

2



C.E.I.S. 2.º
CENTRO DE ESTUDOS
INTERDISCIPLINARES
DO SÉCULO XX
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

ESTUDOS DO SÉCULO XX

COLONIALISMO, ANTICOLONIALISMO E IDENTIDADES NACIONAIS

número 3 - 2003





Colonialismo, Anticolonialismo e Identidades Nacionais

*Coordenação:
Luís Reis Torgal
Luís Oliveira Andrade*

Estudos
do
Século XX

Guerra Colonial e Colonialismo no Cinema Português

Paulo Cunha

Paulo Cunha é mestrando de História na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

1. Introdução

O principal objectivo que nos move a discorrer o presente texto consiste no desejo de analisar as relações existentes entre o cinema português e um dos acontecimentos históricos mais importantes do séc. XX. Um estudo sobre Guerra Colonial e Colonialismo no Cinema Português permite-nos alinhar as principais ideias que marcam a evolução do pensamento colonialista na sociedade e na cultura portuguesas. Interessa-nos sobretudo reconhecer o impacto da Guerra Colonial na sociedade portuguesa através de uma forma de expressão colectiva privilegiada pela sua enorme capacidade de comunicação de ideias e de produção cultural.

O propósito de efectuar o presente estudo surgiu na sequência de um primeiro contacto com um texto-sumário de José de Matos-Cruz dedicado à inventariação dos diversos filmes portugueses relacionados com a Guerra Colonial¹. Para além de nos permitir conhecer melhor o fenómeno colonialista e a sua evolução ao longo do século passado, este estudo proporcionou-nos uma excelente oportunidade para tentarmos contribuir para o desenvolvimento do estudo do cinema português e das suas relações com a História.

Para este estudo, seleccionámos como *corpus* todas as obras de fundo portuguesas cujas temáticas incidissem sobre a Guerra Colonial e a Colonização. Procurámos então, no cinema português de ficção, referências directas ou indirectas a estes dois temas, excluindo à partida toda a produção fílmica de curta-metragem e em registo documental, por desvirtuar em quantidade as nossas intenções na persecução do presente estudo. Interessa-nos sobretudo conhecer e analisar as construções ficcionais do cinema português em torno de tão ricas temáticas.

O percurso que vos propomos pretende pois reflectir sobre as relações entre Portugal e Colonialismo através do cinema português. Iniciamos o percurso pelo período do Estado Novo, prolífero na produção de imaginários ideológicos, nomeadamente a recuperação do sonho colonialista. De seguida, procuramos conhecer as principais alterações provocadas pelo início da Guerra Colonial, que culminará com a queda do regime e o conseqüente processo de descolonização. Durante o período democrático, mercê do difícil processo de ruptura histórica e de uma esperada aproximação à Europa, as relações com as ex-colónias deterioram-se. Culminamos o nosso estudo na última década do séc. XX, onde procuramos entender uma clara reaproximação a África que permitiu, finalmente, a progressiva catarse colectiva da identidade nacional com as suas antigas colónias.

¹ José de Matos-Cruz, “Cinema. Longe da Guerra”, in *Guerra Colonial*, dir. Aniceto Afonso e Carlos de Matos. Lisboa, Editorial Notícias, 2001, pp. 536-539.

Da eminência da Guerra Colonial ao esquecimento e à conseqüente tentativa do seu apagamento da memória colectiva, a cinematografia nacional promoveu vários registos distintos – em relação à metragem e ao género fílmico – que nos servem de excelente fonte documental para conhecermos melhor a ideia de Colonização ao longo do século passado.

2. O Estado Novo, o Cinema e o Império Colonial

O primeiro “filme colonial” surgiu em pleno período de grande fulgor ideológico do Estado Novo. No mesmo ano do Duplo Centenário e da Exposição do Mundo Português, António Lopes Ribeiro apresentou *O Feitiço do Império*, uma espécie de *Lusíadas* em celulóide. Pela primeira vez no cinema português, uma obra de ficção aborda a missão colonizadora portuguesa e traz as colónias ao primeiro plano da cena nacional. Depois da bem sucedida experiência de propaganda directa intitulada *A Revolução de Maio* (1937), Lopes Ribeiro decide dirigir a Missão Cinegráfica às Colónias de África (1938-39), instituída pelo Ministério das Colónias e que percorreu as colónias africanas registando imagens que, segundo um projecto previamente estabelecido em Lisboa, iriam servir para a elaboração de um filme de fundo. À semelhança da obra anterior, também o novo filme de propaganda planeia cruzar a ficção com as “imagens reais do regime”, numa prática frequente que visava transformar o filme em documento visual da realidade, aproveitando a evidência das imagens em movimento para credibilizar os conteúdos ideológicos.

Segundo Reis Torgal, todo o enredo d’ *O Feitiço do Império* se baseia numa “antinomia entre personagens, interesses e ideais, e conceitos de colonização onde é evidente a ideia de respeito pelas culturas indígenas”. Tal como na *Revolução de Maio*, nesta obra, voltamos a presenciar uma “conversão”, desta feita a de um luso-americano às virtudes de Portugal e do seu Império ultramarino. É na África portuguesa que o emigrante se deixa “enfeitiçar” pela sua Pátria, o jovem foi descobrir Portugal em África e descobriu que também que “quanto mais africano mais português”. O filme mostra-nos a colonização portuguesa através das palavras do próprio convertido, um “racismo à portuguesa” marcado por uma ideia humanista e por um sentido de cruzada missionadora e civilizadora, incentivando a emigração para as colónias, que de forma escassa, lenta e cautelosa é ultrapassada pelas saídas para o estrangeiro, nomeadamente os para Estados Unidos e mesmo para o Brasil.²

O Feitiço do Império constitui o melhor exemplo de um conjunto de ideias que iriam dominar o discurso colonialista oficial: o conceito do “modo português de estar

² Vide Luís Reis Torgal, «Cinema e Propaganda no Estado Novo: ‘conversão dos descrentes’», Coimbra, Separata da *Revista de Teoria das Ideias*, Vol. 18, 1996, pp. 277-285.

no mundo”, introduzido pelo jovem académico Adriano Moreira e que pressupunha uma valorização positiva do colonialismo português. Reconhecendo-se uma importante influência da doutrina do “lusotropicalismo” de Gilberto Freyre, o novo conceito “pressupõe que o povo português tem uma maneira particular, específica, de se relacionar com os outros povos, culturas e espaços físicos, maneira que o distingue e individualiza no conjunto da humanidade”. À semelhança das obras cinematográficas anteriores, valoriza-se a tolerância, a fraternidade e o espírito cristão que possibilitam “a ‘imunidade’ dos portugueses ao racismo, a sua predisposição para o convívio com outros povos e culturas e a sua ‘vocação universalista’.”³

A original tese de Freyre transformou-se gradualmente num “trunfo” do regime perante a comunidade internacional, beneficiando da revogação do Acto Colonial e da revisão orgânica dos territórios ultramarinos (em 1951, as colónias passaram a ser designadas por “províncias ultramarinas”). Instituiu-se então a ideia de Portugal como um estado multirracial e pluricontinental unitário, habitado por populações de origens étnicas distantes e distintas, mas “unidas pelo mesmo sentimento e pela mesma cultura.”⁴

Já na década de 50, quando o regime e o Império português começam a ser postos em causa, prepara-se *Chaimite*, um novo panfleto colonialista assinado por Jorge Brum do Canto. O grande interesse desta obra passa pelo reconhecimento do fervor nacionalista e da exaltação colonialista transportados pelo regime para o cinema através da recuperação da gesta heróica das “campanhas de pacificação” de Mouzinho de Albuquerque no final do século XIX, quando as posições portuguesas eram questionadas no panorama internacional. Mais do que um documento cinematográfico, *Chaimite* representa um precioso documento histórico para o estudo do pensamento colonialista do seu tempo. Seleccionando um episódio edificante da mística imperial, Brum do Canto dá voz aos defensores de uma estratégia colonial que passava pela subjugação política e aculturação de África e dos africanos. Apesar da distância de meio século, a mensagem pretendida com *Chaimite* era oportuna: a alusão à superação de momentos difíceis na memória nacional através da afirmação dos desígnios da identidade nacional (ontem o *ultimatum* inglês, hoje as exigências da ONU e dos países descolonizados). À semelhança dos acontecimentos históricos recordados, o filme valoriza o Império ultramarino enquanto legado de um passado construído sob o signo das armas, da guerra e da conquista, onde sobressai a superioridade natural do povo europeu, e do povo português em particular.

No início dos anos 50, inseridos em projectos de produção privada, que visavam sobretudo trazer as imagens da África Portuguesa ao convívio dos portugueses, estreiam nas telas duas obras distintas cuja temática central aborda, indirectamente e em registos

³ Cláudia Castelo, ‘O Modo Português de Estar no Mundo’. *O lusotropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*, Lisboa, Edições Afrontamento - Biblioteca das Ciências do Homem, 1998, pp. 13-14.

⁴ *Ibidem*, pp. 96-97.

cômicos, a colonização portuguesa de África. O primeiro exemplo é *Chikwembo – Sortilégio Africano* (Carlos Marques, 1953); comercializado como “o primeiro filme português inteiramente rodado em África” e concebido como uma espécie de safari turístico, a obra ignora propositadamente qualquer referência a aspectos da realidade social e cultural africana. O segundo caso é *O Costa de África* (João Mendes, 1954) que recupera uma farsa teatral repetidamente ensaiada na revista: a história de um “tio africano” que sustenta monetariamente o sobrinho na metrópole às custas da fabulosa fortuna conseguida em África. Subjacente à ideia de uma colonização triunfante, proliferam estes exemplos particulares de “primos basílios” que, longe da pátria, lutam e prosperam honestamente.

Trata-se de dois exemplos que tentam recuperar a receita e o sucesso das comédias da década de 40 e onde, à semelhança dos exemplos anteriores, se faz propaganda à colonização portuguesa incentivando a emigração para as colónias africanas, dando-nos uma ideia de ser uma terra onde, através do trabalho e do esforço característicos do povo português, se podia enriquecer fácil e rapidamente.⁵

Em suma, podemos afirmar que durante o período de implantação do Estado Novo conhecemos diversos exemplos de obras cinematográficas que pretendem difundir as ideias coloniais inerentes ao regime vigente. Mesmo estas iniciativas privadas, sofrendo influências do aparelho censor e da ideologia contextual, comungam de um ideário mítico que caracterizou a política colonial durante esse período.

Contudo, importa realçar aqui, através de alguns exemplos, que a política cultural pós-António Ferro reprovou vários projectos cinematográficos baseados nas grandes figuras ou factos da histórica epopeia ultramarina, preteridas quer por razões técnicas, quer ideológicas: Leitão de Barros tentou ambiciosos projectos dedicados ao processo e aos protagonistas da expansão quatrocentista, nomeadamente *O Infante D. Henrique* (1950), *O Infante Santo* (1952), ou o megalómano *Galeões da Carreira da Índia* (1962).

3. O início da Guerra Colonial: “Rapidamente e em Força!!!”

Com o início da Guerra Colonial, as colónias africanas tornam-se notícia e motivo de interesse para todos os portugueses, dando origem a um considerável aumento da produção cinematográfica ultramarina, principalmente do género “documentário”, mas a vigência da Censura e a organização ditatorial do medo fazem do cinema colonial de ficção uma instância de reprodução dos valores do regime, da sua política colonial e do seu conceito hagiográfico da História de Portugal.

⁵ Em Janeiro de 1940, Raúl Faria de Fonseca partia para África para preparar um filme cómico ambientado nas colónias. No entanto, a prematura morte do autor, durante a preparação do filme em Angola, precipitou o aborto do seu projecto de produzir um “filme colonial”.

O Estado Novo desencadeou várias campanhas de sensibilização da opinião pública metropolitana que visava convencer a população de que Portugal (“nação multirracial e pluricontinental”) tinha necessidade de agir contra os “terroristas” que ameaçavam a identidade nacional e a soberania e manutenção do Império, da “maneira de ser português” e da sua “vocação universalista”. O regime, consciente de que a sua sobrevivência se jogava em África, não hesitou em recorrer ao dogmatismo, pretendendo produzir na consciência colectiva o sentimento de que a sobrevivência física e espiritual do Império passava pela Guerra Colonial⁶.

O principal instrumento ideológico do Estado chamava-se “censura prévia”, que tudo fez para filtrar os acontecimentos da guerra em benefício do regime. O regime de censura prévia desempenhava um papel central na defesa da imagem do Estado, dedicando-se a evitar que a política ultramarina da Nação fosse objecto de críticas, “permitindo-se, porém, críticas construtivas e patrióticas”. Estas medidas restritivas da liberdade e dos direitos dos cidadãos privavam a população de uma informação pluralista acerca das grandes questões, especialmente em relação ao Ultramar português.

As primeiras obras de ficção com objectivos comerciais relacionadas com as colónias, apesar de serem iniciativas privadas, fazem sobressair as visões defensoras da ideologia colonial e de um certo paternalismo racista, autênticos panfletistas pró-colonial de influência católica e anti-comunista. Ao contrário do que vinha acontecendo desde os anos 30, as ocorrências coloniais não tiveram, no cinema português, uma significativa incidência directa devido ao surgimento da Radiotelevisão Portuguesa (RTP), que rapidamente invadiu essa área e a monopolizou.⁷

A particularidade das primeiras obras reside no reconhecimento oficial da evidência da Guerra Colonial. *29 Irmãos* (Augusto Fraga, 1965) é um melodrama herdeiro do velho cinema português que tenta legitimar e faz a apologia da guerra, inevitavelmente incorporando imagens documentais e assumindo sempre um tom colonialista glorificante. Baseado num caso verídico, este drama retrata o regresso de um combatente de África e as dificuldades na reintegração, nomeadamente com a namorada.

As obras seguintes caracterizam-se por abordagens comuns. Todas estas obras se desenrolam em Portugal, bem distante do cenário de guerra, e todas se baseiam em processos de mudança de vida dos protagonistas fundamentados na experiência militar

⁶ Cfr. Nuno Mira Vaz, *Opiniões Públicas durante as Guerras de África*, Lisboa, Quetzal Editores e Instituto de Defesa Nacional, 1997, pp. 140-141.

⁷ Um dos mais importantes instrumentos de que o Governo dispunha para influenciar a opinião pública era a recém-criada televisão pública, que passou a ser largamente utilizada, de forma múltipla, como veículo da verdade oficial. *Conversas em Família* é o melhor exemplo dessa propaganda televisiva, programa durante o qual Marcelo Caetano, num tom coloquial, fazia a pedagogia da situação e apelava à participação de todos os portugueses na luta colectiva. Como este, sucederam-se programas de entretenimento dedicados às famílias portuguesas, que mostravam a verdade oficial da guerra, mas também às Forças Armadas, onde se destaca o popular *Mensagens de Natal*.

africana e todas são assinadas por jovens realizadores. Assim, tanto *Mudar de Vida* (Paulo Rocha, 1967), como *O Amor Desceu de Pára-Quedas* (Constantino Esteves, 1968) como também *Grande, Grande era a Cidade* (Rogério Ceitel, 1971), apesar de não se referirem directamente à Guerra Colonial, aludem à breve passagem por África dos seus protagonistas e ao consequente processo de alteração social e psicológica que lhes dificultou na reintegração do meio social em que se moviam anteriormente.

Os diversos protagonistas destas obras provêm de situações sociais, económicas e culturais muito distintas, mas viveram uma experiência que os influenciou decisivamente na maneira de pensar e de ver o próximo. Apesar de se tratar de registos fílmicos distintos – da comédia ao drama – estas obras não ignoram uma transformação psicológica, mais ou menos evidente, naqueles jovens que regressavam do cumprimento do serviço militar obrigatório num cenário de guerra. Trata-se de abordagens indirectas, com pequenas e breves alusões ao conflito, mas que se preocupam em retratar a vivência de uma sociedade em estado de choque provocado pela Guerra Colonial e pelos seus símbolos mais mediáticos: os ex-combatentes regressados de uma realidade diferente, incómoda e muito distante.

Estes indícios reflectem uma capacidade crescente da sociedade portuguesa reconhecer a falta de preparação da juventude que era lançada para a “defesa” das possessões ultramarinas. A sociedade portuguesa reconhece que do número dos ex-combatentes regressados alguns denotavam sinais visíveis de traumatismo psicológico que se repercutia directamente na reinserção social e cultural. Inevitavelmente, a Guerra Colonial e o regime entravam em choque directo e inevitável com a nova sociedade emergente.

Com objectivos bem distintos, o Serviço de Informação Pública das Forças Armadas (SIPFA) foi um dos poucos produtores cinematográficos, a par dos Serviços Cinematográficos do Exército, com autorização para filmar as imagens da guerra, desde a frente de combate ao dia-a-dia dos soldados nos seus aquartelamentos. Apesar da maioria destas filmagens estarem esquecidas nos arquivos, algumas foram tornadas públicas (*Moçambique, Missão de Combate*, 1969) e outras foram utilizadas para integrarem longas-metragens quer do exército quer de produtores particulares. Em 1969, o Coronel Almeida Nave, chefe do SIPFA, contactou uma agência de publicidade com o intuito de integrar toda a acção informativa das Forças Armadas no âmbito de um projecto destinado a uma ampla divulgação no estrangeiro, abrangendo a imprensa, a televisão e o cinema.⁸

Em colaboração com o Ministério do Ultramar e com o Governo Geral de Angola, o SIPFA produziu a mais importante iniciativa de um organismo oficial em forma de propaganda directa. *Angola na Guerra e no Progresso* (1971), dirigida pelo tenente Quirino

⁸ Cfr. Nuno Mira Vaz, *op. cit.*, pp. 153-154.

Simões (realizador de serviço à propaganda da guerra colonial), foi o maior esforço de propaganda cinematográfica empreendida pelo regime marcelista na justificação da guerra colonial. A partir de certa altura, a Acção Psicológica constitui-se como uma das principais preocupações junto das populações africanas, cuja finalidade era “agir sobre o moral e sobre a mentalidade dos indivíduos, colectividades e das massas, tanto no interior do território como no estrangeiro”.

De uma forma algo distinta, numa primeira fase do conflito, a Igreja Católica também desempenhou um papel fundamental na defesa e legitimação da colonização portuguesa. Através do Acordo Missionário com a Santa Sé, assinado em simultâneo com a Concordata de 1940, a Igreja Católica fica encarregue do ensino básico dos indígenas e recebe uma importante cooperação financeira do Estado português. Nomeadamente através do cardeal Cerejeira, a Igreja Católica legitima, de certa forma, a presença portuguesa em África através da secular ideia de Cruzada que, aliada à eterna ameaça do comunismo, parece ser a justificação suficiente para o apoio católico nacional ao colonialismo português.

O melhor exemplo deste catolicismo colonial e da posição da Igreja Católica face ao colonialismo é o “filme-missionário” *Uma Vontade Maior* (Carlos Tudela, 1967), um filme de declarada propaganda à “missão silenciosa e quantas vezes heróica dos missionários, a sua batalha no sertão africano por uma Igreja maior, numa Pátria melhor”, produzido pela Liga Intensificadora da Acção Missionária, um organismo da Igreja Católica⁹. O argumento, da responsabilidade da Congregação dos Missionários do Espírito Santo, retrata o percurso de um jovem português fascinado pela missionação e que, apesar da oposição dos pais e amigos, ordena-se e parte para Angola onde “realiza verdadeiro apostulado entre povos que desconhecem Deus e a Sua mensagem, ao mesmo tempo que ensina a língua-pátria.”¹⁰

A cobertura da guerra também foi escassa nos meios audiovisuais, desencorajados pelas experiências dos norte-americanos face ao Vietname, que lançaram progressivamente uma espontânea onda de revolta, mal-estar e contestação por parte de uma América desmoralizada face ao conflito bélico que, apesar de fisicamente distante, a televisão perigosamente aproximava.¹¹

Da África ainda Portuguesa começaram a surgir filmes panfletários como *Catembe* (Faria de Almeida, 1972), *Deixem-me ao menos subir às Palmeiras...* (Lopes Barbosa, 1972) ou *Esplendor Selvagem* (António de Sousa, 1972), vítimas da implacável acção

⁹ «‘Uma Vontade Maior’, no Monumental», in *Diário de Lisboa*, 11-X-1967, p. 6.

¹⁰ José de Matos-Cruz, *Cais do Olhar. O Cinema Português de Longa Metragem e a Ficção Muda*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 1999, p. 137.

¹¹ Cfr. Rui de Azevedo Teixeira, *A Guerra Colonial e o Romance Português*, Lisboa, Notícias Editorial, 1998, p. 96.

vigilante da Censura com vários problemas de exibição, por serem considerados “antipolíticos” pelo regime, e por fazerem do momento colonial português uma abordagem diferente, uma visão africana das colónias e da luta pela independência. *Limpopo* (do moçambicano Jorge de Sousa, 1972), *Knock-Out* (Viriato Barreto, 1968), *O Romance de Luachimo* (Baptista Rosa, 1968), *O Zé do Burro* (Eurico Ferreira, 1971), e *Explicador de Matemática* (Courinha Ramos, 1972) são exemplos de filmes que marcam a diferença da produção oficial de propaganda ao esforço de guerra. No entanto, as interdições, tanto na metrópole como nas colónias, não foram capazes de impedir o surgimento de um novo cinema português e finalmente do cinema africano.

Por outro lado, os movimentos de libertação começavam a dar os primeiros passos na produção cinematográfica. O PAIGC foi dos primeiros movimentos a iniciar a produção de pequenos filmes informativos, importantes documentos das suas actividades e veículos da sua mensagem anticolonial. Em Angola, surgiu no seio do MPLA um importante núcleo de produção cinematográfica, voltado então para as necessidades da sua propaganda político-militar. Nos inícios de 70, este grupo envolveu-se em dois projectos de ficção, ambos baseados em adaptações de obras do escritor Luandino Vieira que cumpria, nessa altura, uma pena de prisão no Tarrafal pelas suas ligações ao movimento anticolonialista.¹²

Neste primeiro momento da Guerra Colonial, a escassa produção ficcional cinematográfica reproduz claramente a visão oficial do conflito. Longe do cenário da guerra, as breves alusões não questionam a legitimidade da defesa do Império, nem tecem qualquer consideração política ou ideológica em relação ao conflito.

Apesar de comungarem da opinião da generalidade da juventude portuguesa face à Guerra Colonial, os novos cineastas parecem assumir uma espécie de compromisso estratégico com o aparelho censório do regime. Entre o início da guerra e as vésperas de Abril (1961-72), das cerca de oito dezenas de filmes de fundo portugueses estreados apenas oito obras – ou seja, cerca de dez por cento – se referem de alguma forma à existência de um conflito armado nos territórios ultramarinos.

4. A Revolução de Abril: “Nem mais um Soldado para as Colónias!!!”

Ao longo dos anos 60, a posição diplomática de Portugal no contexto internacional piorara. A questão colonial, entretanto transformada em conflito armado, tornara-se progressivamente na obsessão ideológica do regime do pós-Segunda Guerra Mundial. Os principais problemas internos e externos do regime, que preocupavam seriamente a

¹² Cfr. José Mena Abrantes, «Imagens desfocadas», in *Cinemas de África*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa e Culturgest, 1995, pp. 39-41.

sociedade portuguesa, estavam relacionados com a política colonial preconizada pelo regime vigente.

Durante a “primavera marcelista”, a crescente contestação à Guerra Colonial, inclusive a partir do interior do regime, manifesta-se visivelmente em vários sectores da sociedade. O então ministro Franco Nogueira fez mesmo um balanço amargo da evolução da guerra, questionando-se: “quanto mais tempo ainda durará a guerra? [...] Não se estarão a despender no Ultramar português somas consideráveis que seriam melhor empregues no fomento da metrópole, que assim se está a prejudicar e a atrasar?”¹³.

Nos primeiros anos da década de 70, foi-se generalizando a oposição à política colonial do regime, por causa de uma confluência da consciência civil e militar. Os indícios dessa oposição iam-se multiplicando na sociedade portuguesa – desde a oposição democrática aos movimentos contestatários estudantis –, os núcleos de exilados iam aumentando progressivamente a sua acção de protesto junto da comunidade internacional, isolando cada vez mais o regime; os desertores e refractários iam constituindo já uma massa significativa, ampliando o fenómeno de recusa à guerra no interior das forças armadas; os objectores de consciência iam organizando os primeiros actos colectivos de contestação à guerra e ao regime e vários grupos de oposição armada começavam a realizar várias acções de sabotagem no aparelho militar colonial.

Por seu lado, o panorama artístico e cultural, influenciado pelo desenvolvimento de uma certa opinião pública crítica à Guerra Colonial e ao próprio regime, serve de veículo para novas ideias que brotam gradualmente. Por outro lado, o advento do regime marcelista permitiu certas aberturas, nomeadamente no “novo cinema”, verificando-se que muitos autores oposicionistas conseguem fazer severas críticas políticas, evocando os aspectos negativos das suas experiências militares no Ultramar. Fernando Matos Silva foi o primeiro. Com *O Mal-Amado* (1974), o jovem realizador toca a superfície da ferida colonial numa obra inovadora que lhe valeu a perseguição da censura do regime. António-Pedro Vasconcelos insiste na temática colonial assinando um importante documento oposicionista na viragem do regime intitulado *Perdido por Cem...* (1972).

O Mal-Amado é um dos filmes fundamentais para se perceber a corrosão do regime, tendo a particularidade de ter sido o último filme português a ser proibido pela censura do regime e o primeiro a ser estreado após a sua queda. Conjuntamente com *Perdido por Cem...*, o filme aborda uma questão particular e uma realidade cada vez mais visível: o aumento considerável de refractários que chegavam a constituir cerca de vinte e dois por cento dos mancebos chamados às inspecções militares, desde emigrantes a desertores e exilados políticos.

¹³ Franco Nogueira citado in Nuno Mira Vaz, *op. cit.*, pp. 256-257.

A juventude retratada nestes dois exemplos situa-se numa filiação ideológica oposta à ideologia oficial do regime. Estes últimos filmes são exemplos de um novo posicionamento político e social da nova geração de cinema que, em 1967, haviam assumido colectivamente uma alternativa aos apoios oficiais e ao mercado cinematográfico. A Guerra Colonial é a dura realidade para esta geração, que se vê forçada a arrastar para África a vida e os sonhos de uma juventude desesperada e agoniada com o regime. Estes dramas ilustram bem a relação entre a guerra e os jovens por ela perseguidos.

No início dos anos 70, o protesto contra a guerra tornara-se mesmo o tema central dos ataques políticos ao regime. O crescimento das despesas militares traduzia-se num abrandamento para os investimentos no sector público, que estagnava economicamente o país. Os sectores intelectuais, em particular os estudantes universitários, que viam a mobilização interromper os seus cursos e retardar o início das suas carreiras profissionais, tomavam também parte activa nos movimentos de protesto levantando fortes hostilidades à guerra e ao militarismo.

A Revolução dos Cravos, levada a efeito por militares dos três ramos das Forças Armadas e dirigido pelo MFA, pôs fim a quarenta e um anos do Estado Novo e a quarenta e oito de ditadura em Portugal. Ao 25 de Abril seguiu-se um período revolucionário que transformou radicalmente a sociedade portuguesa, do ponto de vista das concepções, estruturas e relações sociais e económicas. Na euforia da Revolução de Abril, os cineastas saem dos estúdios para a rua, na busca de imagens reais e do novo protagonista desta época: o povo comum. Televisão e cinema inundaram o público com documentários que retratavam os cravos e os soldados, o primeiro 1º de Maio em liberdade e as manifestações populares. Sucediavam-se os documentários, como *As Armas e o Povo* (Colectivo de Cineastas, 1974), onde os gritos de ordem se dirigem contra a Guerra Colonial e a favor da Independência das Colónias.

A Guerra Colonial constituiu uma forte motivação para o golpe de Estado e para a independência dos territórios coloniais (ocorrida entre Outubro de 1974 e Novembro de 1975) com excepção de Macau e Timor, consubstanciando a grande e decisiva mudança na sociedade portuguesa. Consagrado o direito dos povos coloniais à autodeterminação (incluindo a aceitação da independência dos territórios ultramarinos) estava em andamento o processo de descolonização. Devido às condições em que ocorreu, o fim da Guerra Colonial provocou alteração significativa da situação no Continente africano, com a criação de novos países independentes que procuravam os seus rumos e aprendiam os caminhos da afirmação nacional, contribuindo para a restituição a Portugal de um lugar de dignidade e respeito na comunidade internacional.

Entretanto estreiam os filmes de motivação política que apelavam ao fim da Guerra Colonial e à Independência dos territórios ultramarinos. Rodado em condições de quase clandestinidade económica, estética e política, *Índia* (1974), assinado por António Faria, nem sequer foi sujeito ao visionamento da Censura, tal era o consenso que daí resultaria

a sua interdição irremediável, temendo-se inclusive a destruição do filme. Estreada após o 25 de Abril, esta obra é marcada por um certo radicalismo anticolonial, tendo sido todo ele construído com base em transgressões ao admitido pelo regime fascista. No entanto, quem esperava deste filme de António Faria um violento panfleto fílmico anticolonial sofreu uma grande desilusão¹⁴. Outro raro documento cinematográfico, *Malteses, Burgueses e às vezes*, de Artur Semedo, também marca pela crítica amarga à colonização de Angola.

Em Abril de 1977, José Fonseca e Costa apresenta *Os Demónios de Alcácer-Kibir*, um projecto ambicioso que pretende organizar num discurso fílmico uma reflexão sobre o fim do Império. O filme de Fonseca e Costa é a alegoria de um Portugal em trânsito, um país mergulhado na memória de um passado recente e no espaço mitológico dos fantasmas que povoam o inconsciente português.¹⁵

Só mesmo em termos de alegoria podemos entender um final em que a única personagem que se salva é a que simbolicamente se chama África revolucionária. Num final muito agitado, o realizador tenta responsabilizar exclusivamente os movimentos de libertação africana pela queda do regime português. Rodado durante o Verão Quente de 75, *Os Demónios de Alcácer-Kibir* é uma obra militante, inicialmente dedicada aos movimentos de libertação africanos.

Se durante o regime anterior a RTP tinha por objectivos a propaganda da ideologia colonial (divulgar um parecer favorável à “defesa das colónias” e a “gestão da emoção patriótica capaz de mobilizar e alimentar as fileiras e dissuadir a deserção”) o panorama alterou-se progressivamente à medida que caminhávamos até à Revolução de Abril. Meses após a revolução, na véspera de Natal de 1974, a RTP exibiu uma obra assinada por António-Pedro Vasconcelos, produzida pela televisão pública, que surpreendeu pela originalidade e intencionalidade demonstradas. Partindo das tradicionais mensagens de Natal dos soldados em campanha para as famílias, a célebre *Adeus, Até Ao Meu Regresso*, o realizador desenvolveu um interessante exercício de montagem que visava essencialmente, através de uma re-contextualização das imagens, a desconstrução do próprio regime.

Surpreendentemente, a estação pública, após anos de serviço à ideologia colonial anterior, foi das primeiras instituições a aceitar a herança negativa da Guerra Colonial e a saber transformá-la em algo de positivo e pedagógico. As mesmas imagens que ontem serviam de propaganda à beligerância e ao regime, hoje são usadas para o criticar e para dismantelar as suas estruturas. *Adeus, Até Ao Meu Regresso* procede, oportunamente, a uma reflexão da Guerra Colonial, e do regime em geral, através daqueles que

¹⁴ Jorge Leitão Ramos, *Dicionário de Cinema Português 1962-1988*, Lisboa, Caminho, 1989, p. 205.

¹⁵ Cfr. Salvato Teles de Menezes, *10 Anos de Teatro e Cinema em Portugal (1974-1984)*, Lisboa, Editorial Caminho, Coleção Nosso Mundo, 1985, p. 183.

a viveram por dentro, sendo uma inteligente desconstrução do regime através de uma das suas mais importantes campanhas de propaganda e de legitimação da Guerra Colonial junto do povo português. Para Mário Castrim, “esse esforço educa, no sentido da recusa do regime e na defesa da liberdade conquistada, e deve ser uma das mais importantes funções da televisão portuguesa”¹⁶.

Simultaneamente, estreia em Portugal um filme do nosso conhecido Glauber Rocha, *Der Leone Have Sept Cabeças* (1969), de produção franco-italiana, onde se traça um mortal retrato da situação actual do colonialismo em África. Glauber Rocha dá-nos um retrato irónico no qual os representantes do colonialismo internacional e da burguesia africana vão exemplificando as fases do neocolonialismo, onde desfilam comerciantes portugueses a recitar *Os Lusíadas*, missionários visionários e guerrilheiros brancos. *O Leão Tem Sete Cabeças*, título português, é uma parábola em estilo de panfleto político marcado por propósitos imediatos de consciencialização política e social. Rodado em 1969, a obra de Glauber Rocha só estreou em Portugal no mês de Fevereiro de 1975, sendo acompanhado por uma sessão de debate orientado por militantes do MES e do LUAR¹⁷.

Neste momento de fim da ditadura e início da democracia, ainda fresco o estigma revolucionário, o cinema português serve de propagação a outras ideias, ideias anti-salazaristas e em que o cinema de ficção discutirá o regime e o Império, com todas as suas desgraças. Contrariamente, e para além de não se ter discutido pública e abertamente, a Guerra Colonial foi vivida como uma “guerra do silêncio”, quer antes da democracia quer depois da ditadura.

Com o 25 de Abril, deu-se uma mudança político-ideológica fundamental que intensificou uma certa “cumplicidade da cultura portuguesa [para] com os movimentos de libertação”. Da justificação da “missão civilizadora de Portugal” feita pelo regime, o cinema português transita para uma fase de apologia da “justa luta anticolonialista”¹⁸, surgindo filmes já citados como *Os Demónios de Alcácer-Kibir* inspirado numa base emocional e no sentimento de culpa colectivo e conseqüente obsessão de auto-punição. Convicções negativas que geram uma visão de esquerda do conflito, uma postura de “racismo ao contrário”, uma atitude anti-épica e um discurso auto-negativo. Dedicado aos povos africanos sujeitos à colonização portuguesa, o filme de Fonseca e Costa é o único, no pós-25 de Abril, a pretender a demolição dos fantasmas sebastiânicos e do culto do heroísmo expansionista quatrocentista.

¹⁶ Mário Castrim, “Aprender a recusar o passado; Aprender a defender o presente”, in *Diário de Lisboa*, 26-XII-1974, p. 5.

¹⁷ Cfr. «Der Leone Have Sept Cabeças», in *Diário de Lisboa*, 6-II-1975, p. 15.

¹⁸ Cfr. Rui de Azevedo Teixeira, *op. cit.*, pp. 100-101.

5. A Democracia e a Descolonização: Abandono e Esquecimento

O fim da Guerra Colonial e o princípio das liberdades originou uma surto de obras literárias sobre o conflito e sobre o fim do Império. No entanto, o cinema português caminhava desconfiado e lentamente, ao contrário do que acontecera ao cinema americano em relação ao Vietname. Hollywood impulsionou um exorcismo colectivo, aberto e consistente da guerra, através de um espectáculo da guerra, iniciado por Martin Scorsese, em *Taxi Driver* (1976), e Michael Cimino, em *The Deer Hunter* (1978), logo seguidos por uma série de filmes catárticos como *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), *Platoon* (1986) e *Born on the 4th of July* (1989), ambos de Oliver Stone ou *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987). Estes filmes não hesitaram em abordar e explorar os fantasmas, com a memória e a mitologia de uma guerra que produziu nos combatentes norte-americanos uma *cultural rift* e uma *schrizophenic guilt*, sentimentos que, estendendo-se à sociedade, acabam por torturar penosamente a alma da América.¹⁹

O cinema e a própria televisão pouco se interessaram pela Guerra de África e, no entanto, existem “quilómetros” de filmes sobre o conflito produzidos por instituições públicas, material esse que se encontra indisponível para a maioria do público porque existe uma censura sobre o tema tão feroz como a de antes da revolução.

A sociedade portuguesa parece ter optado pelo silêncio como forma de exorcizar os fantasmas de África, voltando-lhe as costas, enquanto que se estigmatiza uma nova censura em relação à Guerra Colonial. Neste domínio, a RTP parece ainda influenciada pelas antigas directivas políticas, exercendo uma forte influência junto do público numa campanha de tentar ocultar um incómodo que durou 13 anos.

Até aos anos 90, a televisão pública portuguesa nunca transmitiu nenhum documentário sobre a realidade ultramarina, praticando inclusive uma espécie de censura disfarçada e envergonhada. Do mesmo modo, uma proposta de António-Pedro Vasconcelos para adaptar o romance *Nó Cego*, de Carlos Vale Ferraz, que contava com a disponibilidade das autoridades moçambicanas em fornecer apoio logístico, foi vítima de censura económica por parte da estação pública, censura claramente orientada a partir de altas instâncias militares e políticas. Anos depois, o mesmo realizador tentou adaptar outra obra de Carlos Vale Ferraz, desta feita a novela *Os Lobos não usam coleira*, mas viu agora a Secretaria de Estado da Cultura voltar com a palavra atrás e recusar o financiamento.²⁰

A Guerra Colonial afirma-se cada vez mais como uma aventura geracional que originou uma inflexão na história portuguesa. Ao contrário da geração finissecular do *Ultimatum* inglês, a geração portuguesa da “perda do Império Africano” forma uma camada social nova que bloqueou a memória colectiva em relação à Guerra Colonial.

¹⁹ *Ibidem*, p. 97.

²⁰ *Ibidem*, p. 98.

As reacções à perda do Império foram contrárias às da geração de Guerra Junqueiro e da “regeneração da Pátria”, conceito que deixou de fazer sentido enquanto património histórico e cultural num país que o rejeitou.²¹

Entre o fim do biénio revolucionário e o início do cavaquismo, surgiram vários projectos que pretendiam, de forma distinta, regressar à temática colonial. Concluída a sua rodagem em 1982, *Gestos e Fragmentos* pretende retratar a influência da Guerra Colonial na Revolução de Abril, através do discurso da figura singular de Otelo Saraiva de Carvalho. O filme-ensaio de Seixas Santos, ao contrário de outros filmes, surpreende pela ausência das imagens emblemáticas da Revolução. Numa entrevista, Otelo atribuiu ao conflito um papel decisivo no enfraquecimento e queda do regime e no processo que levou os militares a colocarem-se contra a guerra, não esquecendo as alterações que a Guerra Colonial foi gerando nos combatentes e nos seus familiares que ficavam por cá.

A Culpa (1980) assinalou a estreia de António Vitorino de Almeida na realização. A acção leva-nos ao Portugal de 1973, onde o protagonista é um ex-combatente da guerra da Guiné que vive obcecado com um complexo de culpa sob a morte de dois homens; um colega de armas e um nativo, vítimas de um alarme que deu durante a noite. O reencontro com a viúva do companheiro morto, assolada por uma espécie de loucura após a morte do marido, é o motivo para a precipitação de recordações tormentosas.

Nos anos seguintes, os irmãos Matos Silva, dois ex-combatentes, também abordam a Guerra Colonial. Fernando regressa a uma temática já conhecida com *Acto dos Feitos da Guiné* (1982) onde utiliza material filmado por si na Guiné (1969-70) quando integrou os Serviços de Cinema do Exército. Este filme é uma interessante encenação alegórica da relação histórica da colonização portuguesa e dos seus heróis, dando especial destaque à guerra que levou à derrocada do regime e do Império.

Por seu lado, João Matos Silva envolve-se no fracassado projecto de *Antes a Morte que tal Sorte* (1981), um filme que conheceu sérios problemas na produção. Do mesmo trio de *O Mal-Amado*, o argumento acompanha o percurso de um ex-estudante em Lisboa e ex-combatente em África entre as paixões e um ensejo de voltar à acção.

O facto de ninguém se interessar pela distribuição comercial destes dois filmes e o fracasso comercial registado nos anteriores demonstra bem o distanciamento a que a sociedade portuguesa votou as ex-colónias no período posterior ao 25 de Abril, tal como o receio em exorcizar a consciência nacional de fantasmas incómodos.

Neste momento de consolidação democrática, apesar de acalmado um certo estigma revolucionário, o cinema português encontra ainda enormes dificuldades em recordar o passado recente. Em poucos anos, os portugueses passaram por um período de instabilidade política e emocional onde a sociedade tentou fugir aos fantasmas do passado

²¹ Cfr. Fernando Catroga e Paulo Archer de Carvalho, *Sociedade e Cultura Portuguesas – II Volume*, Lisboa, Universidade Aberta, 1996, pp. 251-259.

acreditando num futuro que se queria de esperança e passava, necessariamente, por uma viragem estratégica à Europa e um consequente abandono de África.

6. Portugal e as novas relações com África: o Regresso e a Catarse

Infelizmente, só cerca uma década depois do seu fim foi possível olhar a Guerra Colonial com uma certa distância e tentar, de certo modo, reflectir sobre esse período conturbado da nossa história recente. Só nessa altura foi possível uma reflexão como *Um Adeus Português* (João Botelho, 1985), um filme que tenta articular o presente com o passado. Para João Lopes, não há dúvidas nem ambiguidades; Botelho assina “um filme onde se cita a guerra sem que a sua presença, no entanto, domine toda a ficção”. Segunda longa-metragem do jovem cineasta, laureada em festivais internacionais e com razoável recepção crítica em Portugal, *Um Adeus Português* é o primeiro filme português onde a guerra é explicitamente o centro e o motor dramático.²²

Recusando uma memória colectiva de tipo catártico e partindo de um conjunto de memórias privadas que são características de muitas famílias portuguesas, João Botelho aborda um drama familiar directamente relacionado com a dor física e psicológica provocada pela guerra. João Botelho e Leonor Pinhão, autores do argumento, dividem o filme em dois espaços e tempos distintos: um Passado que, num melancólico preto e branco recua até ao continente Africano em plena guerra e um Presente, em Portugal de 1985, num formato a cores pouco coloridas. Do passado chega-nos a história de uma patrulha portuguesa na guerra que após se perder no mato é vítima de um ataque inimigo e sofre algumas baixas, entre as quais um furriel muito especial. Simultaneamente, encontramos um país vazio, um Presente onde uma família minhota sofre a dor da perda de um filho morto em combate.

Para João Lopes, este é um “filme dos silêncios que arrastam as interrogações da acção. A guerra essa, permanece como silêncio maior, a ferida de que temos medo, partilhando-a em ficções prudentes”. É sempre sem esquecer esse Passado-realidade que João Botelho filma o presente. É um presente onde os pais, um irmão e a viúva não conseguem olhar para o futuro, não conseguem dar passos decisivos (no caso do irmão e da viúva casar e no caso dos pais morrer), sempre agarrados aos fantasmas de ontem.

Para Reis Torgal, numa perspectiva mais histórica, *Um Adeus Português* é, “porventura discutivelmente, o ‘anti-*Chaimite*’ (caso de contra-memória da história e de memória do cinema)”.²³ A atenta observação alerta-nos para a oposição que separa o filme imperialista amado pelo regime anterior de um dos principais exemplos cinematográficos da nova percepção política e social do pós-25 de Abril. A obra de Botelho pretende a

²² João Lopes, «Um Adeus Português», in *Diário de Notícias*, 17-IV-1986, p. 37.

²³ Luís Reis Torgal, *art. cit.*, p. 337.

divulgação de uma contra-memória em relação aos sentimentos de nacionalismo e imperialismo, em clara oposição à memória histórica cultivada durante a vigência do Estado Novo. Por outro lado, apoiado no significativo poder de divulgação e influência dos *media*, acreditamos que *Um Adeus Português* é o melhor exemplo da tentativa de construção de uma nova memória, fruto do eminente julgamento histórico e ideológico que contagiou a opinião pública portuguesa após a Revolução de Abril e o processo de descolonização subsequente.

Curiosamente, ou não, foi precisamente de realizadores que não estiveram em África que resultaram, entre 1985 e 1991, os primeiros filmes portugueses directamente relacionados com a Guerra Colonial: João Botelho com o já referido *Um Adeus Português*, Luís Filipe Costa em *Era uma vez um Alferes* (1987), Fernando Lopes em *Matar Saudades* (1987), Manoel de Oliveira, em *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990) e Teresa Villaverde, em *A Idade Maior* (1991).

Produzido pela RTP, Luís Filipe Costa realizou um telefilme onde se reconstituiu um conto sobre uma experiência vivida na Guerra Colonial escrito por Mário de Carvalho. Pela primeira vez, com *Era uma vez um Alferes*, o cinema invade a caserna e conta-nos uma história feita exclusivamente por militares e que escolhe como cenário exclusivo o espaço e o tempo da guerra.

Com argumento escrito por Fernando Lopes, Carlos Saboga e António-Pedro Vasconcelos, *Matar Saudades* relata a história de um emigrante que volta à sua aldeia transmontana após duas guerras – a colonial em África e a emigração em França – e com várias cicatrizes das batalhas perdidas. Tal como Paulo Rocha (*Mudar de Vida*) e António-Pedro Vasconcelos (*Perdido Por Cem...*), entre outros, o olhar de Fernando Lopes limita-se ao presente, às pessoas influenciadas pelo passado trágico da guerra, procurando estabelecer uma ligação entre o presente e o passado e tentando, de certa maneira, olhar a guerra ao longe, sem lá voltar. Nestes exemplos, a guerra é usada por citação, como o passado de alguma personagem; é um ponto no passado que pretende, de qualquer forma, tentar justificar algo que não tem implicação directa na guerra.

No início da década de 90, Manoel de Oliveira decide mudar de objecto e assim o seu primeiro filme histórico aborda a Guerra Colonial no contexto da história militar de Portugal. *Non ou a Vã Glória de Mandar* é um projecto e uma reflexão muito pessoal do cineasta sobre a identidade nacional e o destino de Portugal, a partir de um cruzamento dos imaginários do Padre António Viera e de Luís de Camões. Rodeado por vários especialistas da História, Manoel de Oliveira decide enfrentar a História de Portugal e, desde a Guerra Colonial aos primórdios da nacionalidade, desde a Ilha dos Amores a Alcácer-Quibir, extrai mais visões e intuições do que propriamente lições.

A acção do filme passa-se quase no final da Guerra Colonial, onde um grupo de soldados, numa deslocação, desenvolveu uma conversa relacionada especialmente com o conflito africano. Entre esses soldados destaca-se o *alferes Cabrita* (Luís Miguel

Cintra), um licenciado em História a cumprir o serviço militar, que irá dominar a narrativa e a discussão entre o grupo. Para além da guerra que polemicamente discutem – são várias e controversas as opiniões – o grupo irá através da nossa História (desde Viriato a Alcácer-Quibir) evocando outras batalhas onde os portugueses, embora lutando heroicamente, acabam por perder. No dia seguinte, o grupo sai para uma “picada” no mato, onde após encontrar o inimigo travam um tiroteio com mortos e feridos para ambos os lados, entre os quais o *alferes Cabrita* que delira e vê-se com o grupo em Alcácer-Quibir ao lado de D. Sebastião. Após a derrota na batalha e a desconstrução da lenda-mito do Sebastianismo, o *alferes Cabrita* morre na manhã do dia 25 de Abril de 1974, quando em Lisboa os capitães de Abril cercavam o quartel do Carmo e precipitavam o colapso do regime.

Partindo do crepúsculo da Guerra Colonial, Oliveira usa um grupo heterogéneo de militares para, numa viagem ilustrada desde os primórdios da nacionalidade, questionar e reflectir sobre a nossa identidade e sobre a herança histórica do regime salazarista. Fundindo os discursos de Camões (“glória de mandar/ a vã cobiça”) e Padre António Vieira (“terrível palavra é non”), Oliveira percorre os episódios mais negros da nossa História – da derrota de Viriato à derrota de D. Sebastião –, reflectindo sobre a colonização portuguesa e sobre o estado da nação em vésperas do 25 de Abril. Para o próprio Oliveira, *Non ou a Vã Glória de Mandar*, longe do pessimismo, acaba com uma mensagem de esperança, esperança no futuro que há-de vir e reflexão no passado que ficou para trás e que não podemos ignorar.

Teresa Villaverde estreia-se na realização de uma forma auspiciosa e prometedora, revelando arrojo e coragem ao abordar uma temática onde cineastas mais experientes ainda não tinham ousado pronunciar-se em forma de filme. O grande mérito de *A Idade Maior* e simultaneamente de Teresa Villaverde é o modo lúcido e objectivo com que aborda a Guerra Colonial, centrando-se num caso aparentemente particular mas suficientemente abrangente para ter uma abordagem global do problema.

A história, que nos transporta até 1972, a um Portugal que vivia escondido do resto do mundo e onde os homens eram obrigados a partir para terras distantes, adopta uma perspectiva inteligente ao colocar no centro da narrativa um jovem que reflete hoje sobre as consequências para a sua vida da Guerra Colonial que o país viveu até 1974. O pequeno *Alex* conta-nos a história do pai que se transformou em África, isolando-se da família e do mundo quando regressou.

Depois de *Um Adeus Português*, a obra de Teresa Villaverde surpreende por ser o segundo filme a abordar uma temática que nunca foi explorada pela cinematografia portuguesa. Fernando Matos Silva, esse sim um ex-combatente, só em 1993, com *Ao Sul*, faz uma abordagem ficcional e objectiva das consequências da Guerra Colonial, dando um inédito destaque à figura do mutilado, um assunto bastante incómodo que foi sempre propositadamente ignorada pelos meios de comunicação mais populares.

Fernando Matos Silva não resistiu à tentação dos símbolos, a uma sobrecarga de elementos que desviam a leitura do filme para lugares mais vastos, como na sequência do encontro do protagonista com um antigo subordinado na Guerra Colonial, em que o mutilado o considera culpado pela mina que o vitimou. *Ao Sul* mostra-nos uma sociedade estática e parada no tempo, que vive agarrada ao passado e com medo do futuro, como bem demonstra a personagem mutilada que passa o dia a ver imagens da Guerra Colonial. Apesar disso, a maior parte das personagens do filme, que existem na realidade, tem (mesmo se a sua passagem for curta) densidade humana, peso e justificação dramática.

A história do filme centra-se em relações que estão destinadas ao fracasso, sempre assombradas pelas memórias de África que remetem as personagens para um lugar de exílio, bem documentadas em algumas das mais fortes sequências do filme. A sequência em que um grupo de retornados assiste à projecção de um filme com imagens documentais avulsas de África é a única no cinema português que mostra, de forma tão simples e directa, a imensa melancolia de um país e de um povo cujo território e o imaginário se viram subitamente encolhidos, mostrando a descolonização como *requiem* final de um destino mítico português, permanecendo na memória, persistentemente, a lembrança de um paraíso perdido.

Depois de Matos Silva, Joaquim Leitão (*Inferno*, 1999) desferiu um golpe na ferida colonial ao abordar a questão dos mutilados de guerra e, sobretudo, do *stress* pós-traumático. Depois da difícil questão do *stress* pós-traumático ter sido comodamente ignorada durante décadas, o cinema ajudou a conhecer melhor uma realidade que afecta muitos milhares de portugueses. Os ex-combatentes afectados por esta patologia evitam as recordações da guerra, cortam as comunicações e isolam-se daqueles que amam e do mundo. Quando não conseguem evitar recordações, tornam-se agressivos e alcoólicos vivendo sempre perturbados pelo *stress* pós-traumático da guerra, uma doença que os empurra cada vez mais para dentro desse passado perturbador.

Ao longo de uma década, perto de um milhão de jovens portugueses passaram por experiências traumatizantes. Esta memória foi importante e influenciou o processo de construção destes ex-combatentes portugueses retratados no *Inferno*, um grupo de ex-combatentes composto por homens que vivem atormentados com as memórias da guerra, assombrados por pesadelos e insónias, medos e ataques de pânico.

A experiência da guerra e a forma como viveram o tempo que estiveram nas ex-colónias influenciam o comportamento dos ex-combatentes e todo o seu núcleo familiar. Foram postos sob a pressão das minas e das balas aos 19-21 anos, à mercê da angústia de verem os amigos morrer ou ficarem feridos, expostos ao medo e à tortura, testemunhas das mais violentas atrocidades. Os casos mais graves do *stress* pós-traumático estão ligados à primeira geração de combatentes. Hoje, vivem asfixiados pela memória que os tortura e fogem quando se fala do passado, como se assim apagassem o capítulo mais negro das suas vidas, fuga que é impossível. É a revolta de muitos ex-combatentes

que sofreram experiências muito dolorosas, alguns dos quais esperaram vinte anos até se sentirem capazes de abrir a mala que trouxeram de África, ao passo que outros têm uma permanente necessidade de remexer na intimidade do seu passado militar.²⁴

Os efeitos da violência armada continuam ainda hoje a afectar cerca de 20 mil ex-militares portugueses marcados pela invalidez física e, segundo as estimativas americanas relativas à Guerra do Vietname, cerca de cento e vinte mil militares portugueses psicologicamente afectados pelas experiências extremas próprias da guerra, ou seja, cerca de quinze por cento dos jovens mobilizados para a guerra. A doença de foro psiquiátrico caracteriza-se, segundo a psiquiatria, pela “difusão da identidade, a perda de coesão do ego, a confusão de valores, as dificuldades de intimidade, o embotamento afectivo, as dificuldades de relacionamento de toda a ordem e a agressividade acrescida”. Em Portugal, ao contrário de outros países, tem havido falta de sensibilização oficial para a abordagem destas questões e os doentes do *stress* de guerra têm sido umas franjas vítimas da maior marginalização, através do esquecimento que existe por força da memória dos ex-combatentes.²⁵

Sempre pertinente, Alberto Seixas Santos aborda mais uma questão igualmente difícil, a dos retornados do Ultramar, em *Paraíso Perdido* (1995). O grande interesse de *Paraíso Perdido* passa pela pertinência em abordar uma problemática actual, da qual o cinema português se tem distanciado. Este é o primeiro filme cuja problemática central gira em torno dos retornados das ex-colónias, apresentando um Portugal que, sob a capa da normalização democrática, está ainda assombrado por fantasmas do seu passado colonial e das convulsões da revolução e da descolonização. A pouco e pouco, o cinema português aborda temas até então proibidos.

Baseados em casos verídicos, a SIC apresenta dois telefilmes que elegeram como temática central a Guerra Colonial e as suas consequências: *Monsanto* (Ruy Guerra, 2000) e *A Noiva* (Luís Galvão Teles, 2000).

O protagonista do primeiro filme é um ex-combatente com *stress* pós-traumático que, trinta anos depois do regresso da guerra, vive um presente atormentado pelos pesadelos do passado. Depois do abandono da esposa, do suicídio de um camarada de armas e de um encontro trágico com ex-combatentes, o protagonista crê-se de novo em África, revivendo, agora na mata de Monsanto (Lisboa), pesadelos de guerra.²⁶

Para João Lopes, *Monsanto* parece “uma penosa repetição dos mais frequentes lugares-comuns do Império luso-brasileiro da telenovelas; primarismo visual, dramatismo maniqueísta, histeria gratuita dos actores”. O crítico crê-se “perante um sintoma de

²⁴ João Figueira, «A campanha que não tem fim», in *Diário de Notícias*, 26-XII-1999, p. 20.

²⁵ *Idem*, «Traumas afectam 120 mil portugueses», in *Diário de Notícias*, 26-XII-1999, p. 21; e «Memória e esquecimento», in *Diário de Notícias*, 29-XII-1999, p. 19.

²⁶ *Monsanto*, SicFilmes, Separata da revista *Visão*, n.º 361, Fevereiro de 2000, pp. 5-7.

degradação televisiva dos padrões de ficção por um enquadramento ideológico igualmente sintomático e determinista”, acusando o filme de Ruy Guerra de “um apagamento de todo o trabalho das imagens” resumindo-o a um produto “típico da típica televisão que nos domina: a redução de um capítulo crucial da nossa história moderna ao gratuito telenovelesco”. A questão levantada não era que se tivesse feito um filme sobre as memórias da Guerra Colonial, mas saber o que as imagens faziam com tais memórias, “desde que haja um actor aos gritos, coberto de lama e sangue, de olhos esbugalhados e a ranger os dentes, então isso já basta para proclamar que estamos do lado do trauma e da sua verdade.”²⁷

Por outro lado, *A Noiva* aposta forte na recriação de ambientes para nos fazer regressar até um Portugal dos anos 70 e contar uma história de amor ambientada em tempo da Guerra Colonial. Este filme retrata o drama de uma jovem recém-casada, cujo marido é mobilizado para o Ultramar, onde acaba por ser capturado pelo PAIGC. Devido a um equívoco, a família recebe o telegrama do Ministério da Defesa “lamentando as circunstâncias da morte do soldado” e enaltecendo “o sacrifício da vida que deu à Pátria”. A suposta viúva decide voltar a casar, precipitando-se para um confronto final entre o novo noivo e o regressado marido.²⁸

O drama aqui abordado é o das “viúvas de guerra” e dos soldados capturados. Como o regime anterior considerava como derrota a captura de soldados portugueses, era preferível fazer passar o prisioneiro por baixa em combate. Esta situação repetiu-se várias vezes durante a Guerra Colonial e, à semelhança da protagonista, muitas foram as “viúvas de guerra” que, convencidas da morte do marido, procuravam olhar em frente e refazer a sua vida com outra pessoa.

Estes telefilmes foram bastante significativos porque trouxeram às grandes audiências a questão da Guerra Colonial e das suas repercussões na sociedade portuguesa de então e de hoje. Se a promoção faltou em *Inferno*, a SIC não se descuidou e apostou forte numa estratégia que passou pela escolha de elencos mediáticos e por uma promoção nunca antes vista em televisão para o “cinema” português. Os recentes telefilmes sobre o drama colonial parecem não ter cativado a atenção e a disposição dos espectadores portugueses, mas têm o mérito de ter devolvido a problemática colonial ao horário nobre da televisão portuguesa.²⁹

²⁷ João Lopes, «Impressões. Entre as Imagens», in *Diário de Notícias*, 19-II-2000, p. 2.

²⁸ *A Noiva*, SicFilmes, Separata da revista *Visão*, n.º 380, Junho de 2000, pp. 5-7.

²⁹ O recente sucesso da telenovela da TVI *Jóia de África* (2002-03) reforçou a popularidade das temáticas coloniais no horário nobre da televisão portuguesa. Contudo, o enredo desta novela retrata uma visão romântica de África e do colonialismo, bem distanciada da temática belicista, à semelhança do filme *O Gotejar da Lua* (Fernando Vendrell, 2002), que trataremos adiante.

Por outro lado, a distinta recepção do público destas obras é bastante significativa do interesse actual desta temática. A primeira história, de carácter mais violento, parece não ter cativado a atenção e a disposição dos telespectadores portugueses. Este facto parece ter justificado uma trama mais “cor-de-rosa” para o filme de Galvão Teles, que recuperou um pouco os índices de audiência. Apesar de estar longe dos índices atingidos pelo entusiasmo e pela euforia inicial dos telefilmes, *A Noiva* foi vista por cerca de um milhão e meio de telespectadores, tornando-se o quarto filme mais visto na televisão portuguesa, muito graças à trama amorosa que envolve esta história da Guerra Colonial, uma vez que a maioria do público, segundo os resultados dos testes de audiometria, que assistiu foi do sexo feminino, com mais de sessenta por cento total da audiência.³⁰

Em 2002, também caracterizado por uma abordagem mais “romantizada” da colonização portuguesa, estreia *O Gotejar da Lua*, de Fernando Vendrell. Produzido pela Madragoa Filmes, este conto nostálgico e maravilhoso traça o percurso de um jovem e da sua família de colonos. Esta obra dá-nos duas visões distintas da colonização portuguesa em África; por um lado, a exploração de alguns brancos em relação a uma população nativa desprotegida pela lei e pelo costume, pelo outro, uma visão romântica e ingénua de convívio entre raças e mundividências distintas.

Esta abordagem nostálgica também é comum ao filme experimental *O Fato Completo ou à procura de Alberto* (2002) da responsabilidade de Inês de Medeiros. Inspirada pelas histórias da sua avó, que lhe falava de “um mundo fantástico, completamente romantizado do colonialismo”, a realizadora entrecruza duas histórias paradoxais da colonização portuguesa; por um lado, uma portuguesa branca nascida em África retornada no final do Império, pelo outro lado um jovem africano nascido em Portugal e que nunca conheceu a terra natal dos seus pais. Estas histórias denunciam a maior riqueza resultante da colonização portuguesa – uma interacção cultural que permanece apesar do difícil processo de descolonização.

Na nossa opinião, esta valorização da ideia nostálgica surge da necessidade de procurar motivos, que não a Guerra Colonial, para recordar e continuar uma ligação histórica e cultural com África. A melhor forma de manter vivo um conjunto significativo de valores positivos na relação entre colonizador e colonizado é partilhar um património comum de coabitação e cooperação existente fora do contexto bélico. Estas relações, proporcionadas por experiências pessoais e familiares, criaram certos mecanismos de auto-defesa que rejeitam o reconhecimento de momentos negativos como a Guerra Colonial e a partida forçada dos retornados.

³⁰ *O Público*, 5-VII-2000, p. 41.

O momento actual de relacionamento com o estigma colonial é pois de aparente catarse colectiva, talvez a primeira experiência de exorcismo da identidade nacional no pós-25 de Abril. Nos últimos anos, temos assistido a um regresso da produção de documentários sobre a questão colonial. A principal produtora tem sido a televisão, que em regime de co-produção ou de exclusividade, vem promovendo alguns projectos onde se mergulha na memória e se procura lentamente um regresso à África.

7. Algumas conclusões

A primeira tentativa de centrar um argumento na Guerra Colonial e nas suas consequências dá-se com o projecto *O Último Soldado*, de João Botelho e de Jorge Alves Silva, que fracassou por falta de apoio financeiro, repetindo assim uma história pródiga do cinema nacional. A razão que se costumava apontar para o alheamento dos cineastas era o facto de a grande maioria deles não ter estado nas Campanhas de África.

Não será, portanto, de estranhar que daqueles que abordaram na tela a temática belicista colonial, desde *Um Adeus Português*, só um – Fernando Matos Silva – tenha estado em África. Os restantes cineastas – lembremos João Botelho, Luís Filipe Costa, Fernando Lopes, Manoel de Oliveira, Teresa Villaverde, Seixas Santos, Joaquim Leitão, Ruy Guerra, Luís Galvão Teles e Inês de Medeiros – não fizeram a Guerra Colonial e só a conhecem através de testemunhos indirectos.

Com a geração de 1980-90, cada vez mais distante da guerra, parece ressurgir um desejo de mergulhar na memória do passado, e nada melhor que o cinema para servir de veículo dessas memórias e recordações. O surto recente do interesse cinematográfico pela Guerra Colonial vem preencher uma lacuna existente que privava até aqui (esperamos) os mais jovens de conhecerem uma realidade que lhes foi tão próxima e que afectou decididamente muitas famílias portuguesas.

Um importante conjunto de factores recentes permitiram uma reavaliação do fenómeno da colonização portuguesa. Entre a apologia do Estado Novo e a atitude punitiva do período pós-revolucionário, parece afirmar-se agora uma nova atitude de valorização do passado comum. As experiências da entrega de Macau e do difícil processo de auto-determinação do povo timorense provocaram um confuso sentimento de solidariedade na opinião pública portuguesa, favorecendo uma reconstrução da consciência nacional em relação aos antigos povos colonizados.

Simultaneamente, um conjunto de aproximações significativas – a constituição da Comunidade de Países de Língua Portuguesa, a criação da RTP-África e a cooperação económica – fortalece os laços relacionais entre Portugal e África. Após alguns anos de afastamento, uma aparente renovação ideológica do povo português promoveu uma reavaliação das suas relações com a História.