequilíbrio demográfico, isto é, pela escassez de mulheres. A infantilização e a humilhação dos africanos feriu singularmente o estatuto masculino, cujas etapas de construção se encontravam tradicionalmente definidas. Vinculados aos diferentes bairros da cidade, os gangues de «tropical cowboys»

---

<sup>60</sup> *Ibidem*, 416.

<sup>61</sup> É neste sentido que Charles Ambler recupera o clássico de Lawrence Stone, «The Folklore of Industrial Society: Popular Culture and Its Audiences», AHR 97 (outubro de 1992)] para argumentar que os indivíduos atribuem significados aos seus consumos culturais enquanto membros de grupo com quem partilham experiências. Ambler, *Popular Films...*, 96.

<sup>62</sup> Ch. Didier Gondola, *Tropical Cowboys. Westerns, Violence, and Masculinity in Kinshasa* (Bloomington: Indiana University Press, 2016).

<sup>63</sup> Este foi um fenómeno observado noutros contextos. Ambler (*Popular Films...*) refere-se, por exemplo aos *Copperbelt Boys* das cinturas mineiras da Rodésia. Ver Glenn Reynolds, «You don't know Jack: Hollywood, Hybridity and the African Cowboy», in *Colonial Cinema...*, 115-130.

recorriam à violência para resolver disputas diversas. Apesar dos seus atos de violência, entre os quais se destacava a violência sexual contra as mulheres, estes indivíduos eram relativamente respeitados; eles haviam conseguido restaurar um certo orgulho local, face ao poder colonial. Por isso, como refere Gondola, eram simultaneamente «protetores e predadores».<sup>64</sup>

Nos bairros suburbanos de Lourenço Marques, a violência era também reconhecida como um repertório de proteção legítimo, embora contestado. Se a força repressiva do Estado colonial acautelava a utilização destes repertórios contra o colonizador, dentro do subúrbio a violência ajudou a definir hierarquias, a resolver tensões internas e a definir estatutos individuais, nomeadamente dos mais jovens, muitos deles libertos de vínculos e dependências anteriores. Os agentes do Estado colonial, polícias, cipaios, marginalizavam estes conflitos, deixando aos habitantes locais a tarefa de os resolver; noutras circunstâncias, os próprios agentes do Estado, dotados de um poder discricionário, instigavam a violência. Para além dos cobradores de impostos e dos angariadores de mão de obra, a presença na periferia de representantes da administração, nomeadamente dos ocupados com a provisão de bens e serviços à população, era incipiente ou nula, apesar das mudanças no período do colonialismo tardio, já durante a guerra, iniciada em 1964.

Estas circunstâncias ajudavam a explicar, em Leopoldville,<sup>65</sup> Lourenço Marques ou noutras cidades, como se estabeleceu-se uma particular relação entre o interesse do público de cinema e a oferta cinematográfica. Para os empresários, os filmes violentos eram um bom negócio; para alguns habitantes das periferias coloniais, nomeadamente os mais jovens, constituíam uma inspiração para reforçar o estatuto nas ruas dos seus bairros.

Durante o seu testemunho, José Juma referiu que o cinema foi importante para os jovens suburbanos aprenderem a defender-se, sobretudo no contexto dos confrontos entre bairros e etnias. Esta aprendizagem fazia-se seguindo o exemplo e os repertórios dos heróis da tela: *Víamos os filmes para podermos defender. Na verdade, muita malta apanhava alguma coisa nos filmes. Tínhamos que nos defender porque aqui havia aquilo*

---

<sup>64</sup> *Ibidem*, 116.

<sup>65</sup> Gondola, *Tropical Cowboys...*, 86.

*a que agente chama de tribalismo. Aquilo ali era um centro de homens que vinham de Gaza. Então, quando chegasse o domingo, toda a gente sabia que era dia de lutas. A gente ia para lá, íamos assistir e íamos lutar também. Não era preciso ser provocado, bastava a maneira de vestir, sabia-se que «este aqui não é daqui», a maneira de falar «este aqui não é nosso», era o suficiente para lutar com essa pessoa. Os filmes inspiravam muito a nós. «Eu é que sou o ator», naquela altura chamavam-me «aquele rapaz» e a gente pensava «que rapaz»? É a pessoa que é invencível. Então, nós tentávamos implementar essa maneira.*

### **A construção social do *changana***

Quase todas as histórias de violência ligadas à experiência de ida ao cinema nos subúrbios de Lourenço Marques envolvem indivíduos de origem *changana*, provenientes da região de Gaza. Nas descrições presentes das entrevistas, veiculadas igualmente pelos jornais da época, os *changanas* são dotados de uma violência primitiva, intrínseca, remissível à sua região de origem. A natureza guerreira dos homens de Gaza já fora largamente narrada pela propaganda colonial portuguesa, no decorrer dos relatos sobre as campanhas contra os exércitos gazenses de Gungunhana. Nas entrevistas, a imagem violenta dos *changanas* foi sobretudo reproduzida pelos indivíduos de origem ronga, os «naturais da terra», os donos do Sul do território, que tendem a autodefinir-se como a etnia civilizada, em contraste com os vizinhos de Gaza. A etnicização da estrutura ocupacional instigada pela administração colonial reificou a construção destas diferenças. Como recordou Elias Esculudes: *os machangana era mais para os quintais, os de Zavala e Inhambane [chopes ou bitongas] eram mais para o porto e os chopes para o Concelho Municipal [serviços sanitários].*

Na sua maioria, os *changanas* que causavam distúrbios nas ruas dos subúrbios eram os «criados dos quintais», os empregados domésticos dos portugueses. Eram eles que, aos sábados e aos domingos à tarde aproveitavam a folga semanal para reclamar vigorosamente o espaço do subúrbio, transitando muitas vezes das casas dos patrões em direção aos cinemas. Elias descreveu a ação destes empregados domésticos: *Aquilo eram grupinhos, eles saíam de lá [de Gaza] sem estudos, sem nada, analfabetos, vinham para a cidade à procura de empregos. A única coisa que podiam fazer era só lavar e passar. Ser criados. Então, depois do serviço, aos domingos, era tarde*

*Juntavam-se aqueles grupinhos, uns do Chibuto outros de Manjacaze. Aquilo eram grupos bandidos, que se juntavam aos 100, 200 e vinham pela rua com gaitas na boca. Tudo quanto apanhassem pelo caminho era destruído. Eles saíam do cinema Império, davam volta, faziam estragos. Nós íamos para o Império e quando vínhamos não havia transporte, andávamos a pé, mas não sentíamos a distância, mesmo que fosse ao Tróvoli. Mas se fosse no turno da noite tínhamos que sair uma malta porque já sabíamos que íamos encontrar outro grupo e vamos ter que enfrentar. Eles também sabiam, aqui tem gente da Mafalala, então conheciam a rotina que nós utilizávamos. Ficavam à nossa espera. Tínhamos que enfrentar. Então, começaram a avançar aqui para Mafalala. Uma vez nós juntámos as crianças, ficámos nos quintais, juntámos pedras, pedregulhos, eles ao passar e a gente arremessava, tanto dum lado como do outro. Então, chovia pedras por todos os cantos, saíram daquele lado e passaram para esta rua.*

A violência destes grupos de *changanas*, igualmente conhecidos por *mabandidos*, era regularmente reportada nos jornais de Lourenço Marques da época. Na verdade, já muito antes as ações destes grupos, chegavam às páginas dos jornais. Em 1937, *O Brado Africano* publicou uma carta que criticava o comportamento dos *machanganas* nos subúrbios da cidade durante o Natal e o Ano Novo de 1936. Argumentava o autor da missiva, que a sua conduta era muito semelhante à dos Malaites<sup>66</sup> em Joanesburgo, «que ao som da gaita percorrem os subúrbios... assaltando e agredindo, ou matando mesmo quem passa».<sup>67</sup>

Décadas mais tarde, em março de 1971, *O Brado Africano* descreveu os ataques destes «bandos de malfeitores», compostos «na maior parte por indivíduos serviçais que, ao fim do dia deixam de ter ocupação», e que atacam trabalhadores com facas nos «becos suburbanos» ou à saídas das cantinas, ao «som compassado da gaita», aproveitando as zonas menos policiadas.<sup>68</sup> E conclui:

Para estas demonstrações de verdadeira barbárie humana, contribuem, com a sua quota-parte, os filmes exibidos nos cinemas suburbanos

---

<sup>66</sup> Muito provavelmente estava a referir-se aos «amalaita gangs», constituídos também por criados de casa, que neste período demonstravam a sua força nas ruas das cidades sul-africanas. Gary Kynoch, «Urban violence in colonial Africa: a case for South African exceptionalism», *Journal of Southern African Studies*, 34:3 (2008): 629-645, 635.

<sup>67</sup> Carta de Jovande, *O Brado Africano*, 6/3/37, 3.

<sup>68</sup> *O Brado Africano*, «Os mabandidos continuam a actuar no subúrbio», março de 1971, 1 e 7.

onde as cenas de violência são particularmente abundantes. Aliás, eles repetem-se em todos os fins-de-semana, o que resulta numa influência sobre os indivíduos que assistem às sessões, a maior dos quais sem nenhuma formação educacional. Cremos que se exibissem filmes educativos e que contribuíssem para uma formação mais positiva do indivíduo, nem por isso o número de espectadores diminuiria, porque os preços não aumentariam.<sup>69</sup>

Remetidos a um espaço doméstico concentracionário, os criados assumiram na cidade colonial, sob pena de punição ou despedimento, uma dramaturgia da submissão. Obrigados a desempenhar docilmente tarefas que nos seus locais de origem cabiam às mulheres, a sua masculinidade encontrava-se severamente desafiada pelas regras do sistema colonial.<sup>70</sup> Apesar de o padrão masculino das migrações internas em direção às grandes cidades não ser em Lourenço Marques tão acentuado como noutras cidades africanas, estes homens sofriam igualmente com a escassez de mulheres, nomeadamente na faixa etária entre os 15 e os 40.<sup>71</sup>

Impossibilitados de organizar as suas práticas de lazer no centro da cidade, deslocavam-se nos dias de folga em direção aos subúrbio, libertos do controlo patronal. O projecionista Cossa, originário de Gaza, refere que *nessa altura era terrível, porque depois da projeção do filme as pessoas que iam assistir saíam para experimentar aquilo ao vivo. A tendência era boxearem-se entre si. Onde é a Praça dos Heróis Moçambicanos era um grande campo de batalha na altura. Jogava-se futebol e já para o fim do dia, 17/18 horas, já aquilo se tornava um campo de batalha. Havia uma subdivisão de grupos na altura, vamos supor que éramos os dois do bairro da Mafalala. Os naturais da Mafalala tinham que combater contra os naturais do bairro da Munhuana, o bairro indígena, os do bairro indígena vinham combater contra os de Maxaquene. Mas isso acontecia como? Eram os naturais da província de Gaza, uns que nasceram em Xai-Xai contra os que nasceram em Chibuto, etc. Havia grupinhos que se formavam, mas eram todos trabalhadores da cidade que durante a semana faziam as compras que os patrões mandavam. Nos fins de semana, quando fossem dispensados, a partir*

---

<sup>69</sup> *Ibidem.*

<sup>70</sup> Gondola, *Tropical...*, 39

<sup>71</sup> Rita-Ferreira, «Os africanos...», 228-229

*das 12, para passear, para sair, visitar os familiares, ir a cinema, ir à oração, aqui na Munbuana. Na saída, depois da matiné, levavam aquilo a sério, a caminho de casa espancavam-se entre eles, não interpretavam o que viram no cinema e a vida era mesmo assim.*

Num contexto em que a violência suportava estratégias de defesa e simultaneamente de conquista de notoriedade, o desenvolvimento de uma cultura de gangue ajudou a definir os contornos de um consumo cinematográfico masculinizado. Este, por sua vez, estimulava a conquista do espaço público por jovens rapazes e homens que negociavam o seu poder social pelo uso da força. O uso descentralizado da força, que tornava perigoso o quotidiano no subúrbio, ajustava-se aos múltiplos focos de possível conflito, para a resolução dos quais as instâncias de enquadramento local, nomeadamente as autoridades tradicionais e as chefias religiosas, se revelavam insuficientes. Se, na baixa da cidade, os corpos dos indígenas estavam hipervigiados, nos subúrbios as possibilidades de expressão de descontentamento encontravam-se mais abertas. Estas estratégias de proteção individual e coletiva acompanharam a formação de uma comunidade suburbana; neste mundo periférico, o Estado colonial vigiava e perseguia, mas intervinha marginalmente na resolução de conflitos internos e na regulação das suas causas sociais. Para os habitantes do subúrbio, a tentar sobreviver num contexto em que os capitais, educacionais, culturais ou políticos eram raros e muitas vezes pouco eficientes face à discriminação oficial, a linguagem da violência oferecia garantias nas lutas quotidianas. Assim, a sua relevância no teatro do dia a dia dos bairros periféricos desafiava os discursos civilizacionais do colonizador, mas também o *ethos* dos africanos assimilados, ameaçado por estes repertórios «vindos de baixo» e traídos pelas falsas promessas do Estado colonial.

## **Uma dramaturgia da respeitabilidade**

A noção de que o cinema educava e influenciava as perceções do mundo não era apenas perfilhada pelos censores da administração colonial. Essa era também a opinião de membros de elites africanas, para quem a cultura devia fundamentalmente instruir. Neste sentido, o cinema apresentado nas salas dos subúrbios, ao invés de educar, corrompia. Para justificar os seus argumentos, estes críticos

recorreram a imagens tradicionalmente reproduzidas pela retórica colonialista, como a que insistia no estado imaturo e infantil do indígena. Para as elites africanas politizadas, o cinema comercial mostrado nos subúrbios representava a herança nefasta da cultura europeia, que não educava, mas alienava, um argumento sobre a indústria cultural esgrimido por elites políticas e culturais de diversas latitudes.

Em 1955, o poeta e jornalista José Craveirinha queixou-se em *O Brado Africano* do efeito sobre o indígena destes filmes («Cisico-Kid, Tom-Mix e outras cowboiadas de fação e tiroteiro»):

O indivíduo de cor possui fantásticos dotes de assimilação e colocá-los de chofre ante os «ensinamentos» das películas made-in-Hollywood sem que possua ainda suficiente maturidade é sem dúvida bastante arriscado... Ele – o indígena – é na sua fase actual um bloco de plástico que é necessário defender de possíveis atentes deformadores da sua mentalidade em embrião.<sup>72</sup>

Estas influências nefastas estavam já a fazer-se sentir no quotidiano do subúrbio, no «uso de certa gíria hollywodessa, certas maneiras à vaqueiro e, o que mais sintomático, a exibição de trajes à heróis do Oeste norte-americano em que sobressai um cinturão com os respectivos pistolas nos coldres [...] são de brinquedo, mas até quando? Nas raparigas os efeitos também já se fazem notar numa certa impudícia de maneiras e na atração pelo luxo».<sup>73</sup>

Como outros antes dele, Craveirinha preocupava-se com o possível resultado da confusão sentida pelo espectador entre ficção e realidade. Se o cinema americano se definia pelo «eterno ‘happy end’, com a beijoca da praxe, entre o mata-todos e a filha do dono do rancho», na vida concreta do subúrbio não existiam desfechos semelhantes. Deste modo, para que serviriam na realidade as narrativas e os ensinamentos presentes nos filmes americanos? Para o poeta, «o indígena não está ainda apto a receber a mensagem moral do bem acima

---

<sup>72</sup> José Craveirinha, «O cinema, o menor e o africano», *O Brado Africano*, 29/1/55, 5. Nesta linha de argumentação, ver Braulio Jacques «A influência pernicioso do cinema», *O Brado Africano*, 28/3/55, 1; Francisco Souto, «Cinema para indígenas», *O Brado Africano*, 12/2/55; 12/3/55, 1.

<sup>73</sup> José Craveirinha, «O cinema...», 5.

do mal, porque mais forte, mais retentiva está a cena do massacre, o truque do assalto, a manobra da cilada, etc., etc., um nunca acabar». Sugeriu então Craveirinha que, sendo pouco prováveis no subúrbio os finais felizes à americana, o espectador africano iria concentrar-se nos meios violentos que conduziriam ao utópico final feliz. Retirados do Oeste selvagem, esses modelos de ação seriam agora integrados numa distinta economia moral, a que caracterizava o quotidiano de um subúrbio colonial em construção.<sup>74</sup> A incapacidade do indígena de distinguir o bem e o mal, acrescentou Craveirinha, já dera maus resultados na região vizinha: «Poderíamos desde já ligar com fundamentos a grande percentagem de criminalidade do indígena da África do Sul ao seu choque brusco com a civilização e nomeadamente com o cinema do mata-e-esfola.»<sup>75</sup>

Para algumas famílias dos bairros do subúrbio, a representação de uma modernidade corrupta possuía declinações muito práticas. A difícil convivência nas ruas suburbanas tornou uma certa conceção de respeitabilidade um antídoto contra as dimensões violentas e imprevisíveis da vida quotidiana. A adoção de uma atitude respeitável, uma condição da assimilação igualmente promovida pelas várias confissões religiosas espalhadas pela periferia, procurava proteger os mais próximos dos vícios urbanos, entre os quais o cinema. Esta censura moral contribuiu também para a masculinização do ritual da «ida ao cinema» em Lourenço Marques, reforçada ainda pela desigualdade salarial entre géneros, em favor dos homens. Estas

---

<sup>74</sup> Uma perspetiva semelhante está presente no artigo que, mais de dez anos mais tarde, Gita Honwana escreveu no jornal *Tribuna* sobre a violência inspirada no cinema: «Primeiramente surge a poeira na curva da estrada e algumas atenções se voltam para lá! São esses grupos de moleques que parecem não ter nada mais original a fazer senão lutar, mesmo sabendo que isso não resolve as questões que há sempre entre eles. Precisamente esses que sabem ‘maningue’ coisas sobre ‘Oeste em chamas’, ‘Apaches no Texas’, e ‘Duelo de fogo em Dakota do Norte’... Esses que lutam de verdade, por causas por vezes perdidas, e se esfolam, e se matam até, e que mesmo sem notar, dão uma nota de movimento ao Domingo dos subúrbios, na opinião daqueles que à tardinha lá se deslocam, a fazer o gosto aos olhos, a entreter um pouco o espírito. Os projectos para a luta costumam ser já antigos, são todos os projectos que geralmente vão dar em nada! As duas camisas dos adversários, abandonadas algures sobre um montículo de lixo, marcam o início da luta. [...] (tomou-se hábito, não há novidade)», Gita Honwana, «Fita de Domingo» (Rubrica Está lá?... Aqui Subúrbios), *Tribuna*, 5/12/67, 23.

<sup>75</sup> José Craveirinha, «O cinema...», 5.

tendências intensificaram-se pela política dos donos da sala. Daniel Cossa, o projecionista no cinema Império, foi a este propósito perentório: *No cinema eram mais homens. Mulheres só podiam entrar se fosse com o marido. Sozinhas não podiam. Isso eram regras do senhor Saramago. Agora não sei se ele tinha recebido alguma orientação através do regime. Mas eram mais homens que mulheres.* Já Mário Cumbe, recordou que quase não viu meninas nessa altura no cinema, sobretudo no Tivoli e no Império que tinham um ambiente violento. *Meninas e mulheres eram muito poucas mesmo. O ambiente era impróprio mesmo. Nem em casa, nenhuma das minhas irmãs mais novas podia ir ao cinema.*

Helena Tembe, que nasceu na Mafalala em 1949, filha de um natural de Quelimane que fazia limpezas numa das casas comerciais mais conhecidas da baixa da cidade, a casa John Orr, contou que foi ao cinema pela primeira vez quando tinha 15 anos, já com o meu namorado. *Outras raparigas iam com os seus namorados. Gostei do filme nesse dia. Gostei de ver uma coisa que nunca vi. A partir daí não fui mais. No tempo colonial só fui uma vez ao cinema. Aqui no cinema Império. No nosso tempo, não havia as brincadeiras que há agora. Não havia essas coisas.* Algumas mulheres, no entanto, mantinham o hábito do cinema, como foi o caso de Cristina: *Ao cinema, íamos sim. Íamos às matinés às 15 horas até às 17 e qualquer coisa. Íamos ao Império, ao Olímpia em Xipamanine. Mas o primeiro cinema foi o Império... Quando íamos ao cinema, em geral, nós, as meninas, íamos juntas. Se houvesse algum rapaz se quisesse podia ir. Víamos cobiadas, havíamos de assistir a quê? Tínhamos que ir ver as mesmas coisas. No Império quase que não se ouvia nada por causa do barulho, todos animado. Falavam com o ecrã, sabiam melhor o que ia dar antes de dar. Bons tempos, também. Havia barulho mesmo, muitas vezes eram filmes repetidos e eles já sabiam o que ia acontecer. Ser criança é bom. Não eram tempos fáceis, mas vivia-se.*

Esta noção de respeitabilidade afetou igualmente os jovens rapazes, sobretudo os provenientes de famílias assimiladas, que desejavam afastá-los da delinquência associada aos cinemas suburbanos. Foi assim que o pai de Juma procurou suster a doença cinematográfica do filho: *Para a gente poder assistir tínhamos que fazer uma cambalhota muito grande em casa, uma ginástica, porque nem todos nós éramos livres para ir ao cinema. Por exemplo, eu, os meus irmãos, os meus primos, andávamos sempre juntos e os meus pais não deixavam a gente ir ao cinema. Mas nós saíamos às escondidas. Fazíamos todo o trabalho até àquela hora, e depois às 13,*

*14 horas, nós fugíamos. Não deixavam para não irmos aprender bandidagem. Naquela altura, os meus pais diziam «andam a aprender bandidagem». Então, deixavam os nossos amigos irem e nós ficávamos.*

## **Os caminhos difíceis do amor romântico**

Como referiu José Juma, o mercado do cinema em Lourenço Marques especializara-se na apresentação de filmes «agressivos»: *Os filmes que davam na baixa não eram os mesmos que davam deste lado do subúrbio. Os filmes que davam na baixa eram mais construtivos, enquanto aqui eram mais agressivos. Filmes de amor, quase nada. Mesmo que o Sr. Saramago tivesse interesse em trazer, ele não podia. As pessoas não iam ver porque ali naquela sala eram meia dúzia de pessoas, e pronto. Normalmente as pessoas que iam ver esses filmes eram aquelas pessoas assimiladas. Eram meia dúzia de pessoas e acabou. Agora, se é um filme agressivo! Aquilo dava gosto. Nem era preciso tu perguntares. Só de passar ali. A gente dizia, esta semana dá um filme quente, dá para assistirmos.*

Rosário confirmou esta dinâmica: *O que nós estávamos habituados a ver? Pistoleiros, Tarzan. Tudo coboiadas, Bud Spencer, Terence Hill, Trinitá o Cowboy Insolente. Dava esses filmes todos. Filmes de porrada, quem é mais grande que o outro. Ficávamos satisfeitos por ver isso. Agora aqueles que metiam um bocadinho de ciência, cultura. Na baixa a gente não ia porque o dinheiro era mais alto. Não, eles viam financeiramente se vale a pena levar um filme daquele tipo para cinema Império. Para vir coisa amorosa, a gente nem sabia o que era isso. Agora os jovens de hoje é que já aprenderam tudo, nos televisores e tudo.*

Nos contextos urbanos da África colonial e pós-colonial, as práticas amorosas que indiciavam a emergência de um ideal de amor romântico foram associadas à modernização e à individualização das relações sociais.<sup>76</sup> De entre um conjunto de transformações, a esfera das relações amorosas incluía-se entre aquelas que contribuíam para corroer as estruturas das sociedades tradicionais e a lógica da sua troca social, na qual as práticas matrimoniais permitiam a reprodução do

---

<sup>76</sup> Jennifer Cole e Lynn M. Thomas, orgs., *Love in Africa* (Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2009), 5; Mark Hunter, «Providing love. Sex and exchange in twentieth-century South Africa», in *Love in Africa*, orgs. Jennifer Cole e Lynn M. Thomas (Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2009), 141.

parentesco e a redistribuição dos bens e mantinham de forma relativamente estável a definição dos papéis de gênero. Se o dote – o lobo-lo – pagava à família da noiva a cedência da sua capacidade reprodutiva, as relações que caracterizavam esta dinâmica matrimonial não eram puramente instrumentais, contratuais ou hipersexualizadas: envolviam emoções, afetos, intimidade e a partilha de determinadas representações sobre o que deviam ser as regras de vida em conjunto.<sup>77</sup>

Nestes contextos em mudança, a expressão social de desejos e expectativas vinculados à conceção do amor romântico, enquanto escolha livre e individual, dependia de determinadas condições de possibilidade. Estas incluíam uma capacidade de autonomização material, nomeadamente por parte das mulheres, fundamento de um mercado amoroso no qual os indivíduos consideravam que escolhiam livremente, apesar das determinações sociais que efetivamente circunscreviam as suas escolhas. Entre as instituições coloniais, a crítica à dominação masculina em África estava principalmente preocupada em debilitar uma economia familiar na qual o homem se habituara a não ser produtivo.<sup>78</sup> Para transformar a razão produtiva local, a ideologia do amor romântico era útil para «libertar» a mulher da sua situação em relação ao matrimónio, e às suas redes de parentesco de forma mais geral, e obrigar os homens a assumir uma responsabilidade laboral, indispensável para a sobrevivência da família nuclear. Claro que a ideia de «escolha» foi apropriada no terreno de modo diverso, não se conformando necessariamente ao modelo monogâmico propagado pelas missões religiosas e pelas autoridades coloniais.

No circuito cinematográfico do subúrbio de Lourenço Marques, mesmo os filmes de ação celebravam a ideia do amor romântico, embora muitas vezes o herói masculino reproduzisse a banalizada figura do galã conquistador. As questões do amor não eram, no entanto, o assunto que guiava a maioria dos espectadores às salas, como foi referido por vários testemunhos. Além de demonstrar que o público suburbano, fundamentalmente masculino, preferia outras características dos filmes, em especial a violência, este desinteresse exprimia a ausência de condições para a noção de amor romântico

---

<sup>77</sup> Cole e Thomas, *Love in Africa...*, 16.

<sup>78</sup> Hunter, «Providing love»..., 139.

prosperar; de uma perspetiva mais abrangente, denunciava a prevalência e a reconfiguração de fortes desigualdades de género na cidade colonial, e a persistência de uma estrutura económica que, de acordo com os critérios modernizadores da época, se encontrava num evidente estado de atraso.

Segundo Rita-Ferreira, no final dos anos de 1960 haveria em Lourenço Marques 13 700 mulheres assalariadas (7000 nas indústrias transformadoras e 6000 nos serviços domésticos, 400 em funções públicas, 300 no comércio, escritórios, transportes e serviços e outras 5000 em atividades por conta própria); mas muitas outras, dedicadas ao que chamou atividades ilícitas (prostituição, fabrico de bebidas cafreais) alcançaram uma certa independência. O antropólogo estimava que entre 30 a 40% das mulheres entraram nos «sectores monetários da economia.»<sup>79</sup> Muitas das que não se enquadravam nestas categorias, dedicavam-se à produção agrícola. Se muitas mulheres, vindas do mundo rural para se juntarem aos seus maridos, constituíam, nas palavras de Rita-Ferreira, uma «força conservadora», outras eram mais autónomas («na maioria divorciadas, viúvas ou foragidas do lar»),<sup>80</sup> o que atentava contra dinâmicas patriarcais e formas genéricas de dominação masculina. Rita-Ferreira refere que no espaço urbano os homens lidavam mal com a liberdade relativa das mulheres, incluindo aquelas casadas, mas que escapavam ao controlo marital durante o tempo de trabalho dos maridos. Estes mesmos homens imaginavam um outro tipo de vida com mulheres mais letradas e independentes, por quem se sentiam atraídos. E, no entanto, a liberdade destas mulheres, inclusive sexual, fragilizava-os, retirando-lhes os «antigos meios que tornavam incontestável a sua dominação».<sup>81</sup> Por estas razões, os homens preferiam casar-se com mulheres «menos evoluídas». Rita-Ferreira não concedeu importância aos fatores económicos na explicação das transformações no mercado matrimonial e amoroso em Lourenço Marques, optando por insistir na centralidade das «inclinações de carácter meramente pessoal, manifestadas por elementos afastados da disciplina prevalecente no meio rural tradicional e deficientemente integrados nos valores da cultura ocidental».<sup>82</sup>

---

<sup>79</sup> Rita-Ferreira, «Os africanos...», 248.

<sup>80</sup> *Ibidem*, 249.

<sup>81</sup> *Ibidem*, 250.

<sup>82</sup> *Ibidem*, 252.

Como noutros aspetos da vida nos bairros suburbanos de Lourenço Marques, a intimidade era igualmente um espaço de lutas. Neste quadro, o cinema desempenhou um papel na discussão sobre as possibilidades de constituição de uma relação amorosa e familiar.<sup>83</sup> A hegemonia dos filmes de ação na experiência da ida ao cinema nos subúrbios de Lourenço Marques admitiu exceções. Situado no bairro de Xipamanine, o cinema Olímpia introduziu dissonâncias na padrão da oferta de cinema no subúrbio; destacou-se então tanto pela variedade dos filmes que passava como também pelas características do espaço, moderno, com interiores de qualidade, semelhantes a alguns cinemas da baixa.<sup>84</sup> Mantendo a fórmula vencedora dos *westerns* americanos e italianos, a grande novidade do Olímpia era a programação regular de «filmes indianos». Os meus interlocutores referiram-se quase todos ao sucesso destes filmes indianos. Na realidade, estas películas eram de origem paquistanesa. Após a anexação de Goa, em 1961, os filmes indianos, mostrados em Lourenço Marques pelo menos desde os anos de 1920, foram proibidos.<sup>85</sup> Desde então, a indústria paquistanesa ter-se-á ocupado da oferta do género, caracterizado por longas histórias de amor e elaborados quadros musicais e de dança, e também por temáticas de natureza social. No discurso corrente em Lourenço Marques, estes filmes continuaram a ser designados por «indianos», como sucedeu com os comerciantes paquistaneses.

Segundo João Vate, que viveu perto do Olímpia, no bairro indígena,<sup>86</sup> *havia uma diferença para o Império, porque os filmes que eles*

---

<sup>83</sup> Laura Fair refere-se a uma situação semelhante no contexto do Zanzibar. Laura Fair, «Making love in the Indian ocean. Hindi films, zanzibarian audiences, and the construction of romance in the 1950s and 1960s», in *Love in Africa*, orgs. Jennifer Cole e Lynn M. Thomas (Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2009), 58.

<sup>84</sup> Segundo o jornal *A Tribuna*, a programação do Olímpia dependia de distribuidores de Lourenço Marques, de Joanesburgo e de Pretória. Iria inaugurar com a *reprise* de *O Bom, o Mau e o Feio*, mas depois de alguns protestos estrearam um filme novo. *A Tribuna*, 5/1/70, 7. Na edição seguinte, *A Tribuna* referia-se a «um cinema à altura de qualquer bairro da cidade: espaçoso e funcional» que inaugura «numa das zonas mais movimentadas da cidade», o que exigiu coragem. *A Tribuna*, 10/1/70, 3.

<sup>85</sup> Convents, *Os Moçambicanos...*, 170-171.

<sup>86</sup> O bairro da Munhuana, construído em 1942, a mais significativa intervenção do urbanismo colonial neste espaço. Ver Nuno Domingos, «A desigualdade como legado da cidade colonial: racismo e reprodução de mão de obra em Lourenço

[o Olímpia] *levavam eram filmes de amor. O cinema Império nunca caiu, foi sempre avante com os filmes de cobiadas... o Django o Hércules e os de espada. Eram os filmes muito mais populares... Enquanto outros eram filmes de namorar, por exemplo, esses filmes indianos que davam no cinema Olímpia, eram filmes sobre amor. Muita gente ia, mas quem ia lá eram pessoas mais... A maioria não gostava de filmes de amor, não tinha nada de interesse, não tinha qualidade a história, eram filmes indianos, não tinha qualidade, era só namoro. Na altura, as pessoas não sabiam nada disso. Naquele tempo sempre era assim, essa coisa de namorar não era conosco, naquele tempo.*

Filho de um funcionário dos Caminhos de Ferro, assimilado, João Vate nunca foi aos cinemas do centro da cidade («Só terminei mesmo no cinema Olímpia»). Considerava o seu bairro, no entanto, *o melhor em termos de civilização... melhor que Maxaquene, Malanga e Chamanculo. Xipamanine... era muito mais evoluído, havia brancos, conforme metiam lá prédios.* A homologia entre o bairro «mais evoluído» e o cinema Olímpia era comprovada pela clientela desta sala. Para além do público de origem indiana, o Olímpia atraía segmentos mais escolarizados da população suburbana africana e um número maior de mulheres. Segundo vários testemunhos, ali, durante as projeções, não se repetia o tipo de interação violenta típica das outras salas: havia mais contenção e rigor na indumentária.<sup>87</sup> Dependentes da informação das legendas para serem compreendidas, as histórias dos filmes indianos, ao contrário dos *westerns*, exigiam mais do público. Como referiu Mário Cumbe, *a maior parte dos filmes no subúrbio eram cobiada e os únicos que mostravam histórias de amor eram os indianos, os indianos eram mais drama, amor e aquelas canções longas. A influência de saber ler conta um pouco, porque nesses filmes indianos era preciso saber ler a legenda para acompanhar, para perceber um pouco o enredo. Os filmes indianos eram um bocado mais exigentes por causa dessa parte, havia os que lutavam para ler a*

---

Marques», in *Cidade e Império: Dinâmicas Coloniais e Reconfigurações Pós-Coloniais*, orgs. Nuno Domingos e Elsa Peralta (Lisboa: Edições 70, 2013), 59-11.

<sup>87</sup> A popularidade destes filmes em Lourenço Marques não era ainda assim comparável à verificada no Tanganica e no Zanzibar, onde eram mais apreciados e vistos do que os filmes americanos da indústria de Hollywood. Esta diferença relacionar-se-á certamente tanto com os circuitos de distribuição, muito mais limitado em Lourenço Marques, como com as condições da recepção. Fair, *Reel Pleasure...*, 142-178.

*legenda, para perceberem e compreenderem o que se está a dizer, enquanto que com os outros é só ver as imagens.*

Para a maioria dos entrevistados, numa amostra dominada pelos homens, justificou-se o menor interesse pelos filmes que passavam no Olímpia pelo desfasamento entre a realidade de que tratavam e o quotidiano suburbano, nomeadamente no que respeitava à vida familiar e matrimonial, bem como, de forma mais genérica, à relação entre géneros. Isaac Ismael referiu: *Até posso dizer que quase não se namorava, não apanhavas uma pessoa na esquina a namorar aí. Aquilo era mais risos, nada amoroso, nada, não havia tempo para isso. No cinema Império, havia um filme ali, vamos todos, 16, 17, a malta ia lá, Coboçadas.* Outros argumentaram no mesmo sentido, afirmando que estes filmes, que relatavam os dramas de personagens femininas e masculinas em luta contra as convenções e sugeriam ao espectador a possibilidade de outros modelos de relações amorosas, falavam de experiências estranhas aos subúrbios de Lourenço Marques.<sup>88</sup>

Estimulada pela exposição a novas realidades, essa estranheza não deixou de ser considerada por alguns como um momento de aprendizagem. Como referiu Sebastião Chame, nascido na Ilha de Moçambique que há mais de oitenta anos, e a viver em Maputo desde 1949, *de vez em quando, aqui cinema Império havia aqueles filmes românticos. Era onde a gente aprendia a forma de estar, a forma de vivência. Aqui mesmo, às vezes, em especial quando há filmes indianos.*

Nas suas entrevistas, Ismael Juma e Daniel Cossa argumentaram que a administração portuguesa procurou evitar esta aprendizagem, atrasando também desta forma os africanos do subúrbio: *Para se ver outro tipo de filmes a maior parte das pessoas aqui não tinham acesso. Filmes de amor também não passavam no Império. Durante o tempo que eu trabalhei lá não havia. Eu não sei na realidade porque não havia esses filmes, mas talvez porque tornava-se necessário que isso transmitisse a mensagem de que o negro não sabe estimar a mulher, não sabe sentir o amor pela mulher. A não passagem de filmes de amor talvez tivesse a ver com a questão de o jovem moçambicano não ter direito a uma maior abertura, saber sentir, o que é apaixonar-se, eu não sei bem, não posso justificar. Nós, até hoje, a maioria do moçambicano da minha era, dar beijo à esposa é coisa do outro mundo.*

---

<sup>88</sup> Fair, *Reel...*, 113-141.

*Eu não, eu por acaso tive o privilégio, até agora beijo a minha esposa, mas a maioria dos jovens do meu tempo, dos mais velhos a mim, dar beijos em público à mulher é coisa do outro mundo, não fica bem. Esse tipo de relação amorosa não é importante. O mais importante é ter a esposa em casa, quem confeciona os alimentos, dos filhos. Agora essa coisa de eu pegar na minha esposa, sairmos, passear na rua, até hoje é muito raro.*

A interpretação de Cossa sobre o caso de Lourenço Marques complexifica a ideia de que a disseminação dos ideais do «amor romântico» interessava ao poder colonial, sugerindo que as formas de censura racista presentes na regulação cinematográfica, reproduzindo o princípio de que o amor romântico não é algo adequado para os africanos, se sobreporiam aos interesses de estabilização familiar e económica. Este seria, assim, apenas mais um estudo de caso sobre as contradições que atravessaram o projeto colonial português. Neste sentido, como notou Ismael Juma, a administração, por via da censura, não queria na realidade transformar a «situação real»: *Enquanto o filme colonial é agressão mesmo, tiro, ferimento com a bala no ombro, os filmes de amor não tinham muito a ver com a situação real. Naqueles tempos, eram casos que nem imaginávamos. O enredo, a maneira como eles desviavam as cenas amorosas, não tinha comparação. Uma personagem negra era banida dum filme de luta. Se fosse um filme de amor o papel dele seria o de empregado, era por aí. Filme de amor para ver uma mulher a fazer o quê?*

Estando a maioria da população dos bairros do subúrbio pouco desperta para os desafios colocados pelo amor romântico, entre alguns grupos intermédios, mais numerosos nos últimos anos da administração portuguesa, a ida ao cinema Olímpia para assistir a filmes de amor era uma oportunidade para discutir as relações de género e de parentesco num quadro de mudança, da mesma forma que a mobilização dos jovens rapazes pelos filmes de violência era incentivada pela transformação das relações de poder nos subúrbios da cidade colonial. Previsivelmente, foi entre os assimilados, nomeadamente aqueles com maior educação e uma vida material mais estável – os mesmos para quem a ideologia da escolha livre se tornou um elemento mais provável dos seus estilos de vida – que o visionamento dos filmes «indianos» foi ao encontro de desejos e expectativas sociais. Para algumas mulheres suburbanas, as discussões sobre os papéis de género iam sendo alimentadas pelos filmes

do Olímpia bem como pelas colunas femininas presentes em jornais como o *Brado Africano*.<sup>89</sup>

As autoridades coloniais modernizadoras estiveram longe de alcançar o objetivo de transformar a família africana. Se o parentesco tradicional se encontrava em crise, as novas formas de conjugalidade eram bastante plurais. Por isso mesmo, nas conclusões da sua monografia sobre Lourenço Marques, que procuraram apoiar a elaboração de políticas públicas, Rita-Ferreira considerou a estabilidade da família africana um eixo fundamental de qualquer plano de ordenação do espaço urbano. Importava, então, com a colaboração da Igreja, legalizar muitas ligações não enquadradas e tratar do grave problema das celibatárias, cuja irresponsabilidade contribuía para o aumento da delinquência juvenil. A citação de Adriano Moreira, com que conclui o seu argumento, denuncia o falhanço das políticas da administração e a necessidade de reforçar a necessidade do casamento monogâmico e, assim, proporcionar uma melhor estabilização urbana e laboral: «[...] a desproporção entre homens e mulheres, a influência dos divertimentos modernos, a própria debilidade dos mecanismos de proteção familiar, e muitos outros fatores, proporcionam uma liberdade de conduta sexual que não facilita a valorização social do casamento. Não há vantagem, e pelo contrário há grande prejuízo social, em debilitar a família poligâmica tradicional, com um definido estatuto de direitos e obrigações para todos os seus membros, incluindo o estatuto de proteção às crianças, se paralelamente não se valoriza uma nova forma de família que assente numa conveniente redefinição de direitos e de obrigações.»<sup>90</sup>

## Suburbanos nos cinemas da baixa

A segmentação social e racial da cidade de Lourenço Marques tornou as salas da baixa inacessíveis para a grande parte dos habitantes do subúrbio. Como referiu Daniel Cossa: *Nos cinemas da baixa, o*

---

<sup>89</sup> O surgimento da figura disruptiva da «rapariga africana moderna», promovida por algumas publicações, foi assinalada por autores acerca de diferentes realidades. Lynn M. Thomas, «Love, sex, and the modern girl in 1930s Southern Africa», in *Love in Africa*, orgs. Jennifer Cole e Lynn M. Thomas (Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 2009), 31.

<sup>90</sup> Rita-Ferreira, «Os africanos...», 477-478.

*africano, o moçambicano de cor negra, não era lbe aceite lá ir, porque havia aquela separação, «não admissível a pessoas de cor». Então, não era fácil irmos lá.* Para uma camada da população africana, onde predominavam os mestiços e os assimilados, a experiência de assistir a uma sessão nos cinemas mais antigos da baixa, o Gil Vicente, o Scala, o Varieté, o Manuel Rodrigues, e mesmo nas outras salas inauguradas nos anos 60, não era, porém, desconhecida. A ida à baixa incluía-se num circuito de respeitabilidade e desejo de ascensão social já iniciado no subúrbio; acompanhava um processo de integração, por diversas razões difícil, numa cidade maior, não confinada às fronteiras da periferia, e frequentemente implicava a rejeição de hábitos típicos do consumo cultural suburbano. Para quem ambicionava percorrer uma outra geografia da cidade, os cinemas suburbanos não ofereciam condições suficientes para a exibição de uma desejada elevação social.

Dimensão de uma segregação ampla no acesso e usufruto da cidade, a discriminação nas salas da baixa foi justificada diversamente pelos entrevistados. Entre os mestiços e assimilados, como Rosário, foi destacada a questão material: *Esses cinemas [do subúrbio] eram para nós, os africanos. Não quer dizer com isso que a gente não pudesse ir para o cinema na cidade, íamos, mas aí o problema já era o dinheiro, porque era mais caro. Eu não ganhava para ir lá, preferia não ir, e ir ao sítio que vai ao encontro do nosso dinheiro do nosso bolso. No Scala, Avenida, Gil Vicente, não ia era muitas vezes porque já era caro. Mas ao Tivoli e Império já ia ao encontro dos meus vencimentos.* Acrescentou, no entanto, a importância neste processo do efeito de uma censura social, que não atribuía diretamente à cor da pele, mas ao comportamento e à aparência: *O comportamento aqui também era diferente, os comportamentos eram diferentes, a maneira como agiam lá dentro do cinema aqui dos subúrbios.* Joaquim Maia, comerciante da Mafalala, mestiço assimilado e neto de um português, reforçou esta ideia: *Não é porque as pessoas não podiam ir aos cinemas da baixa. Podiam ir lá. Mas... eles olhavam para a pessoa, a pessoa tinha que estar bem vestida, bem trajada..., estes podem entrar. Agora quando viam pé descalço, «não, não, você vai para o cinema Império, você vai para o cinema Tivoli».*

Para Chame, os cinemas do centro da cidade não se ajustavam ao «modo de ser dos africanos». Para explicar esta sua noção, estabeleceu uma relação entre a experiência da ida ao cinema dos suburbanos e o seu percurso fracassado numa escola do centro da cidade: *Aqui no*

*Império era filme de porcaria. Muita gente não gostava desses, cobiada. Mas na baixa havia outros filmes. Aqui era mais animado, havia brincadeira. Eu deixei de frequentar a escola por causa da forma da nossa brincadeira. Ali, começa um filme, aqui o outro já está a contar o filme, você está a reclamar: «eu paguei o meu bilhete». Na baixa não, você está sentado a assistir, à vontade, a diferença era esta. Nós aqui era cobiada, era aquilo que eu disse, a nossa forma de brincadeiras é diferente.*

Forma de interiorização da violência simbólica dos mundos institucionais, evidente como meio de reprodução das desigualdades do sistema escolar, a constatação de que «isto não é para mim» foi um efeito especialmente perverso da dominação colonial. O combate a esta violência simbólica exigia uma coragem própria, animada pela curiosidade e por desejos de mobilidade. Para navegarem as ruas da baixa da cidade, os suburbanos deviam dominar uma dramaturgia da respeitabilidade, fundamental para circular nas suas lojas, frequentar as salas de cinema e definir corretamente as situações sociais em que participavam.

Nestes encontros, o colonizador branco era detentor de uma superioridade estatutária que tornava legítimo o uso de repertórios de humilhação física e simbólica. Mário Cumbe, já muito perto do fim da presença portuguesa em Moçambique, sentiu isso na pele: *Eu não frequentava muito a cidade. O cinema da cidade frequentei depois da independência, antes da independência eu quase não ia para a cidade. Era o lugar dos brancos. Aprendemos de facto a ficar cá do nosso lado e o nosso lado era no subúrbio. À baixa íamos quando íamos ao futebol, ao campo do Desportivo e ao campo do Sporting. Eram essas as ocasiões, poucas, em que nós circulávamos para a cidade. Quando ia por exemplo no cinema, passava pelo café Continental e naquelas esplanadas eram só brancos que estavam lá. Depois, dali para Xipamanine íamos a pé. Há um pormenor que quero referir. Lembro-me de uma vez ia para Xipamanine com o meu pai, ele com o fardamento militar. Íamos para comprar uma coisa, acho que deve ter sido em 72/73. Acontece que o meu pai tinha o boné no bolso, não o tinha na cabeça. Apareceu a polícia militar e violentou o meu pai ali na minha presença. Eu não me esqueço desse dia, deram chambocadas a ele, mandaram ele subir no carro, levaram-no para o quartel e eu voltei para casa a chorar. Tudo porque ele não trazia o boné no sítio devido, de acordo com as normas. Isso para caracterizar aquele ambiente de violência, eles viram que ele estava com o filho mas mesmo assim não o pouparam por ter infringido uma norma.*

O autocontrolo imposto aos corpos suburbanos no centro da cidade deu origem a repertórios de comportamento tipificados. Jeanne Marie Penvenne referiu-se à interpretação do papel do «bom rapaz», modo estratégico de autossubmissão dos trabalhadores africanos para tornarem o quotidiano mais suportável.<sup>91</sup> No caso da frequência das salas de cinema, este desempenho, só possível para uma elite suburbana, ajustava-se ao às exigências da interação em sala, o que incluía a apresentação e as reações aos filmes. Como notou Juma, *Eu ia ao cinema à baixa uma vez ou outra. Ia ao Infante, ao Estúdio 222, ia para aqueles sítios, mas já com os meus irmãos, os meus primos mais velhos. Mas já não podíamos levar um amigo que não fosse assimilado, porque eles logo diziam, «o que é que este vem fazer?»*. Só pela maneira de vestir já se percebia que não era assimilado.

O sistema de vigilância sobre os corpos africanos nas salas de cinema, executado pelos funcionários, que filtravam as entradas, e pelos olhares de sentinela do público colono, levou muitos a desistir de tal aventura. Outros conseguiram ultrapassar o medo. Este foi o caso do projecionista Daniel Cossa, que justificou o seu ato de coragem pela ambientação ao centro da cidade desenvolvida no decorrer do seu trabalho. Esta experiência ajudou-o a enfrentar tanto o racismo institucional como os seus medos interiores: *Também fui ao cinema à baixa. Fui ao cinema Scala, assisti filme, assisti também no 222, assisti também no Dica, na altura. Fui dos filhos aqui da terra que tive ousadia na altura. Não eram muitos. Porque a gente sentia na carne que somos rejeitados. Eu chegava, sentava ali no chão do café Continental ou do Scala, era coisa do outro mundo para mim. Aliás, na altura até não era muito admissível, tinha que entrar lá para dentro, comprar o meu bolito e sair. Aliás, o que me deu talvez um bocadinho de possibilidade foi que eu trabalhei muito com os portugueses, na altura com os patrões, então eu consegui dominar o medo, levei uma série de material para casa do Sr. Eng. tal, Sr. Arq. tal, Sr. Dr. tal. Depois passei a estar no florista em que ia entregar flores. Então isso criou-me talvez um bocado de coragem de dominar esta questão de me distanciar. Muitas das vezes era a censura, mas outras não era, era uma questão de nós próprios sentirmo-nos inferiores. Mas eu consegui dominar isso, fui muitas vezes assistir filmes, só que eu não podia comprar um bilhete no balcão, tinha que ser na plateia, lá em baixo. A diferença nos tipos de filmes era notória.*

---

<sup>91</sup> Penvenne, *African Workers...*, 126.

*Os filmes que passavam lá tinham um pouco de tudo, via-se a questão dos filmes dedicados ao amor, notava-se a diferença nas pancadarias: o branco também pode sofrer um bocado com o preto nas pancadarias. Notava-se isso, o que aqui não era fácil notar no cinema Império.*

Apesar do medo, alguns suburbanos gizaram estratégias para contornar os obstáculos. Perante a exigência do passe de assimilado para percorrer a cidade e frequentar locais como os cinemas, foi criado no subúrbio um sistema de traficância e circulação da cidadania. Chame referiu-se então à existência do «assimilado aldrabado», membro de um grupo certamente ausente das categorias dissecadas pela história jurídica do império: *Havia cinema onde o preto não entrava, por exemplo, o Gil Vicente, mesmo assimilados os gajos não admitiam. Agora o Scala, e mesmo no Manuel Rodrigues, tinha um cinema um bocado mais baixo, e no Varieté, um assimilado aldrabado entrava e ia lá para cima onde a malta chamava o galinheiro. O que é um assimilado aldrabado?... Eu não sou assimilado, quero andar a passear de noite, ia ter com um conhecido e dizia «empresta-me lá a tua cidadania». Ele ficava em casa, e eu passei aquela noite na baixa. Muita vez a gente andava assim. Fui para o Scala, já era novidade. Fui ao Manuel Rodrigues, era novidade. Era só isso. Poucos iam daqui para lá. Havia poucos, os tal assimilados, mas não todos, havia assimilados carenciados, também havia carenciados.*

Para alguns africanos que tiveram a oportunidade de frequentar salas de cinema no subúrbio e no centro da cidade a comparação entre os espaços foi inevitável.<sup>92</sup> Depois de um percurso laboral em Lourenço Marques, iniciado aos 13 anos na fábrica de castanha de caju, Farida encetou, por via do casamento, um percurso de mobilidade social ascendente. As idas ao cinema na baixa da cidade, na companhia do marido – um serralheiro de uma família com algumas posses, pequenos proprietários que alugavam casas no subúrbio – integravam um estilo de vida aspiracional, típico de uma pequena burguesia suburbana. Ao descrever a evolução dos seus consumos, não apenas

---

<sup>92</sup> Recentemente Jeanne Marie Penvenne publicou um livro sobre a experiência laboral das mulheres da fábrica de caju de Lourenço Marques. Jeanne Marie Penvenne, *Women, Migration & the Cashew Economy in Southern Mozambique: 1945-1975* (Londres: James Currey, Boydell & Brewer, 2015). Sobre a indústria do caju, ver Fernando Bessa Ribeiro, *Entre Martelos e Lâminas. Dinâmicas Globais, Políticas de Produção e Fábricas de Caju em Moçambique* (Porto: Afrontamento, 2010).

os culturais, Farida integrou-os numa visão ampla da organização da cidade de Lourenço Marques:

*Para mim, nós naquele tempo o que queríamos era dinheiro para comprar chinelo, cremes, comprar qualquer coisa, que nós queremos. Quando é criança você vê outras pessoas que tem enquanto você não tem. Então, o meu pai só trabalhou para nos dar de comer, não é aquilo que nós queríamos, sapatos, coisa de capricho. O que eu devo fazer é comprar um saco de arroz para vocês comer, comprar caril até 30 dias, dar pão. Naquele tempo, um pão era um escudo. A partir daqui, do Alto Maé para lá, o branco tinha dividido, naquela zona... você não tinha espaço lá. Lá não havia música a tocar... aquele ambiente terminava lá. Lá o ambiente já era outro, não havia barulho, não havia música, 21/ 22 horas, você não apanhava ninguém na cidade. Você apanhava aquelas pessoas de classe média. O meu marido era serralheiro. O meu marido era assimilado, não era passe castanho, era azul, tinha castanho e tinha azul. À noite, o meu marido ia ver montras. Quando ele recebia, comprava uma camisa, na casa John Orr, por exemplo, ali onde agora emprestam dinheiro. Ali, os tecidos de roupa vinham todos de Portugal. Quando trabalhei na Soberana, aquilo era de um português, tinha roupa Monza, não era qualquer mulher que usava roupa Monza. Os tecidos vinham de Portugal, era feito pelos portugueses, corte era feito pelos portugueses que vinham de Portugal para vender nas melhores casas. Mas você não podia comprar casaco, você não podia comprar camisa, porque naquele tempo camisa custava 150 escudos. Você não podia comprar lá, você tinha que comprar no Xipamanine, tinha lojas lá a vender essas roupas. Nós não íamos para a baixa comprar tecidos de qualidade, não, comprávamos tecido ali, tudo ali. Você ia na baixa comprar o quê? Capulana era no Xipamanine, na baixa ia comprar o quê? Quando fosse no mercado central, você tinha que tomar banho, vestia, levar cesto, dinheiro, tinha que apanhar o 13 ou o 7 aqui no Xipamanine para ir ao mercado central. Chegando lá, tinha camarão, peixe, depois tinha de apanhar o 7 ou o 13, porque não havia chapa, era o machibombo. Então aqui era muito difícil você ir para o outro lado. Eu, com o meu marido, saía daqui às 20, íamos dar uma volta na cidade, íamos na Pinheiro Chagas, andar a ver montras, entrar numa pastelaria, tomar um sumo, voltar para casa, e apanhar os que andavam a cavalos, «boa noite, boa noite», e aqueles jipes com aquelas antenas. As senhoras andavam com cães. «O que está a fazer aqui a esta hora? Vem de onde?» Chamavam-lhe polícia de choque, cada polícia com seu cão e com os cassetetes, tal e qual como faziam na África do Sul.*

*O meu marido gostava muito de filmes, do Ringo, do Django, e esses filmes assim de guerra, filme americano, chineses, de guerra, filmes do Drácula. E levava-me. Nós íamos no Scala, ao Varieté, na baixa. Ele andava a ver cartazes, gostava muito de cinema. «Anda lá, está a correr um bom filme lá, toma banho, vamos lá.» Mas aqui muita gente ia ao cinema Império. Naquele tempo era sete e quinhentos. Em cima era dez escudos, em baixo é que era sete e quinhentos. Também o porteiro era amigo do meu marido. O cinema Império era de um branco chamado Senhor Saramago. Ali entrava qualquer pé descalço. Como se dizia, «aquilo é um cinema de pé descalço». Lá na baixa não, não era você só ir de chinelo. Tinha que ir bem vestido, de sapato, camisa, camisete, não é você chegar, não, não. Até quando você chegava olhavam como você vai entrar. Até porque na casa de banho estava lá uma senhora portuguesa, sentada, à espera de ver como você entra, se entra de qualquer maneira. Você lava as mãos, vê no espelho. Você não podia ir de qualquer maneira, não, não. Eles tinham uma pessoa lá a trabalhar. Eles escolhiam aquelas senhoras já idosas assim, que não têm que fazer em casa, ficavam até um quarto para a meia-noite, 23 horas. Havia filmes da baixa que nunca chegavam aqui, era só para lá da Polana. Mas você também não podia sair daqui para ir lá. Você tinha que ter condições, «eu tenho que me vestir como vou no cinema no tal sítio». Você já sabia. Agora você de calção, de camisete, com brinco, como andam agora, não entravam de verdade.*

## **A cultura popular como capital social dos assimilados**

Na sua entrevista, Abel referiu-se ao seu caso para descrever como alguns assimilados usaram instrumentalmente a cultura popular como expediente para lidar com os desafios colocados pela cultura colonial do centro da cidade. Quando nos encontrámos, revelou de imediato o seu conhecimento sobre Portugal, informação que recebia através da rádio e da televisão portuguesas internacionais. Abel vivia numa pobre casa da Mafalala, mas era um respeitado treinador de futebol, que animava os torneios de bairro locais. Reclama ainda hoje a sua identidade de assimilado, condição em alguns aspetos idealizada, que, muitas décadas após o fim oficial do sistema de indigenato, em 1961, ainda considera operacional: *A minha vantagem... eu era assimilado, o meu pai preparou-me para isso. Já o meu pai tinha o estatuto de assimilado. Quem eram os assimilados? Eram aqueles nativos que tinham*

*possibilidades dentro duma sociedade atingirem altos patamares. Havia degraus, havia os indígenas e depois tinha uma sequência, tinham de reunir requisitos para passar de uma classe para outra, de uma classe social para a outra até ao enquadramento. Tinhas de assimilar a cultura dos brancos... ou ser levado por alguém que te levava para lá.*

Indicativo de uma evolução, a relação com a cultura popular moderna foi incentivada pelo pai, um enfermeiro, que o «preparou» para a vida na cidade. As idas ao cinema integravam essa preparação, consolidada pelo percurso escolar. Se a mãe de Abel conduziu a parte religiosa (*a minha mãe era doméstica e religiosa, ia a Santana dar catequese e levou-nos a todos para lá*), ao pai (*que detestava os padres*) coube a parte escolar. Iniciou-se na escola da Munhuana, transitando depois para a escola João Belo, já dentro da cidade: *Eu, como era, sou e fui assimilado, rapidamente tinha os documentos em dia, e certidão, tirava o BI, e quando eu tive isso já fui para a escola João Belo. Senão tinha ido para o Barro Indígena ou para a Munhuana. Mesmo nas escolas que nós frequentávamos, fomos privilegiados porque estávamos às portas da cidade. Eu passeava com o meu pai, íamos ao Café Scala, para eu me ambientar à cidade. Eu ia às matinés de cinema com ele, nas grandes salas de espetáculo da baixa, Manuel Rodrigues, Gil Vicente, Scala. Mas não só, ele mandava-me fazer outras coisas, «você, vai lá pagar a mobília». Na altura, as mobílias eram compradas a prestações, mensalmente tinha que pagar a letra. O meu pai ia comigo e dizia «eu venho aqui pagar a letra do rádio que nós temos lá em casa, marca Telefunken». Quando começou a ganhar um pouco mais, o meu pai subiu uns degraus, havia dinheiro para ir fazer compras ao Xipamanine e no mercado central. Então, comprávamos peixe, pescada e o meu pai apresentou-me e disse: «mais para a frente há-de vir fazer isto sozinho». Eu tinha que regatear os preços, tinha que ver, além da qualidade, o preço, o dinheiro. Eu tinha sido preparado na minha integração. Nós estávamos preparados. Nós tivemos que nos preparar para ir para a escola a Escola João Belo, para a escola Dona Leonor Sá Sepúlveda, para a escola Paiva Manso. Em casa, aprendíamos tudo, saber falar português, cumprimentar, saber comer à mesa, saber dirigir-se às pessoas, os nossos pais ensinavam. Isso tem a ver com a assimilação.*

*Eu ia aos cinemas da baixa, o meu pai levava malta daqui, dos amigos daqui para o Gil Vicente, o Manuel Rodrigues, o Scala, o São Miguel. Era uma transição, o meu pai dizia «vocês têm que conhecer, de saber diferenciar o subúrbio da zona urbana. Vocês no cinema Império gritam, batem palmas, 'ó pá cuidado vem aí o comboio, cuidado, já lá na baixa não, lá você tem de*

*saber comportar, se chegás lá sozinho, bates palmas, és o único a bater palmas. Era um meio de passarmos daqui para a cidade e conviver com o ambiente da cidade. Nós tínhamos aqui este ambiente do subúrbio e aquele ambiente lá da cidade... que nos servia mais servia-nos também mais tarde para as escolas onde andávamos. Eram as mesmas coboiadas que passavam na baixa, mas as pessoas que iam lá eram diferentes. Por isso, é que nós deixámos de ir ao Império. Claro, não deixámos totalmente de ir ao Império, mas aos poucos acabámos por deixar. Fomos promovidos. Éramos assimilados, já não íamos ao Tivoli e ao Império.*

## Conclusão

Nas ruas dos bairros da sociedade suburbana de Lourenço Marques, os produtos da indústria cinematográfica – os *westerns* americanos e italianos, as histórias de amor «indianas» – ganharam vida própria. Singularmente, o cinema contribuiu para criar esta periferia, para definir os ritmos e os espaços de sociabilidade num mundo urbano novo. Inspirou também estratégias de manutenção e reconfiguração do poder, tanto no âmbito das relações entre colonizador e colonizado, como entre as diversas populações que circulavam num sistema complexo de diferenciação social, volúvel e conflitual.

Se a maioria dos habitantes desta periferia estava excluída pelo racismo colonial das salas de cinema do centro da cidade, a modernidade cultural trazida pelo cinematógrafo também não chegou a todos os suburbanos, nomeadamente às populações menos urbanizadas, aos habitantes dos bairros mais periféricos, aos que não possuíam capacidade material para comprar um bilhete e a quem o acesso foi bloqueado, nomeadamente raparigas e mulheres, pela ação conjunta da cultura patriarcal e da ideologia da respeitabilidade. Para muitos outros, porém, os filmes ocuparam um espaço relevante no quotidiano. Desde logo, garantiram a indivíduos com origens, histórias, línguas e hábitos distintos, um idioma social de contacto que podiam partilhar. Este idioma moderno, no entanto, não servia apenas para ativar novas redes em contexto urbano. O cinema concedeu um repertório prático e simbólico para os habitantes locais intervirem sobre o quotidiano, para reproduzir ou adquirir estatuto local, ou para desafiar convenções. Foi assim que a hegemonia de filmes violentos

na oferta dos cinemas suburbanos inspirou gangues de jovens a disputarem o seu estatuto urbano pela força e pela intimidação. Já os raros «filmes de amor», apresentados no cinema Olímpia, facultando protagonismo a personagens femininas que lutavam contra tradições patriarcais, acrescentavam fraturas e discussões às lutas pela definição do que deveria ser uma «relação amorosa». Neste último sentido, o subúrbio também construiu estes filmes; a sua receção conferiu-lhes uma singularidade, construída por subjetividades produzidas nas circunstâncias em que se ia edificando o subúrbio colonial.

As sessões nas salas suburbanas, repletas de intensas manifestações corporais, facultavam aos espectadores o direito a um espaço de prazer e intervenção pública, que se prolongava nas ruas. Estes direitos interacionais não eram reconhecidos nos cinemas do centro da cidade. Aqui, uma minoria suburbana, quase toda «assimilada», foi obrigada a reprimir os corpos e a adotar uma dramaturgia da respeitabilidade, preço a pagar pela participação na vida da grande cidade colonial. Os usos suburbanos do consumo do cinema encontravam-se limitados à oferta existente, o que certamente modelou as possibilidades de este idioma social se exprimir no quotidiano. Censuras políticas e morais vedaram experiências, sensações, prazeres e conhecimentos que poderiam diversamente relacionar-se com as práticas e representações dos habitantes dos subúrbios de Lourenço Marques. A administração colonial procurou limitar a imaginação cinematográfica, inúmeras vezes com sucesso, restando a possibilidade de os filmes conduzirem a uma reflexão crítica sobre as injustiças e as desigualdades prevaletentes.

## Fontes e bibliografia

### Entrevistas

José Juma, Maputo, março 2016

Abel Xavier, março 2016, março 2017

Ismael Juma, Maputo, março 2016

Mário Cumbe, Lisboa/Maputo, agosto 2017

Sebastião Chame, Maputo, março 2016

Farida Juma, Maputo, março 2016

Cristina Pimentel, Maputo, março 2016 e março 2017

- Agostinho Ferreira, Maputo, março 2016  
Daniel Cossa, Maputo, março 2016  
Isaac Ismael, Maputo, março 2017  
João Vate, Maputo, março 2017  
Joana Soares, Maputo, março 2017  
Helena Tembe, Maputo, março 2016  
Júlio Afonso do Rosário, Maputo, março 2016  
Joaquim Maia, Maputo, março 2017  
José Macamo, Maputo, março 2017  
Elias Esculudes, Maputo, março 2017

## **Bibliografia**

- Alegi, Peter. *Laduma: Soccer, Politics and Society in South Africa*. Natal: University of Kwazulu-Natal Press, 2004.
- Alpers, Edward. «A complex relationship: Mozambique and the Comoro islands in the nineteenth and twentieth centuries». *Cahiers d'Études Africaines*, 161 (2001): 73-95.
- Ambler, Charles. «Popular films and colonial audiences: the movies in Northern Rhodesia». *The American Historical Review*, vol. 106, 1 (2001): 81-105.
- Capela, José. *O Movimento Operário em Lourenço Marques, 1898-1927*. Porto: Afrontamento, 1984.
- Carvalho, Mário Vieira de, «*Pensar é Morrer*» ou *O Teatro de São Carlos na Mudança de Sistemas Sociocomunicativos desde Fins do Século XVIII aos Nossos Dias*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.
- Convents, Guido. *Os Moçambicanos perante o Cinema e o Audiovisual*. Maputo: Conteúdos e Publicações, 2011.
- Coplan David. *In Township Tonight! South Africa's Black City Music and Theatre*. Nova Iorque: Longmans, 1985.
- Domingos, Nuno. *Futebol e Colonialismo. Corpo e Cultura Popular em Moçambique*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2012.
- Domingos, Nuno. «A desigualdade como legado da cidade colonial: racismo e reprodução de mão de obra em Lourenço Marques». In *Cidade e Império: Dinâmicas Coloniais e Reconfigurações Pós-Coloniais*, orgs. Nuno Domingos e Elsa Peralta, 59-112. Lisboa: Edições 70, 2013.
- Elias, Norbert. *O Processo Civilizacional. Investigações Sociogenéticas e Psicogenéticas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.
- Fair, Laura. *Pastimes and Politics, Culture, Community, and Identity in Post-Abolition Urban Zanzibar, 1890-1945*. Oxford: James Currey, 2001.
- Fair, Laura. «Making love in the Indian ocean. Hindi films, zanzibarian audiences, and the construction of romance in the 1950s and 1960s». In *Love in Africa*, Jennifer Cole e Lynn M. Thomas, orgs., 58-82. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2009.

- Fair, Laura. *Reel Pleasure. Cinema Audiences and Entrepreneurs in Twentieth-Century Urban Tanzania*. Athens: Ohio University Press, 2018.
- Goffman, Erving. «A ordem da interação». In *Os Momentos e os Seus Homens*, 190-235. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.
- Gondola Ch. Didier. *Tropical Cowboys. Westerns, Violence, and Masculinity in Kinsbasa*. Bloomington: Indiana University Press, 2016.
- Harries, Patrick. *Work, Culture, and Identity: Migrant Laborers in Mozambique and South Africa, c. 1860-1910*. Portsmouth: Heinemann, 1993.
- Harris, Marvin. *Portugal's African «wards»: A First-Hand Report on labor and Education in Moçambique*. American Committee on Africa, 1958.
- Hedges, David, org., *História de Moçambique*, vol. II. Maputo: Livraria Universitária de Maputo, 1999.
- Hobsbawm, Eric. «The American cowboy: an international myth?». In *Fractured Times: Culture and Society in the Twentieth Century*, 72-90. Londres: Abacus, 2013.
- Honwana, Luís Bernardo. *A Velha Casa de Madeira e Zinco*. Maputo: Alcance, 2017.
- Hunter, Mark. «Providing love. Sex and exchange in twentieth-century South Africa». In *Love in Africa*, orgs. Jennifer Cole e Lynn M. Thomas, 135-156. Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 2009.
- Isaacman, Allen, e Barbara Isaacman. *Mozambique. From Colonialism to Revolution, 1900-1982*. Colorado: Westview Press, 1983.
- Kynoch, Gary. «Urban violence in colonial Africa: a case for South African exceptionalism». *Journal of Southern African Studies*, 34:3 (2008): 629-645.
- Leite, Joana Pereira. *La Formation de l'économie coloniale au Mozambique, Pacte Colonial et industrialisation: du colonialisme portugais aux réseaux informels de sujétion marchande – 1930-1974*. Tese de doutoramento, Paris: Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989.
- Leite, Joana Pereira, e Nicole Khouri. *História Social e Económica dos Ismailis de Moçambique – Século XX*, Cesa, Centro de Estudos sobre África e do Desenvolvimento, Documento de Trabalho n.º 92. Lisboa: Cesa, 2011.
- Martin, Phyllis M. *Leisure and Society in Colonial Brazzaville*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Mendes, Maria Clara. *Maputo antes da Independência, Geografia de uma Cidade Colonial*. Lisboa: Centro de Estudos Geográficos das Universidades de Lisboa, 1979.
- Newitt, Malyn. *História de Moçambique*. Lisboa: Europa-América, 1997.
- Penvenne, Jeanne Marie. *African Workers and Colonial Racism. Mozambican Strategies and Struggles in Lourenço Marques, 1877-1962*. Londres: James Currey, 1995.
- Penvenne, Jeanne Marie. *Women, Migration & the Cashew Economy in Southern Mozambique: 1945-1975*. Londres: James Currey, Boydell & Brewer, 2015.
- Pereira, Matheus Serva. «Batuques negros, ouvidos brancos: colonialismo e homogeneização de práticas socioculturais do Sul de Moçambique (1890-1940)». *Revista Brasileira de História*, vol. 39, 80 (2019): 155-177.
- Powdermaker, Hortense. *Copper Town: Changing Africa; The Human Situation on the Rhodesian Copperbelt*. Nova Iorque: Harper & Row, 1962.

- Reynolds, Glenn. *Colonial Cinema in Africa. Origins, Images, Audiences*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2015.
- Ribeiro, Fernando Bessa. *Entre Martelos e Lâminas. Dinâmicas Globais, Políticas de Produção e Fábricas de Caju em Moçambique*. Porto: Afrontamento, 2010.
- Rita-Ferreira, António. «Os africanos de Lourenço Marques». In *Memórias do Instituto de Investigação Científica de Moçambique/Instituto de Investigação Científica de Moçambique*, vol. 9, série C (1967-1968): 95-491.
- Sopa, António. *A Alegria é uma Coisa Rara. Subsídios para a História da Música Popular Urbana em Lourenço Marques (1920-1975)*. Maputo: Marimbique, 2014.
- Thomas, Lynn M. «Love, sex, and the modern girl in 1930s Southern Africa». In *Love in Africa*, orgs. Jennifer Cole e Lynn M. Thomas, 31-57. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2009.
- Vidacs, Bea. *Visions of a better world. Football in the cameroonian social imagination*. Berlin: Lit Verlag, 2010.
- Zamparoni, Valdemir. *Entre Narros e Mulungos: Colonialismo e Paisagem Social em Lourenço Marques, c.1890-c. 1940*. Tese de doutoramento, São Paulo: Faculdade Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1998.