

ÁFRICA NOSSA

O IMPÉRIO COLONIAL
NA FICÇÃO
CINEMATOGRÁFICA
PORTUGUESA
1945-1974

JORGE
SEABRA

(Página deixada propositadamente em branco)

(Página deixada propositadamente em branco)

ÁFRICA NOSSA

O IMPÉRIO COLONIAL
NA FICÇÃO
CINEMATOGRAFICA
PORTUGUESA
1945-1974

JORGE
SEABRA

(Página deixada propositadamente em branco)

*A meus pais,
que comigo sempre estiveram,
a todas as companheiras e companheiros deste percurso,
mas especialmente à Paula, à Sara e à Diana.*

EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra

Email: imprensauc@ci.uc.pt

URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc

Vendas online: <http://www.livrariadaimprensa.com>

DESENHO GRÁFICO

António Barros

INFOGRAFIA

Carlos Costa

EXECUÇÃO GRÁFICA

Europress

ISBN

978-989-26-0104-5

ISBN Digital

978-989-26-0215-8

DOI

<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0215-8>

DEPÓSITO LEGAL

332147/11

SUMÁRIO

Prefácio	11
Texto e contexto	17
O que é <i>África Nossa</i> ?	17
Sobre a autoria de <i>África Nossa</i>	18
A problemática científica em <i>África Nossa</i>	20
Da estrutura à essência de <i>África Nossa</i>	23
Memória e identidade em <i>África Nossa</i>	24
I. Do império ao Estado pluricontinental	29
1. A intemporalidade dos impérios e da colonização	29
2. O império colonial português (1926-1974)	34
A essência imperial e colonizadora da nação	36
A Segunda Guerra Mundial e o interesse estratégico pelo império...	39
O Estado pluricontinental e multirracial.....	41
As guerras coloniais.....	47
II. O império na ficção cinematográfica	59
1. O cinema colonial	59
2. Conquistar, colonizar, regressar	62
3. De <i>Camões</i> a <i>Brandos Costumes</i>	64
<i>Camões. Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente</i> (1946).....	65
<i>Frei Luís de Sousa</i> , segundo António Lopes Ribeiro (1950).....	66
<i>Chaimite, a Queda do Império Vátua</i> (1953)	69

<i>O Costa de África</i> (1954).....	72
<i>Vinte e Nove Irmãos</i> (1965).....	75
<i>Mudar de Vida</i> (1966).....	77
<i>Nojo aos Cães</i> (1970).....	81
<i>O Zé do Burro</i> (1971).....	85
<i>O Mal-Amado</i> (1973).....	87
<i>Malteses, Burgueses e às vezes...</i> (1973).....	89
<i>Brandos Costumes</i> (1974).....	92
III. Da exaltação à angústia dos heróis	99
1. O império dos heróis	99
O heroísmo entre a bravura e a angústia.....	99
Tipologias de heroicidade.....	101
O papel dos heróis na época contemporânea.....	109
2. A exaltação dos heróis	111
2.1. Camões, um herói sentimental	112
Um olho por uma bandeira.....	112
Um perfil republicano num contexto estado-novista.....	117
2.2. Os heróis de <i>Chaimite</i>	126
Entre a morte heróica e a busca da eternidade.....	126
Os heróis perante o olhar dos outros.....	134
Os heróis de <i>Chaimite</i> na retaguarda.....	136
a) A secundarização de Caldas Xavier perante Paiva Couceiro.....	137
b) A agressividade de Paiva Couceiro.....	140
c) A subvalorização de Mouzinho de Albuquerque.....	148
Os heróis de <i>Chaimite</i> em combate.....	163
a) O desprezo pela vida.....	171
António, um herói do povo.....	184
A mulher heróica.....	188
O heroísmo anónimo.....	191
a) Esforço e humor na adversidade.....	192
b) «Um branco atira sempre de pé».....	198
3. As angústias de guerra	201
O tempo histórico das narrativas.....	201
Combatendo um inimigo sem rosto.....	202
Entre a recusa da heroicidade e a sua evocação patológica.....	207
Angústias de separação.....	218

4. Um império, dois perfis heróicos	227
O anacronismo da visão imperial.....	227
Entre o domínio e o declínio dos heróis épico-trágicos	228
Da emergência à implantação das preocupações existenciais	233
IV. Entre o paraíso e o remorso colonial	239
Uma missão, um império.....	239
1. O paraíso africano.....	241
1.1. Lutando pela casa no mato	241
O apêndice da guerra num contexto de paz e harmonia.....	241
Uma casa no mato, com terrenos à roda para cultivar.....	247
Esta terra é nossa.....	252
1.2. Uma terra de paraísos	258
Um Zé numa grande metrópole.....	258
As armas da paz e as armas da guerra	266
2. O remorso colonial.....	278
2.1. A brutalidade do colono africano	278
2.2. Por uma genuína sociedade multirracial.....	286
2.3. Corrupção e hipocrisia na sociedade colonial	290
Futilidade, hipocrisia e alienação na sociedade luandense.....	290
Entre a legalidade, a corrupção e a marginalidade	294
3. Paraíso e remorso em confluência temporal.....	302
V. As angústias do regresso.....	309
Regressos e angústias	309
A angústia como categoria existencial.....	312
1. <i>Camões</i> entre as saudades da pátria e do império	314
As angústias de Luís Vaz pelo regresso	314
Do regresso às angústias de regressado	319
Império, identidade e consciência patriótica.....	324
2. As angústias do regresso em <i>Frei Luís de Sousa</i>	330
Maria entre os afectos de Telmo Pais e de Madalena de Vilhena.....	332
A dupla condenação de Madalena de Vilhena	334
A valorização da angústia pelo regresso	337

O passado no centro do presente	339
O regresso do passado e a destruição do presente	343
O anúncio antecipado da chegada de D. João de Portugal	344
Os ressentimentos de D. João na hora do regresso	347
Império, tragédia e moralização social.....	350
3. <i>Vinte e Nove Irmãos</i> e o regresso da guerra colonial.....	355
«Vem aí o meu filho!»	355
As angústias de Ilídio	356
A descrédibilização da angústia de Maria	359
Um perfil de mulher próximo do Estado Novo.....	365
O enamoramento de Maria por Ilídio.....	369
4. Angústias afectivas e profissionais em <i>Mudar de Vida</i>	372
Uma chegada melancólica e tensa.....	372
Entre o ressentimento, a esperança e o remorso	375
O fim das esperanças e o encerramento do passado.....	378
A consumação da separação.....	380
Duas angústias amorosas sem solução.....	383
Angústias profissionais numa sociedade em mudança	389
5. O pessimismo, a família e a mulher nos filmes do regresso.....	393
VI. Uma África, dois impérios.....	407
Referências	415

PREFÁCIO

Muito cedo partiu o cinema em busca da História para com ela estabelecer uma relação que se foi tornando cada vez mais profunda ao longo de pouco mais de um século. Só a relação com a literatura teve duração e intensidade semelhantes.

Em boa verdade, o que o cinema procurou, em primeiro lugar, foi uma vislumbrada e prometedora dimensão espectacular de alguns factos históricos. E percebeu isso muito depressa. Tão depressa que a primeira representação em imagens em movimento de um evento histórico de grande relevo foi apresentada em 28 de Agosto de 1895, ou seja, quatro meses antes da famosa primeira sessão pública dos Lumière em Paris, em 28 de Dezembro desse mesmo ano, que é geralmente considerada como a certidão de nascimento do cinema.

O filmezinho em causa foi feito por Alfred Clark para a companhia de Thomas A. Edison e durava cerca de meio minuto, à semelhança do que sucedia com quase todos os filmes da época. Chamava-se *The Execution of Mary, Queen of Scots* e as imagens mostravam exactamente aquilo que o título prometia: Mary Stuart é conduzida para o centro de um cadafalso, ajoelha-se, poussa a cabeça no cepo e o carrasco cumpre a sentença, cortando com um golpe certo de machado a cabeça real que de imediato tomba no chão. O filme termina. Espanto e horror dos espectadores, a quem as imagens em movimento concediam o privilégio de quebrar as barreiras do tempo e do espaço e testemunhar, como se ocorresse ao vivo, à sua frente, a morte trágica e crua de uma grande figura histórica.

Foi assim que o cinema, ainda antes de verdadeiramente o ser, descobriu as reais potencialidades dramáticas e espectaculares da História, antes mesmo

de descobrir nas suas próprias imagens em movimento as extraordinárias capacidades narrativas que haviam de o transformar na arte mais popular e mais importante do século xx.

Os historiadores, porém, levaram mais tempo a descobrir o cinema. Começaram, desde logo, por demorar a reconhecer nele uma fonte documental digna de crédito para a ciência histórica. Foi preciso esperar até quase ao final da passada década de 60 para se realizar, em Göttigen, a primeira conferência sobre as relações da História com o cinema; e foi ainda um pouco mais tarde que Marc Ferro publicou, em 1973, nos *Annales*, “Le film, une contre-analyse de la société?” e Pierre Sorlin, no ano seguinte, “Clio à l’écran ou l’historien dans le noir”, na *Revue d’Histoire Moderne et Contemporaine*, dois textos que foram determinantes para uma compreensão mais profunda do cinema por parte dos historiadores. O filme ascende finalmente à condição de fonte histórica documental com o mesmo estatuto de dignidade do documento escrito.

Enquanto prática artística, o filme reivindica, no entanto, uma *autoridade* diferente na sua própria natureza da que é reclamada pela ciência histórica ao testemunho documental. Essa *autoridade* é a que Hayden White, em *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, designa como a *autoridade da cultura*, que resulta do facto de só ela poder aspirar à compreensão universal das formas que cria, superando a força tremendamente corrosiva dos processos temporais. À semelhança de outros produtos do mundo da cultura e da arte, que cumprem o seu desígnio enquanto elementos de uma grande história colectiva, os filmes integram traços dessa narrativa comum e fazem emergir, através dos seus discursos, fragmentos reprimidos dessa história a que todos pertencemos. É por isso que, ao contrário do que durante algum tempo pensava boa parte dos historiadores, a associação da História com o cinema não resulta em descrédito daquela, antes origina um diálogo entre pensamentos distintos – o pensamento da ciência e o pensamento da arte – que convergem na busca de sentidos para o mundo e para o lugar que nele desejamos ocupar.

Jorge Seabra, o autor de *África nossa*, situa-se no território de uma História que busca essa reflexão e encontra no cinema uma forma expressiva com quem quer dialogar. Pensar a História *com* o cinema não significa por isso

para Jorge Seabra o uso do filme como simples material didáctico, isto é, para ilustrar aquilo que já se conhece, para confirmar um saber entretanto adquirido por outros meios. Por razões que me parecem evidentes quando leio *África nossa*: porque o historiador não encara o filme como um reflexo directo e fiel de uma realidade hipoteticamente transparente e homogénea; porque não minimiza o valor simbólico do filme enquanto objecto cultural; porque tem em conta os códigos, específicos ou partilhados, da linguagem cinematográfica; e porque procura compreender os fundamentos da escrita fílmica materializada em cada uma das obras que analisa.

Jorge Seabra tem uma noção clara destas questões e por isso nunca lhe basta verificar que o cinema está ancorado na realidade. Procura ver de que forma esse ancoramento se concretiza, e observa, com rigor, os modos como uma realidade criada num universo ficcional (o do filme) se relaciona com a única realidade em que nos podemos situar para ler aquela: a do nosso tempo e do nosso espaço. Ao proceder desta forma ao seu trabalho de historiador, Jorge Seabra reconhece o cinema como um sistema de pensamento e, logo, como um sujeito outro que a história deve, por seu lado, reconhecer e pensar.

O testemunho que o cinema possa prestar, e indiscutivelmente presta, sobre a História e sobre o modo de a pensar inscreve-se num jogo dinâmico e complexo de mediações culturais, sociais e políticas de que nunca se pode fazer tábua rasa – nem o especialista em História, nem o especialista em cinema. É no território dessas mediações que se inscrevem os códigos específicos do cinema e os outros que ele partilha com outras linguagens, artísticas ou não.

Não compreender isto é não entender que não é a simples referência directa e concreta à realidade social nem a descrição minuciosa de factos históricos que adensam ou sequer conferem a um filme o seu eventual valor documental. Este resulta sempre da forma como são organizadas as convenções que regem o seu universo e a relação que estabelecem com a realidade empírica que possam representar. Dito por outras palavras, a verdade de um filme é, no fundamental, a prática das relações que, enquanto expressão singular e concreta, estabelece com a história e a ideologia.

África nossa resulta de um longo, rigoroso e profundo projecto de investigação sobre as formas de representação do império colonial português em filmes de ficção produzidos no nosso País desde 1945, o ano terminal da segunda guerra mundial, até 1974, o ano da revolução democrática que derrubou o regime ditatorial de mais de quatro décadas. Como o título expressamente nos diz, o livro concentra-se no continente africano, onde se localizou a maioria dos territórios que constituíram o império colonial português. Todas as fábulas dos filmes seleccionados pelo autor têm África como espaço de referência; ou porque é lá que ocorrem os eventos narrados ou porque, quando tal não sucede, é África que constitui referente central na memória dos intervenientes da acção.

África nossa institui-se, de forma clara, como um trabalho de natureza transdisciplinar, ou seja, situa-se num limite de fronteira, que simultaneamente separa e une dois territórios: o da História, que estabelece a área científica de reflexão, investigação e análise; e o do cinema, matéria de análise, mas encarado como sujeito de diálogo e não como simples e inerte objecto de estudo. Daqui resultou a necessidade, que penso ter sido bem concretizada na obra, de uma permanente circulação pelas linguagens, conceitos e instrumentos analíticos próprios dos dois territórios.

Pela extensão da investigação que cobre um dos períodos mais problemáticos da nossa História contemporânea, pelo rigor da reflexão empreendida, pela aguda capacidade de análise que demonstra, pela coerência com que aplicou a metodologia por si adoptada, pela pertinência das escolhas dos filmes, que permitiu até – e não é matéria de somenos – recuperar do absoluto anonimato algumas obras de diminuto valor estético, mas de relevante interesse documental, penso que África nossa constitui um valioso contributo de Jorge Seabra para o estudo da História de Portugal e para o estudo do cinema português do século XX.

Abílio Hernandez Cardoso

**TEXTO
E CONTEXTO**

(Página deixada propositadamente em branco)

TEXTO E CONTEXTO

O que é *África Nossa*?

Digamos que começa por ser uma provocação. Contudo, *África Nossa* não é um título destinado a desenvolver qualquer tipo de recuperação sebastiânica de algo que integrou física, institucional e juridicamente o território português até pouco depois de 1974, nem é igualmente uma manifestação saudosista relativamente ao império colonial português, desaparecido na sequência da revolução daquele ano.

O que é, então, *África Nossa*? Antes de mais, trata-se de uma investigação sobre a percepção que nos chegou do império colonial português a partir da ficção cinematográfica produzida em Portugal entre 1945 e 1974, num texto que reformula uma tese de doutoramento apresentada à Universidade de Coimbra em 2008, da qual foram excluídas as partes metodológico-científicas iniciais.

Deste modo, *África Nossa* é, em primeiro lugar, um título que sintetiza três ideias. Permite identificar, desde logo, o continente em que Portugal possuía mais domínios coloniais durante aquele período. Apesar das excepções asiáticas de Timor, Macau e do Estado da Índia, é incontestável que o espaço colonial português é predominantemente africano, tendência acentuada a partir de 1961 com a anexação dos territórios indianos pela União Indiana. Digamos que se trata de uma realidade institucional incontornável, pré-existente à expressão artístico-cultural a partir da qual a vamos analisar, e que pretendi deixar subjacente nessas duas palavras de abertura.

Em segundo lugar, *África Nossa* possibilita também alguma unidade ao conjunto das películas pesquisadas. Todas as narrativas que serão objecto

de análise terão sempre o continente africano como espaço de referência da fábula, mesmo que o discurso fílmico não se desenvolva nesses locais originários. Há, em primeiro lugar, as narrativas que têm os territórios africanos como palco da acção das respectivas intrigas e, por outro lado, aquelas que evocam o espaço africano, quer através de personagens aí ausentes, quer sob a forma de regressos, quer pela lembrança de feitos passados naquele continente. Neste caso, *África Nossa* comporta um argumento que emerge do próprio *corpus*. Hipoteticamente, outros espaços coloniais, antigos ou coevos, poderiam fazer parte das narrativas, como a Índia ou o Brasil. Porém, é apenas a África o espaço escolhido para referenciar ou proporcionar a acção dos filmes.

Em terceiro lugar, *África Nossa* deve-se também a uma inspiração. Atendendo às premissas anteriores — a África como espaço referencial e enquanto tema fílmico —, é aqui que surge a inspiração proveniente de *África Minha/Out of Africa* que Sidney Pollack dirigiu há alguns anos, tendo aquele espaço como referencial e como cenário e sendo, simultaneamente, uma obra em que a alusão colonial está também subjacente. Porém, a colocação de *Nossa* no lugar de *Minha* justifica-se essencialmente pela sua abrangência. *África Nossa* não remete apenas para a estória singular que a obra de Pollack trata, mas para algo que pertencia, naquele tempo, ao território português como espaço de memória e, por essa razão, é um tema de referência dos vários filmes aqui discutidos. “Nossa” porque fez parte do todo português, “nossa” porque é o referente de várias narrativas fílmicas, “nossa” porque remete para assuntos relativos à identidade.

Sobre a autoria de *África Nossa*

Gostaria aqui de dedicar algo deste texto a todos os que com ele se implicaram. Por diferentes e variadas razões, a eles também devo aquilo que agora é publicado. À Paula, às minhas filhas Sara e Diana, que vezes sem conta me perguntaram quantas páginas faltavam, e a todos os meus amigos, que em muitas circunstâncias me apoiaram no prosseguimento do

trabalho, ou deram variadíssimas colaborações no sentido de me possibilitarem maior disponibilidade para a pesquisa.

À Cinemateca Portuguesa pelo apoio prestado, nomeadamente à Dr.^a Sara Moreira, a Luís Gameiro, ao Eng.^o José Manuel Costa e ao Dr. Bénard da Costa, por todo o apoio técnico no visionamento das películas. Ao Dr. Henrique Oliveira pela preciosa colaboração prestada na facilitação do visionamento das obras. À Inspeção-Geral das Actividades Culturais pela disponibilização do espólio referente à censura, em particular ao trabalho desenvolvido por Pedro Brandão.

Ao nível da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, gostaria de destacar diversos apoios que, institucional e logisticamente, foram determinantes em todo este processo. Ao Professor Doutor José Augusto Bernardes, então presidente do Conselho Científico, agradeço o envolvimento que permitiu desbloquear alguns problemas burocráticos; à Sala de Estudos Cinematográficos pelo espólio videográfico que colocou à minha disposição, particularmente à colaboração prestada por Fausto Cruchinho. À Imprensa da Universidade de Coimbra agradeço o interesse manifestado em publicar o texto, em particular ao Professor Doutor João Gouveia Monteiro e à Dr.^a Maria João Padez de Castro.

Aos realizadores ou representantes legais de algumas das obras cinematográficas queria agradecer a enorme cortesia manifestada na autorização para publicar imagens alusivas aos filmes, nomeadamente a Alberto Seixas Santos, António de Macedo, António José de Lemos Ferreira, Fernando Matos Silva, Maria Helena Leitão de Barros Mantero e Maria Manuela Júdice Araújo Sena Alves Caetano.

Aos leitores e revisores, pela paciência com que leram todas estas páginas e deram diferentes sugestões para o enriquecimento da versão final, queria expressar o meu sincero agradecimento. Ana Paula Medeiros, João Marujo, Fernanda Paula Martins, António Amaro, Ana Margarida Ferreira contam-se entre essas preciosas colaborações.

Ao Professor Doutor Luís Reis Torgal gostava de agradecer a solidariedade institucional e a confiança depositada na assunção das responsabilidades inerentes à orientação, tendo constituído um importante contributo para a efectiva conclusão de todo o processo que envolveu a elaboração da tese.

Ao Professor Doutor Abílio Hernandez Cardoso queria expressar o meu reconhecimento pela discussão de ideias, pelo incondicional apoio institucional, pelas sugestões e leitura dos textos. Guardo, de todos os encontros e conversas, a permanente disponibilidade, solidariedade e estímulo, qualidades que constituíram sempre um encorajamento importante na continuação do trabalho e na superação das dificuldades que rodearam a investigação, aspectos pelos quais gostava de lhe expressar o meu sincero e público agradecimento.

A problemática científica em *África Nossa*

Este texto procura ser uma abordagem transdisciplinar que toca simultaneamente dois domínios. Por um lado, o cinema, encarado aqui como objecto de estudo, e, por outro, a história, entendida como a área científica a partir da qual as películas foram analisadas. Assim, a necessidade de circular entre a história e o cinema, obrigam a que este texto deva situar-se numa zona de fronteira, na qual se cruzam os dois domínios, sempre que a compreensão do objecto o exigir, acrescidos da utilização de alguns conceitos oriundos da área da narratologia, por se terem revelado os mais adequados para operar produtivamente sobre as ficções cinematográficas. Para além disso, a localização da investigação num terreno cientificamente híbrido colocou, desde o início, vários problemas. Desde logo, o da inexistência de uma produção científica nacional que, na área da história, servisse de suporte teórico e metodológico à investigação, não obstante os valiosos trabalhos monográficos que têm sido produzidos desde há alguns anos.

A investigação baseou-se no pressuposto de que a evidência fílmica é uma fonte construída pelas sociedades humanas passadas, que, como todos os outros tipos de fontes, requer um trabalho específico para nos podermos aproximar do tempo que a produziu, particularidade que passa, neste caso, pelo domínio da linguagem fílmica. A pesquisa assentou na selecção de onze obras sobre o tema do império colonial, escolha que emergiu de um duplo critério, a conotação e a denotação, assumindo particular importância o primeiro, ao contribuir para o alargamento das

obras seleccionáveis — aquelas que, de forma implícita, se referem ao império —, permitindo simultaneamente o alargamento temático da investigação e integrando no *corpus* narrativas que seriam excluídas se o critério fosse apenas o da denotação.

Concluída essa fase, verificou-se a recuperação do anonimato de alguns filmes, que dificilmente sairiam do esquecimento se fossem olhados segundo um prisma exclusivamente estético. Este será um contributo que o domínio da história poderá trazer para a história do cinema português. Como, por critério científico, o historiador não deve excluir fontes por razões subjectivas, nomeadamente estéticas, a aplicação daquela norma na escolha do *corpus* fílmico levou à selecção de obras que eram ricas em conteúdos historiográficos apesar de maçadoras e esteticamente pobres.

Sobre o trabalho desenvolvido a partir das narrativas fílmicas, uma das questões que, desde o início, se me colocou foi a de tornar a fonte fílmica operativa, de forma a poder citá-la com o rigor com que citamos a página de um livro ou a saber retirar-lhe informações cientificamente válidas e ricas de sentido histórico. Foram estes problemas que me levaram ao desenvolvimento do modelo em que a análise fílmica se baseia, aspecto abordado numa parte metodológica excluída do presente texto. O problema da citação, resolvi-o através do plano, a unidade física mais pequena que existe num filme e que, por ser a porção de película impressa entre dois cortes, podia ser objectivamente identificável no conjunto da obra. Porém, a recolha de informações com interesse para a investigação teria de passar pela análise das obras do ponto de vista da linguagem fílmica, nomeadamente da montagem, o procedimento que mais sentidos confere à obra fílmica, reforçada com outros elementos provenientes da organização interna dos planos. Tudo isso, em conjunto, conduziu à criação da estrutura narrativa, em que as películas foram sistematizadas em planos, cenas e sequências, e ao modelo de observação que desenvolvi. Concluída a investigação, considero que o modelo criado funcionou e permitiu que a análise se baseasse em dados recolhidos de forma sistemática segundo critérios uniformes não impressionistas. Ainda em reforço desta preocupação pela objectividade e fundamentação, e porque a essência da investigação radicou na imagem em movimento, houve sempre a intenção de anexar ao texto imagens elucidativas da fonte fílmica, de forma

a torná-lo mais claro e demonstrativo, tendo apenas ficado excluídas as obras em relação às quais é desconhecida qualquer representação legal.

Em suma, as opções escolhidas para a pesquisa basearam-se no pressuposto de que os diálogos científicos multidisciplinares permitem que os objectos de estudo ganhem uma dimensão compreensiva mais global; possibilitam o abandono de algum enquistamento típico de uma análise exclusivamente monodisciplinar; reprojectam a dimensão das disciplinas sociais; e contribuem, eventualmente, para a superação das dificuldades de afirmação social e política por que aquelas passam, nos dias de hoje, em Portugal.

Outro aspecto que foi excluído da presente edição diz respeito à forma como o Estado Novo dirigiu e enquadrou o sector cinematográfico. Ao analisar o discurso do poder sobre a matéria cinematográfica, verifiquei uma grande coerência doutrinária durante todo o período, estando sempre subjacente uma nova concepção de Estado, determinada pela ideia de que não há Estado forte onde o executivo não o seja. Essa visão levou ao desenvolvimento de uma tendência totalitária do poder instituído, particularmente visível a partir da criação do Secretariado Nacional de Informação em 1944, definindo de forma soberana tudo aquilo que interessava ao sector e segundo o qual o cinema apenas faria sentido se estivesse ao serviço da nação através da educação, da propaganda, ou como indústria, como secção corporativa ou através da contribuição tributária. Porém, para além do serviço que se lhe exige, o cinema é uma actividade progressivamente sob vigilância no que se refere ao acesso dos menores e à organização do espectáculo ou ao nível dos conteúdos censurados, verificando-se, quanto a este último aspecto, que o regime utilizou sempre como critérios determinantes a autoridade do Estado e a moral católica. No entanto, a inspecção prévia de temas tão díspares como a guerra colonial ou o erotismo, constituindo, na perspectiva do regime, focos potenciais de subversão da opinião pública, receberam decisões diferentes, consoante são dados a ler de forma explícita ou implícita, podendo-se daqui concluir que a prática do poder se revelou incoerente relativamente ao discurso que foi produzindo, nomeadamente nas diferentes decisões que tomou sobre assuntos semelhantes em matéria de censura.

Da estrutura à essência de *África Nossa*

Como já foi referido, desta edição foram excluídas duas partes iniciais que integravam a tese apresentada a provas, a fim de facilitar o acesso directo ao objecto central da investigação. No primeiro texto, tratou-se de uma abordagem teórico-metodológica, com o objectivo de discutir as relações entre o cinema e a história, no qual se analisaram as razões da marginalização do filme pela história, e essencialmente se apresentava o modelo de análise a aplicar às narrativas fílmicas. No segundo caso, a intenção foi analisar o discurso do poder sobre a matéria cinematográfica, no sentido de obter um quadro estruturante sobre a relação que o Estado Novo estabeleceu com o sector.

Desse modo, passando a abordar directamente a forma como foi organizada a análise da ficção cinematográfica alusiva ao império colonial, esta foi estruturada em três grandes núcleos temáticos: a conquista, a colonização e o regresso. Qualquer organização imperial, independentemente das formas que tenha assumido, passou sempre por estes três momentos: conquistar e impor uma autoridade no território, desenvolver processos de administração e colonização para rentabilizar economicamente esse espaço e, finalmente, durante a fase de domínio ou no seu encerramento, o regresso ao espaço de partida inicial.

Nessa linha, elegi as narrativas que abordavam o tema da defesa dos territórios descobertos ou conquistados, num capítulo que intitulei «Da exaltação à angústia dos heróis», por serem analisadas segundo o ponto de vista dos heróis que, voluntária ou compulsivamente, conhecidos ou anónimos, estiveram ao serviço daquela missão, num período histórico que vai da conquista de Ceuta à guerra colonial. Depois da conquista vem a colonização, o desbravamento dos territórios e a construção de urbes, capítulo que designei como «As colónias entre o paraíso e o remorso», no qual são discutidos os conceitos de colono, colonizado e colonização, que emergem a partir de narrativas que situam os respectivos tempos da história em períodos que vão das campanhas de ocupação de finais do século XIX à guerra colonial. A fechar, escolhi o tema do regresso, ou seja, como é que aqueles que ficavam ou regressavam encaravam esse acto, texto que defini

como «As angústias do regresso», dado que, de forma talvez inesperada, a angústia será um sentimento permanente, assim como também a ausência de discursos eufóricos ou festivos sobre esse acto.

Ficções analisadas em <i>África Nossa</i>		
ano	título	temática
1946	<i>Camões</i>	Heróis e regresso do império
1950	<i>Frei Luís de Sousa</i>	Regresso do império
1953	<i>Chaimite</i>	Heróis e colonização do império
1954	<i>O Costa de África</i>	Colonização
1965	<i>Vinte e Nove Irmãos</i>	Regresso do império
1966	<i>Mudar de Vida</i>	Regresso do império
1970	<i>Nojo aos Cães</i>	Colonização
1971	<i>O Zé do Burro</i>	Colonização
1972	<i>O Mal-Amado</i>	Heróis do império
1973	<i>Malteses, Burgueses e às vezes</i>	Colonização
1974	<i>Brandos Costumes</i>	Heróis do império

Curiosamente ou talvez não, terminado o percurso sobre o tema na filmografia em análise, a unidade de ideias sobre o império que subjaz às narrativas não é, de forma alguma, linear. Antes pelo contrário, a bipolaridade conceptual é a tónica dominante, configurando-se no horizonte duas noções de império, demonstráveis particularmente na visão que emana dos heróis e da colonização, acrescidas ainda de uma visão marcadamente pessimista nas abordagens sobre o regresso do ultramar, que terei oportunidade de desenvolver através da metáfora *uma África, dois impérios* como essência estruturante desta pesquisa.

Memória e identidade em *África Nossa*

África Nossa funcionou com um horizonte temporal situado entre 1945 e 1974. O ano de 1945 constitui um momento de ruptura pela alteração do

padrão internacional quanto ao entendimento dos territórios coloniais, vigorando, desde então, o princípio de os povos poderem dispor de si próprios, com reflexos indiscutíveis na política colonial do Estado Novo. Contudo, já em relação a 1974, a realidade histórica tem vindo a demonstrar que, ante a permanência da produção fílmica sobre o tema, é uma data primordialmente criada pelas necessidades de investigação. Nos 33 anos que medeiam entre 1974 e 2007, foram realizadas 41 obras, assinadas por 34 realizadores, nas quais a problemática do império e dos seus reflexos sociais permanece. A essas narrativas estão associados nomes como Alberto Seixas Santos, António-Pedro Vasconcelos, Fernando Lopes, Fernando Matos Silva, João Botelho, João Mário Grilo, Joaquim Leitão, José Fonseca e Costa, Luís Filipe Costa, Luís Galvão Teles, Manoel de Oliveira, Maria de Medeiros, Paulo Rocha, Pedro Costa ou Teresa Villaverde, para citar apenas os mais conhecidos.

Entre 1945 e 1974, o período abarcado por esta investigação, foram realizados diversos filmes e, caso todas as narrativas estivessem disponíveis, haveria 26 obras para análise sobre o tema do império colonial. Ou seja, num período de 29 anos, seriam, academicamente, 26 títulos. Já entre 1974 e 2007, em 33 anos, haveria 41 películas. Ante a clareza destes números, parece indiscutível a persistência do tema na ficção cinematográfica portuguesa, independentemente dos períodos históricos, revelando uma evidente apetência do meio cinematográfico para o tratamento do assunto, cuja importância poderá ser nuclear para a nossa memória enquanto nação, com reflexos no processo de construção da identidade colectiva, sobre o qual importa manter um olhar atento.

(Página deixada propositadamente em branco)

**DO IMPÉRIO
AO ESTADO
PLURICONTINENTAL**

I

(Página deixada propositadamente em branco)

I

DO IMPÉRIO AO ESTADO PLURICONTINENTAL

1. A intemporalidade dos impérios e da colonização

Segundo Cartier, designa-se por império «toda a organização hegemónica que transcenda os quadros étnicos ou políticos naturais e tenda para um certo tipo de dominação universal», conceito que «relewa indiferentemente do campo político em sentido estrito ou do económico» e que «é susceptível de se aplicar a um grande número de estados da Antiguidade, da Idade Média ou dos tempos modernos». Ainda segundo aquele autor, na base de qualquer construção imperial está sempre um processo de conquista, que «implica a existência preliminar de um par conquistadores/vencidos», pressupondo, ao mesmo tempo, «um desnível técnico do armamento ou da organização militar entre vencedores e vencidos e a possibilidade de os primeiros integrarem os segundos numa nova estrutura sociopolítica, sem a qual as operações de conquista se arriscariam a reduzir-se a simples expedições de pilhagem ou de captura». Não sendo a conquista «senão uma condição necessária à constituição dos impérios», estes duram apenas na medida em que «conseguem dotar-se de uma estrutura capaz de assegurar a continuidade», regra que é particularmente importante se atendermos ao princípio de que se trata de uma organização que reúne «pela força populações e culturas sem qualquer elemento comum na origem» (Cartier, 1989, pp. 318-320).

Nessa linha, é vulgar a preocupação dos vencedores em nivelar culturalmente as regiões conquistadas, destruindo a cultura dos vencidos e impondo medidas de carácter discriminatório, situação que é visível em numerosos impérios, como no caso do Império Romano do Ocidente, onde

«as instituições, os costumes, e mesmo as línguas dos povos autóctones são substituídas pelas instituições, os costumes e a língua dos habitantes do Lácio». Porém, apesar de a uniformização cultural ser desejável, «não é contudo condição necessária à continuidade dos impérios», aparecendo a generalidade das construções imperiais da Antiguidade e da Idade Média «como [um] mosaico de povos que conservam a sua originalidade e os seus costumes», sobrevivência que é apenas adquirida como contrapartida de uma participação na cultura dominante ou da aceitação de uma posição inferior.

A pretensão de estabelecer uma soberania com dimensão universal é outra das características assinaláveis nos impérios, havendo uma «identificação quase religiosa do imperador com a figura de um soberano universal, cuja autoridade se exerce muito para além do território efectivamente controlado pela sua administração e pelos seus exércitos», como no caso do Império Romano do Ocidente, «onde a criação da religião imperial coloca o imperador no mesmo pé das divindades», ou no do Islão, «onde o califa se apresenta como o herdeiro do profeta», ou no caso mongol, em que o soberano «se situa imediatamente acima de todos os soberanos e de todas as religiões» (Cartier, 1989, pp. 322-326).

Desse modo, a colonização, enquanto figura que materializa a intenção imperial de qualquer povo, deve igualmente ser entendida como algo que permanece ao longo dos tempos. E, nessa linha, apesar de a colonização europeia, que decorreu entre os séculos XVI e XX, ter sido o último movimento do género que se conhece, a existência de territórios coloniais foi sempre uma constante da história da humanidade. Na verdade, se nos limitarmos à região do Mediterrâneo, e ao período anterior à expansão do velho continente, podem referir-se os casos do Império Egípcio (sécs. XVI-XI a.C.), do Império Persa (sécs. VII-IV a.C.), do Império Romano (sécs. I a.C.-IV d.C.), ou, mais longe da Europa, os Impérios Chinês e Mongol, os da América pré-colombiana, ou ainda, mais próximos cronologicamente, os Impérios Árabe e Otomano, que chegaram a dominar partes da Europa.

Porém, apesar de a colonização se apresentar como uma realidade que foi praticada intemporalmente por diversos povos e civilizações, aquela que foi desenvolvida pela Europa, segundo Paul Bairoch, foi a que maiores influências e consequências deixou, ao ponto de ter dividido o mundo

entre «regiões desenvolvidas e subdesenvolvidas», e aquela em que se encontram definidos os três principais componentes da colonização: «a tentativa [...] de impor aos colonizados a “civilização” da metrópole, simultaneamente sob o aspecto religioso e cultural [...]; a introdução de um conjunto de regras que conduzem a subordinar aos interesses da metrópole a vida económica da colónia; e, finalmente, uma discriminação fundada sobre a raça, a origem ou a religião, entre os habitantes das colónias, [que] privilegia a raça, o grupo etário, a nacionalidade ou a religião da metrópole» (Bairoch, 1986, pp. 304-305).

A colonização europeia, aquela que aqui nos interessa, tem a referenciá-la dois períodos fundamentais: 1415-1500 e 1757-1769. O primeiro diz respeito à África. O ano de 1415 marca o início da expansão portuguesa em Marrocos e 1500 é a data da ocupação do continente americano através da chegada dos Portugueses ao Brasil. Entre estas duas datas, Bairoch situa ainda um «acontecimento capital, a chegada de Vasco da Gama, em Maio de 1498, a um porto do sudoeste da Índia, ou, noutras palavras, a primeira ligação marítima entre a Europa e a Ásia», concluindo serem aqueles dois contactos «a expressão de duas características específicas da colonização europeia: uma colonização baseada sobre ligações marítimas» e que se apresenta com grande «dispersão geográfica».

Quanto ao segundo período, é, por um lado, delimitado «pela batalha de Plassey (1757), e, por outro, pela patente do tear mecânico de Arkwright» (1769). A primeira «marca o início da verdadeira dominação europeia sobre a Ásia», permitindo aos britânicos o controlo directo de 2000 km² na Índia, e o tear mecânico pontualiza «o início prático da mecanização da fiação do algodão, [processo] que desempenhou um papel muito importante [...] na expansão das trocas entre a Europa e o resto do mundo», assinalando o início da industrialização que, «ao dar à Europa um progresso técnico considerável, iria provocar um alargamento das áreas colonizadas, bem como a transformação da natureza da colonização» (Bairoch, 1986, pp. 305-306).

Por outro lado, só a partir do início do século xx é que a África deixa o papel complementar que até aí tivera no processo de colonização europeia, começando a «ser integrada directamente no sistema de relações comerciais dos países industrializados». Esta entrada tardia na economia

colonial europeia deve-se, em primeiro lugar, à prioridade concedida pelos europeus aos produtos orientais, tornando o continente africano apenas um lugar de passagem. Mas a estrutura física do território terá também contribuído para o seu tardio aproveitamento, nomeadamente a existência de relevos elevados na periferia, o carácter inóspito da quase totalidade do seu litoral e a escassez de ilhas, situações que, no seu conjunto, terão contribuído para dificultar a penetração no interior do continente. Desse modo, quando chegamos a 1895, as exportações totais da África negra, com excepção da África do Sul, representariam apenas «0,1% do comércio internacional, contra 3% em 1928 e 4% nos anos 50» do século xx.

Porém, apesar deste limitado papel, desde o século xvi que África fora «integrada indirectamente [nos] intercâmbios internacionais», em resultado das descobertas europeias, participação que, numa primeira fase, consistiu na sua inserção na «rede triangular [...] que se estabelecera entre portugueses primeiro, holandeses a seguir, e a Ásia. Como a Europa não tinha muito para oferecer em troca dos produtos asiáticos, os europeus trocavam os tecidos de algodão comprados na Índia», assim como as especiarias, «pelo ouro e marfim provenientes da África». Numa segunda fase, a procura de mão-de-obra para o Novo Mundo levou à intensificação do tráfico negreiro proveniente do continente africano. Se bem que este comércio sempre tenha feito parte das relações «entre a Europa, a África e o Médio Oriente desde a Antiguidade», a exportação de negros para a América teve, nesta fase, uma «expansão considerável», calculando-se que entre 10 a 15 milhões de pessoas terão sido transportadas do continente negro para o outro lado do Atlântico, comércio que se prolongará até 1888, data em que a escravatura é abolida no Brasil. Será sensivelmente a partir deste período que alguns países europeus, então em processo de industrialização, iniciarão a exploração do interior do continente, situação que conduzirá à divisão da África pelas potências coloniais da época, iniciando a era colonial moderna, já condicionada pela revolução industrial (Bairoch, 1986, p. 311).

Por seu turno, as relações entre a revolução industrial e a colonização europeia serão determinantes, a ponto de a «extensão e as modalidades específicas da colonização europeia» serem uma consequência do processo de industrialização. Em primeiro lugar, enquanto a Europa se encontrou

inserida no quadro da economia tradicional, as possibilidades comerciais com os espaços coloniais não justificavam senão um império reduzido. A partir do momento em que a industrialização provoca o alargamento do mercado consumidor, aumenta a necessidade de espaço vital, que pode ser conseguido pela ampliação dos territórios coloniais. Esta situação é visível no primeiro país da industrialização, a Inglaterra, onde, cerca de 1830 as colónias representariam 470% da população do Reino Unido, e em 1860, já significaria cerca de 900% daquele total, não sendo, desse modo, fortuito que o primeiro país industrial se tenha tornado a principal potência colonial.

A segunda razão «que limitou, até à revolução industrial, a amplitude da colonização europeia foi de natureza militar. Realmente, sem o progresso quantitativo e qualitativo do armamento europeu, que foi consequência directa das inovações científicas, técnicas e económicas da revolução industrial, uma dominação directa tão importante e tão dispersa, como a que se deu a partir da segunda metade do século XIX, muito dificilmente seria concebível. A possibilidade de produzir em massa e de fazer chegar rapidamente navios construídos em metal, accionados a vapor e poderosamente armados, bem como munições para as armas de fogo dos soldados, foi um elemento essencial na conquista colonial e sobretudo na manutenção desse domínio. E isto sem falar do progresso das armas propriamente ditas, [...] da transmissão eléctrica das informações e do transporte rápido das tropas graças às redes ferroviárias, que, aliás, estavam destinadas a um rápido desenvolvimento nos países colonizados» (Bairoch, 1986, pp. 314-315).

Esta colonização de novo tipo, que emerge a partir da segunda metade do século XIX, tem ainda outro tipo de justificações para além da económica. Era vulgar, em primeiro lugar, o aparecimento de argumentos humanitários, segundo os quais as raças superiores europeias estavam obrigadas a «cumprir o seu dever para com [as] raças inferiores ainda não orientadas nas vias do progresso». A sustentar esta tese estava o pensamento rácico, que começara a desenvolver-se desde que Darwin publicara a *Origem das Espécies*, e que desembocaria mais tarde no darwinismo social e nas teorias eugénicas. Por outro lado, a fundamentação nacionalista, que «lisonjeava o amor-próprio e o orgulho dos que nada tinham», ao tornar a ideia colonial bastante popular no tempo, contribuiu também para o

fortalecimento das políticas imperialistas desenvolvidas pelos Estados europeus de então (Ferro, 1996, pp. 32-36).

Por seu turno, do processo de industrialização resultaram duas consequências fundamentais para as colónias. Primeiro, verificou-se um aumento da procura de produtos alimentares coloniais pelos europeus, provocando uma enorme expansão nos territórios ultramarinos, bem como da exportação deste tipo de produtos. Porém, ao serem reservadas as melhores terras para esse efeito, em detrimento das culturas de subsistência, verificou-se o agravamento do nível de vida dos agricultores, frequentemente obrigados a mecanismos legais de trabalho forçado, situação da qual beneficiaram largamente os europeus sediados nas colónias. Em segundo lugar, o aumento da produtividade industrial conduziu ao abandono das indústrias artesanais locais, devido à invasão dos produtos metropolitanos e à criação de medidas que desencorajavam ou proibiam o aparecimento de indústrias modernas, resultando daí o chamado processo de desindustrialização das colónias, que, em paralelo com a penalização da produção agrícola de subsistência, resultou num nível de vida muito baixo nas vésperas da Primeira Guerra Mundial, enquanto nos países industrializados aquele indicador «era multiplicado por quatro no mesmo período» (Bairoch, 1986, p. 317).

Esta era colonial terminou, para a maioria dos Estados europeus, entre 1945 e 1965, período durante o qual a quase totalidade dos espaços coloniais ascenderam à independência. Porém, embora a colonização tenha terminado, «a dominação ocidental sobreviveu» com um «imperialismo sem colonos», limitando-se a descolonização, em muitos casos, a meras mudanças de soberania, com a «substituição de um poder político por outro», persistindo toda a espécie de «laços económicos a perpetuar a antiga dependência numa nova forma, [...] em benefício conjunto das mesmas metrópoles e de [...] novas burguesias locais» (Ferro, 1996, p. 41).

2. O império colonial português (1926-1974)

O império colonial português, que existiu desde a tomada de Ceuta, em 1415, até à descolonização, efectuada a partir de 1974, deve, em primeiro

lugar, ser enquadrado nesta vaga de fundo que existe desde os tempos mais recuados, acrescido de características intrínsecas ao devir histórico português, que lhe conferiram alguma natural especificidade ao longo da sua existência. E, embora não seja aqui o lugar para abordar aquilo que de mais substantivo definiu o Império Português ao longo dos tempos, convém dizer-se que o império herdado pelo Estado Novo começa a ser definido na segunda metade do século XIX. Na verdade, tal como para os restantes impérios europeus, a era colonial moderna emerge em Portugal no último terço daquele período, na sequência dos critérios definidos na Conferência de Berlim de 1885 para a posse de territórios do género, particularmente com a definição da norma da ocupação efectiva e das fronteiras interiores dos territórios africanos.

Este processo, no caso português, arrastava-se desde a perda do Brasil em 1822, germinando então a ideia da criação de um novo Brasil em África, projecto que Sá da Bandeira procurou impulsionar, mas que apenas ganhará contornos mais reais quando se começaram a efectuar as primeiras expedições ao interior do território sob o patrocínio da Sociedade de Geografia de Lisboa, e cuja definição mais concreta consistirá no projecto do mapa cor-de-rosa, que será negado pelo Ultimato inglês de 1890. Porém, apesar da inviabilização do novo império brasileiro, aquilo que de determinante resultará desta conjuntura vai ser a definição das fronteiras dos territórios portugueses possuídos em África, particularmente em Angola e Moçambique, e esse será o espaço imperial que tanto a Primeira República como o Estado Novo vão herdar.

Olhando agora, em particular, para a configuração do império que existiu durante o período salazarista, parece-nos que aquela pode ser dividida, jurídica e ideologicamente, em duas fases distintas. Uma, que tem o seu início no momento em que Salazar começa a assumir funções governativas, ainda durante o período de transição pós-1926, e que é habitualmente designada como fase imperial. Baseia-se numa concepção vertical das relações entre o continente e os territórios ultramarinos, em que as colónias surgem submetidas às decisões administrativas e económicas que emanam da capital do império, e as raças que o constituem são concebidas de forma hierárquica, cabendo à raça branca, devido

à sua inerente superioridade, o dever de transmitir e trazer as restantes ao universo da civilização.

Outra, que começa a emergir no rescaldo da Segunda Guerra Mundial, é definida juridicamente pela revisão constitucional de 1951, desenvolvendo-se, então, uma estrutura que se procura adaptar aos novos paradigmas internacionais, trocando a concepção imperial pela noção de que Portugal é um Estado pluricontinental com províncias ultramarinas. Em apoio a esta nova tese, irá também surgir o lusotropicalismo, argumento que defenderá a multiracialidade da sociedade portuguesa. Contudo, a partir de então, surgirão no seio do regime duas interpretações sobre a pluricontinentalidade, as correntes autonomista e integracionista, que preconizavam destinos diferentes para o ultramar, mas que nunca conseguirão sobrepor-se em definitivo, conduzindo o regime a um impasse que se vai prolongar até 25 de Abril de 1974.

A essência imperial e colonizadora da nação

A promulgação do Acto Colonial em 1930 vai ser uma das primeiras medidas que Salazar toma relativamente ao império colonial, marcando uma viragem notória quanto à concepção e ao modo de administração republicana dos territórios ultramarinos, iniciando-se então a referida fase imperial, que se prolongará até 1951.

O texto do Acto Colonial, derivado do clima de ruptura política que então se vivia, apresentava um carácter acentuadamente afirmativo, com particular destaque para a essência colonial e imperialista da nação, ideia que era logo expressa de início, dizendo-se ser «da essência orgânica da nação portuguesa desempenhar a função histórica de possuir e colonizar domínios ultramarinos e de civilizar as populações indígenas que neles se compreendam», domínios esses que constituíam o «império colonial português» (Léonard, 1999, p. 17).

Em segundo lugar, instituía-se também uma tendência centralizadora do Estado relativamente às colónias, em oposição à via descentralizadora republicana, tanto a nível administrativo e financeiro como económico.

Nesse sentido, eram reforçadas «as prerrogativas [e] os poderes de controlo do estado central, [...] suprimindo[-se] a função de alto-comissário, substituída pela do governador, com poderes reduzidos e subordinados à metrópole», encerrando-se a autonomia financeira dos territórios e fazendo depender os orçamentos dos mesmos «da aprovação expressa do ministro das colónias» (Léonard, 1999, p. 18). A nível económico, as colónias ficavam também obrigadas, como era apanágio do novo regime, à regra do «equilíbrio orçamental» e do «autofinanciamento», não podendo qualquer território, em caso algum, «custear mais do que aquilo com que contribuía para o orçamento geral do estado». E devido ao contexto decorrente da crise de 1929, à semelhança do que outros países fizeram, foram implementadas medidas proteccionistas, a nível alfandegário, cambial e de preços, destinadas a imunizar, o mais possível, os territórios daquela crise (Léonard, 1999, p. 22).

Por outro lado, com base no regime do indigenato estabelecido em 1929, procurava-se instituir uma sociedade baseada na diferenciação racial, com predominância e superioridade branca, embora se admitisse a possibilidade de os indígenas evoluírem para um estatuto semelhante. Criou-se uma pirâmide que distinguia «civilizados», constituídos por «brancos, mestiços e raros negros», e «indígenas», separação concebida numa hierarquia que se estabelecia «em função da raça, da cor da pele, do nível social ou mesmo do nascimento». Naquela pirâmide, a missão portuguesa consistia em «assegurar os direitos naturais e incondicionais dos indígenas», o «cumprimento progressivo dos seus deveres morais e legais de trabalho, de educação e de aperfeiçoamento», com o objectivo de atingirem «gradualmente e com suavidade a transformação dos seus usos e costumes, a valorização da sua actividade e a sua integração no organismo e na vida da colónia, prolongamento da mãe pátria» (Léonard, 1999, p. 17).

Estas ideias estavam ainda imbuídas do pensamento rácico que caracterizou o século XIX, sobre o qual diversos intelectuais europeus de então se debruçaram, entre os quais se podem salientar Hegel, Gobineau, Victor Courtet de l'Isle ou Oliveira Martins, que, por sua vez, beberam em Herder ideias como a «diferenciação gradativa entre as raças», a predestinação da «Europa como o lugar eleito para o desenvolvimento da civilização», a «importância do meio como condicionante do desenvolvimento humano»,

ou ainda a indicação da raça como o «factor mais determinante para o desenvolvimento da civilização». Para além daquela influência, o tema virá então a sofrer ainda mais actualidade com o desenvolvimento das ciências naturais, particularmente depois de Darwin e Spencer terem desenvolvido o paradigma evolucionista, que «explicava a evolução das espécies através do mecanismo da selecção natural pela adaptação ao meio», modelo que virá a ser aplicado na segunda metade de oitocentos às sociedades humanas, desembocando em «correntes de pensamento como o darwinismo social» e no século xx nas teorias eugenistas (Seabra, 1999, p. 225).

Segundo o darwinismo social, aquele que ainda se nota nos inícios do salazarismo, as raças deviam ser hierarquizadas em função da sua capacidade constitucional e, derivado desse escalonamento capacitário, as stirpes superiores estavam condenadas a espalhar a sua influência pelo universo, ao mesmo tempo que as inferiores teriam por horizonte a submissão ou o desaparecimento. Podemos encontrar estas ideias em Armindo Monteiro, ministro das Colónias até 1935 e «figura emblemática desta política imperial», que teve oportunidade de afirmar ao líder do regime, em 1930, a sua «crença na superioridade da civilização ocidental» relativamente aos negros. Ainda em 1933, aquele ministro, perante os governadores coloniais, manifestou-se crente de que os processos da selecção natural fariam desaparecer «da face da Terra [...] as raças negras que não puderem escalar as ásperas sendas da civilização» (Léonard, 1999, pp. 19-20). Salazar, no mesmo encontro, teve oportunidade de salientar a superioridade branca, afirmando que era necessário «organizar cada vez mais eficazmente e melhor a protecção das raças inferiores, cujo chamamento à nossa civilização cristã [era] uma das concepções mais arrojadas e das mais altas obras da colonização portuguesa» (Salazar, 1939, p. 237).

A culminar o edifício, o novo regime entendeu que era necessário criar consensos em torno desta ideia imperial, tornando-a socialmente mobilizadora, nomeadamente pela propagação da missão histórica de colonizar e civilizar, ideal que, em última instância, contribuía para a consolidação do jovem regime. Nessa linha, era necessário produzir «uma imagem e um discurso positivos sobre o império» que congregassem e desenvolvessem a consciência imperial dos Portugueses, para o qual foram utilizados diversos

meios, como o ensino, as exposições, colóquios, publicações, conferências, viagens de turismo ou o cinema.

No plano editorial, saliente-se a colecção *Pelo império*, da Agência Geral das Colónias, existente entre 1935 e 1961, que se destinava a «sensibilizar [o país] para o passado colonial» através da apresentação de biografias das «grandes figuras históricas da colonização» (Léonard, 1999, pp. 24-26), ou de outras revistas como *O Mundo Português* ou o *Anuário do Império Colonial Português*. No campo das mostras, foram muitas as iniciativas nacionais e internacionais, desde o início dos anos 30, ganhando particular destaque a Exposição do Mundo Português, de 1940, ou ainda, do mesmo ano, a produção cinematográfica de António Lopes Ribeiro, *O Feitiço do Império*, que se propunha «revelar, engrandecer e exaltar a acção portuguesa em terras africanas» (Léonard, 1999, p. 27).

A Segunda Guerra Mundial e o interesse estratégico pelo império

Porém, apesar da aparente unanimidade existente em torno das opções políticas e ideológicas definidas pelo regime para o império, este vai ser objecto de diversas discussões e disputas a partir de finais da década de 30 até ao fim da Segunda Guerra Mundial. Essas pretensões não serão todas enquadráveis segundo a mesma perspectiva. Por um lado, teremos aquelas que se situam no seguimento da cobiça que os territórios despertavam internacionalmente desde finais do século XIX, e, por outro, as que se criam em função dos interesses bélicos dos opositores de guerra. Em última instância, estes desígnios demonstravam, em ambos os casos, que a manutenção das colónias na posse portuguesa nem sempre foi uma equação definida apenas em função dos objectivos portugueses, mas também pelos planos estratégicos que os principais países destinavam àqueles espaços.

Na verdade, apesar da afirmação de neutralidade perante as partes beligerantes, e da evolução que esse posicionamento foi adquirindo, o espaço colonial português da altura foi ponderado por diferentes protagonistas do conflito, tanto pelas forças em presença, casos da Inglaterra,

da Alemanha e do Japão, como por potências regionais, caso da África do Sul, tendo sido desenvolvidos planos no sentido de se apossarem de parte dos territórios, projectos que em alguns casos chegaram mesmo a ser concretizados.

Ainda antes do início das hostilidades, Fernando Rosas refere a existência de «boatos sobre um entendimento germano-britânico, à custa de Angola e Moçambique, para aplacar as ambições da Alemanha hitleriana», atestando para o efeito as «notas officiosas de Salazar de 20 de Setembro de 1935 e de 29 de Janeiro de 1937» (Rosas, 1994, p. 284). Já durante o conflito, um dos primeiros interesses a manifestar-se foi o da União Sul-Africana, que, segundo António Telo, «desde Junho de 1940 [...] tem planos preparados para ocupar parte de Moçambique e de Angola e esperanças que alguma vez surja a situação que lhe permita executá-los» (Telo, 1991, p. 26). A Inglaterra, ciosa de manter o controlo sobre a África Austral, sempre se opusera ao crescimento da influência regional da União Sul-Africana, mas a iminência do expansionismo nipónico no Índico fará com que venha a aceitar a ideia da divisão dos territórios portugueses se a segurança da região for ameaçada, vindo a colaborar na elaboração desses planos com a Rodésia e a União (Telo, 1991, pp. 27-28). De igual forma, Cabo Verde e a Guiné foram também objecto de planificação pelos Ingleses, no sentido de serem ocupados em caso de emergência (Telo, 1991, pp. 28-30).

Mas, se estas elaborações, dado o seu secretismo, poderão ter permanecido relativamente desconhecidas da opinião pública, não provocando, por esse facto, grande reacção política das autoridades portuguesas, o mesmo já não acontecerá com Timor. A guerra ainda não começara no Pacífico e já a Austrália manifestava os seus receios ante a possibilidade de o Japão tomar e «transformar a ilha numa base de ataque a Port Darwin», receios que se virão a agravar com o início da guerra no Pacífico e que se materializarão na negociação com Portugal, no sentido de forças aliadas ocuparem Timor de forma a suster o avanço nipónico (Telo, 1991, pp. 44-46).

Apesar do receio que Portugal tinha ante as eventuais ambições da Austrália e da Holanda sobre o território, aceitará que haja apoio aliado, caso se verificasse algum ataque do Japão. A situação virá, no entanto,

a precipitar-se. Ante o temor de uma iminente ofensiva japonesa, forças holandesas e australianas invadem a colónia em Dezembro de 1941 (Telo, 1991, p. 48). A «indignação» e a «reparação moral» pautaram a reacção diplomática portuguesa, particularmente depois de o governo perceber que a situação tinha sido preparada com a anuência da Inglaterra (Salazar, 1951, pp. 569; 574-575). Ao mesmo tempo, receando os efeitos do incidente sobre a neutralidade portuguesa, o governo vai procurar repor um carácter normal através da preparação de uma força portuguesa que substituísse as tropas aliadas (Salazar, 1951, pp. 575-576). No entanto, a normalidade não virá a ser restaurada, não só porque já havia planos dos Aliados nesse sentido, mas essencialmente devido à invasão japonesa, que expulsa as forças aliadas, mantendo-se no território até ao fim do conflito (Telo, 1991, pp. 49-57).

Concluída a guerra, nem por isso os problemas se aliviaram no horizonte do regime relativamente ao império. Decorrente dos países vencedores, novos paradigmas internacionais se vão implantar, vindo colocar problemas ainda mais graves ao regime, e que, em última instância, questionam o seu carácter colonial.

O Estado pluricontinental e multirracial

Efectivamente, o novo contexto internacional viria a revelar-se pouco favorável ao regime, nomeadamente nas normas relativas aos territórios não autónomos consagrados na carta das Nações Unidas, para os quais se preconizava o princípio do autogoverno, competindo à nova organização internacional apoiá-los no desenvolvimento das suas instituições políticas. A questão fundamental que o regime vai enfrentar é a passagem para um «quadro internacional [...] marcado pela crise das ideologias de legitimação do colonialismo, correntes nas décadas anteriores, e pela emergência ou reforço dos movimentos independentistas na Ásia e na África» (Alexandre, 2000, p. 540). Este contexto tem a sustentá-lo um novo paradigma emergente, que consistia no «direito dos povos a disporem de si mesmos», princípio que se torna dominante na ONU, e em relação ao qual Salazar revelava grande dificuldade em aceitar, nomeadamente que «a descolonização

fosse um processo irreversível» (Teixeira, 2000, p. 118). Em resultado deste quadro pouco favorável, «verifica-se um afastamento em relação aos princípios aceites pelo sistema internacional e pela Europa Ocidental, acompanhado pela adopção de uma política defensiva que visa atrasar o inevitável» (Telo, 2000, p. 776).

Contudo, apesar desta nova situação, o pensamento e o discurso oficiais sobre os territórios ultramarinos não viriam a sofrer alterações substanciais imediatas. Continua a identificar-se a missão colonizadora como elemento integrante da nação portuguesa, mantendo subjacente o império como espaço integrado na nação. Para além disso, aquele continuava a ser um instrumento que permitia a afirmação internacional lusa, impedindo que Portugal se tornasse um país periférico, e em relação ao qual, segundo as palavras de Salazar em 1945, importava que o Estado se mantivesse «à altura das [suas] responsabilidades» (Salazar, 1951, p. 113).

Porém, a soberania portuguesa nos territórios ultramarinos começaria a ser questionada, logo em 1946, por Nehru, quando «declarara que a Índia portuguesa não poderia manter-se na situação em que se encontrava» (Léonard, 1999, p. 33). Este facto levará Salazar a enviar uma mensagem a Marcello Caetano, então ministro das Colónias, no sentido de este começar a preparar a defesa de Portugal, na qual se reflecte já alguma preocupação sobre a eventual divergência das instâncias internacionais relativamente aos territórios ultramarinos portugueses. Comunicava então ao seu ministro:

Vai junto um telegrama de Bombaim sobre as declarações de Nehru acerca da nossa Índia. Convém começar a encarar o problema e a preparar elementos de toda a ordem — históricos, jurídicos, estatísticos, etc. — para nos defendermos numa instância internacional qualquer ou mesmo perante o mundo. Não me parece, ao menos neste momento, que o governo da Índia desenvolva acção militar ou semelhante contra nós; naturalmente vai tentar tornar-nos a vida impossível por diversos meios ao seu dispor. Impõe-se-nos a defesa local, como for aconselhável, mas se o problema surgir em qualquer areópago internacional precisamos de ter prontos meios de defesa perante ele. Com descrição e, ou só pelas Colónias ou em colaboração destas com os Estrangeiros, uma pequena comissão devia ocupar-se sem demora do

assunto. Uma monografia precisa e séria sem desenvolvimentos escusados nem luxos de erudição, deveria ser o seu principal trabalho (Caetano, 1977, p. 432).

A avaliação sombria dos tempos que se avizinhavam, se, na altura, era ainda tratada nos corredores da diplomacia interna, não tardaria, no entanto, a ser analisada pelo próprio Salazar, levando-o a manifestar publicamente a divergência existente entre os paradigmas em ascensão e aqueles que o regime perfilhava relativamente aos territórios ultramarinos, inferindo-se daí, pelo menos, a noção de que os tempos já não eram tão favoráveis como antes da guerra. Podemos notá-lo logo em 1947, num discurso do líder, no qual, a propósito da irmandade de povos que constituía a nação portuguesa, refere que lhe chegam «de quando em quando os ecos de longínquas e apaixonadas campanhas em relação [aos] laços que ligam Portugal às suas províncias do Oriente» (Salazar, 1951, p. 283).

O discurso político interno sobre o império colonial foi amadurecendo, daí que não fosse de estranhar algumas mudanças, que, apesar de serem justificadas numa linha de continuidade, não deixavam de ter subjacente estes novos contextos, como o próprio Salazar já deixara transparecer. Efectivamente, a revogação do Acto Colonial e a revisão constitucional de 1951, se foram fundamentadas com a necessidade de integrar e unificar melhor os espaços físicos constituintes da nação, e não pela pressão do anticolonialismo reinante, não poderiam estar absolutamente imunes ao contexto internacional, situação que o próprio Salazar admitira na ocasião da revisão, ao salientar a «crise do pensamento colonial» como uma das características daquele tempo (Salazar, 1951, p. 489). Desse modo, com o novo texto constitucional, Portugal passava a ser um Estado pluricontinental, com províncias espalhadas por várias regiões do globo, que genericamente constituíam o ultramar português, desaparecendo ainda do texto as referências coloniais e imperiais.

Na sequência desta modificação institucional, em 1953, era promulgada a lei orgânica do ultramar português, que suprimia o estatuto do indigenato em São Tomé e Príncipe e em Timor, sendo mantido transitoriamente na Guiné, Angola e Moçambique. No ano seguinte,

era promulgado um novo estatuto dos indígenas para estas três últimas províncias, com o «objectivo último de favorecer, por etapas, a assimilação total e a obtenção da cidadania portuguesa». Nos termos deste novo diploma, os indígenas eram definidos «como aqueles indivíduos de raça negra ou os seus descendentes, que, tendo nascido e vivido habitualmente na Guiné, em Angola ou em Moçambique, ainda não possuem a educação e os hábitos pessoais e sociais considerados necessários para a aplicação integral do direito público e privado dos cidadãos portugueses», enunciando-se então uma lista de condições para a obtenção da cidadania portuguesa (Léonard, 1999, p. 37).

Para além da via jurídica, outro importante e decisivo argumento que o Estado Novo utilizou, desde os anos 50, para negar que as províncias ultramarinas fossem territórios não autónomos, foram as teses do luso-tropicalismo, desenvolvidas pelo sociólogo brasileiro Gilberto Freyre, que se revelaram de grande eficácia para legitimar cientificamente a nova política ultramarina, apesar de o seu pensamento nem sempre ter tido a melhor recepção em Portugal. As suas ideias eram conhecidas em Portugal desde os anos 30 nos meios académicos, onde gerava simpatias, particularmente devido às «suas considerações sobre a ausência de racismo no Brasil e em Portugal, sobre a unidade luso-afro-brasileira ou ainda sobre as virtudes da miscigenação» (Léonard, 1999, p. 38). Mas, na década de 30, tempo da visão imperial desenvolvida por Armindo Monteiro, «a apologia da miscigenação, da mistura entre raças, contrastava [com um] discurso oficial [...] impregnado de darwinismo social, de hierarquia entre as raças e sobretudo de inferioridade da raça negra». Para além disso, na época, as ideias do sociólogo brasileiro recolhiam também a simpatia de meios oposicionistas ao regime, nomeadamente António Sérgio, pelo que o emergente Estado Novo não estaria política e ideologicamente interessado em teorias que faziam a apologia da capacidade miscigenadora do povo luso.

A partir dos anos 50, tudo seria diferente. Perante a adversidade do contexto internacional, estas ideias serviam para justificar a singularidade da «colonização portuguesa, caracterizada por uma propensão para a mestiçagem, para a mistura de culturas», da qual derivaram sociedades sem

preconceito racial. Acrescentava-se, assim, um argumento decisivo ao Estado pluricontinental, que radicava na tese de que a sociedade portuguesa era multirracial, onde várias raças e vários povos conviviam pacificamente. Logo, era destituída de sentido a classificação das províncias ultramarinas como territórios não autónomos. Pelo contrário, eram espaços de um mesmo Estado, composto por diferentes raças, argumento que passa a ser sistematicamente usado sempre que a situação dos territórios é questionada internacionalmente.

O luso-tropicalismo transformara-se no novo fermento ideológico que vinha substituir oficialmente a política imperial que caracterizara até aí o discurso do poder. Esta teoria, que valorizava a «capacidade dos portugueses para se relacionarem com os povos dos trópicos, aceitando os seus valores culturais e com eles estabelecendo laços de livre interpenetração biológica», e que levava à criação da civilização lusotropical, era o argumento substantivo de que o Estado Novo necessitava para afirmar a originalidade portuguesa e «dissociar o sistema colonial português do destino que já se previa para os outros impérios europeus» (Alexandre, 1996, p. 434).

Contudo, estas mudanças jurídicas e ideológicas que nortearam o Estado Novo desde 1951 não seriam baseadas em efectivas transformações ao nível do pensamento que orientava as lideranças, mas fundamentalmente na necessidade de apresentar externamente uma imagem diferente da concepção imperial anterior. Na verdade, as ideias de Salazar, líder incontestado do regime, manter-se-iam intactas relativamente às diferenças entre as capacidades das diversas raças. Em 1957, perante os microfones da Emissora Nacional, afirmava à nação: «nós cremos que há raças, decadentes ou atrasadas, como se queira, em relação às quais perfilhámos o dever de chamá-las à civilização» (Salazar, 1959, p. 427).

Com o ano de 1961, as questões ultramarinas viriam a sofrer um agravamento acentuado. Para além de alguns problemas que agitaram politicamente o tempo, nomeadamente o assalto organizado por Henrique Galvão ao navio *Santa Maria*, logo em Janeiro, e da tentativa falhada de golpe de Estado em Abril, liderada pelo ministro da Defesa Botelho Moniz, nos territórios ultramarinos surgiram dois eventos marcantes. Em Fevereiro,

iniciava-se em Angola um dos três conflitos coloniais que o regime teria de enfrentar, e em Dezembro a União Indiana invadia Goa, Damão e Diu. Com estes novos dados, que acrescentavam argumentos aos países que criticavam a política ultramarina do Estado Novo, este irá desenvolver um esforço ainda maior no sentido de convencer a comunidade internacional da validade do luso-tropicalismo. Essas iniciativas serão particularmente desenvolvidas pelo ministro Adriano Moreira, nesse mesmo ano, com a revogação do Estatuto do Indigenato nas províncias onde ainda estava em vigor. Tratava-se de demonstrar que o Estado português não só era multirracial nas províncias que o constituíam, como não existia nele qualquer preconceito racial.

Contudo, o exercício deste ministro na pasta do Ultramar viria a ser de curta duração. Segundo o próprio, a corrente que preconizava a integração económica do espaço sujeito à soberania portuguesa venceu aquela que o orientava naquela altura, e que conduziria à autonomia progressiva e irreversível dos territórios. E, apesar de esta corrente autonomista ter ganho apoiantes de peso, como Sarmiento Rodrigues, antigo ministro do Ultramar, que defendeu a existência de ministros residentes em cada uma das províncias, supervisionados por um ministro da coordenação nacional, ou de Marcello Caetano, que em 1962 sugerira a Salazar a formação de um «estado federal que agrupasse as províncias do ultramar numa vasta comunidade portuguesa», o certo é que, quando Marcello ascende à presidência do Conselho, apesar das expectativas criadas, desenvolveria uma política intermédia, entre a opção integracionista e autonomista (Léonard, 1999, pp. 48-49).

O novo chefe do governo, apesar de mais próximo desta última corrente, como ficaria consagrado na revisão constitucional de 1971, evidenciaria sempre recuos na aplicação dessas ideias, como se veio a revelar na nova lei orgânica do ultramar português, de 1972, que confinava a “autonomia” apenas ao aprofundamento da descentralização dentro do quadro da soberania portuguesa, ou numa das suas últimas *Conversas em Família*, em que a defesa da sociedade portuguesa pluricontinental e multirracial era reafirmada, com «a possibilidade de, na África Austral, onde de longa data os europeus se fixaram, prosseguirem a sua evolução [em] sociedades políticas não baseadas na cor da pele», ou seja, argumentos pouco favoráveis às teses autonomistas (Léonard, 1999, p. 50).

Na perspectiva inversa, os integracionistas pretendiam uniformizar e centralizar cada vez mais as partes constituintes do território nacional, recusando qualquer perspectiva autonomista, preconizando a criação de um espaço económico que reunisse também as províncias ultramarinas, projecto que viria a ser conhecido pelo mercado único português, criado também no ano de 1961, e que basicamente consistia na formação de um mercado livre entre o continente e o ultramar. Contudo, a sua implementação não viria a dar os resultados esperados. As trocas comerciais não registaram aumentos significativos, nunca foi criada uma moeda comum e não houve uma abolição integral das barreiras alfandegárias. Em última instância, subjacente a esta perspectiva integradora, estava ainda a tentativa de desenvolver um espaço alternativo à Europa comunitária, que impedisse a «absorção do país por realidades económicas mais vastas e não controladas por Lisboa», onde o país pudesse renascer e reencontrar a «grandeza do passado» (Léonard, 1999, p. 49).

Finalmente, uma outra vertente que o Estado Novo tentou para evitar o isolamento internacional foi o da sua integração nos novos fóruns internacionais, começando pela ONU, à qual se candidata logo em 1946, torna-se membro fundador da NATO em 1949 e da EFTA em 1960. Se estas duas últimas organizações não apresentaram qualquer dificuldade de integração para o governo português, já o processo referente à ONU arrastou-se durante quase uma década até que Portugal fosse finalmente aceite como Estado-membro em 1955, situação que deve ser entendida no contexto da «rivalidade crescente entre soviéticos e norte-americanos». Efectivamente, quer o veto sistemático da URSS à sua entrada, quer a sua integração, não passam de «mais um pequeno episódio do confronto [...] entre aqueles países, acabando a entrada do estado português por fazer parte de um pacote de países acordado entre as referidas potências» (Martins, 1996, p. 701).

As guerras coloniais

No entanto, o problema decisivo para os territórios e para a política ultramarina do regime viria a ser a guerra colonial que teve de enfrentar

entre 1961 e 1974, em Angola, Guiné e Moçambique, conflitos que derivaram da conjugação de três factores essenciais. Primeiro, o «imobilismo» ideológico em que o poder permaneceu relativamente à questão colonial, «seja depois do termo da Segunda Guerra Mundial, seja após a Conferência de Bandung, em 1955, seja, sobretudo, após o começo, nos finais dos anos 50, do processo das independências africanas»; em segundo lugar, devido à incapacidade de dialogar e responder «aos apelos para negociações feitos, repetidas vezes, pelos movimentos de libertação que se formaram nas distintas colónias portuguesas nos meados dos anos 50»; finalmente, aos «apoios internacionais, materiais e logísticos de origens diversas», e à formação, «nos territórios dos vários países recém-chegados à independência, confinantes com os das colónias portuguesas», de retaguardas necessárias ao desencadear da guerra de guerrilha (Oliveira, 1996, p. 413).

Como aconteceu em outros movimentos independentistas, foi no sector assimilado que germinaram as primeiras elites que viriam a protagonizar a luta anticolonial, particularmente nos africanos que vinham estudar para a metrópole, e que ficavam albergados na Casa dos Estudantes do Império. Organismo fundado em 1944, adstrito à Mocidade Portuguesa, nele se radicaram os cabo-verdianos Amílcar Cabral e Vasco Cabral, os angolanos Agostinho Neto e Lúcio Lara ou o moçambicano Marcelino dos Santos, todos eles personalidades determinantes nos respectivos movimentos anticoloniais. Neste espaço, muitos africanos, desde os anos 40, viriam a sofrer a influência e a filiar-se em organizações portuguesas anti-salazaristas, como o PCP ou o MUD Juvenil, ganhando aí as primeiras aprendizagens que lhes permitiriam desenvolver a consciência anticolonial, assumindo-se, desde meados dos anos 50, como representantes das colónias e iniciando o processo de formação das organizações anticoloniais. A Casa dos Estudantes do Império viria a perder progressivamente a sua importância inicial, à medida que aumentava a fuga dos estudantes coloniais para a Europa ou para os EUA, casos de Eduardo Mondlane e Jonas Savimbi, vindo a ser encerrada em 1961. Desde então, a metrópole deixou de funcionar como «viveiro das elites», ao mesmo tempo que estas se «autonomizaram das organizações clandestinas anti-salazaristas» (Pinto, 1999, p. 67).

Deste processo resultarão diversas organizações, algumas de vida efémera, outras sujeitas a fusões, e das quais foram surgindo os primeiros movimentos anticoloniais que virão a desempenhar papel activo na guerra. É o caso do Partido Africano da Independência, fundado por Amílcar Cabral em 1956, e que apenas mais tarde se chamaria Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo-Verde (PAIGC); da União dos Povos de Angola (UPA), em 1957, por Barros Necaca e Holden Roberto, que derivou de uma organização eminentemente étnica e tradicional com base nos povos do Norte de Angola; do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), fundado em 1960, e dirigido inicialmente por Mário de Andrade e Viriato da Cruz; da Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA), emergida em 1962 com Holden Roberto e Jonas Savimbi; da União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA) que surge em 1966, por iniciativa de Savimbi, depois de abandonar a FNLA; da Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo), criada em 1962, que resultou da fusão de três movimentos moçambicanos e que foi inicialmente dirigida por Eduardo Mondlane. Para além destas organizações, surgirão outras de cariz unitário, entre personalidades das diversas colónias, como o Movimento Anticolonial, criado em 1957, por Agostinho Neto, Marcelino dos Santos, Lúcio Lara, Viriato da Cruz e Amílcar Cabral, ou a Frente Revolucionária Africana para a Independência das Colónias Portuguesas, instituída em 1960, diferindo da anterior por ser uma associação de movimentos e não de individualidades.

Os primeiros combates surgirão em Angola, em Março de 1961, na área de implantação da UPA, com o ataque a «várias fazendas e postos administrativos portugueses» (Pinto, 1999, p. 70). Não obstante o começo das hostilidades ter coincidido com o período em que os EUA criticaram na ONU a política colonial portuguesa, a guerra angolana apenas viria a instalar-se de forma sistemática alguns anos depois. Vários factores têm sido avançados para explicar essa lentidão, nomeadamente as dificuldades de transformação dos movimentos anteriores em organizações armadas de libertação, designadamente aqueles que tinham sido criados no exílio e não tinham grande implantação no terreno; as rivalidades entre movimentos, ou ainda dificuldades de alastramento para além da sua área de implantação inicial, factos que têm levado alguns analistas a considerarem que «os na-

cionalistas não constituíram uma ameaça credível à presença portuguesa em Angola durante a fase da luta armada» (Pinto, 1999, p. 84).

Foi o caso da FNLA, que manteve escaramuças com o MPLA, revelando-se inicialmente uma das organizações mais eficazes e reconhecidas internacionalmente, nomeadamente pelos Estados Unidos, mas cujo tribalismo foi um dos factores que a incapacitou de se estender a outras etnias. Para além dessa dificuldade, a partir de 1964 começaram a surgir fracturas internas, nomeadamente entre Holden Roberto e Jonas Savimbi, conduzindo ao abandono deste ainda durante esse ano. Com o aproximar dos anos 70, a organização virá a revelar problemas de apoio internacional, com os EUA a concederem-lhe apenas um financiamento anual sem auxílio militar, ganhando, no entanto, a simpatia da China e radicando apenas no Zaire a maioria da sua ajuda militar.

O MPLA, por sua vez, durante os primeiros tempos de luta armada, para além da falta de reconhecimento e apoio internacional, teve dificuldades em implantar-se e progredir em Cabinda, onde a sua actividade militar se concentrava, tanto por divergências internas, como pelos constantes bloqueios que a FNLA e a UPA lhe moviam, como ainda pelas dificuldades colocadas pelo exército português. É só a partir de 1966 que haverá algum progresso, com a abertura de uma nova frente a leste, por iniciativa de Daniel Chipenda, ao mesmo tempo que se registava uma evolução em termos de reconhecimento externo, até aí basicamente concentrado na FNLA, com o apoio preferencial que a Organização de Unidade Africana (OUA) passou a dar ao movimento de Agostinho Neto, deixando assim de se circunscrever à URSS e ao bloco socialista.

Porém, durante os anos 70, a manutenção das divergências entre Chipenda e Neto «arrastaram o MPLA para a crise, que teria repercussões no apoio externo, com a URSS a cortar o financiamento e fornecimento de armas» e a hesitar «entre o apoio a Neto e Chipenda, entre 1972 e 1974». Nas «vésperas do 25 de Abril de 1974, Neto [estava] quase na estaca zero», situação que viria ainda a ser agravada por outra contestação de menor dimensão, quando um pequeno «grupo de históricos» daquela organização, «liderados por Mário de Andrade, criticou a chefia do movimento» (Pinto, 1999, p. 83). Já a UNITA, procurou assumir uma posição de «autonomia perante as

superpotências e os blocos já representados nos outros movimentos», adoptando uma estratégia que passou por «pactos informais com os portugueses, contra os quais as operações militares eram mínimas, com esporádicos ataques ao MPLA e uma neutralidade militar perante os encontros ocasionais com a FNLA».

Tal como no caso angolano, a guerrilha desenvolvida pela Frelimo em Moçambique, não viria a constituir uma ameaça séria para as Forças Armadas portuguesas. Devido ao início mais tardio (1964) dos combates nesta província, as tropas portuguesas conseguiram organizar-se melhor. Criaram uma série de equipamentos, como aeroportos, fortificações e vias de comunicação, bem como o deslocamento forçado de populações no interior do território, que permitiram uma resposta mais eficaz do exército colonial, fazendo com que, até 1968, o movimento não conseguisse sair das fronteiras situadas a norte.

Para além disso, tal como nos movimentos angolanos, a organização moçambicana debateu-se com problemas internos, que derivavam essencialmente da multiplicidade de facções por que era constituída, originando, por vezes, a saída temporária de alguns fundadores para os seus partidos iniciais. Desta situação, viria a resultar, em parte, o assassinato de Eduardo Mondlane em 1969, líder histórico do movimento, ao qual irá suceder-se a liderança de Samora Machel em 1970, consolidando-se, desde então, uma via revolucionária de cariz popular. Contudo, os problemas internos da organização não impediram a recepção de apoios internacionais, nomeadamente dos países africanos, de quem recebia a esmagadora maioria do apoio financeiro, mas também da URSS e da China, e inclusivamente dos EUA na fase inicial. A Frelimo viria a melhorar a sua acção militar entre 1972 e 1973, penetrando em Tete e na Zambézia, e sobretudo com algumas incursões em Manica e Sofala, permitiram-lhe alcançar «pela primeira vez áreas de colonos brancos», provocando «manifestações anti-Forças Armadas na Beira» (Pinto, 1999, p. 85).

Já no caso da Guiné, onde as acções armadas começaram em meados de 1962, a guerrilha virá a assumir características absolutamente distintas dos casos angolano e moçambicano, com uma feição nitidamente desfavorável ao Estado Novo, apesar de ter sido naquela província que surgiu uma das

lideranças militares portuguesas mais eficazes. Entre as diversas razões explicativas do relativo sucesso do PAIGC estará a capacidade em ter gerado um «movimento nacionalista viável», ter conseguido um «apoio internacional invejável com uma excelente utilização da componente diplomática», a «ausência de uma comunidade branca significativa», o «escasso ou nulo valor económico do território para Portugal», e a «estabilidade da componente cabo-verdiana e guineense na direcção do PAIGC» (Pinto, 1999, pp. 86-87).

Porém, apesar de todos estes factores favoráveis, o movimento de Cabral debateu-se inicialmente com a rivalidade de outras organizações independentistas, com dificuldades de afirmação internacional, vindo a ser reconhecido apenas em 1964 como único movimento legítimo pela OUA, com problemas ao nível do fornecimento de material militar, para além de divergências internas no movimento, que, em parte, explicam o assassinato do primeiro líder, Amílcar Cabral, em 1973, embora se admita que a PIDE tenha colaborado no caso, tal como na morte de Mondlane.

Contudo, apesar da dificuldade que as Forças Armadas portuguesas tiveram neste conflito, o movimento criado por Cabral virá a enfrentar um desafio significativo com a liderança militar que Spínola imprimiu no território a partir de 1969. Efectivamente, a representatividade do PAIGC foi algo ameaçada pela criação de uma «infra-estrutura de representação política, com poderes consultivos», para a qual foi atraído «um sector importante das elites tribais», pelo desenvolvimento de órgãos «sociais e de saúde»; pelo apoio a «organizações nacionalistas anti-caboverdianas»; pela «promoção de etnias menos receptivas à guerrilha», e ainda com o desenvolvimento de «negociações indirectas com Cabral em 1972», que apenas foram bloqueadas por Lisboa. Porém, a capacidade militar e diplomática do PAIGC não diminuiria, salientando-se a declaração unilateral de independência em 1972, a quase neutralização da aviação portuguesa com a utilização de equipamento antiaéreo, recebido desde 1973 da URSS, e a nova declaração unilateral de independência proclamada em 1973 e reconhecida por mais de 70 estados.

Em relação aos restantes territórios, o «movimento independentista seria escasso ou nulo». Em Cabo Verde, «apesar da existência de oposição autonomista [...] e de serem cabo-verdianos a maioria dos fundadores do PAIGC,

este partido penetrou com grande dificuldade no território, dado o controlo policial português» e a «diversidade ideológica da oposição à presença portuguesa» aí existente. Igualmente em relação a São Tomé e Príncipe, a expressão oposicionista reduziu-se «a um pequeníssimo núcleo de estudantes expatriados», apesar do massacre de Batepá, onde algumas centenas de são-tomenses morreram, na sequência de uma milícia organizada por proprietários, «perante algumas manifestações espontâneas contra um eventual trabalho forçado nas explorações de cacau». No exílio, foi criado o Comité de Libertação de São Tomé e Príncipe, liderado por Miguel Trovoada, que, no entanto, «não teve repercussões dentro da ilha», limitando-se a «alguma acção diplomática», que, contudo, estava «quase desactivada em meados dos anos sessenta» (Pinto, 1999, p. 72)

Dos 13 anos de conflito terão resultado 8300 mortos e cerca de 28 000 feridos e mutilados. Estes números, apesar de relativamente escassos, provocaram forte impacto na população, facto que se foi agravando com a longevidade «da guerra e a invisibilidade de qualquer solução de compromisso a prazo». Paralelamente, outro aspecto que desencadeou efeitos sociais e políticos significativos foi a forte mobilização para a guerra, particularmente no fim dos anos 60 e nos últimos anos do regime, em que, terão sido mobilizados, em ambos os momentos, cerca de 85 000 efectivos. Aliás, o recrutamento viria a tornar-se uma das limitações mais graves desde o final da década de 60, problema que seria parcialmente ultrapassado com o «alargamento do serviço militar obrigatório e pelo aumento do recrutamento nas colónias», representando este último recurso cerca de 40% dos efectivos entre 1966 e 1974. Porém, de resolução ainda mais difícil viria a ser «o problema do quadro de oficiais profissionais, com o rápido declínio dos candidatos às academias militares». O regime procurou ultrapassar a questão com pretendentes oriundos da Escola de Sargentos e com o prolongamento dos contratos dos oficiais milicianos, «dando-lhes a possibilidade de passarem ao quadro, o que viria a provocar algumas tensões corporativas que estiveram na origem da criação do movimento dos capitães» (Pinto, 1999, pp. 75-78).

Não obstante estas dificuldades, a guerra colonial ocorreria durante um período internacional marcado pelo quadro da Guerra Fria, conduzindo os

principais países ocidentais a secundarizarem o problema colonial português, em benefício das vantagens decorrentes da localização estratégica dos Açores. Dentro dessa linha, apesar das iniciativas diplomáticas desenvolvidas no quadro das Nações Unidas para a resolução do problema, e com exceção do ano de 1961, em que a administração Kennedy votou contra a política ultramarina do salazarismo, Portugal, apesar de ser um regime ditatorial e colonial, foi encarado mais como parceiro do que como problema incómodo.

Desse modo, a importância estratégica da base das Lajes fez com que Portugal fosse convidado pelos EUA, França, Inglaterra e RFA para membro fundador da NATO em 1949; que a generalidade das resoluções apresentadas no quadro da ONU contassem sempre com a abstenção daqueles países; que Portugal tivesse, salvo algumas situações pontuais, apoio logístico e fornecimento de material militar daqueles parceiros para a guerra. Assim, o regime contaria com «uma neutralidade colaborante dos [seus] principais aliados», simultaneamente «parceiros centrais da Aliança Atlântica, fazendo com que os treze «anos da guerra colonial assumissem pouca saliência internacional, [...] subsumidos por conflitos localizados da Guerra Fria [e] da guerra do Vietname, [...] sofrendo um progressivo apagamento [...] em meados dos anos sessenta», e confinando a vivência dos seus traumas quase exclusivamente à sociedade portuguesa de então (Pinto, 1999, p. 52).

Contudo, apesar da neutralidade colaborante que os aliados de Portugal assumiram perante a guerra, a política colonial foi contestada internacionalmente por outros países desde os anos 60, no seio da ONU, pelo chamado bloco afro-asiático, constituído pelos países que tinham ascendido à independência depois da Segunda Guerra Mundial e pelos países do Norte da Europa. Nos anos 70, algumas iniciativas contribuíram para a fragilização do regime, nomeadamente a recepção de Paulo VI, em 1970, aos dirigentes do MPLA, da Frelimo e do PAIGC, um «gesto de indizível gravidade para o prestígio internacional do regime e da sua política colonial», as denúncias efectuadas por missionários sobre «massacres contra populações cometidas pelo exército», assim como «o escândalo levantado na imprensa britânica a propósito dos massacres de Wiriyamu, em Moçambique» (Rosas, 1994, p. 554).

Porém, se, pelas razões anteriormente aduzidas, o regime conseguiu sobreviver à oposição internacional, o mesmo já não se passará internamente, onde assistiremos ao aumento da contestação a partir dos anos 70, conduzindo ao clima de ruptura que propiciará a revolução de 1974. Essa oposição surge no seio da Igreja Católica, de onde, provavelmente, o poder instituído não esperaria essa reacção, nomeadamente entre os católicos progressistas, que desenvolvem uma «propaganda anticolonial clandestina», efectuando uma vigília pela paz na capela do Rato em Lisboa, entre finais de 1973 e inícios de 1974, onde são feitas diversas «intervenções contra a guerra colonial». Entre as oposições ao regime, para além das diversas organizações partidárias clandestinas que sucessivamente se posicionam contra a política colonial, saliente-se o III Congresso da Oposição Democrática, realizado em Aveiro em 1973, no qual é defendido o fim dos conflitos «e o início de negociações com vista à concessão da independência a Angola, Moçambique e Guiné-Bissau».

Será perante o contexto de «recusa [do regime] em aceitar uma solução política para a guerra», que levará «a oficialidade intermédia», aquela que suportava «o principal fardo da luta antiguerrilha no campo de operações, com a inspiração e protecção de parte dos seus chefes hierárquicos, a perceber que o fim do conflito passava [...] pelo derrube do regime» (Rosas, 1994, pp. 555-556). Entre esses chefes militares, destacavam-se o general Costa Gomes, chefe do Estado-Maior General das Forças Armadas, que já estivera envolvido no golpe frustrado de Botelho Moniz, e o general Spínola, na altura comandante das forças militares da Guiné que, perante a percepção da derrota militar naquele território, propusera um entendimento com o PAIGC.

Este militar virá a ganhar notoriedade com a publicação de *Portugal e o Futuro*, em Fevereiro de 1974, não só por aí afirmar a impossibilidade de Portugal vencer os conflitos coloniais, mas também porque a tese, vinda na altura de alguém que desempenhava funções de vice-chefe do Estado-Maior General das Forças Armadas, criava uma dinâmica desmobilizante entre os soldados e, acima de tudo, porque representava um claro sinal positivo, por parte de algumas chefias, para o então emergente movimento dos capitães, indiciando que, pelo menos, teriam em Spínola um aliado.

Por outro lado, interpretando também o sentimento geral de rejeição da população em relação à guerra, o movimento dos capitães rapidamente perdeu o seu objectivo «corporativo de protesto em relação à progressão na carreira» (Rosas, 1994, p. 557), que, nos inícios dos anos 70, beneficiava mais os oficiais milicianos, para se concentrar no problema da guerra colonial, nomeadamente na necessidade de encontrar uma via política para pôr termo aos conflitos, solução que, ante a resistência do governo, apenas poderia advir do seu derrube por golpe militar, como viria a acontecer em 25 de Abril de 1974.

O IMPÉRIO
NA FICÇÃO
CINEMATOGRAFICA

II

(Página deixada propositadamente em branco)

II

O IMPÉRIO NA FICÇÃO CINEMATOGRAFICA

1. O cinema colonial

Habitualmente, quando nos referimos à ficção cinematográfica produzida durante o Estado Novo sobre o império colonial, é incontornável a alusão a *O Feitiço do Império*, de António Lopes Ribeiro (1940), *Camões*, de Leitão de Barros (1946) e *Chaimite*, de Jorge Brum do Canto (1953). Estas três películas adquiriram notoriedade relativamente ao cinema produzido sobre as colónias, porque as intrigas, apesar de terem na sua base diferentes argumentos, apresentam como lastro comum o enaltecimento do império e das capacidades colonizadoras do povo luso, e ainda porque a proximidade que apresentam relativamente à concepção de império defendida pelo discurso oficial motivou o seu aproveitamento pelo Estado como instrumento de propaganda colonial. Destas três obras, por razões que se prendem com o âmbito cronológico deste estudo, situado entre 1945 e 1974, excluimos a obra de Lopes Ribeiro do material fílmico que vamos submeter à nossa atenção.

Porém, gostaríamos de salientar que o conceito de *cinema colonial* por que nos vamos orientar não obedece ao ponto de vista atrás referido. Parece-nos algo restrito definir aquele tipo de filmografia apenas segundo a perspectiva do poder ou, eventualmente, em função do oposicionismo político subjacente. Somos de opinião que a noção deve emergir das próprias películas, segundo processos mais objectivos, tendo por base os mecanismos próprios da linguagem fílmica. Assim, tendo em conta que não colocamos filtros prévios na definição do que entendemos por *cinema colonial*, o primeiro resultado desta conceptualização é a emergência de

um conceito mais abrangente, permitindo um alargamento do *corpus* filmográfico. Desse modo, em termos de critérios identificadores, seleccionámos todas as películas em que se notasse a presença denotada e conotada do império colonial.

Por *presença denotada* entende-se aquilo a partir do qual é possível estabelecer um vínculo directo de significação, sem existência de sentidos derivados ou figurados, que um nome pode estabelecer com um objecto e que, no caso da linguagem fílmica, é aquilo que ela objectivamente mostra, que é empiricamente observável ou audível na tela, que é transmitido pelo conteúdo da fábula, ou pelos meios especificamente cinematográficos relativos à imagem, como são os casos da escala, ângulo, ou montagem. Dito ainda de outra forma, quando aludimos ao conteúdo da intriga, estamos a referir-nos às aventuras protagonizadas pelos actores ao longo da película, tanto ao nível da fala como da representação, para resolverem o problema que foi colocado inicialmente com incidência colonial. E, quando salientamos os meios especificamente cinematográficos, pretendemos enfatizar que são instrumentos que condicionam a forma como a câmara regista aquilo que aparece em campo, ou foi ordenado sequencialmente pela montagem, sem que tal seja verbalizado ao nível da história narrada, mas que contribuem decisivamente para a compreensão que se pretende fornecer da película.

Relativamente à denotação, a intriga é, desde logo, o critério selectivo mais saliente. Todos os filmes que escolhemos integram-se no chamado cinema narrativo, cuja história contada é o elemento motor em função do qual todos os outros dispositivos existentes estão ao serviço. A aplicação deste indicador significa a existência de elementos no argumento fílmico directamente relacionáveis com o império colonial. No entanto, este critério, se pode ser aplicado a filmes como *Camões*, *Chaimite*, *O Zé do Burro*, *O Mal-Amado*, ou *Brandos Costumes*, em que se cruzam assuntos variados como a gesta imperial, a colonização ou a guerra colonial, já não será tão determinante em outros, como são os casos de *Frei Luís de Sousa*, *O Costa de África*, *Vinte e Nove Irmãos*, *Mudar de Vida*, *Nojo aos Cães* ou *Malteses, Burgueses e às vezes...*, cujos elementos determinantes para a sua selecção são já de outra ordem, como veremos mais adiante.

O espaço da acção foi o segundo parâmetro que utilizámos para aferir, nos filmes, a presença denotada do império. Quando a película se desenrola em cenários naturais, ou seja, naqueles que já pré-existem à concepção do filme, onde o nível de manipulação é relativamente menor que nos cenários construídos de raiz, a forma como aqueles são captados pela câmara poderá também trazer-nos informações pertinentes sobre a temática, como é a ocorrência de cenas desenroladas em exteriores. É o caso dos filmes que foram rodados no ultramar, dos quais podemos destacar *O Zé do Burro* e *Malteses, Burgueses e às vezes...*, que inserem elementos da paisagem urbana de Lourenço Marques e Luanda — capitais das duas maiores províncias ultramarinas —, cujo conteúdo raramente é comentado pelo discurso narrativo do filme, mas que não deixam de exercer influência sobre o espectador, nomeadamente na transmissão de uma impressão de realidade sobre o quotidiano colonial naquelas cidades.

Para além dos filmes referidos, podemos salientar outros em que o mesmo critério poderia ser aplicado por serem rodados no ultramar. São os casos de *Chikwembo*, *Catembe*, *A voz do Sangue*, *Estrada da Vida*, *Knock-Out*, *Limpopo*, *Derrapagem*, *O Vendedor*, conjunto que não é, de forma alguma, exaustivo relativamente a este critério, mas que abarca o horizonte temporal que vai de 1953 a 1974 e que, por esse motivo, se todo ele estivesse disponível, permitiria um estudo da evolução da paisagem colonial.

O segundo critério de recolha que utilizámos é o da conotação. Por *presença conotada* entende-se aquilo que provém do domínio da sugestão, podendo ser o conjunto de associações ou significantes que uma palavra, movimento ou imagem podem conter, e que, para o caso que nos interessa, diz respeito às narrativas em que o império está implicitamente presente e a condicionar a narração fílmica nos seus diversos aspectos. Este indicador conduziu à selecção de películas que pressupõem uma experiência ultramarina anterior ao tempo da acção e que, por esse motivo, transmitem uma *presença conotada* do império colonial. Nestas obras, o império poderá estar fisicamente ausente, mas está psicologicamente a sobre-determinar a acção fílmica. São os casos em que alguma das personagens teve um período de permanência colonial, e essa situação de ausência,

que pode ser secundária em relação à narração fílmica, interfere no tempo em que a acção decorre.

O exemplo mais flagrante deste critério são os filmes sobre o regresso, nos quais as implicações do acto de voltar à metrópole tornam significativa a presença do império, que, no entanto, na maioria das situações, é quase sempre uma realidade fisicamente ausente, mas que se constitui como um eixo determinante para a compreensão dos universos que são ficcionados.

2. Conquistar, colonizar, regressar

Depois de constituído o *corpus* fílmico, elegemos um conjunto de três temas, já referidos anteriormente, que percorrem transversalmente as películas e que constituirão os assuntos a perspectivar a partir de agora. Tal como referimos, o primeiro núcleo temático que autonomizámos foi o da conquista, no qual o par heróis-guerra será um aspecto regular da análise, com o aparecimento de personalidades, militares ou não, que tanto lutam pelo alargamento do espaço colonial, como pela sua preservação. Vários perfis de heroicidade desfilarão em torno deste conceito, desde o herói anónimo até às figuras que foram mitificadas pela memória histórica. Paralelamente àquela noção, emerge, a partir dos anos 70, uma outra concepção de heroicidade que, se continua parcialmente preenchida por aqueles valores, vê outros serem-lhe acrescentados, nomeadamente algum fatalismo e, inclusivamente, a recusa em assumir esse papel.

Se os heróis estão presentes, teríamos inevitavelmente de nos cruzar com a guerra e, aliada a esta, surge a angústia, quer dos que combatem, quer dos que aguardam o regresso dos combatentes. No entanto, apesar de as angústias de guerra terem uma notoriedade bastante forte, particularmente no período que coincide com a guerra colonial, deparamo-nos também com a sua ausência, como se a normalidade existisse simultaneamente ao decurso do conflito, situação que também encontramos quer nas películas que tratam épocas mais recuadas, quer nos filmes rodados durante a guerra colonial.

O segundo campo temático já referido é o da colonização. A ideia de colónia como um novo paraíso onde se busca a felicidade, e se concebe

a sua possibilidade, é uma das primeiras vertentes que aparece. Como local em construção, tanto vamos encontrar modelos de bem-estar de raiz urbana como rural, onde a aprazibilidade e a riqueza caminham de mãos dadas, sendo este novo mundo concebido, tanto pelos que chegam como pelos que lá vivem, como espaço onde se cruza a descontração, a harmonia, a boa disposição e a prosperidade. Nestes olhares sobre o paraíso, como iremos ver, predominam as concepções em que subjazem o encanto e a admiração, mas, à medida que avançamos para o final do período em análise, é pertinente verificar o aparecimento de alguma ironia no modo como esse mesmo paraíso é concebido.

Temas da ficção cinematográfica sobre o império colonial				
ano	filmes	heróis	colonização	regresso
1946	<i>Camões</i>	•		•
1950	<i>Frei Luís de Sousa</i>			•
1953	<i>Chaimite</i>	•	•	
1954	<i>O Costa de África</i>		•	
1965	<i>Vinte e Nove Irmãos</i>	•		•
1966	<i>Mudar de Vida</i>			•
1970	<i>Nojo aos Cães</i>		•	
1971	<i>O Zé do Burro</i>		•	
1973	<i>O Mal-Amado</i>	•		
1973	<i>Malteses, Burgueses e às vezes...</i>		•	
1974	<i>Brandos Costumes</i>	•		

Intimamente ligado àquele tema, está o do colono e da colonização. Um e outro caminham normalmente a par, embora, por vezes, possam separar-se, como no caso de *O Costa de África*, em que apenas nos é dada uma noção de colono concebida a partir da metrópole. Apesar de não encontrarmos mais nenhum caso idêntico na filmografia que vamos analisar, podemos referir alguma proximidade entre aquele perfil, “visto a partir de cá”, com outro caso, agora já “visto a partir de lá”, concretamente em *O Zé do Burro*, em que nos surge exactamente a perspectiva inversa, ou seja, é-nos traçado um perfil do colono metropolitano concebido a partir da província moçambicana. De resto, colono e colonização serão assuntos

que se cruzarão permanentemente neste tema, tanto segundo uma perspectiva de exaltação — nomeadamente em *Chaimite* e *O Zé do Burro* — como do ponto de vista do exame de consciência, particularmente em *Nojo aos Cães*, e *Malteses*, *Burgueses e às vezes*.

Finalmente, abordaremos o regresso como terceiro e último tema. Trata-se de películas que pressupõem o retorno do ultramar e as angústias afectivas ou profissionais que essa situação provoca. O regresso do império é um tema recorrente no período que analisámos, desde *Camões*, passando por *Frei Luís de Sousa*, *Vinte e Nove Irmãos* ou *Mudar de Vida* e em todos eles a angústia do regresso e os traumas consequentes estão presentes. Aprioristicamente, poder-se-ia supor que aquele tema se tornaria frequente na filmografia relativa ao ultramar apenas a partir do momento em que a guerra colonial vai eclodir e desencadear os traumas da separação e do regresso. Como veremos, no entanto, esta questão, com os seus conflitos e problemas intrínsecos, está presente desde o início do período que vamos analisar.

3. De *Camões* a *Brandos Costumes*

Nesta secção, faremos uma apresentação global das narrativas, de forma a podermos dispor de uma visão de conjunto sobre cada uma das obras, constituindo este o único momento em que apresentaremos essa perspectiva, dado que as análises temáticas que faremos posteriormente obrigarão a uma divisão sectorial dos filmes. Nesse sentido, mais do que dar a conhecer as respectivas intrigas, interessa-nos perceber como é que se organizam, desde as suas unidades mais pequenas, os planos, até às unidades maiores, as cenas e as sequências, para que exista uma percepção clara sobre a sua evolução, elementos que poderão ser consultados com maior detalhe no endereço http://www.uc.pt/imprensa_uc/catalogo/. Simultaneamente, nos casos em que tal se tornou possível, daremos também a conhecer o juízo que o Estado Novo fez sobre cada uma das películas, analisando os respectivos processos de censura que os organismos inspectivos produziram relativamente aos filmes em análise.

Camões. Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente (1946)

Estreada a 25 de Setembro de 1946 no cinema S. Luiz, a película que Leitão de Barros realizou e Lopes Ribeiro produziu sobre Luís de Camões apresenta-nos uma intriga na qual Luís Vaz surge primeiro como herói apaixonado e, num segundo momento, como personagem que vive em função de desígnios nacionalistas. A obra apresenta um total de 1020 planos, que estruturámos em sete sequências. O protagonista da fase apaixonada, que domina nas três primeiras sequências, é uma personagem com uma vida sentimental intensa, sendo o enamoramento o pretexto diário que o move. Desse ponto de vista, podemos dividir o filme em função das paixões que o arrebatam. Em Coimbra, como estudante, são os amores de Inês e Leonor o motor da primeira sequência; depois, já em Lisboa, é a paixão por Catarina de Ataíde que o mobiliza durante a segunda sequência; e, finalmente, a paixão pela infanta D. Maria, durante a terceira sequência, a encerrar este ciclo. Como corolário desta fase, vai passar um primeiro momento de exílio, vivendo em Ceuta durante dois anos, onde experimenta a angústia da separação em relação aos amores que deixou na terra distante.

Mas, ao mesmo tempo, durante a quarta sequência, serão as agruras suportadas na defesa daquela praça africana que começarão a ditar o aparecimento da segunda vertente identificadora da personagem, faceta nacionalista e apaixonada pela gesta descobridora dos Portugueses. Simultaneamente, a alteração dramática da sua fisionomia, no fim de um combate com os mouros, vai conduzi-lo a uma atitude mais resignada perante a vida, perdendo a impulsividade apaixonada que o movia antes de partir para África. A ocorrência do regresso, no início da quinta sequência, aprofundará esta mudança na personagem, com a emergência de sinais que revelam uma progressiva inadaptação em relação ao ambiente social vivido na capital do império, sinais esses que adquirem uma nítida feição ideológica, provocando-lhe o aparecimento da angústia de regressado e a necessidade de fugir àquela mundividência.

Será de novo o império português que o vai acolher, agora na Índia, saindo de uma Lisboa que considera perigosa. Ao realizar a viagem que Vasco da Gama concluíra em 1498, materializa a inspiração poética que

recebera ainda em Lisboa, cantando os Descobrimientos portugueses, para mostrar aos seus contemporâneos, que se perdem em intrigas e o consideram indigno de estar entre eles, como foram maiores os seus antecessores. Esse processo, que será cumprido durante a sexta sequência, culminará de novo com o regresso na sétima e última sequência, na qual assistimos ao reconhecimento régio do poeta e do poema que efectuara durante a sua estadia pelo Oriente, texto que reforçará o espírito guerreiro e africano do jovem rei D. Sebastião, no sentido de o determinar à jornada de Alcácer Quibir.

A narração fílmica termina com a morte de Camões e a alusão à perda da independência em 1580, havendo uma referência nacionalista bastante explícita quando a banda-imagem nos sobrepõe o poeta moribundo aos cavaleiros de Alcácer Quibir (Barros, 1946, pl. 1017), como se estivéssemos em presença de espectros fatais, e ouvimos a sua voz a suplicar «mas a pátria não» (Barros, 1946, pl. 1016). Ou seja, que se perca tudo mas não aquela. A película termina com o levantamento de várias bandeiras nacionais, alusivas aos momentos fundamentais em que a independência foi restaurada ou preservada: a Restauração em 1640 depois da ocupação castelhana; a sua manutenção em 1810 ante a ameaça francesa; em 1895 perante a pressão política inglesa e alemã; e em 1940 num contexto externo de guerra mundial em que a Alemanha hitleriana chegou a ponderar a ocupação do país (Barros, 1946, pls. 1020-1027).

Frei Luís de Sousa, segundo António Lopes Ribeiro (1950)

É em 1950 que António Lopes Ribeiro adapta e realiza para o cinema *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett, com produção da Lisboa Filme, película que será aprovada pela Inspeção Geral dos Espectáculos, sem cortes, para maiores de 12 anos, em 19 de Setembro do mesmo ano, e que virá a estrear no cinema S. Jorge a 21 do mesmo mês (Inspeção Geral dos Espectáculos, 1950). Como é sabido, a peça do dramaturgo liberal explora uma situação criada pela partida de D. João de Portugal para a malograda jornada de Alcácer Quibir. A esposa, Madalena de Vilhena, após sete anos de espera e buscas infrutíferas, conclui que o marido terá também falecido

na batalha, vindo a contrair segundo matrimónio com Manuel de Sousa, do qual resultará o nascimento de Maria de Noronha. Vinte e um anos depois, o primeiro marido regressa, provocando um desfecho dramaticamente absurdo. Madalena e Manuel de Sousa decidem professar a vida conventual e Maria falece tragicamente no momento em que ambos estão a receber os escapulários.

S. PRESIDÊNCIA R. DO CONSELHO

SECRETARIADO NACIONAL DA INFORMAÇÃO, CULTURA POPULAR E TURISMO
INSPECÇÃO GERAL DOS ESPECTÁCULOS

N.º 465

REGISTO DE CENSURA DE FILMES

Empresa distribuidora *Lisboa Filme*

Título do filme *Frei Luis de Sousa*

Partes *12* Metragem *3200 m.*

Produtor *Lisboa Filme*

Origem *Portuguesa*

Género *Drama*

Apresentado à censura em *16/9/1950*

Contendo os seguintes cortes

Inq. n.º c. aprov. - Categoria A 10.000.00

Sumário n.º 2284

Aprovado em sessão de *19/9/1950*

1.ª marcação: dia _____ hora _____ local _____

2.ª marcação: dia _____ hora _____ local _____

OS CENSORES _____ RUBRICAS *J. M. M.*

390 - 2-59

(Inspeção Geral dos Espectáculos, 1950)

A adaptação que Lopes Ribeiro realizou está organizada em 626 planos, que optámos por estruturar em três sequências, mantendo o mesmo número de actos da peça. A primeira sequência, aquela que lança a problemática que vai manter o espectador em estado de tensão até ao final, é a do enigmático desaparecimento de D. João de Portugal e o sebastianismo

de Maria de Noronha e de Telmo Pais. Esta sequência, constituída por nove cenas, inclui duas que não existem no texto garrettiano na abertura e no seu encerramento, e outra, a terceira cena, constituída por um diálogo entre Telmo Pais e Maria, que na peça faz parte da cena 1 do segundo acto.

A primeira cena do filme decorre no campo da batalha de Alcácer Quibir, apresentando diversos planos com a destruição e a desolação provocadas no exército português. No espaço, onde paira a morte, por entre os corpos caídos e as aves de rapina que esvoaçam, um homem vai procurando e gritando por D. João de Portugal. A cena seguinte é constituída pelo referido diálogo entre Telmo e Maria, em que ambos, em primeiro plano e de costas para a câmara, contemplam as águas do Tejo, como que aguardando notícias vindas de além-mar. A primeira fala que surge, a de Maria, confirma precisamente o olhar sebastiânico com que contemplavam as águas, manifestando a sua esperança no regresso do malogrado rei. Maria recusa-se a «pensar que o querido e amado rei D. Sebastião haveria de morrer às mãos dos mouros, no meio d'um deserto! Não pode ser! Não pode ser! Deus não podia consentir em tal», ao que Telmo responde, de forma algo resignada: «que Deus te ouvisse, anjo do céu» (Ribeiro, 1950, pl. 14). Finalmente, a cena que encerra esta sequência, a partida da família para a casa de D. João e a chegada dos governadores, apesar de não existir na peça de Garrett, não tem outra função senão a de encerrar este capítulo da narrativa.

Lopes Ribeiro, ao optar por estas duas cenas para começar a película, terá pretendido enunciar melhor ainda o clima de tragédia em que a acção vai decorrer. Por um lado, as buscas infrutíferas no campo de batalha para encontrar o corpo de D. João de Portugal levantam, desde logo, a possibilidade de que não teria morrido; por outro lado, Maria, ao recusar aceitar a consumação da morte de D. Sebastião, alimenta implicitamente a esperança no seu regresso e, sem que o saiba ainda, de igual possibilidade em relação ao primeiro marido de sua mãe, renunciando assim, por essa via, a tragédia que se há-de consumir mais tarde.

A segunda sequência, constituída por oito cenas, ocorre durante a permanência da família na casa de D. João, até à chegada deste, disfarçado de

romeiro, unidade onde são também incluídas duas novas cenas: a primeira, a de Manuel de Sousa brincando e conversando com a filha no jardim — cena 3 —, e a segunda, a da partida daquele para Lisboa ao mesmo tempo que chega o Romeiro — cena 6. Neste último caso, temos a coexistência de duas ambiências antagónicas percebidas pela banda-som. Uma, alegre e descontraída, que acompanha a partida da comitiva para Lisboa; outra, tensa e suspeita, que se associa à chegada do Romeiro. Nesta altura, o espectador ainda não sabe quem é aquela nova personagem, mas através da banda musical percebe que algo de preocupante chegou e está para acontecer. Finalmente, a última sequência, composta por quatro cenas, em que ocorre a consumação da tragédia, com a morte de Maria e a cerimónia de consagração de Manuel de Sousa e de Madalena de Vilhena à vida conventual, desenrola-se sem grandes alterações relativamente ao texto original, exceptuando o plano final da partida do Romeiro.

Para além destas pequenas alterações, verifica-se também alguma economia ao nível dos diálogos, por vezes bastante significativa, no sentido de as falas adquirirem uma maior adequação cinematográfica. De qualquer forma, as modificações introduzidas no argumento do filme não alteram, no essencial, os sentidos já conferidos pelo texto de Garrett. A problemática do desenlace absurdo e trágico que recai sobre os protagonistas mantém-se, ou seja, o argumentista optou por não alterar a linha nuclear de sentido que a peça já trazia, facto que é também significativo ao nível das possíveis leituras que se podem estabelecer em torno do filme. A eventual originalidade que a transposição poderá ter radica na forma como a imagem foi trabalhada nesse processo, passível de enfatizar ou enfraquecer alguns dos sentidos conferidos ao texto inicial, ou, inclusivamente, trazer novos matizes significantes através dos recursos que a expressão fílmica coloca à disposição do realizador.

Chaimite, a Queda do Império Vátua (1953)

O filme é uma ficção realizada por Jorge Brum do Canto, que assina também o argumento, os diálogos, a planificação e a montagem. A película

foi produzida pela CINAL, Cinematografia Nacional, com o apoio do Fundo do Cinema Nacional, vindo a estrear em 4 de Abril de 1953 no cinema Monumental. Trata-se de uma narrativa que se baseia na recriação de uma campanha militar, efectuada em Moçambique, entre 1894 e 1895, contra os Vátuas, liderados pelo régulo Gungunhana, com o objectivo de eliminar uma sublevação que colocara a autoridade portuguesa numa situação de debilidade internacional. Dois vectores essenciais conduzem a intriga. Por um lado, as batalhas militares que foram travadas no sentido de eliminar a revolta e, por outro, uma história amorosa em que dois soldados disputam a mesma rapariga, num quadro do qual se inferem ilações relativas ao desenvolvimento da colónia.

A película foi aprovada pela Inspeção Geral dos Espectáculos, sem cortes, e «sem classificação especial» (Inspeção Geral dos Espectáculos, 1953). No entanto, apesar desta aprovação, segundo aquilo que o realizador em tempos nos afirmou, o filme teria sido objecto de censura ainda na fase de projecto, pelo então ministro da Instrução, que não concordara com o carácter violento da história inicial (Seabra, 1993, p. 169). Essa situação confirma-se pela comparação dos dois textos preparatórios, onde, na sequência cinematográfica, está prevista uma cena de luta corpo a corpo entre Paiva Couceiro e jornalistas estrangeiros a propósito de notícias veiculadas por estes (Canto, 1950, pp. 28-29), que já não figura no guião técnico, reduzindo-se a intencionalidade da situação prevista a uma conversa entre Paiva Couceiro, Caldas Xavier, Mouzinho de Albuquerque e a esposa (Canto, s.d., p. 54). De qualquer forma, como teremos oportunidade de demonstrar, o motivo das exclusões não é a eventual violência aludida pelo realizador, aliás essa característica está sempre presente na narrativa, mas razões de inconveniência política.

A película é constituída por um total de 1077 planos, que optámos por dividir em seis sequências. Uma primeira, dominada pelo desencadeamento das hostilidades, com o ataque dos Landins à cidade de Lourenço Marques, repellido graças à intervenção de António e à capacidade de resposta das forças lusas. Fruto da fuga dos colonos para a cidade, Maria e Tia Rosa alojam-se, a pedido de António, no café de Daniel, que entretanto se enamorara da jovem.

1387

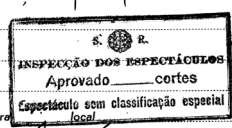
SECRETARIADO NACIONAL DA INFORMAÇÃO, CULTURA POPULAR E TURISMO
INSPEÇÃO GERAL DOS ESPECTÁCULOS

1853

REGISTO DE CENSURA DE FILMES

Empresa distribuidora Loucas Filmes, 2ª
 Título do filme Chaimite
 Partes 16 Metragem 4.800m
 Produtor Genial
 Origem Portuguesa
 Género Histórico
 Apresentado à censura em 24/8/953
 Contendo os seguintes cortes:

Aprovado sem classificação especial



Aprovado em sessão de _____
 1.ª marcação: dia _____ hora _____ local _____
 2.ª marcação: dia 14/8/953 hora _____ local _____
Normal m. 5.832
4/11/953

OS CENSORES

RUBRICAS

Genial
D. Cruz

(Inspeção Geral dos Espectáculos, 1953)

Segue-se a segunda sequência, que se inicia com a chegada do primeiro corpo de tropas vindas da metrópole, e na qual se integra o primeiro confronto militar entre as forças em presença na batalha de Marracuene, sob a liderança de Caldas Xavier e Paiva Couceiro. Aí, é definido o plano militar para eliminar o perigo vátua. Ao mesmo tempo, é também nesta sequência que Daniel toma conhecimento do compromisso de namoro que Maria tinha com João Macário.

A terceira sequência constitui um interregno entre a confrontação militar anterior e as seguintes. Inicia-se com a chegada de Mouzinho de Albuquerque e de João Macário, que, por coincidência, integra o corpo militar entretanto chegado. A autonomia da sequência radica nestes dois factores

determinantes para o desenvolvimento da intriga. Trata-se, por um lado, da inserção de um dos símbolos centrais desta campanha, e, por outro, adensa a trama amorosa com a chegada daquele com que Maria se comprometera. Entretanto, Daniel, desiludido com as expectativas amorosas que criara, decide alistar-se e integrar o corpo militar que partiria em breve em direcção a Manjacaze, o centro militar das forças lideradas por Gungunhana.

A quarta sequência inicia-se com a partida das tropas e é dominada por algumas situações de carácter militar. Couceiro enfrenta, conjuntamente com António, uma inesperada multidão de negros liderada por Pasman, um dos chefes de guerra de Gungunhana; dão-se as batalhas de Magul e Coolela; Manjacaze é incendiado depois da fuga do líder vátua. A quinta sequência culmina todo o processo iniciado na terceira, com a prisão de Gungunhana em Chaimite sob liderança de Mouzinho. Existe ainda uma sexta sequência final, na qual se processa a escolha de Maria por Daniel, partindo estes, depois de casar, para o Xai-Xai. Verifica-se ainda uma última batalha, a de Macontene, onde Mouzinho e as suas tropas derrotam Maguiguana, o principal chefe de guerra de Gungunhana, que não se encontrava em Chaimite aquando do aprisionamento do régulo.

Como se pode depreender, o argumento avança em função de dois vectores concomitantes. Por um lado, o ciclo das confrontações militares destinadas a liquidar a revolta, em que a heroicidade dos participantes é constantemente enaltecida, e, por outro, o triângulo amoroso que se desenvolve entre Maria, Daniel e João Macário. O primeiro perdurará até ao fim da narrativa, apesar de Gungunhana ser preso na penúltima sequência. O segundo será resolvido na última parte, iniciando o jovem casal a sua actividade colonial.

O Costa de África (1954)

Obra realizada por João Mendes, com produção de Felipe de Solms e Ricardo Malheiro, e estreada a 19 de Fevereiro de 1954 nos cinemas Politeama e Monumental, *O Costa de África* é uma comédia que se desenrola em três dias, na qual um colono africano, em viagem de negócios para Londres,

faz escala em Lisboa e visita inesperadamente o seu sobrinho Amadeu. Este, na esperança de um dia herdar a fortuna do tio, procurava impressioná-lo na correspondência que lhe enviava, dizendo-lhe que possuía «grandes negócios», que casara com uma «mulher riquíssima» e que vivia «numa casa estupenda» (Mendes, 1954, pls. 79-80). A imprevista visita vai obrigar o sobrinho, para não cair em desgraça junto do tio, a demonstrar as mentiras que fora afirmando, criando um cenário irreal à sua volta durante a sua estadia, contando para o efeito com a colaboração do seu amigo Roberto Carvalho e da sua noiva Isabel.

Dado que a escala em Lisboa estava inicialmente anunciada somente para três horas, Amadeu apenas precisaria de arranjar uma esposa, que será a sua noiva, e uma casa, que será a vivenda de Roberto. Entretanto, o amigo, como despedira os criados, assumir-se-ia durante esse período como serviçal da casa e a sua esposa como irmã de Isabel. Porém, depois da chegada do tio, o sobrinho fica a saber que o negócio de Londres só se concluiria no fim do mês, podendo aquele, dessa forma, ficar quinze ou vinte dias em Lisboa (Mendes, 1954, pls. 175-176). Desse modo, a farsa terá de ser prolongada para além do previsto, resultando, a partir daí, um conjunto de equívocos, com base nos diálogos e nas personagens, que alimentarão a fábula até ao momento final em que tudo é esclarecido.

Apesar de realizada em 1954, é uma obra que herda as influências da comédia que a chegada do sonoro possibilitou a partir dos anos 30 nos Estados Unidos. Como Noriega refere, foi a implementação do som síncrono que proporcionou o «desenvolvimento da comédia propriamente dita, em oposição ao cinema cómico e burlesco do cinema mudo», na qual as fábulas, os diálogos e os guionistas ganharam relevância. Desde então, segundo aquele autor, dois tipos de comédia se implementaram: a comédia “sofisticada”, da qual Ernst Lubitsch se tornou o realizador mais conhecido, e a comédia “extravagante”, conhecida por *screwball comedy*. Na primeira, eram normalmente criados «ambientes refinados», onde «personagens aristocráticos» contracenavam, «através de diálogos e réplicas brilhantes», com base «em situações equívocas e confusões de todo o tipo», em que alguma crítica «face às convenções e à hipocrisia» ficava subjacente. Já a comédia extravagante era baseada «na graça dos diálogos e no jogo interpretativo»,

na qual determinados temas eram frequentes, como os «equivocos de identidade, os intercâmbios de classes sociais ou o conflito amoroso» (Noriega, 2003, pp. 141-143).

Em *O Costa de África*, tanto a crítica à hipocrisia criada em torno de Amadeu, colocando-o num patamar social a que não pertence, como os equivocos de identidade e a graça subjacente a muitos dos diálogos são características daqueles dois tipos de comédia que encontramos na obra de João Mendes, elementos que são ainda reforçados pela interpretação de uma canção, característica do género musical que também ganhou projecção com o advento do sonoro.

Por outro lado, na linha do que caracteriza o cinema clássico americano, *O Costa de África* é uma narrativa que está estruturada de forma a proporcionar ao espectador uma leitura fácil, contínua e ritmada. Nesse sentido, tanto a montagem, como o trabalho sobre a imagem, nomeadamente no campo das escalas e dos ângulos, não exercem qualquer função acrescida ao nível dos sentidos, estando sobredeterminados à compreensão da intriga.

Apesar de ser uma comédia, a película teve um percurso assaz curioso ao nível da Inspecção dos Espectáculos. Depois da primeira observação da comissão de censura, foram decididos quatro cortes por conotação erótica ou por alusão a infidelidades conjugais, após os quais o filme foi classificado para adultos (Inspecção dos Espectáculos, 1954). Os produtores, depois de eliminarem as referidas cenas, tentaram insistentemente que a classificação do filme fosse modificada, facto para o qual nunca obtiveram resposta afirmativa.

A obra está organizada de forma muito simples e clara, distribuindo-se por 438 planos, estruturados em três sequências, tantas quantos os dias em que a acção se passa. A primeira corresponde ao dia da chegada de Tio Bernardo, durante o qual se efectuam alguns preparativos no sentido de melhor preparar a encenação em torno da suposta vida economicamente desafogada de Amadeu. A segunda sequência corresponde ao segundo dia da estada de Bernardo Costa, durante a qual ocorrem vários equivocos derivados da situação encenada em torno de Amadeu. Finalmente, na terceira sequência, todos os mal-entendidos são esclarecidos, terminando a narrativa com a partida do tio de Amadeu.

O IMPÉRIO DA FICÇÃO CINEMATOGRÁFICA

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO
 SECRETARIADO GERAL DO
 MINISTÉRIO DA CULTURA
 EXPEDIENTE
 Livro N.º 438
 Em 19 JAN 57
 Responder Ocho N.º
 Em
 Classificação



*Pré-avis - Comment
 s'opposent à la censure
 de la Société Vitória Filme
 pour le film "O Costa d'Africa"
 pour lequel elle a obtenu
 l'autorisation de le présenter
 dans les cinémas de Lisbonne
 et de Porto. Elle demande
 que le film soit classé
 "A" au lieu de "B".*

6408

Comissão Censura

A peça está aprovada como exp. de opinião

Presidente da Comissão de Censura aos Espectáculos

Lisboa

Sociedade Distribuidora Vitória Filme, Lda.

sede na Rua do Salitre, 179 - 1.º Dt.º. produziu e financiou

o filme português "O COSTA D'ÁFRICA", sendo o s/custo super

rior a mil e quatrocentos contos.

Três anos volvidos sobre a s/estrea em Lisboa

e Porto e tando já s/ibõ exibido em todos os cinemas do con

tinente e provincias ultramarinas, a s/receita total ainda

não ultrapassou mil contos.

Conhecidas as novas normas por V.Exa. t/õ inte-

ligentemente seguidas para a classificac/õ dos filmes, vem

esta empresa solicitar de V.Exa. se digne providenciar para

que seja revista a classificac/õ daquele filme, pois só

autorizado para treze anos poderia atenuar o prejuizo que

presentemente temos, tanto mais que a peça donde o mesmo

foi extraido foi apresentada num dos Teatros do Parque

Mayer com esta classificac/õ.

Pede Deferimento

Lisboa, 11 de Janeiro de 1957

Martinho Rodrigues

(Inspecc/õ dos Espectáculos, 1954)

Vinte e Nove Irmãos (1965)

A adaptaç/õ de um caso ocorrido na aldeia de Santa Maria de Cárquere, em 1963, está na origem do filme Vinte e Nove Irmãos. Com realizaç/õ de Augusto Fraga e argumento de Manuel Frederico Pressler, foi rodado naquela aldeia e em Resende em 1964, aprovado pela Inspecc/õ dos Espectáculos a 26 de Março de 1965 para maiores de 12 anos, sem cortes (Inspecc/õ dos Espectáculos, 1965) e estreado a 3 de Setembro de 1965 nos cinemas S. Luiz e Alvalade (Matos-Cruz, 1999, p. 131).

Depois de cumprido o serviço militar em Angola, Ilídio regressa à terra natal para junto dos seus. Desse retorno, sobressaem duas angústias

ÁFRICA NOSSA

antagónicas. Uma, protagonizada pelo ex-combatente, em que se cruza simultaneamente o desejo e o medo de regressar, e outra, assumida pela noiva Maria, que, ao contrário do contentamento generalizado, é a única personagem que se revela apreensiva perante a situação.

A narrativa vai evoluir deste ponto inicial, em que os caminhos destes dois protagonistas não coincidem, para um progressivo desaparecimento da angústia de Maria, até que, no desenlace final, a tensão é ultrapassada com a resolução do problema inicial. Durante este processo, teremos oportunidade de comprovar que a selecção do realizador recai sobre a angústia de Ilídio, opção que se baseia não só naquilo que este representa, mas também devido à caracterização negativa que nos é sugerida em relação a Maria, escolhas que, em ambos os casos, parecem encontrar eco e receptividade na mundividência cultural e política do Estado Novo.

INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS

EXAME DE FILMES



Título do filme (em português) 29 IRMÃOS
Distribuidor INTERNACIONAL FILMES, LD

CARACTERÍSTICAS DO FILME

Título de origem
Partes 11 Metragem 2616 Origem Portuguesa
Produtor Cinedex Género Drama

MOVIMENTO PARA EXAME

teve exame prévio pedido em
Exame pedido em 26 / 1 / 65

Documentos apresentados Guia de alfândega n.
Argumento
Press-Sheet
Lista de legendas
Cartazes Fotografias

Exame do «trailer» pedido em

Documentos apresentados Lista de legendas
Metragem

DECISÕES

1) DO GRUPO DE VOGAIS

Aprovado sem cortes em 26/3/65
para classificação para M/12 an

2) DA COMISSÃO

Em sessão de de de
Comissão deliberou que o filme fosse
classificação

(Inspeção dos Espectáculos, 1965)

A película é constituída por um total de 567 planos, organizados em quatro sequências. A primeira vai do anúncio da chegada de Ilídio até ao seu angustiante reencontro com Maria; a segunda gira em torno do desespero que se abateu sobre o regressado depois do reencontro decepcionante com a noiva; na terceira, assistimos às primeiras tentativas de reacção do ex-combatente, envolvendo-se nos problemas comunitários da aldeia, nomeadamente nos infortúnios que se abateram sobre a família de António Pinho, ao mesmo tempo que Maria vai descobrindo e admirando a faceta humanista do noivo; finalmente, na quarta e última sequência, Ilídio lidera várias iniciativas para resolver os problemas económico-financeiros da família Pinho, e Maria ultrapassa os seus bloqueios interiores e descobre o seu amor por Ilídio.

Como se pode depreender, o argumento progride em função de duas linhas essenciais que se complementam. Uma, a mais determinante das duas, gira em torno da relação amorosa entre os dois protagonistas, outra, que vai contribuir para a resolução daquela questão, circunscreve-se aos dramas que se vão abater sobre António Pinho, nomeadamente o salvamento da sua filha mais nova de morte por afogamento e a doença que sobre ele se abate, e que o impede de alimentar a sua família. Quer Ilídio, quer Maria vão colaborar activamente neste caso, o primeiro salvando a filha e liderando as iniciativas que permitem resolver os problemas financeiros de António Pinho, e Maria assumindo o papel de enfermeira cuidadosa enquanto aquele se encontra enfermo.

Mudar de Vida (1966)

Um ano depois de Augusto Fraga dirigir *Vinte e Nove Irmãos*, Paulo Rocha realiza *Mudar de Vida*, com produção de António da Cunha Telles, vindo a estrear a 20 de Abril de 1967 no cinema Estúdio, depois de aprovada pela Inspeção dos Espectáculos para maiores de 17 anos, sem qualquer corte. Esta película, tal como a anterior, cria um universo ficcional condicionado pelo regresso da guerra colonial. Ao contrário de Ilídio, que retorna logo depois de terminar o serviço militar, Adelino decide permanecer em Luanda

trabalhando nas traineiras, regressando quase quatro anos depois, período durante o qual a sua família mais próxima não teve qualquer notícia sua. O problema fundamental que esta narrativa coloca, e que vai mobilizar a atenção do espectador até ao desenlace final, são as angústias do regresso que Adelino evidencia a nível sentimental e, subsidiariamente, profissional.

A angústia advém de uma relação amorosa que mantinha com Júlia desde criança, interrompida durante a sua ausência na guerra por opção desta em casar com Raimundo, irmão de Adelino, facto que motivara a sua permanência em Luanda para além do serviço militar. Regressando ao Furadouro ainda com a vaga esperança de um reatamento com Júlia, depressa essa expectativa irá desaparecer ante a recusa daquela. Colocado perante esta situação, a necessidade de mudar de vida vai adquirindo corpo no seu pensamento, tanto mais que a sua reintegração profissional nas companhias de pesca virá também a revelar-se penosa, devido a um problema físico surgido durante a guerra que o incapacita para a dureza que aquela actividade comportava. Experimenta, então, a vida marítima na ria de Aveiro, trabalhando nas marinhas de sal, período durante o qual vem a conhecer Albertina, com quem desenvolve uma nova relação que lhe vai permitir ultrapassar a desilusão sentimental anterior.

Refira-se também que o tempo em que esta história nos é dada a conhecer é extremamente curto. As únicas referências cronológicas que a narrativa fornece advêm das vindas de Raimundo aos fins-de-semana, oriundo de Matosinhos, onde se encontra a trabalhar nas traineiras, situação que ocorre por duas vezes, ou seja, duas semanas. Desse modo, se atendermos que a história se inicia antes do primeiro regresso do irmão de Adelino, e se conclui depois do seu segundo retorno, estamos perante uma extensão temporal que não excede três semanas.

Tal como na película de Fraga, o universo diegético em que esta se desenrola é uma pequena comunidade, ligada também ao sector primário, diferindo apenas na actividade predominante. Enquanto aquela está inserida num meio rural, a obra de Paulo Rocha enraíza-se numa comunidade onde o mar e a faina das companhias, assim como a ria, as marinhas e o moliço estão constantemente presentes na vida quotidiana das personagens, criando uma ambiência de alusão neo-realista. Por outro lado, durante as

tentativas de reconversão profissional desenvolvidas pelo protagonista, é possível verificar alguns sintomas de mudança existentes na sociedade portuguesa dos anos 60, nomeadamente o desenvolvimento industrial e a emigração, em paralelo com o definhamento das actividades ligadas ao sector primário. Ainda neste âmbito relacional, entre o universo diegético criado pelo filme e o contexto político em que foi produzido, é também de salientar que, apesar da incapacidade física patenteada por Adelino para trabalhar na faina das companhias, tal situação não mereceu qualquer reparo censório por parte da Inspeção dos Espectáculos, sendo a película aprovada para maiores de 17 anos sem cortes (Inspeção dos Espectáculos, 1967), apesar de aquela característica ser uma herança directa da sua passagem pela guerra colonial.

No domínio da estrutura, a película divide-se em 357 planos, organizados em cinco sequências, tratando-se de um número relativamente escasso de planos se atendermos que é uma longa-metragem com uma duração média para este tipo de películas, rondando sensivelmente os 103 minutos. A explicação para esta situação radica na concepção dos planos, que são substancialmente longos, e na implementação de um tipo de montagem pouco intervencionista, primando pela discricção, reunindo por essa via num só plano aquilo que com frequência é dividido em vários.

De qualquer forma, neste aspecto, é de registar que se verificou uma regressão notória entre aquilo que foi projectado no momento da planificação e o resultado final, estando no primeiro caso previstos 663 planos (Rocha, s.d.), total que veio a emagrecer significativamente e a situar-se nos 357 (Rocha, 1966), ou seja, com menos 304 planos.

No domínio sequencial, a obra foi concebida para girar exclusivamente em torno das carências manifestadas por Adelino. A primeira sequência vai desde a sua chegada ao Furadouro até ao encontro com Júlia, pelo qual tomamos conhecimento da angústia fundamental do protagonista e do estado de carência afectiva em que vive, sentimentos que o vão acompanhar até ao momento em que esse problema é resolvido com Albertina. Até chegarmos a esse ponto, assistimos, durante a segunda sequência, à tentativa de reintegração profissional e social de Adelino na faina das companhias e na comunidade piscatória. Com a terceira sequência,

ÁFRICA NOSSA

MOVIMENTO DO FILME

Marcação	Data	Hora	Grupo	Local	Observações

Tributado para o Fundo do Cinema

Guia n.º 29587 em 11/4/67
 Categoria A Importância 10.000,00

RELATÓRIO

DECISÕES

Aprovamos o filme para
 maiores de 17 anos.
 10/11/66

[Handwritten signature]

"Trailer" aprovado para maiores de 6
 anos (para todos).
 13/11/67
[Handwritten signature]

(Inspeção dos Espectáculos, 1967)

aquela que poderá ser considerada como o momento de viragem da película, o ex-combatente perde em definitivo as esperanças de reconciliação com Júlia, que alimentara o seu regresso, e, ao mesmo tempo, confronta-se com a impossibilidade de permanecer na faina das companhias devido ao problema físico que adquirira durante a sua permanência em África. A quarta sequência será aquela que se poderá classificar como a da procura de uma nova vida profissional e afectiva, em que Adelino se encontra em diversas situações ligadas à vida na ría e fazendo testes de emprego numa unidade fabril. Ao mesmo tempo, conhece Albertina durante esse processo de procura, de forma algo insólita, descobrindo-a a roubar as esmolas da Igreja de Nossa Senhora de Entre-Águas. Finalmente, a quinta e última sequência é o momento em que Adelino opta em definitivo pela

relação com Albertina, depois de ambos se reconhecerem e identificarem no isolamento afectivo que mutuamente sentem, depois de um esporádico regresso daquele ao Furadouro, após a notícia da enfermidade de Júlia, facto que, em si, serve apenas para o protagonista cimentar em definitivo o corte em relação ao passado.

Nojo aos Cães (1970)

Realizada e produzida por António de Macedo, *Nojo aos Cães* é uma obra que a generalidade dos autores considera como um dos principais exemplos da contestação juvenil que caracterizaram os anos 60, situando-a na influência do Maio de 1968 em França e dos reflexos da crise académica que assolou a Universidade de Coimbra em Maio de 1969. Apesar de não termos conseguido localizar o seu processo de censura no espólio da Direcção dos Serviços de Espectáculos, a sua exibição não será autorizada em Portugal durante o Estado Novo, provavelmente devido ao carácter contestatário que o filme contém.

Trata-se de uma película absolutamente experimental ao nível do processo narrativo, e cuja estrutura depende muito da forma como é observada e interpretada. Enquanto, em todas as outras películas, a sua intencionalidade não levanta dúvidas, neste caso, o desafio à interpretação é permanente. É evidentemente claro que a realização não pretendeu assumir uma leitura linear e única, independentemente de algumas linhas de força que se mantêm ao longo da obra.

Diríamos, a começar, que é um trabalho cuja tendência desconstrutiva é a referência dominante para narrar as peripécias, processo que começa logo com a utilização da linguagem fílmica, em que assume papel importante o chamado *fora de campo*, aquilo que não é visível pelo enquadramento da objectiva. De todas as películas analisadas, esta é aquela em que esse elemento ganha uma importância absolutamente central e decisiva. Desde o início, e ao longo de toda a narrativa, é-lhe conferido um conjunto de sentidos que obrigam o espectador a perceber que a câmara não tem apenas o papel de narrador que nos relata os acontecimentos, para ser, ela própria,

uma ou várias personagens consoante os momentos. Não é um elemento estranho às situações que se vão desenvolvendo, nem algo que seja ignorado. A câmara torna-se um elemento intradieético, que tanto pode ser o espectador a quem as personagens se dirigem directamente, como o poder político, ocultado pela máquina que vigia os estudantes, como podem ser ainda os técnicos a que, variadas vezes, as personagens se dirigem com agressividade. Desse modo, o espectador não vai recebendo comodamente a informação, antes é constantemente interpelado, incomodado e questionado, obrigando-o a deixar a sua habitual passividade para ser ele também um elemento que é chamado para dentro da narrativa.

Em segundo lugar, a tendência desconstrutiva também se observa ao nível do assunto tratado, verificando-se que a narrativa não assenta numa intriga, pois não encontramos a colocação de um ou mais problemas iniciais, cuja solução vai sendo protelada, à medida que o enredo se desenvolve, até ao desenlace final. A questão central são as angústias da juventude, mas estas não são apresentadas através de um quadro de relações entre as personagens que possibilite a percepção de uma trama, cuja caracterização vai sendo paulatinamente oferecida até à sua resolução. Pelo contrário, o espectador é convidado a acompanhar e a participar num conjunto de conversas e de universos, competindo-lhe, no final, formular os seus juízos sobre aquilo que incomodamente foi acompanhando.

Antes de abordar propriamente esses temas, façamos apenas mais duas referências, a nosso ver importantes: o título, *Nojo aos Cães*, e o espaço onde a acção se desenrola, uma construção em ruínas. Perguntar-se-á quem são os cães que, simultaneamente, são associados ao nojo. Em nossa opinião, são os estudantes que naquelas ruínas se encontram e que, em algumas situações, se classificam como cães deserdados (Macedo, 1970, pl. 100), daí que as ruínas se assumam como metáfora do abandono em que aqueles se encontram.

Quanto aos temas, em todos eles existe um lastro de angústia que o grupo de estudantes vai expressando, condenando uma sociedade na qual não se sentem inseridos e onde paira a desconfiança, o autoritarismo e a ausência de liberdade de expressão. Nessa linha, dentro de uma perspectiva eminentemente jovem e contestatária, parece-nos ser possível dividir a narrativa

em três sequências: uma primeira, na qual são enunciados alguns dos problemas que os preocupam; uma segunda, em que as personagens vivem diversas experiências de libertação pressupostamente condenadas pela sociedade, como o amor, o vinho, a poesia e a música; e uma terceira, na qual vamos percebendo que, afinal, apesar de todo o criticismo de que se munem, os caminhos que vão trilhar não são alternativa à sociedade que condenam.

Efectivamente, somos de opinião que a narrativa não transmite uma imagem favorável dos estudantes, apesar das diversas críticas que efectuam à sociedade vigente. Aqueles acabam por se embrenhar em caminhos onde a violência também está presente, como o aprisionamento e tortura de um idoso, pai de um dos presentes (Macedo, 1970, pls. 332-343), o espancamento de dois colegas no final (Macedo, 1970, pls. 513-518), a boémia (Macedo, 1970, pls. 500-509) e a futilidade inconsequente que emana de um inquérito ao perfil da personalidade de Deus, desenvolvido ao longo da película, e sobre o qual concluem ser um «esquizofrénico delinquente» (Macedo, 1970, pl. 496).

Ou seja, apesar das críticas, do protesto silencioso que fazem em nome dos assuntos que não podem ser discutidos (Macedo, 1970, pl. 465), da veemente condenação do autoritarismo (Macedo, 1970, pls. 470-487), da imagem desfavorável que a realização transmite da sociedade, apresentada sempre de uma forma semelhante a seres que não estão plenamente vivos, a visão que ressalta do grupo de estudantes também é deprimente, como se não fossem alternativa, perdendo-se no diletantismo estéril e na utilização de práticas que eles próprios condenam.

Um dos melhores exemplos que a narrativa nos oferece dessa visão duplamente negativa, da sociedade e dos estudantes, está contida num poema cantado por um dos elementos, sobre uma criança que veio tarde. Nele se critica a sociedade que a concebeu, mas simultaneamente também, em alusão aos jovens ali presentes, o produto dessa concepção transformou-se em algo de violento e mortal. É um poema densamente introspectivo, que tanto incentiva à revolta pela situação de decadência reinante, como culpabiliza os presentes pela violência praticada (Macedo, 1970, pl. 402), ou indica as vítimas desse mesmo sistema, exemplificados no par de negros captados pela câmara durante a canção (Macedo, 1970, pl. 407).

Inclusivamente, se a imagem que se pretendia dar dos estudantes fosse favorável, o desfecho da película poderia hipoteticamente ser outro, nomeadamente pela inserção de uma ideia de convicção e de determinação. Não é isso, porém, que acontece. Podemos admitir que o envolvimento do grupo na boémia é uma forma de esquecimento em relação à realidade envolvente; no entanto, já será estranho que, quando dois colegas chegam e trazem informações sobre aqueles que ainda não chegaram, os comecem a agredir violentamente, como se fossem os culpados da situação (Macedo, 1970, pls. 513-518), e que, no telejornal com que a película encerra, seja transmitida uma imagem de derrota do grupo, submetendo-se sem qualquer resistência à normalidade e à autoridade instituída:

Jornalista: Durante o dia de hoje, um pequeno grupo em desordem perturbou o sossego de uma antiga herdade nos arredores de Lisboa. Tendo sido chamada a autoridade pela vizinhança incomodada, não chegou a ser necessária a sua intervenção, pois os manifestantes retiraram disciplinadamente e com a boa compreensão dos seus deveres cívicos, não se tendo verificado qualquer incidente (Macedo, 1970, pl. 521).

Esta submissão pode ser eventualmente refutada, afirmando que a narrativa pretende transmitir o funcionamento da realidade instituída, na qual a repressão era simultaneamente filtrada pela informação transmitida pelos órgãos de informação.

Contudo, não esqueçamos que a imagem diletante anteriormente veiculada acaba por ser também confirmada pelo jornalista, referindo que a intervenção da autoridade «não chegou a ser necessária», dado que os manifestantes se «retiraram disciplinadamente e com a boa compreensão dos seus deveres cívicos». Se o grupo de estudantes fosse consequente na sua crítica, essa firmeza intelectual não seria transmitida pela ficção? Em suma, parece um desfecho sem esperança, pessimista, que não acredita na possibilidade de serem os estudantes a veicular eventuais transformações a operar na sociedade. Porém, esse pessimismo poderá apenas dizer respeito à via explorada, notando-se um exercício de distanciação e de esperança, com a curiosa forma de colocar a legenda final: «Fim?». A palavra *fim*

significará a descrença na possibilidade de os estudantes serem a via da mudança, mas a interrogação não estará a inquirir o espectador, “até quando?”, reservando ainda alguma esperança para outras vias de transformação?

O Zé do Burro (1971)

É também nos anos 70 que a FILMLAB, produtora moçambicana, apoia a produção de *O Zé do Burro*, com realização de Eurico Ferreira, facto que constitui uma das particularidades deste filme e da recolha que efectuámos. Concebida, executada e interpretada exclusivamente em Moçambique, desenvolve uma intriga cujo conteúdo acaba por transmitir uma visão dos portugueses aí residentes sobre a própria província, com incontornáveis relações com a guerra colonial.

O filme apresenta-se num registo humorístico, seguindo as peripécias de um colono que chega da metrópole para tomar posse das terras que adquiriu em Marrupila. José Bandeira, naquele tempo um popular actor da província, interpreta o papel desse recém-chegado, conhecido como o Zé do burro, por se fazer acompanhar do seu burro Cacilhas. Para além desse caricato aspecto, a notoriedade que adquire advém também da sua aparência, semelhante a um campino, com o seu barrete, guarda-chuva, harmónica, da iliteracia que demonstra perante os sinais de trânsito, e na incompreensão de simples questões de conversação, situações que, no seu conjunto, contribuem para transmitir à personagem um aspecto simultaneamente ridículo e hilariante.

A película foi autorizada a ser exibida para todos os escalões etários a partir dos 6 anos, por decisão da Direcção dos Serviços de Espectáculos a 17 Janeiro de 1972. Foram introduzidos dois cortes em duas falas, uma do administrador de Marrupila, outra do cantineiro Fernando, quando se referem às dificuldades que Zé vai encontrar ao chegar à sua propriedade. O primeiro, depois de tomar conhecimento da sua chegada, estava previsto que dissesse, «mas aquilo é tão mau, está numa zona tão difícil», em alusão ao problema da guerrilha, e o cantineiro Fernando, em conversa posterior com Zé, deveria acrescentar também, a propósito das terras,

que não iria encontrar homens, porque «eles se passaram todos para o outro lado» (Direcção dos Serviços de Espectáculos, 1972).

Tributado para o Fundo do Cinema pela
 guia n.º 24986 em 17.1.72
 Categoria A Importância 10.000.000.

RELATÓRIO	DECISÕES
<p>Filme e música por o grupo "A" (F.R.S.). No filme está o em a música de: "A" e "B". 10-11 12.1.72</p> <p><i>[Handwritten signature]</i> 1.1.72</p>	
<p>Verificação e costs? 17.1.72 1.1.72 1.68/72</p>	<p><i>[Handwritten signature]</i> 10-10 17.1.72 17.1.72</p>

(Direcção dos Serviços de Espectáculos, 1972)

Como dissemos, em ambos os casos, as falas não foram autorizadas e não constam da banda sonora do filme, situações que não são justificadas no relatório, sendo apenas enunciadas e rasuradas na versão dos diálogos entregues à Direcção dos Serviços de Espectáculos. Este facto ficará provavelmente a dever-se à fragilidade da parte portuguesa relativamente àquele problema militar. Curiosamente, outras situações que envolvem aspectos da actividade da guerrilha já não serão objecto da mesma análise e decisão. Como a seu tempo veremos, a debilidade com que a organização é apresentada, bem como o carácter pedagógico que se poderia retirar

da sua manutenção, terão sido, nesses casos, as razões explicativas para a diferente decisão.

A narrativa, na versão a que tivemos acesso no Arquivo Nacional de Imagens em Movimento, foi construída em 589 planos, distribuídos por cinco sequências. A primeira diz respeito à chegada a Lourenço Marques e à necessidade que Zé tem de localizar a propriedade que adquiriu. Resolvida essa questão, e ante a impossibilidade de se deslocar de avião com o seu burro, decide fazer a viagem a pé, chegando ao destino, no extremo norte da província, seis meses depois, consistindo esta viagem a segunda sequência. Com a terceira, que diz respeito à tomada de posse das suas terras, vai defrontar-se com a existência de um foco de guerrilha próximo da propriedade, cuja organização é influenciada pela República Popular da China. Na sequência seguinte, à medida que vai desbravando a propriedade, é objecto de duas tentativas de eliminação pela guerrilha, fracassadas por inépcia dos que militam na organização. Finalmente, na quinta e última sequência, o quadro começa a inverter-se a seu favor. Em função da solidariedade, das relações pacíficas que estabelece com uma aldeia indígena sediada nas suas terras e da aprendizagem que os seus habitantes desenvolvem em relação às técnicas agrícolas, vai conquistando aliados, em detrimento da organização militar, onde progressivamente se verificam deserções. Nesta última sequência, para além do exemplo de trabalho, decide também criar uma aldeia na propriedade e organizar uma festa das colheitas para festejar tudo o que foi alcançado por si e pelos indígenas desde a sua chegada. Será ainda na última cena desta sequência que o líder chinês acaba por se render a Zé, procurando a reconciliação, que este acaba por aceitar, em consonância com o espírito pacífico que sempre o caracterizou.

O Mal-Amado (1973)

Fernando Matos Silva virá a dirigir *O Mal-Amado*, com produção do Centro Português de Cinema. É uma película explicitamente crítica em relação ao regime, em particular no que diz respeito à guerra colonial, e que, por esse posicionamento, será proibida pela Comissão de Exame e Classificação dos

Espectáculos (Matos-Cruz, 1999, p. 154). Apesar de não termos conseguido consultar a acta daquele organismo sobre a obra, particularmente para aferir as razões da sua proibição, na versão do argumento que consultámos no arquivo daquela comissão é possível verificar quais os aspectos que foram objecto de censura, nomeadamente as persistentes referências ao conflito ultramarino (Silva, s.d., pp. 17, 19, 46, 59, 63), cuja manutenção, após a conclusão da película, contribuiu para a proibição da obra durante o Estado Novo.

O tema central que o filme coloca são as relações que se desenvolvem em torno de João Soares, recentemente saído da faculdade, ligações que criam um universo com dois pólos fundamentais. Por um lado, aquele que se estabelece no seio da família, particularmente com o pai, bastião da situação e dos valores políticos vigentes, e que se opõe ao campo subversivo que o filho representa, e do qual resulta o primeiro leque de elementos críticos que a narrativa veicula em relação ao Estado Novo. Por outro lado, fruto da entrada do protagonista no mundo laboral, emana outro núcleo de contactos em torno da personagem, particularmente Inês e Leonor. Com a primeira, sua superior hierárquica, virá a estabelecer uma ligação amorosa com características patológicas e fatais, devido à morte do irmão daquela na guerra colonial. Com Leonor, desenvolverá igualmente um relacionamento afectivo, este com contornos mais saudáveis, mas que será dramaticamente interrompido no momento em que João é assassinado por Inês. Daqui resulta o pretexto para tornar a personagem o mal-amado, pois não só foi morto por quem lhe queria, como simultaneamente, aquele acto interrompe a sua felicidade com Leonor.

A narrativa foi organizada em 217 planos, que optámos por estruturar em quatro sequências, correspondentes aos subtemas fundamentais em que se organiza. Na primeira, assistimos à entrada do protagonista no mundo do trabalho, durante o qual recorda os tempos de estudante, em particular as perseguições policiais e os ideais estudantis. Na segunda, percebemos o que o distancia do pai da personagem, ao mesmo tempo que se aproxima de Inês. A terceira sequência é aquela em que João desenvolve as ligações amorosas, primeiro com Inês e depois com Leonor, culminando a última com o aprofundamento e opção pela última ligação,

gesto que, no entanto, conduzirá ao final dramático da personagem e das duas relações amorosas.

Nas duas últimas sequências é ainda utilizado um artifício que enriquece a caracterização de Inês, a personagem mais complexa da narrativa, através da encenação do *Auto da Alma* de Gil Vicente. Aquela, ao desempenhar o papel de Alma, produz efeitos ao nível da compreensão da narrativa e do desenvolvimento dramático, pois o cruzamento destes dois campos onde a acção se situa, ensaios da peça e relação Inês-João-Leonor, acrescenta dados importantes para o entendimento global dos sentidos que a realização pretende atribuir à película. Com este procedimento, *O Mal-Amado* indiciará uma crítica profunda à guerra colonial e ao regime, que a seu tempo desenvolveremos, mas que, no essencial, radica nos desequilíbrios patológicos que a perda de familiares provocava nos que ficavam.

Malteses, Burgueses e às vezes... (1973)

Produzida pela Sociedade Ultramarina de Cinema e realizada por Artur Semedo, é uma obra que, com excepção da primeira sequência, é toda rodada em território angolano, vindo a estrear no cinema Avis a 13 de Abril de 1974. Trata-se de um filme em que a normalidade está na marginalidade. Fruto da fábula que envolve os dois protagonistas, Trafaria e Pais dos Santos, somos conduzidos para um universo de actividades onde domina a ilegalidade, que se concentra numa operação de compra e venda ilegal de diamantes.

As duas personagens acima referidas não são oriundas do mesmo meio social. Trafaria é assumidamente marginal, dedicando-se a actividades ilícitas, no campo da emigração ilegal e particularmente como mercenário. Já Pais dos Santos é um eminente administrador de vários negócios em Angola, que, sob o manto do prestígio inerente às suas funções, se dedica a outras actividades menos lícitas, como será o caso da operação que se desenrola ao longo da narrativa.

Desta diferença de estratos sociais irá resultar a subversão do princípio do bem, nomeadamente através da confrontação que deve ser estabelecida

entre a conduta dos dois protagonistas, que serão obrigados a trabalhar conjuntamente para concretizarem o negócio dos diamantes. Trafaria, apesar do seu estatuto de marginal, desenvolve a sua actividade em consonância com os princípios acordados, pois, como a seu tempo veremos, poderia ser o único ganhador de todo o negócio. Já Pais dos Santos, será projectado na opinião pública como vítima de rapto por Trafaria, podendo desse modo ganhar com a ilicitude em que está envolvido e, simultaneamente, sair com o seu prestígio inalterado.

Ou seja, apesar de Pais dos Santos ser tão marginal quanto Trafaria, consegue desenvolver essa marginalidade sem que a sua honestidade seja beliscada, o que é o primeiro indicador de subversão. Já Trafaria, apesar de operar unicamente no mundo explicitamente ilegal, pratica a actividade em consonância com o que acordara, não pretendendo abandonar o seu estatuto de fora-da-lei, radicando aqui o segundo indicador de subversão da normalidade. Este último assume-se como marginal e leva apenas o dividendo estabelecido, o administrador não se assume como tal, apesar de o ser também e de ganhar mais com a operação do que o mercenário. Nesta dicotomia se concentra a subversão do conceito de bem e da sua prática.

Deste modo, sendo uma narrativa em que os bons são os maus, depreende-se que estamos perante uma obra em que o realizador Artur Semedo, o mesmo que desempenhou o papel de Daniel em *Chaimite*, apresenta uma visão fortemente crítica em relação à sociedade angolana daquele tempo, assumindo o papel de Trafaria, o melhor dos maus, recorrendo ao humor irónico como o principal instrumento veiculador dessa tendência crítica.

Relativamente ao processo de exame e classificação do filme, feito pela Direcção dos Serviços de Espectáculos, a exibição foi aprovada para o grupo D, ou seja, como não aconselhável para menores de 13 anos, «com a redução da sequência do *striptease*, que deverá incidir nos seus planos finais, [...] e supressão das imagens do par desnudado junto ao duche» (Direcção dos Serviços de Espectáculos, 1974). Nas cenas em causa, que ocorrem pouco depois da chegada de Trafaria a Luanda, a existência de algum erotismo foi a razão que conduziu os censores, de acordo com a legislação em vigor, a impor cortes na película (Semedo, 1973, pls. 133-149), atitude que, porém, não é totalmente coerente, atendendo à existência de

O IMPÉRIO DA FICÇÃO CINEMATOGRÁFICA

outras situações idênticas no decorrer da narrativa, que não mereceram igual decisão da parte das autoridades censórias.

Apesar da riqueza de conteúdo, a narrativa é construída de uma forma fastidiosamente longa, monotonia que é agravada pela pouca relevância que a linguagem fílmica nela desempenha. Desenvolve-se em 641 planos, que optámos por dividir em seis sequências.

TRIBUTADO N.º 218/74
1.4.74

REGISTO N.º BU. 4262

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO

SECRETARIA DE ESTADO DA INFORMAÇÃO E TURISMO
DIRECÇÃO-GERAL DA CULTURA POPULAR E ESPECTÁCULOS
DIRECÇÃO DOS SERVIÇOS DE ESPECTÁCULOS

EXAME E CLASSIFICAÇÃO DE FILMES

REGISTO GERAL N.º 325/74

TÍTULO DO FILME (em português) MALTESES, BURGUESES E AS VEZES

DISTRIBUIDOR DOPERFILME

TÍTULO DE ORIGEM ORIGEM Portuguesa

CLASSIFICAÇÃO

*anulado
cancelado.*
*Classificação da versão integral:
"não aconselhável a
menores de 13"*
M.P. Almeida

Mod. 47 - DSE

(Direcção dos Serviços de Espectáculos, 1974)

A primeira, a única que se passa em território continental, serve para apresentar Trafaria ligado à prática da emigração ilegal, a qual se vê obrigado a abandonar, fruto da perseguição das autoridades. Em resultado desse insucesso, durante a segunda sequência, decide viajar para Angola, no sentido de continuar as suas actividades, agora como mercenário,

não se tratando, porém, de uma província que desconheça, revelando, desde logo, ter já desenvolvido operações semelhantes naquele território, possuindo, inclusivamente, referências que lhe vão permitir o desempenho daquelas funções.

Segue-se a terceira sequência, em que é apresentado Pais dos Santos, a outra personagem determinante da narrativa, na qual a hipocrisia será o elemento fundamental com que a sua vida pública será apresentada. As três sequências finais serão os diversos momentos da planificação e execução da operação, nomeadamente o acerto de detalhes entre Beringel, Trafaria e Pais dos Santos na quarta, seguindo-se, na quinta, a recepção aos “árabes” com quem o negócio será estabelecido e, finalmente, na sexta e última sequência, a concretização da operação no deserto de Moçâmedes.

Brandos Costumes (1974)

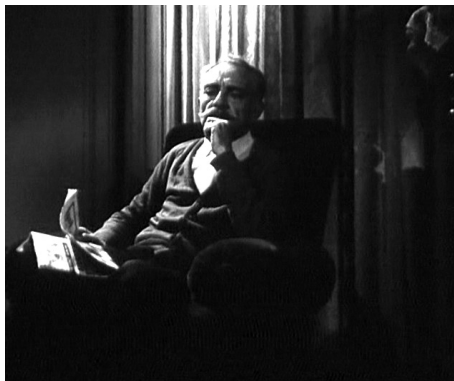
Realizada por Alberto Seixas Santos e produzida conjuntamente pelo Centro Português de Cinema e pela Tobis Portuguesa, viria apenas a estrear no cinema Londres a 18 de Setembro de 1975. A questão central que a obra coloca é a vida quotidiana de uma família na fase final do Estado Novo, através da qual podemos acompanhar os conflitos e angústias nela existentes sobre as diferentes formas de interpretar o tempo político de então. Os membros da família, mais do que elementos com a sua identidade pessoal, devem ser entendidos como géneros. Uns materializam o pensamento oficial do regime, caso da mãe e da filha mais velha, outros a oposição ao sistema, como a filha mais nova, ou ainda os que se apresentam em nítido conflito interior, como o pai, daí que os nomes das personagens se tornem irrelevantes e estas sejam reconhecidas pelo espectador apenas como a mãe, o pai, a filha mais velha, a filha mais nova, a avó e a criada.

A história que vai sendo exposta em torno desta família é simultaneamente cruzada com a enunciação dos grandes momentos do Estado Novo, através da inserção de blocos de actualidades, nos quais o pensamento e o discurso de Salazar ganham notoriedade. É assim que surge a evocação da revolução de 1926, a sua comemoração em 1936, a Segunda Guerra

Mundial, a missão colonizadora e a guerra colonial, a homenagem a Salazar em Santa Comba Dão e as cerimónias fúnebres do seu falecimento. De todos estes momentos, há, no entanto, um marco referencial determinante, que se transforma em lastro comum a toda a fábula, e que radica no discurso de Salazar em Braga, aquando das comemorações dos dez anos da revolução. Nele estão expostos os temas que serão transformados em pretextos a abordar pelos protagonistas ao longo da narrativa, e que constituem alguns dos ícones inquestionáveis do regime, nomeadamente Deus, a pátria, a autoridade, a família e o trabalho (Santos, 1974, pl. 44).

Apesar de existirem personagens que representam o discurso oficial do salazarismo, nomeadamente a mãe e a filha mais velha, pela fidelidade aos princípios mais conservadores do catolicismo, a película é profundamente oposicionista ao regime. Essa dimensão é visível na definição das personagens, em particular com a filha mais nova, cujo carácter irreverente da sua juventude representa a contestação e a assimilação de novas influências, e em que as correntes da esquerda revolucionária ganham predomínio, desenvolvendo uma acção que tanto passa pela condenação como pela doutrinação.

Já o pai, não pode ser situado na mesma linha oposicionista, pois, apesar do seu criticismo em relação à Igreja Católica, apesar de não apoiar Salazar e de se afirmar defensor da igualdade, acaba por ser uma personagem que comunga de alguns aspectos do Estado Novo. Parece-nos uma figura com características republicanas, que se mantém fiel a alguns princípios, nomeadamente à laicização e à democracia, mas que, como aconteceu a muitos da sua geração, acabou por aceitar, e em muitos casos adoptar, alguns valores do novo regime, o que, neste caso, passa pela autoridade que exerce no seio da família. Será pelas ideias libertárias que poderemos entender as ligações afectivas existentes entre o pai e filha mais nova, mas devido à resignação final do pai e ao espírito revolucionário da filha estes acabam por se separar, conduzindo o primeiro a um final angustiante e deprimido, tal como a mãe e a outra filha, em sintonia com o esclerosamento do regime, e a filha mais nova a abandoná-lo e a assumir-se como a força da regeneração. Poderemos depreender esse sentido quando, com a imagem do pai em campo, Salazar discursa, dizendo:



«Às almas dilaceradas pela dúvida e o negativismo do século, procurámos restituir o conforto das grandes certezas. Não discutimos Deus e a virtude. Não discutimos a pátria e a sua história. Não discutimos a autoridade e o seu prestígio. Não discutimos a família e a sua moral. Não discutimos a glória do trabalho e o seu dever».

Enquanto Salazar afirma aqueles princípios inquestionáveis em *over*, a colocação do pai na imagem serve exactamente para enunciar estar ali uma alma dilacerada, que, apesar de ter aceiteado alguns dos dogmas, questionou outros, e que, desse modo, vive angustiado e prisioneiro de algo a que não aderiu completamente mas que aceitou parcialmente (Santos, 1974, pl. 219).

Por outro lado, a construção da narrativa com a utilização de “metáforas de negação”, nomeadamente com a colocação de imagens que negam e contradizem aquilo que é veiculado pela banda sonora, é outro domínio onde podemos constatar o criticismo da película relativamente ao Estado Novo. Esse procedimento é normalmente usado pela colocação do discurso directo de Salazar, afirmando princípios determinantes para o regime, mas que, em simultâneo, são metaforicamente negados pela imagem ilustrativa que acompanha as palavras do líder.

Um dos muitos exemplos em que, pelo recurso à metáfora da imagem, se nega e afirma a oposição ao regime. No caso, enquanto ouvimos o discurso de Salazar, afirmando em *over* a força do regime, surge-nos na imagem a face do líder morto, negando-se, dessa forma, aquilo que é dito na banda sonora, ou seja, estamos perante uma doutrina que também morreu.



«Nós temos uma doutrina e somos uma força. Como força compete-nos governar. Temos um mandato de uma revolução triunfante sem oposições e com a consagração do país. Como adeptos de uma doutrina importa-nos ser intransigentes na defesa e na realização dos princípios que a constituem. Nestas circunstâncias não há acordos, nem transições, nem transigências» (Santos, 1974, pl. 15).

Assim, ecoam na película duas forças contrárias: uma, embora com cambiantes, assumida pela mãe, pela filha mais velha e, de certa forma, pelo pai, que representa a ideologia do regime; e outra, concentrada na filha mais nova, que representa a oposição à anterior e a afirmação de uma alternativa. Entre estas duas, a narrativa vai fluindo através do progressivo definhamento da primeira, simbolicamente exemplificada na morte de Salazar e na desagregação da família.

(Página deixada propositadamente em branco)

DA EXALTAÇÃO
À ANGÚSTIA
DOS HERÓIS

III

(Página deixada propositadamente em branco)

III

DA EXALTAÇÃO À ANGÚSTIA DOS HERÓIS

1. O império dos heróis

O heroísmo entre a bravura e a angústia

Sabe-se que a construção do império colonial português se efectuou cruzando a descoberta e a conquista, entendendo-se a primeira pela identificação de rotas ou territórios antes ignorados e a segunda pelo domínio militar de espaços já conhecidos. Simultaneamente, a autoridade colonial portuguesa será ciclicamente questionada, situação que se verificará desde as primeiras conquistas marroquinas até ao século XIX, e que contribuirá decisivamente para o declínio do império.

Neste processo de afirmação, emergem figuras que vão ganhar alguma notoriedade na história colonial portuguesa e que serão potenciadas em função dos interesses políticos do Estado Novo, constituindo este o primeiro tema que pretendemos averiguar na ficção cinematográfica portuguesa produzida entre 1945 e 1974. Vamos, por isso, encontrar algumas películas cujas personalidades e acontecimentos relativos à construção ou defesa do império serão abordados em duas linhas fundamentais. Temos, por um lado, os momentos que pressupõem a afirmação de uma vontade conquistadora, em que o alargamento do espaço colonial está subjacente, e, por outro, as situações que denotam a necessidade de defesa desses territórios ante uma ameaça à sua integridade. Entre estes pólos surgem dois tipos de personagens com duas componentes psicológicas distintas. A bravura heróica, que impele à coragem destemida e facilmente integrável no discurso ideológico

do regime sobre os territórios ultramarinos, e a atitude angustiada e deprimida, em que a coragem se cruza com o receio.

A distinguir estas duas componentes é de salientar ainda uma diferença cronológica essencial. Enquanto a primeira evoca momentos do passado, particularmente da conquista marroquina no século XVI e das campanhas africanas de ocupação no século XIX, em que a distância temporal propicia a ênfase do heroísmo, a segunda, ao situar-se no contexto da guerra colonial que a sociedade portuguesa enfrentou a partir dos anos 60 do século XX, sendo uma realidade que afecta e sobredetermina a vida dos cidadãos, desloca a percepção do problema para uma perspectiva em que a preocupação e a angústia dominam.

Assim, algumas figuras que vamos abordar integravam a memória histórica do Estado Novo sobre a construção do império colonial. Fruto de diversos meios de propagação utilizados pelo regime, inculcaram-se sistematicamente na memória colectiva nomes, lugares e momentos que contribuíram para a criação de uma imagem e de uma identidade nacional. Nessa medida, surge-nos, em primeiro lugar, o herói que, de armas em punho, contribuiu para a propagação e defesa dos territórios de além-mar situados no continente africano. Aqui, o horizonte efabulado irá do século XVI ao século XIX, do contributo de Luís Vaz na defesa das possessões no Norte de África, à campanha de ocupação implementada em Moçambique, entre outros, por Mouzinho de Albuquerque, Paiva Couceiro e Caldas Xavier, destinada a eliminar a revolta landim e vátua ocorrida no Sul do território.

Ainda neste âmbito, os heróis são também pessoas comuns, colonos que emigram para a vastidão africana em busca de outras oportunidades e que se vêem compelidos a participar na defesa do território colonial, como são os casos de António ou Daniel em *Chaimite*. Esta película confere à questão outro tipo de matiz que não passa exclusivamente pelos aspectos puramente militares. Pretende projectar a ideia de que o desiderato colonial não é apenas uma questão político-militar, mas, de forma mais alargada, um ideal comungado por diversos estratos sociais, a ponto de colocar personagens não militares na defesa do império.

Com a eclosão da guerra colonial nos anos 60, assistimos ao aparecimento do segundo perfil psicológico que as películas seleccionadas

apresentam. A exaltação da gesta guerreira dará progressivamente lugar à focalização sobre as angústias de guerra que então começam a emergir na sociedade portuguesa. Trata-se, como já dissemos, de um salto no tempo histórico das narrativas. Estas películas dedicam-se a períodos que pertencem ao passado do Estado Novo, nomeadamente aos séculos XVI e XIX, enquanto as que, de alguma forma, retratam a guerra colonial se debruçam sobre um problema contemporâneo da sociedade de então, e que, por serem vivenciadas pelos seus autores e pela generalidade das pessoas, fazem com que o sentimento de ansiedade se sobreponha ao de exaltação. A coragem e a qualidade guerreira dão lugar aos receios intrínsecos à iminência de uma participação na guerra, fazendo surgir personagens com perfil oposto ao do herói-guerreiro, não já dominadas pela bravura e pela exceção, mas marcadas pela fragilidade humana.

Tipologias de heroicidade

Deste modo, torna-se evidente que a categoria *heróis* emerge de uma forma transversal entre as diversas películas e secções temáticas, tornando-se um conceito sobre o qual importa também fazer alguma reflexão, nomeadamente quanto à sua importância na edificação, identificação e consolidação das sociedades.

Nessa linha, Marc Augé salienta precisamente que «poucas são as mitologias que não tenham, a par dos seus deuses, os seus heróis [...] ou semideuses que [...] fundam a história dos homens, [e são] chamados [...] a simbolizar e a ordenar [a] história, a situar um seu fragmento no espaço e no tempo, a dar-lhe significado e, por assim dizer, necessidade». Para além de fundadores da sociedade, os heróis podem também transportar consigo uma dimensão trágica, quando «encarnam exemplarmente as suas contradições», e, neste aspecto, «a história grega faz aparecer com particular clareza estas duas épocas da idade heróica: o momento do mito e o momento da tragédia».

Mas, como aquele autor salienta, o monopólio da tipologia de heroicidade não radica apenas naquele período, referindo a «figura do herói do

romance, que, mais do que dominar as peripécias da nossa época, parece reflectir as suas sombras e angústias e prestar-se mais à identificação com o comum dos mortais, quando não se dissolve no anonimato de um quotidiano impessoal». Desse modo, enquanto filhos do tempo em que são concebidos, «a existência de heróis cosmogónicos e civilizadores, ou símbolos de história e de cultura, [...] convida a interrogarmo-nos sobre os traços recorrentes em que se configura o poder e sobre os limites intelectuais do pensamento e da sociedade».

Nesta matéria, na linha de Augé, iremos orientar-nos por quatro tipologias de heróis: míticos, trágicos, épicos e romanescos. O herói mítico «é aquele que vem antes da lei, da norma, do direito, da ordem, da própria ética, que participa ao mesmo tempo da natureza divina e humana, numa forma indistinta e muitas vezes ambígua, mesmo no âmbito da sexualidade, e que, com as suas acções, rompe a sequência linear do tempo, para fundar num ritmo diferente a possibilidade de uma vida social ainda que mortal». Contudo, neste acto fundador, transporta um carácter ambíguo, que deriva, por um lado, da dimensão revolucionária que o seu gesto contém, pois funda uma «ordem social sem precedentes», e, por outro, por «ser ao mesmo tempo a única referência possível à anterioridade do estado associal» (Augé, 1994, pp. 128-148).

Nenhum dos heróis que vamos abordar é enquadrável neste parâmetro. Quando muito, alguns deles poderão ser vistos como refundadores da sociedade, recuperando um caminho entretanto perdido, ou anunciando um reequilíbrio a materializar no futuro, como poderá ser o caso dos heróis de *Chaimite*. Esta película, produzida em 1953, não deixa de reflectir a visão decadentista que o Estado Novo criou sobre o período liberal, nomeadamente quando Couceiro sugere a Enes, no momento da sua partida para Lisboa, que cale a «má-língua» sobre as operações militares em curso na província moçambicana, que referem Marracuene como um «desastre, Coolela uma caçada [e] Magulo uma escaramuça». Simultaneamente, aquela descrição negativa da capital, ao ser evocada durante o Estado Novo, anuncia que a redenção se realizará no futuro, precisamente no tempo em que a narrativa é produzida. De qualquer forma, estas personagens serão sempre concebidas como humanas, sem

qualquer relação com o divino, não enquadráveis por essa via no modelo mítico de heroicidade (Canto, 1953, pl. 778).

Os heróis trágicos já são absolutamente diferentes dos heróis míticos, essencialmente por não derivarem «de uma anterioridade à lei, nem mesmo para a fundar ou a exercer, mas vivem, sem esperança de retorno, as suas contradições e exigências às vezes contrárias». Como dissemos, é no teatro grego que o herói trágico surge pela primeira vez, e, desde então, são características comuns nestas personagens os conflitos derivados da afirmação da vontade individual perante os constrangimentos colocados pela lei e pelas normas sociais, as oposições entre o dever e a paixão, «a responsabilidade do Homem face aos seus próprios actos» e o seu aprisionamento em relação ao destino, que, no caso grego, era previamente traçado pelos deuses.

Para além disso, segundo o autor que estamos a seguir, a contemporaneidade é outra faceta destes heróis, quer ao nível das preocupações versadas, quer da própria representação. Independentemente da forma e dos conteúdos, o herói trágico permanece interiormente imutável, apresentando-se sempre impulsivo e determinado, nunca hesitando «sobre o comportamento a adoptar», nunca calculando «verdadeiramente os prós e os contras» das situações em que se envolve.

Como a seu tempo teremos oportunidade de desenvolver, são diversos os heróis que apresentam estes traços, nomeadamente o fatalismo que acompanha Luís Vaz e Caldas Xavier, ou a impulsividade que também caracteriza Luís Vaz, Mouzinho de Albuquerque e Paiva Couceiro, ou ainda o carácter contraditório do herói principal de *Chaimite*.

Os heróis épicos, por seu lado, apresentam as suas características de várias formas. Como todas as figuras heróicas, se são seres promovidos ou condenados à solidão, as suas aventuras não são solitárias. Afirmam-se «no confronto com os outros, [são apoiados] pela consideração dos outros», precisando «de pelo menos um confidente ou de um cúmplice, em todo o caso de uma testemunha». Ou seja, necessitam de reconhecimento, de visibilidade, de ter, junto de si, alguém que os observe e que clarifique os seus actos. Como Augé refere, «todos os heróis épicos têm um público, quanto mais não fosse pelo facto de que alguns se definem justamente pela

necessidade que um dia terão de se fazer reconhecer. A sua verdade não se identifica fatalmente com a sua morte: basta-lhes fazerem-se reconhecer como aquilo que são no momento certo».

Para além disso, embora não seja exclusivo dos heróis épicos, pois é uma característica também presente nos heróis romanescos, são personagens duplamente observadas pelas testemunhas existentes no interior da narrativa, também elas «personagens da epopeia», e por nós, que «vemos e escutamos ao mesmo tempo os heróis e aqueles que os olham e escutam». Esta visibilidade e a dupla observação que caracteriza os heróis épicos surgirão também em *Camões* e *Chaimite*, nomeadamente na admiração com que Luís Vaz, Mouzinho e Couceiro são seguidos pelo olhar de outras personagens.

As viagens recheadas de emoção, as odisseias passadas — como as que Mouzinho viveu na Índia e que foram testemunhadas por Daniel, ou os combates travados por Luís Vaz em Ceuta, num sobressalto de aventuras constantes —, ou os regressos por vezes retardados ou dificultados por outras tantas peripécias — como as viagens tormentosas passadas por Camões —, ou ainda a ansiosa espera daqueles que ficaram — como é o caso dos amigos de Luís Vaz quando este regressa da viagem pelo império — são outras tantas características a que os heróis épicos andam associados. Viagem, aventura e regresso são três constantes que se repetem, independentemente dos heróis e dos tempos, cujas «numerosas provas, fraquezas momentâneas e até enfermidades podem retardar o momento do regresso e do reconhecimento, e ao mesmo tempo multiplicar a sua grandiosidade», aspectos que têm sido amplamente tratados pela literatura e pelo cinema, onde a «paciência e a astúcia são virtudes que permitem um dia viver a cena final do triunfo», e que foram amplamente vividos por «Ulisses [até] levar a termo a sua odisseia».

Ao contrário da obra trágica, que pode inserir na sua trama aspectos de contemporaneidade, a obra épica retrata sempre o passado, apresentado de forma idílica e harmoniosa, criando-se «à distância a ilusão de um mundo grego quase unido, de um oeste americano essencialmente preocupado com a unidade nacional», ou ainda, como no caso de *Chaimite*, de uma sociedade colonial perfeitamente identificada com os desígnios de afirmação da autoridade e colaborante com as forças portuguesas naquele processo.

Por outro lado, nas obras épicas e nos heróis que as integram, a lei e a norma já foram criadas, ao passo que a acção mítica se baseia na fundação da lei e da norma. E, nesse processo, o herói épico é aquele que faz cumprir a lei, ou que, mesmo que se revolte contra ela por momentos, se inclina perante ela no final, características que poderão ser comprovadas nas personagens de Mouzinho de Albuquerque ou de Paiva Couceiro, símbolos da lei e da autoridade colonial portuguesa, que lutam e comandam tropas para a fazerem cumprir, ou ainda em Luís Vaz, que, apesar de toda a irreverência juvenil, se inclina no final perante o império colonial, criado pelo Estado português, do qual se tornará defensor e admirador.

Há ainda a possibilidade de o herói épico ser identificado com um destino colectivo, podendo, então, ser apresentado de forma grandiosa, sem «contradições», prestando-se «admiravelmente ao tratamento ideológico da história», por encarnar momentos decisivos, facto que, simultaneamente, poderá permitir «inscrever retrospectivamente o sinal do futuro nas provas do passado» (Augé, 1994, pp. 134-139). Neste particular, os protagonistas de *Camões* e *Chaimite* apresentam perfis sintonizados com este parâmetro, dado que os paralelismos entre o tempo da história (1895) e o tempo da fábula (1953) serão perceptíveis, particularmente na visão imperial que a película de Leitão de Barros apresenta, na qual se verifica um evidente anacronismo entre o conceito que domina no Estado Novo e aquele que é inscrito na narrativa, assim como na película de Brum do Canto, na qual esse mesmo ícone, bem como os valores da raça, da autoridade e da unicidade do espaço imperial, aspectos igualmente referenciais para o regime estado-novista, estão também subjacentes. O mesmo tom épico poderá ser identificado em *Vinte e Nove Irmãos*, quando Ilídio, ao recordar a tomada de Quissacala, refere que levaram a bandeira pátria ao cume da Pedra Verde e «ali ficou desfraldada ao vento» (Fraga, 1965, pl. 199), identificando a vitória das tropas com um destino e uma missão nacional que ali estão a cumprir.

Finalmente, o herói romanesco é aquele que é um produto da literatura, especialmente quando uma sociedade passa das tradições orais à escrita enquanto forma de narração dominante. É um modelo completamente diferente do herói mítico, mais ajustável às sociedades contemporâneas. Enquanto aquele «nasce apenas da memória» e não possui autoria, o género

romanesco emerge da «individualização das obras», pela identificação do autor, «das interpretações», com o «aparecimento de um papel próprio dos actores» e do público, em que, através do «recurso ao texto escrito», é possível a «instauração de uma relação exclusivamente de troca entre uma obra e o seu leitor». Contudo, como previne Augé, «a epopeia não se resume ao épico, nem o romance ao romanesco», dado que também podemos encontrar «heróis trágicos na epopeia ou no romance». Por outro lado, «a sucessão do mito, da epopeia, da tragédia e do romance não obedece a nenhuma evolução linear» e, finalmente, os heróis «apenas são definidos através da encenação que da sua gesta é feita», sendo que esta, geralmente, se organiza «relativamente ao eixo de uma lei que o herói institui, executa ou recusa, o que implica que os seus actos ou atitudes sejam portadores [...] de uma reflexão sobre a relação entre o indivíduo e a sociedade e sobre o sentido da acção» (Augé, 1994, pp. 143-144).

Deste modo, estes processos de individualização fazem com que o herói romanesco se ligue à percepção do eu, à afirmação da identidade, na recusa daquilo que «esmaga o homem», adquirindo a sua grandeza precisamente nessa consciencialização (Augé, 1994, p. 142). «Mais do que dominar as peripécias da nossa época», mais do que ter um carácter resolutivo em relação aos problemas com que se defronta, o herói romanesco parece reflectir as suas sombras e angústias, [...] prestar-se [...] à identificação com o comum dos mortais, quando não se dissolve no anonimato de um quotidiano impessoal» (Augé, 1994, p. 128). Dentro desta perspectiva, é de referir que em *Vinte e Nove Irmãos*, nas cenas em que se evoca a tomada de Quissacala, Ilídio se apresenta sintonizado com este perfil, nomeadamente pela enunciação das dificuldades psicológicas que os militares enfrentavam durante os combates, situação que é também apresentada em *Brandos Costumes*, quando a filha mais velha da família recebe uma carta do namorado que se encontra na guerra. Do mesmo modo, em *O Mal-Amado*, veremos como João vai adquirindo consciência sobre a guerra colonial, e como, simultaneamente, essa percepção o vai posicionando de forma antagónica relativamente àquela.

Para além desta assunção do eu, o herói romanesco é também o herói da espera, que revela passividade durante parte da acção, ao contrário da

tragédia, que «situa os heróis no momento imediatamente sucessivo ao acontecimento que ordena de repente o seu passado em fatalidade, [...] levando-os a decidir aquilo que têm de sofrer» (Augé, 1994, p. 145). Os heróis romanescos, ao serem situados no decurso da acção, não têm outra alternativa senão esperar que a resolução do problema aconteça independentemente da sua vontade, como Ilídio de *Vinte e Nove Irmãos*, que, ao ser confrontado pelo desinteresse afectivo de Maria, não tem outro recurso senão esperar que esta se decida e resolva as suas dúvidas interiores, ou como Caldas Xavier, que, desde a tomada de conhecimento da sua enfermidade, espera que o desenlace mortal aconteça.

Nesse processo da espera, os «heróis romanescos invertem certos aspectos do modelo épico», aspirando «ao momento que os revelará a si próprios», enquanto o herói épico, por vezes, procura retardar «o momento da acção que os [anunciará] aos outros». Nessa ânsia de revelação, «é do exterior, da história, da sociedade, da guerra, do olhar de uma mulher que, às vezes, surge a ocasião para serem postos à prova» (Augé, 1994, p. 145), como em *Brandos Costumes*, em que é pela voz feminina que conhecemos as angústias que assaltam o seu namorado presente no teatro de guerra. Por fim, «no termo da espera, no momento da verdade, o herói ou permanece romanesco, ou tende para o trágico, o mítico, [ou] épico» (Augé, 1994, p. 145), caso de João em *O Mal-Amado*, que é morto por Inês, ante a recusa daquele em assumir o “lugar” do irmão que morrera durante a guerra, do namorado de *Brandos Costumes*, que morre em combate, ou ainda de Ilídio, em *Vinte e Nove Irmãos*, cujo percurso se dilui na mais absoluta normalidade, depois de Maria clarificar favoravelmente as suas indefinições amorosas.

Deste modo, sobre estas quatro categorias, importa ainda referir que elas não são estanques entre si. Pelo contrário, encontramos características de heroicidade que podem fazer parte de dois ou mais tipos, embora, como procurámos explicitar, cada modelo tenha alguma tipificação. Para além disso, tal como existe este cruzamento entre os diversos géneros, também iremos verificar que alguns dos heróis que vamos observar não se enquadram exclusivamente num único padrão, apresentando caracteres provenientes das três últimas tipologias que referimos.

O papel dos heróis na época contemporânea

Outra questão teórica que importa salientar é a da relevância que os heróis, enquanto personagens incomuns, tiveram na elaboração de algumas formas de pensamento. Este aspecto é particularmente visível a partir do século XIX, em que correntes como o Romantismo, o Positivismo e o Nacionalismo atribuíram aos grandes homens uma importância determinante na evolução da humanidade, deixando influências que perdurariam até ao século XX, particularmente o nacionalismo, acabando, no caso português, por influenciar o regime republicano e o Estado Novo.

O Romantismo vai desenvolver uma concepção de heroísmo que entronca em alguns dos seus referentes fundamentais, nomeadamente a focalização no eu e na admiração pelo passado. Em primeiro lugar, vai trazer para «primeiro plano o artista, herói sem armas. Entre nós, Camões será o expoente máximo, o protótipo deste herói criador», embora seja em «Herculano que se encontra um dos traços mais marcantes do paradigma romântico: a solidão, a dificuldade de integração numa sociedade demasiado acanhada e mesquinha para a sua grandeza moral». Em segundo lugar, dentro da reverência que os românticos cultivaram por um certo passado, verifica-se o «retorno à epopeia antiga», com o regresso dos poetas e romancistas às figuras maiores das histórias nacionais, casos de Nun'Álvares em Portugal e Joana d'Arc em França (Matos, 1990, p. 108).

Thomas Carlyle tornar-se-á uma referência fundamental da concepção romântica de heroísmo, ao publicar, em 1840, *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, na qual entende que a «história universal [...] é a história dos grandes homens que trabalharam na terra», classificando-os como «os condutores, os modeladores, os padrões, e, num largo sentido, os criadores de tudo o que a massa geral dos homens procurou fazer ou atingir» (Carlyle, s.d., p. 9). Ou seja, são exemplos de liderança para os outros, «criaturas de génio, admirados pelas suas qualidades e pela influência que exercem, [sendo] os grandes agentes da transformação social e a própria história universal é identificada com eles» (Matos, 1990, p. 108). Ainda segundo Carlyle, entre a sociedade e os grandes homens desenvolve-se uma relação de carácter divino, culto que «sempre existiu» e há-de existir

enquanto a humanidade perdurar, pautado pela «veneração e obediência», tendo em conta que a sua força vem directamente de Deus, com a finalidade de instaurarem a ordem (Carlyle, s.d., pp. 20-22). Será nestes «homens representativos» e nestes «mestres da humanidade» que o «imaginário dos artistas românticos» se vai alimentar, e será «nestes guias intelectuais que se investe o individualismo romântico e a sua concepção heróica da história» (Matos, 1990, p. 110).

Por seu turno, o positivismo de Auguste Comte virá também enfatizar o papel dos grandes homens no desenvolvimento do seu pensamento. Como é sabido, o autor do *Cours de Philosophie Positive* considerava que o espírito humano e o conhecimento em geral atravessavam sempre três fases. A fase teológica, em que os acontecimentos eram explicados por argumentos sobrenaturais; a fase metafísica, que utilizava conceitos universais e abstractos para o mesmo fim; e, finalmente, a fase positiva, que limitava o conhecimento ao que parecia positivamente apreensível pela experiência. No sentido de demonstrar a evolução do espírito humano através daquelas fases, virá a criar, a partir de 1849, o *Catéchisme Positiviste*, espécie de religião demonstrável, com o intuito de aproximar o seu pensamento da sociedade. Então, o «culto [...] da humanidade deveria ser dirigido pelos seus sacerdotes», precisamente «os filósofos e sábios da filosofia positiva», que se concretizava num organizado «sistema de comemorações». Surgia, assim, um «detalhado calendário, [...] que Comte publicou em diversas obras», prevendo «um total de 65 celebrações». Este programa glorificador dos grandes homens repartia-se pelos meses, semanas e dias do ano, correspondendo a cada dia uma figura histórica, onde, curiosamente, se incluía o nome de Camões em consagração da epopeia moderna. Comte criava pela «primeira vez um culto universal dos grandes homens que deveria progressivamente alargar-se a todos os países e continentes». Subjacente a este «sistema de glorificação», estava uma «filosofia da história, dogmática e finalista, assente na crença de que o Ocidente se encontrava desde há trinta séculos, desde o sistema teocrático, no inevitável caminho da sociocracia final» (Matos, 1990, p. 112; Catroga, 1996, pp. 547-551).

Por último, os nacionalismos dos séculos XIX-XX, quer sejam de proveniência conservadora ou liberal, conduzirão também ao desenvolvimento do

culto dos heróis pátrios. Como se sabe, o pensamento nacionalista decorre da evolução da ideia de nação a partir do século XVIII e da implantação do Estado-nação a partir do século XIX. A nação, apesar de evoluir no Ocidente desde o século XIII, adquire as acepções contemporâneas a partir do século XVIII, ganhando, então, algumas características determinantes, como a ligação a uma «comunidade política» determinada, a sua utilização como «fonte de poder» e como mecanismo de «identificação do indivíduo» a um colectivo social, pelo seu «sentido universalista» enquanto entidade «portadora de valores universais próprios de todo o género humano» e, finalmente, pela dimensão histórica que adquire, inscrita tanto no passado fundador como no futuro para que caminha, categorias que emergem particularmente com a independência dos Estados Unidos e com a Revolução Francesa (Gil, 1989, pp. 279-288).

A junção do *Estado* com a *nação* durante aquela revolução começa por ser um processo de unidade nacional, em que o fim dos particularismos administrativos e territoriais, daquilo que se interpunha entre o indivíduo e a comunidade nacional, possibilitou a unificação do território sob a autoridade do Estado. Em segundo lugar, este facto conduziu ao desenvolvimento do sentimento colectivo de pertença a uma entidade nacional, do patriotismo moderno, que se vai alimentar durante anos contra o invasor na defesa do território nacional. Como também é sabido, o século XIX é rico no desenvolvimento deste tipo de consciência, consumada em actos de unificação territorial ou de libertação em relação a uma tutela imperial.

Deste modo, a interiorização do sentimento nacional é paralela à consolidação do Estado-nação, caminho que se vai materializar num conjunto de preocupações, nomeadamente na conservação da independência, na manutenção da soberania e na afirmação da grandeza do Estado-nação, conduzindo ainda, no plano político-ideológico, à primazia dos valores e interesses nacionais sobre todos os outros. Em consequência deste ideário, o culto dos heróis é uma decorrência necessária, na medida em que o nacionalismo, para além de discurso, deve ser também demonstrável, e tanto quanto possível evocável. Ou seja, era necessário desenvolver uma galeria de figuras que, pela sua conduta e exemplaridade, se tornassem símbolos nacionais em momentos determinados e fossem lembrados para manter e alimentar o sentimento nacionalista.

2. A exaltação dos heróis

Dissemos atrás que a bravura heróica era uma das características identificadoras de personagens abordadas nas películas que tematizaram episódios relativos ao processo de expansão ou de consolidação imperial. Efectivamente, *Camões* e *Chaimite* evocam personalidades fundamentais na memória histórica nacionalista desenvolvida pelo Estado Novo, como são os casos de Luís de Camões, Mouzinho de Albuquerque, Paiva Couceiro e Caldas Xavier, em episódios relativos à história do império colonial português durante os séculos XVI e XIX. Em *Camões*, o contexto histórico refere-se ao Norte de África, no processo de defesa e expansão territorial aí implementado, enquanto *Chaimite* nos situa no período das campanhas de ocupação africana, que surgiram no final do século XIX em Moçambique e que se integram no novo paradigma colonial definido em Berlim em 1885, baseado no princípio de ocupação efectiva como norma legitimadora da posse de territórios coloniais.

Paralelamente àquelas figuras principais, outras, com funções secundárias no interior das narrativas, desempenharão também alguns papéis de relevo no âmbito da bravura heróica, particularmente em *Chaimite*, numa espécie de comunhão entre o interesse oficial e a vontade do povo, em que o primeiro é representado pelas figuras militares e a segunda por gente anónima, que luta ao lado dos primeiros em favor da mesma causa. Para além disso, estas personagens secundárias desempenham também um importante papel de testemunhas ou confidentes dos heróis principais, processo que contribui para a afirmação das qualidades que a narrativa pretende atribuir aos protagonistas.

Desse modo, a componente laudatória está muito presente nos processos narrativos utilizados nestas duas películas, em que o épico e o trágico são elementos centrais na caracterização dos perfis de heroicidade, integrando-se, por esse motivo, com relativa facilidade no discurso ideológico-nacionalista do Estado Novo sobre os territórios ultramarinos, embora, como a seu tempo veremos, surjam discrepâncias notórias relativamente à memória histórica produzida durante esse período sobre algumas das figuras evocadas.

2.1. Camões, um herói sentimental

Um olho por uma bandeira

Como já tivemos oportunidade de referir, Leitão de Barros realizou, em 1946, *Camões. Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente*, película que nos apresenta um Camões com dois tipos de perfis distintos. O primeiro, em que impera uma personagem passional, que vive em função da atracção que o universo feminino lhe provoca, é o perfil dominante nas três primeiras sequências; o segundo, essencialmente patriótico, é o Camões que descobre o lado grandioso da história lusa, situando-se entre a quarta e a sétima sequências. É exactamente na passagem para o segundo perfil que o herói-guerreiro emerge. Obrigado a refugiar-se em Ceuta, depois da intriga palaciana que lhe moveram no continente, vamos encontrá-lo ao lado dos colegas a repelir um ataque mouro à fortificação portuguesa. Ao longo de toda a obra, é a única sequência em que a narrativa nos apresenta o lado guerreiro do poeta, faceta essa que decorre dos condicionalismos em que a acção se situa, embora nos pareça que a componente heróica do protagonista releve mais de aspectos simbólicos do que propriamente militares.

Efectivamente, das três cenas que constituem a sequência, somente a segunda comporta situações de combate, sendo a esmagadora maioria dos planos apenas enquadramentos de conjunto, que tendencialmente não permitem a centralização do olhar na acção individual das personagens aí envolvidas. Para além disso, as escalas fechadas, aquelas que obrigam o espectador a centrar o olhar numa personagem e, logo, a possibilitar a criação de mecanismos de identificação, não são muito utilizadas para o protagonista do filme, não existindo, nos oito grandes planos deste conjunto, nenhum que apresente Luís Vaz em combate, sendo outros soldados portugueses que recolhem essa preferência, quer nos momentos de luta (Barros, 1946, pls. 658, 661), quer durante a perseguição aos mouros após a sua retirada (Barros, 1946, pls. 685-687).

Contudo, apesar dessas opções de escala, não deixa de existir intencionalidade em conferir algum destaque ao herói na vertente guerreira, tanto

pelos enquadramentos, como pela acção desenvolvida. Nos seis planos em que aquele surge, três são aproximados do peito, que são as opções de escala imediatamente seguintes aos grandes planos, e quer nessas, quer em outros dois planos médios, fica patente a energia colocada nos combates, pertencendo-lhe, nomeadamente, o momento de maior espectacularidade ao atingir, no pescoço, um soldado mouro (Barros, 1946, pls. 668-669).



Plano de conjunto do assalto mouro ao castelo português. Este tipo de escala é o mais frequente nas duas cenas alusivas à situação, completando 33 num total de 49 planos sobre os combates. A opção por este tipo de enquadramento, ao valorizar essencialmente a acção colectiva das forças lusas, não permite destacar o desempenho individual dos intervenientes e, desse modo, não é conferido grande destaque militar ao protagonista do filme. Nesse sentido, a narrativa não pretende atribuir especial significado a esta componente da caracterização do herói, sobrelevando-lhe esta faceta através de outros elementos que não provêm propriamente da sua coragem, se bem que não deixa de a insinuar ao espectador (Barros, 1946, fotograma do pl. 696).

De qualquer forma, numa cena que comporta 33 planos, a atribuição de seis à personagem que estamos a seguir não é relevante, apesar de neles ficar inscrita a sua tenacidade e valentia. Tais momentos acabam por ser diluídos na força do conjunto português, que, como dissemos, é a tónica dominante que a realização pretende enfatizar. O enfoque exclusivo na vertente heróica de Luís Vaz surgirá após os combates, num momento de descompressão e confraternização após a vitória alcançada. Já no interior da fortificação, depois de se desembaraçar das armaduras, e em sintonia com a característica boémia e popular a que nos habituara na primeira seqüência, exclama para os colegas, brindando:

Luís Vaz: Escapámos de boa, rapazes! Toca a beber! Hoje é dia de festa!

Soldado: À saúde do Luís Vaz! (Barros, 1946, pl. 691).

O momento é captado em vários planos de conjunto, com Luís Vaz e os colegas de pé, rodeando uma mesa, com a câmara de frente para o protagonista em ligeiro contrapicado. Este, enquanto bebe, observa algo fora de campo e comenta:

Olha, um [mouro] derrubou a bandeira. Pobres quinas. Descansa em paz. Nunca os mouros a vão derrubar! Vou erguê-las. [...] (Barros, 1946, pls. 692-693).

Vemos, então, Luís Vaz a sair de campo, aparecendo de seguida em diversos planos a dirigir-se para a torre onde está a bandeira.

É interessante constatar, em primeiro lugar, a falta de correspondência entre o diálogo que surge na planificação e aquele que foi registado na banda sonora da película e que acabámos de reproduzir. Existem várias falas que sofreram modificações posteriormente à planificação, e outras que constavam inicialmente dos diálogos mas que acabariam por ser abandonadas. É o caso da utilização de «nunca os mouros a vão derrubar! Vou erguê-las», que foi a opção final da realização (Barros, 1946, pl. 693), em vez de «nunca os mouros as hão-de levar! Vou endireitá-las» (Barros, 1945, pl. 111). Apesar de ser um mero aspecto formal, pois ao nível do conteúdo não há grandes diferenças, as opções pelas formas verbais *derrubar* e *erguê-las* conferem uma maior determinação interior à personagem, tornando-a, assim, mais convincente e verosímil relativamente ao símbolo pátrio que está a defender. Por outro lado, ao nível das falas que foram retiradas, é de salientar, em especial, a de Heitor da Silveira (Barros, 1945, pl. 111), que exclamava, enquanto observavam Luís Vaz a dirigir-se para o local:

Só ele viu a nossa bandeira! Parece destinado a levantá-la sempre! (Barros, 1945, pl. 111).

Ou seja, verbalmente colocava-se o protagonista num patamar mais elevado que os restantes companheiros sediados naquela praça, transformando-o num protector mais atento que os outros em relação ao símbolo da pátria.

No entanto, apesar da exclusão desta fala, aquela intencionalidade mantém-se na concepção da banda-imagem. Nos 21 planos que constituem esta cena, Luís Vaz surge num total de oito, dos quais sete são captados em contrapicado, conferindo-lhe a relevância que anteriormente referíamos. A colocação da citada fala seria uma mera redundância, desnecessária e menos eficaz que a opção angular assumida. Obrigando o espectador a centrar o olhar no protagonista, que lhe é oferecido sempre de forma imponente, aquele tem a possibilidade de acompanhar, admirar e identificar-se com a acção desenvolvida pela personagem, pois é essa, efectivamente, a intenção subjacente ao encadeamento dos planos.

Ao mesmo tempo, a banda sonora não permite que o espectador descontraia plenamente e desfrute daquele momento de glória, emergindo um fundo musical tenso, a anunciar algo de oposto em relação à corrente de sentimentos patrióticos que une Luís Vaz e os companheiros. Três planos depois, surge o esclarecimento daquilo que aquela banda pré-anunciava. Um mouro, deitado no chão, que sobrevivera à contra-ofensiva portuguesa, começa a levantar a arma na direcção de Luís Vaz, que estava a reerguer a bandeira no alto da torre, atingindo-o numa vista quase de seguida, e falecendo a seguir (Barros, 1946, pls. 698, 701).

É este o momento de maior heroicidade que a película pretende transmitir. Atitude heróica mas simultaneamente trágica. O gesto de erguer a bandeira descaída, simples mas simbolicamente profundo, conduz à perda dramática de uma das vistas do herói. Uma vista por uma bandeira será a equação possível que a narrativa pretende transmitir, radicando aí o cerne da expressividade heróica do protagonista. Mais do que as suas qualidades guerreiras, que, como vimos, não são demasiado evidenciadas na cena do ataque mouro, são as causas que o mobilizam interiormente as determinantes na caracterização do seu perfil heróico, a ponto de hipotecar parte do seu corpo em defesa do símbolo pátrio. Não é um herói que se evidencia pela sua coragem temerária mas tão-só porque luta por uma bandeira.

Depois da ocorrência daquela fatalidade, a narração reforça ainda mais o desprendimento da personagem, pela sua reacção à chegada dos colegas após ser atingido. Apreensivo, Heitor da Silveira pergunta-lhe o que tem, ao que Camões responde: «Nada. Não foi nada» (Barros, 1946, pl. 707).

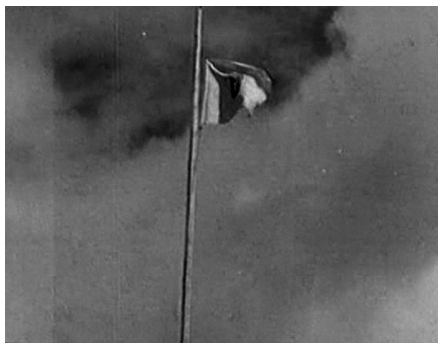
Este diálogo foi mais uma vez substancialmente encurtado relativamente ao planificado inicialmente. Então, previa-se inclusivamente que Luís Vaz declamasse duas estrofes sobre o desconcerto do mundo, nas quais efectuaria um exercício catártico sobre os erros cometidos e a justeza do castigo recebido. A exclusão desta componente autopenalizante conduz, mais uma vez, à ênfase da abnegação da personagem. Perante o infortúnio que o espectador acabou de testemunhar, a simplicidade da resposta adoptada — «Nada, não foi nada» — destina-se a reforçar a nobreza dos sentimentos por que luta, que são superiores a qualquer dor física de que padeça, gesto que, mais uma vez, é enfatizado pelo enquadramento em contrapicado (Barros, 1946, pl. 707). Voltará a repetir aquela atitude pouco depois, quando afirma, ao chegar amparado pelos colegas ao local da anterior confraternização:

Cantem rapazes. Não quero estragar-vos a alegria. Continuem a cantar.
Cantem! (Barros, 1946, pl. 710).

De novo, estamos perante a autodesvalorização da dor física ante a nobreza do feito colectivo conseguido. O importante é celebrar a vitória sobre o inimigo e a manutenção daquele território na posse portuguesa. Perante a passividade e o desconcerto geral dos amigos, é fundamentalmente isso que aquela fala pretende explicitar, embora, naturalmente, exista algum desespero na forma como é dita, nomeadamente o último «cantem», que, apesar de ser proferido de forma bastante enérgica, deixa transparecer também a angústia e o infortúnio individual que pressentimos na personagem, e que modificará, desde então, a sua caracterização psicológica. Ao longo de toda esta cena, este momento é o único enquadramento do herói em ligeiro picado, exactamente com o intuito de salientar a fragilidade física e emocional em que se encontra.

Confirmando a intencionalidade que temos vindo a expor, o encerramento da cena e da sequência é feito com aquilo que os autores da narrativa consideram o essencial a reter pelo espectador. Em acentuado ângulo contrapicado, surge-nos a bandeira hasteada e ondulante no alto do mastro. Ou seja, a tentativa traiçoeira do mouro não surtira o seu efeito,

pois, independentemente dos danos infligidos em Luís Vaz, o símbolo pátrio fora reerguido e, ao mesmo tempo, por esta via, sai ainda reforçado o heróico sacrifício da personagem, que, sem saber, expusera generosamente o corpo para colocar o símbolo nacional no lugar que lhe competia (Barros, 1946, pl. 711).



É esta a situação em que a faceta heróica do protagonista emerge. Através da elevação da bandeira, percebemos que são os valores internos que o movem, do qual vai decorrer o sacrifício já relatado. O acto em si é já simbolicamente profundo; no entanto, o infortúnio subsequente ao gesto, decorrente do disparo do mouro, eleva ainda mais a nobreza da atitude. Por isso mesmo, a quase totalidade dos planos em que o protagonista surge são em contrapicado, conferindo-lhe uma imponência idêntica ao gesto que está a praticar, ante a admiração sentida dos companheiros. No entanto, apesar do acto cobarde do mouro, a bandeira ficou erguida no alto do mastro, tal como lhe competia, radicanando aqui o cerne dessa heroicidade que é ainda mais nobre por ser trágica (Barros, 1946, fotogramas dos pls. 705, 711).

Um perfil republicano num contexto estado-novista

Daquilo que expusemos, parece-nos ter ficado evidente que as determinantes essenciais na caracterização do perfil heróico de Luís Vaz passam essencialmente pelas suas motivações interiores e não tanto pelas suas qualidades guerreiras ou pela sua coragem temerária. Embora aquelas fiquem subentendidas pelo seu desempenho em combate, pois afinal estava inserido numa zona potencialmente conflituosa, onde a necessidade de defesa do espaço territorial conquistado e as qualidades militares eram indispensáveis, os dispositivos utilizados na narração do ataque mouro não conduzem a atenção do espectador exclusivamente para as características

guerreiras da personagem, mas antes para a capacidade de reacção colectiva das forças portuguesas.

Como mais ninguém é apresentado com essa faceta, a narrativa pretende sobrelevar a personagem, conferindo-lhe, por essa via, algum tipo de liderança e ascendente sobre os demais, característica que pode encontrar alguma afinidade na qualidade de «condutor de homens» que Sérgio Campos Matos atribuiu ao paradigma de heroicidade que existiu nos manuais de História do Estado Novo até 1939, apesar de ser fundamentalmente conferida ao «herói-estadista», o que não é o caso do protagonista do filme (Matos, 1990, p. 167). A aceitarmos essa característica no perfil de Luís Vaz, na cena que estamos a abordar, aquela faceta condutora ver-se-ia na atenção que denota em relação ao caminho, na verificação da conformidade das coisas, na constatação de eventuais desvios relativamente àquilo que é mais importante, elemento esse que a narrativa concentra na bandeira. Efectivamente, a diegese conduz-nos no sentido de eleger a bandeira como o objectivo essencial de todos os elementos sediados na praça, mas em relação à qual apenas Luís Vaz notou estar descaída, radicando, nesse olhar de excepção, o carácter de condutor a que nos temos vindo a referir, situação que, de resto, é perceptível na admiração com que os colegas seguem e testemunham os movimentos do protagonista enquanto se encaminha para a bandeira descaída (Barros, 1946, pl. 696).

Por outro lado, mais do que a atitude de vigilância atribuída à personagem, importa reter aquilo que foi objecto de observação, o símbolo pátrio que unia todos os elementos presentes na praça, e os gestos entretanto efectuados para colmatar a imprópria situação em que se encontrava. Pelo decurso da narrativa, deduzimos que acima da confraternização pela vitória alcançada, o protagonista se orienta por um ideal nacionalista, valor que o leva a colocar a pátria acima de outras motivações pessoais. Em segundo lugar, dos gestos efectuados para repor a dignidade do símbolo que o impulsiona, sobressai um esforço, um sacrifício, com danos pessoais irreparáveis, inferindo-se daí a generosidade do acto e a abnegação inerentes, que ficam inevitavelmente ligados àquele momento fatal mas, ao mesmo tempo, pleno de dignidade. Ora, este desprendimento físico e social, e a concentração exclusiva da sua atenção

na bandeira, são também características identificadas por Sérgio Campos Matos no modelo de heroicidade estado-novista, que «coloca o dever e os valores nacionais acima dos valores particulares», denotando «sacrifício» e um «ideal [de] missão superiormente inspirado», aspectos que, como tivemos oportunidade de salientar, estão subjacentes à conduta de Luís Vaz (Matos, 1990, pp. 167-168).

Deste modo, parece existir uma proximidade notória entre o perfil heróico avançado pela película de Leitão de Barros e Lopes Ribeiro e o conceito enunciado por Campos Matos. Segundo este autor, «o paradigma de heroísmo» que se implementou no Estado Novo «é acima de tudo o herói-estadista, [...] o condutor de homens, aquele que reúne os supremos atributos da personalidade voltada para a acção», aquele que coloca o dever, os «valores nacionais acima dos valores particulares, familiares ou amorosos, caso do infante D. Henrique», que revela, desde o princípio, «excepcionais qualidades de tenacidade [e] persistência». É também um heroísmo de «fervor místico», de «exaltação patriótica», em que a «audácia temerária» e o «sacrifício» estão presentes, onde o radicalismo nacionalista, o «ideal» e o espírito de «missão superiormente inspirado» mobilizam a acção, «tendo ainda como componente essencial o elemento religioso, a devoção a Deus, a inabalável fé cristã, o fogo místico que permitiu a Nuno Álvares cometer prodígios na acção guerreira, ou a D. Henrique conceber os seus projectos marítimos e levar por diante a empresa dos descobrimentos» (Matos, 1990, p. 167-169).

Luís Vaz surge como um herói que luta ao lado dos colegas na defesa do território, que é superiormente inspirado pela pátria, que conduz e indica o caminho aos restantes companheiros, e que acaba por se sacrificar por esse desiderato. Apenas as funções de estadista e o elemento religioso não surgem na sua caracterização, ausências que, ante a quantidade de elementos aproximativos, não nos parecem suficientes para afastar a personagem do citado modelo.

No entanto, se não encontramos elementos que a afastem daquele paradigma, o mesmo já não é tão claro relativamente à memória histórica que o Estado Novo veiculou sobre o épico, existindo algum desfasamento entre o perfil nacionalista que a narrativa fílmica avança e o perfil que a memó-

ria histórica do regime veiculou. Segundo Campos Matos, nos manuais de História, até 1939, particularmente nos de Alfredo Pimenta e António Mattoso, para além de predominar a «escassez de referências», Camões e *Os Lusíadas* não valem tanto por si, mas em função do mito sebástico, funcionando «sobretudo como [...] argumento de legitimação do heroísmo português contra os infiéis, e muito particularmente do heroísmo de D. Sebastião, feito de audácia e imprudência» (Matos, 1990, p. 147). É também certo que não é uma figura esquecida e que alguma produção historiográfica, como a de Adolfo Simões Müller em *Historiazinha de Portugal*, dedicada às crianças, o apresentava como «símbolo da Pátria» (Torgal, 1996, p. 510). O próprio Estado Novo associou-o à celebração do dia 10 de Junho, dedicado à Raça, mas, ainda segundo Campos Matos, «é por demais evidente que o regime preferia outros heróis como modelos a apresentar à juventude. Os patronos da Mocidade Portuguesa (Nuno Álvares e o infante D. Henrique), mais conotados com a expansão da fé e com um certo espírito místico, sobrepunham-se ao épico, que [apesar de ter] legado uma obra a diversos títulos insuperável, [...] e embora tivesse tido [...] uma vida aventureira e de guerreiro, não estaria, contudo, isento de mácula na juventude», nomeadamente a sua «vida boémia» e a «violência de tantas paixões» (Matos, 1990, p. 148).

Deste modo, se a memória histórica apresenta Camões como o porta-voz de um sentimento colectivo de conquista africana, não integra plenamente, pelo menos até 1939, o corpo de figuras históricas do culto nacionalista do regime, pelo que padecerá de alguma objectividade aproximar a personagem do filme, produzido apenas alguns anos depois daquela data, da matriz heróica do Estado Novo, tornando-se necessária a sua vinculação a outro fundo histórico, base essa que nos parece essencialmente republicana.

Efectivamente, a elevação de Camões a figura histórica com atributos patrióticos é uma criação que remonta ao período final da Monarquia Constitucional, nomeadamente com a comemoração do centenário da sua morte em 1880. O evento, apesar de não ser uma organização exclusivamente republicana, dará início a uma tendência explorada pelos defensores da mudança de regime, no sentido de se afirmarem valores que permitissem a criação do homem novo, vertente que se situava na esteira da religião da humanidade proposta por Auguste Comte. Nesta, uma «galeria hagiográfica

de “grandes homens”, pela sua exemplaridade, seria colocada «ao serviço da criação de um novo consenso social e nacional» que permitisse futuramente a implantação do ideário republicano (Catroga, 1996, p. 549). Já na comemoração do centenário camoniano, «não foi tanto a beleza estética do poema que se celebrou, mas o que nele se exprimia, isto é, a “Idade do Ouro” da história pátria e um momento alto da própria evolução da humanidade» (Catroga, 1996, p. 555). Posteriormente, o Camões republicano já não será «o herói que apenas teria exaltado os feitos gloriosos dos portugueses, e que daria expressão a uma vontade colectiva unânime de conquistar terras em Marrocos», mas também o herói-poeta aventureiro, no qual emerge «a consciência de autonomia nacional do seu povo», em torno «do qual se congregaram todas as energias da independência» (Matos, 1990, pp. 148-149). Ou seja, alguém que se torna um símbolo da independência nacional e cuja vertente nacionalista, para a qual o filme de Barros aponta, poderá encontrar aqui a sua origem mais remota.

Apesar de o Luís Vaz que nos surge na película não obedecer a qualquer intenção republicanizante — pelo contrário, a sua caracterização é plena de um nacionalismo favorável ao Estado Novo —, este herói que defende a manutenção do território na posse portuguesa, que luta por uma bandeira, não deixa de estar filiado no arquétipo que os republicanos construíram sobre o poeta. Deste modo, ante as ligações que é possível verificar com o perfil republicano de Camões e as afinidades que também se podem estabelecer com o regime instituído, parece-nos que a hibridez é o aspecto dominante na caracterização da heroicidade de Luís Vaz. Verifica-se um cruzamento de elementos com proveniências diversas: uns, especificamente estadonovistas, como sejam o espírito de sacrifício, o herói que pega em armas para lutar por uma bandeira e a exemplaridade que fornece aos colegas; outros, de origem republicana, como o sentimento patriótico e a consciência nacionalista. Este cruzamento virá a ser reforçado quando estudarmos a questão do regresso do império.

Em todo o caso, aquilo que nos parece consensual concluir é que estamos perante um herói com contornos épicos e trágicos. Como todas as personagens épicas, a necessidade de reconhecimento é visível, situação que tanto é alcançada pelo espectador, devido ao processo narrativo ten-

dencialmente centralizado no protagonista, como também no interior da história, pela admiração e testemunho que os colegas fornecem. Para além disso, a solidão é outra das componentes épicas que caracterizam a figura, aspecto particularmente visível na última sequência, na qual constatamos o abandono em que fica depois de todos os amigos e mulheres que conheceu e de quem gostou terem morrido (Barros, 1946, pl. 976).

Por outro lado, também no âmbito da mesma componente épica, Camões apresenta-se superiormente inspirado, neste caso por um ideal nacionalista, prestando-se, assim, eficazmente ao aproveitamento ideológico pelo Estado Novo. Este desígnio será uma tendência permanente da narrativa, que tanto é demonstrável na cena que analisámos, como no momento em que o seu espírito se ilumina para o poema lusíada (inspiração que analisaremos no capítulo sobre o regresso), como ainda na já referida sequência final quando pressente o desastre de Alcácer Quibir. Nesta, depois de surgir uma cena sobre a batalha, que termina com o derrube de D. Sebastião, a realização coloca dois planos sobrepostos, um com cavaleiros em negativo, outro com o rosto de Camões em grande plano, onde se pode acompanhar o seu sofrimento ao visionar a trágica morte do monarca. Depois de lhe gritar para que se salve, a sobreposição de imagem termina, ficando apenas o grande plano do rosto, que se apresenta moribundo, ao mesmo tempo que na banda sonora surge uma música fúnebre, com ruídos de destruição em simultâneo. Culminando a riqueza de sentidos que o plano encerra, ressurge a componente nacionalista da personagem, que suplica por duas vezes «a pátria, não», ou seja, perante a inevitabilidade do desaparecimento do monarca, implora que tal não aconteça com a pátria (Barros, 1946, pl. 1013), assumindo-se, mais uma vez, identificado com um destino, com um propósito pátrio que já notámos em Ceuta, e que, coerentemente, assume até ao fim.

Por outro lado, a componente trágica é outro vector dominante do seu perfil, faceta que surge desde o ataque mouro à fortaleza e que lhe acentua ainda mais o carácter épico, pois o infortúnio de que foi vítima, segundo a forma como foi exposto, ocorreu ao serviço de algo inquestionavelmente elevado. A tendência trágica acentuar-se-á à medida que caminhamos para o fim da narrativa, em especial nas últimas cenas da já citada sequência final. A propósito da sua solidão, refere que a causa desse abandono, da

morte de amigos e mulheres que conheceu, radicava na sua «má fortuna», espécie de maldição fatal que provocava a morte a tudo o que amou, confissão que é enunciada de forma melancólica ao nível do desempenho e com uma escala e ângulo intencionalmente concebidos para o espectador se aperceber e, eventualmente, identificar com aquela tristeza (Barros, 1946, pl. 976.0).

Esta maldição trágica que o acompanha, e a que atribui a sua solidão, é inclusivamente estendida à fatalidade que se abate sobre a terra portuguesa a partir de Alcácer Quibir. De novo num grande plano do rosto, olhando para cima numa atitude de súplica divina, e enquanto se ouve uma banda musical que acentua o clima predominantemente trágico, diz: «Até esta terra, esta terra que eu cantei, parece que vai ter a mesma sorte. Tudo o que eu amo morre. Má fortuna! Má fortuna!» (Barros, 1946, pl. 976.5). Pressentindo essa fatalidade sobre a pátria, a tragédia culmina com a morte da personagem, que deverá ser entendida exactamente como consequência da ausência de sentido para a vida, ou seja, uma vez desaparecida a pátria, a única coisa que faria sentido seria desaparecer também. Desta forma, o trágico parece ser uma característica intrínseca à personagem, vertente que, no entanto, está eivada de um nacionalismo extremo, a ponto de não fazer sentido viver sem pátria (Barros, 1946, pl. 1013).

No entanto, a esta angústia final da personagem, a diegese acaba por responder de forma semelhante, enunciando que o falecimento pátrio que se dá em 1580 é meramente temporário. Num conjunto de quatro planos, carregados de sentido nacionalista, e ilustrados com uma banda musical de cariz simultaneamente épico, vão emergindo imagens sobrepostas alusivas aos momentos fundamentais de restauração ou reforço da independência nacional, segundo a memória histórica que o Estado Novo cultivou.

No primeiro momento, surge a evocação da Restauração da Independência em 1640, após o domínio filipino. Este momento, que decorre directamente do problema dinástico ocorrido na sequência da derrota de Alcácer Quibir — vivida angustiadamente pelo protagonista —, surge com um grande plano do seu rosto, fundido com outro grande plano da bandeira da Restauração a ser levantada, ao mesmo tempo que emerge na tela a data

de 1640. Segue-se o içar da bandeira de 1810, lembrando o período em que a integridade nacional foi mantida, após as tentativas de invasão francesa durante o período napoleônico. É depois içada a bandeira de 1895, em alusão ao período em que algumas parcelas do império foram ameaçadas, particularmente Moçambique com a revolta dos Vátuas, liderados por Gungunhana, rebelião que foi derrotada por Mouzinho de Albuquerque de uma forma heróica para o Estado Novo. Finalmente, a culminar esta sequência de planos, surge a evocação de 1940, com a bandeira nacional a ser, mais uma vez, erguida em sobreposição com aquela data, evocando o duplo centenário da fundação da nacionalidade e da Restauração da Independência de 1640, num período de grande instabilidade externa, em que os territórios ultramarinos também estiveram sujeitos a alguma pressão internacional (Barros, 1946, pls. 1016.1-1019).



As diversas sobreposições de imagem que existem nestes quatro planos, além de pretenderem responder à angústia de Luís Vaz exortando a que a pátria não morresse, ao evocarem as datas que surgem nas imagens, procuram simultaneamente enunciar um princípio nacional que integra a dimensão ultramarina e, ao mesmo tempo, afirmar que todo aquele processo culmina em 1940, no Estado Novo, afirmando-se, por essa via, este regime como o último guardião dessa nacionalidade que o protagonista suplicava que não desaparecesse (Barros, 1946, fotogramas dos pls. 1016.1, 1017, 1018, 1019).

Deste modo, a narrativa cumpre a súplica final do protagonista, evidenciando os momentos refundadores da nacionalidade, apesar das ameaças a que a pátria esteve sujeita nos respectivos contextos históricos. Mas, mais do que uma simples resposta à angústia do herói, esta sequência de planos enuncia um princípio de nacionalidade que, em termos físicos, integra a dimensão imperial, particularmente com a alusão a 1895, em que a evocação pretende afirmar que ali, em Moçambique, também se defendeu a integridade nacional. Por outro lado, poderá existir igualmente uma concepção finalista da história com o culminar das evocações precisamente em 1940, simbolizando esse tempo presente o último guardião da nacionalidade e da integridade dos territórios ultramarinos.

Finalmente, parece-nos existir ainda um aspecto relativo ao tempo em que a obra foi produzida que enriquece a interpretação do filme. Concebido e produzido em 1946, afigura-se-nos pertinente estabelecer uma relação entre uma obra que integra cenas sobre o império colonial e o contexto da Segunda Guerra Mundial. Com esta aproximação, não defendemos que a película tenha sido concebida para afirmar um posicionamento do país perante as questões que se colocaram durante e após o conflito. Não nos parece que a obra contenha uma intencionalidade política objectiva a esse nível. Mas, por outro lado, os diversos interesses que as colónias suscitaram em alguns beligerantes, bem como o novo quadro que se começa a desenhar no pós-guerra quanto aos territórios coloniais, impede também que uma produção com cenas sobre a defesa do império, como é o caso das sequências que estivemos a analisar, seja absolutamente separada daquele quadro.

Como já tivemos oportunidade de salientar no primeiro capítulo, o território colonial português foi ponderado por diferentes países por razões que tanto provinham dos interesses de potências regionais, como foi o caso da África do Sul, como em função dos interesses bélico-estratégicos da Inglaterra, da Alemanha e do Japão. Porém, afirmámos já que aquela eventual divisão ou ocupação dos territórios, dado o seu secretismo, não teria sido do conhecimento público, não suscitando por esse facto grande reacção das autoridades portuguesas. Mas o mesmo já não viria a acontecer com Timor, território que será efectivamente ocupado, primeiro pelos Aliados e depois pelas forças japonesas.

Deste modo, é perante um contexto em que aquela colónia é ocupada militarmente por forças estrangeiras, em que a situação é do conhecimento público, que *Camões* poderá ganhar uma outra dimensão. Como dissemos de início, não há na narrativa fílmica qualquer referência objectiva ou implícita, quer às ameaças a que o império colonial esteve sujeito, quer à ocupação de Timor, quer ainda à discussão colonial que se começa a desenhar na cena política nacional e internacional do pós-guerra. Mas é precisamente devido ao carácter nacionalista que a película apresenta, assumindo-se como uma narrativa que enaltece os gestos do passado em defesa desses territórios, num contexto externo que em breve se tornará desfavorável à ideia colonial, que a película ganha sentido relativamente ao tempo de produção, apresentando-se como um discurso pedagógico virado para o interior do regime e da sociedade, no sentido de reforçar a ideologia colonial, e simultaneamente fazer face aos obstáculos externos que se avizinhavam.

2.2. Os heróis de *Chaimite*

Entre a morte heróica e a busca da eternidade

A aquisição da eternidade em consequência de uma morte decorrente de combates pode ser uma das características essenciais na definição de um perfil heróico de raiz trágica. A morte, desse ponto de vista, assume-se como um elemento fatal, porque retira ao convívio dos vivos alguém que lhes é querido e admirado, mas, ao mesmo tempo, transforma-se numa das razões determinantes para fundar a elevação desse alguém àquela categoria de herói. Por conseguinte, esta deve ser outra das vias a explorar na caracterização das figuras que contracenam nas películas, particularmente em *Chaimite*. Aqui, dois protagonistas, Mouzinho de Albuquerque e Caldas Xavier, personagens evocadas no filme de Brum do Canto sobre a campanha contra os Vátuas, podem ser identificados, segundo esta perspectiva, como figuras que caminham fatalmente para a morte, caso de Caldas Xavier,

ou que buscam desesperadamente morrer, caso de Mouzinho. Entre este destino irreversível para o desaparecimento, que marca Caldas Xavier, e a impotência em o atingir, por parte de Mouzinho, a construção da narrativa fílmica fornece-nos uma perspectiva curiosa, se tivermos em conta a projecção mitológica que o capitão de Chaimite adquiriu na memória histórica produzida em torno da sua figura e, ao mesmo tempo, estabelecermos a necessária relação com Caldas Xavier.

A narrativa apresenta sobre a questão dois fluxos completamente distintos. Um primeiro, em que adquirimos conhecimento da enfermidade que se abateu sobre Caldas Xavier, num processo que se vai agravando e adensando a caminho da morte fatal; e outro, relativo a Mouzinho, em que este revela, em diversos momentos, o seu desejo de morrer em combate. Mas, para além da enunciação destas características, outro aspecto que se afigura talvez mais pertinente é o comportamento assumido pelos contracenantes em relação às personagens. Enquanto em relação a Caldas Xavier assistimos à constante manifestação de uma solidariedade reverente e enaltecida, Mouzinho não encontra apoio, reconhecimento ou admiração nesse seu mórbido desejo. Pelo contrário, por vezes o silêncio, o espanto e a discordância são as tónicas dominantes, facto que deve ser lido no seu conjunto como forma de discordar e isolar a intenção da personagem relativamente aos demais e, em última instância, conduzir ao distanciamento do espectador relativamente àquele aspecto da figura.

Efectivamente, desde que tomamos conhecimento do infortúnio que se abateu sobre Caldas Xavier até ao momento em que morre, são sistemáticas as manifestações de carinho pela sua personalidade, pela sua coragem, pelos seus feitos, numa clara demonstração de se tratar de alguém admirado e querido. É o caso do jantar entre este, Mouzinho, a esposa e Couceiro, em que impera o constrangimento perante a dúvida de Caldas Xavier quanto à sua recuperação, visível em três longos planos aproximados do peito relativos a Maria José, Mouzinho e Couceiro, nos quais apenas o olhar e o silêncio demonstram a dificuldade dos presentes em reagir ao anúncio daquela dúvida (Canto, 1953, pls. 478-480).

Desde então, a inevitabilidade vai-se acentuando, nomeadamente quando António Enes recebe a notícia da vitória de Magul e o capitão do navio

em que se encontra comenta, com afecto, «quanto não daria o nosso Caldas Xavier para lá ter estado», e, através da resposta do comissário régio, ficamos a conhecer que há um agravamento na sua enfermidade, pois «já não deve levantar-se da cama» (Canto, 1953, pl. 675). De igual forma, na partida de Enes para Lisboa, em conversa com Mouzinho e Couceiro, o representante do governo salienta com tristeza a sua coragem, referindo-se-lhe no passado, como se já não fizesse parte dos vivos: «Coitado, era mais teimoso que o temporal, tinha brasas nos olhos, nunca conheceu a cor ao medo» (Canto, 1953, pl. 778).

Em relação a esta fala de Enes, é ainda de referir a proximidade existente entre o perfil apresentado pela narrativa e a memória histórica que foi produzida sobre o militar. As afirmações que são usadas correspondem a reproduções quase integrais de alguns textos e títulos existentes, provando não só que a pesquisa sobre a memória de Caldas Xavier foi significativa, como também não se pretendeu afastar da tónica laudatória que aquela veicula. São os casos da expressão «tinha brasas nos olhos», que é retirada de *Heróis da Ocupação* de Luís Teixeira ou «nunca conheceu a cor ao medo», que se encontra na obra de Eduardo de Noronha intitulada *Caldas Xavier. O Que nunca Viu a Cor ao Medo* (Seabra, 1995, p. 47).

O pendor homenageante virá a acentuar-se quando, no seguimento da situação anterior, os dois soldados visitam Caldas Xavier. Então, ao nível dos diálogos, assistimos a um discurso auto-elogiativo do doente, através da enunciação das campanhas militares em que participou, com ênfase para as situações de coragem e determinação. No entanto, o cerne da mensagem está para além daquilo que é veiculado pela fala, inclusivamente a este último nível. Na verdade, o plano afigura-se-nos como o início da passagem da vida para a morte, sendo feita a recapitulação dos principais eventos em que a personagem interveio, e em que todos os restantes elementos do plano nos conduzem no sentido de evidenciar o facto de estarmos em presença de alguém que já não está plenamente no domínio dos vivos. O fundo musical que é colocado quase desde o início do plano é constituído por um som de órgão que cria uma ambiência de raiz espiritual e transcendente, usado na película sempre que há alusões à morte. Ao nível da iluminação, um dos principais pontos de luz está colocado nas costas

de Mouzinho, situação que projecta uma enorme sombra deste sobre a parede que está nas costas de Caldas Xavier, sombra essa simbolizadora da morte. O branco das vestes do doente e das roupas da cama, ao mesmo tempo que acentua a debilidade física daquele, confere-lhe também uma imagem não propriamente terrena; um crucifixo colocado sobre o enfermo acentua o cariz religioso que se pretende transmitir. Finalmente, a escala escolhida vai de um plano médio inicial, apenas com Caldas Xavier em campo, para ir abrindo lentamente para um plano geral, sempre em ligeiro picado sobre o elemento central do plano, onde a presença simultânea de todos aqueles elementos confluem para acentuar a componente dramática da situação.

Ou seja, para além de se homenagear o militar através da recapitulação dos seus feitos, nota-se na situação uma componente acentuadamente religiosa, com a qual se pretende transmitir que estamos perante um momento de viragem, em que se encerra o ciclo da vida e começa o da mitificação. Daí que o melhor para transmitir essa ideia fosse conferir ao plano um carácter cerimonial, espécie de ritual de preparação para a nova condição, que deixa de ser apenas a do militar heróico para ser também a do herói que dá a vida pela pátria.



Para além dos diálogos, todos os elementos constituintes do plano pretendem transmitir a ideia de que estamos perante o fim de um ciclo e o início de outro: o fim da vida e o início da morte. O elemento musical, as escalas e os ângulos, a iluminação, os adereços, os silêncios, as atitudes dos contracenantes concorrem para a criação dessa situação (Canto, 1953, fotograma do pl. 779).

O ciclo de solidariedades termina quando Mouzinho profere a derradeira homenagem a Caldas Xavier, depois de chegar a Lourenço Marques com Gungunhana prisioneiro. Trata-se de um corolário lógico para uma personagem heróica, que tem por destino morrer no decurso da narrativa.

A escolha deste momento para consumação do acto projecta ainda mais a personagem, por ocorrer no momento em que se materializa um desígnio que ajudou a atingir com a vitória de Marracuene. Desperto pelo rumor da multidão que aclamava a chegada das tropas, Caldas Xavier faz um derradeiro esforço para ir à janela com a ajuda das enfermeiras. Então, Mouzinho, depois de pedir silêncio à multidão, faz-lhe a única homenagem pública que encontramos na película, considerando não merecer tal manifestação, pois outro soldado com muito mais valor estava doente: «Caldas Xavier o mais valente militar destas campanhas». Nesta fala, o homenageado, ao surgir em campo em simultâneo com o *off* da voz de Mouzinho, é dignificado pelo grande plano contrapicado em que é captado, culminando a situação com um grito de «viva Caldas Xavier», a que a multidão corresponde entusiasticamente (Canto, 1953, pls. 955-958). Ou seja, o processo de heroificação que, até então, fora sempre feito em situações de privacidade, agora é realizado na comunhão do povo, possibilitando a interiorização da figura na memória dos presentes, ganhando ainda maior projecção com o seu prematuro desaparecimento, logo na cena seguinte.

Esta começa com um plano da bandeira portuguesa a meia haste, sendo desse modo que adquirimos conhecimento da morte de Caldas Xavier, concluindo-se o processo de passagem à condição de herói trágico após o aprisionamento do principal mentor da revolta vátua. Faleceu, refere Mouzinho no telegrama a el-rei, deixando «viúva, cinco filhos, pai, mãe, duas irmãs», de quem era «o único amparo» (Canto, 1953, pl. 961). A componente trágica não poderia ser mais elucidativa. O seu desaparecimento é prematuro e não recolhe a glória a que justamente teria direito, segundo o que refere Mouzinho no telegrama. Mas, para além do trágico, existe também algo de romanesco na figura, perceptível na humanização que se lhe atribui com o abandono em que deixa a família.

Deste modo, podemos depreender que em todas as cenas que referimos existe uma forte componente afectiva em torno do militar, destinada a des-

pertar piedade e ternura nas personagens e no espectador pelo infortúnio da sua condição e, simultaneamente, a homenagear a coragem e a dedicação emprestadas na defesa do Portugal de além-mar. A fatalidade mortal que sobre si se vai abatendo reforça ainda mais a sua condição heróica. Não só prestou aqueles serviços exemplares, como virá a morrer em consequência deles. Daí a vertente trágica do seu perfil heróico, faceta que nos parece mais intensa que em Luís Vaz, anteriormente analisada. Efectivamente, no caso de Camões, se a tragicidade também está presente na infelicidade da perda do olho, situação que ocorre igualmente em consequência de idêntico serviço em defesa da terra portuguesa, e no seu falecimento no final da narrativa, os mecanismos de identificação afectiva não são tão evidentes, nem a sua folha de serviços militares é tão brilhante. Para além disso, é maior a riqueza heróica da personagem Caldas Xavier, pelo lado romanesco que apresenta, pela dimensão humana que lhe é conferida com a família que deixa desamparada, em consequência da sua dedicação à pátria, situação que não acontece com o protagonista da película de Leitão de Barros.

Por outro lado, como dissemos no início desta secção, Mouzinho de Albuquerque é outra personagem da película que apresenta uma caracterização tendencialmente trágica. No entanto, inversamente a Caldas Xavier, que caminha irreversivelmente para a morte, o capitão de Chaimite busca desesperadamente atingi-la, num processo que se torna algo absurdo e eticamente reprovável, atendendo às circunstâncias narrativas em que é enunciado, nomeadamente em relação ao infortúnio que atinge outros militares. Em todas, aquilo que nos parece relevante é a contraposição daquele desejo aos sentimentos dominantes nas cenas em que são expressas e, por outro lado, a reacção das personagens que assistem à sua confidência.

São quatro os momentos em que aquela mórbida vontade é expressa. A primeira, depois da batalha de Coolela, em que, simultaneamente ao enterro dos mortos, são disparadas algumas salvas de tiros para ao ar, tendo como fundo musical a banda que a narrativa utiliza para as situações de alusão à morte. Neste contexto, o coronel Galhardo profere algumas palavras de homenagem, dizendo que «são pedaços de nós mesmos que

aqui deixamos nesta mata de Coolela [...]. Na sua morte há grandeza e glória. A grandeza de ficarem com o seu nome ligado a mais uma vitória das nossas armas. E a glória de terem morrido a defender terra portuguesa» (Canto, 1953, pl. 729). Conclui o seu discurso com uma oração de padre-nosso, que progressivamente vai ficando em *off*, ao mesmo tempo que emerge um coro, durante o qual Mouzinho remata, segredando a um colega, a sua inveja e frustração por não ter morrido naquela ocasião (Canto, 1953, pl. 729).

Depois, aquando da já referida visita a Caldas Xavier, após Couceiro manifestar a sua tristeza pelo lento desaparecimento daquele militar, Mouzinho refere que a morte dele deveria ser repentina, o que deixa o companheiro perplexo com a resposta, aspecto que é reforçado pela escolha de um plano frontal aproximado do peito (Canto, 1953, pl. 780). Mouzinho, no regresso de Chaimite, homenageia publicamente Caldas Xavier, confessando, num tom que ninguém ouve, que lhe inveja a «sorte, porque morre pela pátria» (Canto, 1953, pl. 957). Finalmente, depois da batalha de Macontene, no reencontro com Maria José, vemo-lo comentar num plano de conjunto, apenas com os rostos em campo, e ante o silêncio da esposa: «Ah, Maria José, grande dia para ter morrido!», afirmação que é contrariada por Daniel, considerando que, pelo contrário, «d'hoje em diante é que vale a pena viver» (Canto, 1953, pls. 1074-1075).

Como se pode constatar, o desejo de morrer é sempre manifestado num momento inconveniente, ou em situação antagónica ao sentimento dominante. Aquela vontade, hipoteticamente, poderia ter grande dignidade se fosse salientada em situações diferentes, em que a possibilidade fosse equacionada isoladamente, da qual, então, sobressairia o desprendimento físico de Mouzinho em benefício da causa pátria. Mas, ao ser sempre enunciada em situações onde a corrente sentimental é oposta à sua, aquilo que acaba por ser enfatizado são características pessoais que não o favorecem. Ou seja, nas três primeiras situações, em que o sentimento geral é de dor pelo infortúnio de alguns, dos mortos de Coolela ou do inevitável desaparecimento de Caldas Xavier, Mouzinho não revela respeito por esse infortúnio, nem é solidário com a dor geral dos presentes, expressando o seu egoísmo por não estar na condição dos infortunados. Da mesma forma,

na última situação, em que o sentimento geral é de alegria, alívio e optimismo, Mouzinho revela, mais uma vez, a sua frustração por não ter falecido na batalha.

plano	fala	sentimento geral	Mouzinho
729	<i>Mouzinho</i> : Chega-se a ter inveja dos mortos.	dor pelos mortos de Coolela	frustração por não ter morrido
780	<i>Paiva Couceiro</i> : É uma luz que se apaga. Faz pena ver um homem como foi o Caldas Xavier acabar aos poucos. <i>Mouzinho</i> : Não é morte para ele. Gente assim devia morrer de repente.	Couceiro manifesta dor pelo companheiro que morre	desejo do aceleramento da morte
955-7	<i>Mouzinho</i> : [...] Caldas Xavier, o mais valente militar destas campanhas. Invejo-lhe a sorte porque morre pela pátria.	enaltecimento da figura no regresso de Chaimite	inveja pela condição de moribundo
1074	<i>Mouzinho</i> : Acabou-se o império vátua. Ah, Maria José, grande dia para ter morrido!	alegria pelo fim da guerra	frustração por não ter morrido

Ou seja, para Mouzinho, a condição máxima de heroicidade é morrer na luta por uma causa, repentinamente, e de preferência em combate. No entanto, a eventual dignidade do desígnio sai desacreditada pelo contexto em que sempre é manifestado. Desse modo, este pendor trágico da personagem acaba por desfavorecê-lo no conjunto da narrativa, nomeadamente no confronto com outros que se perfilam com a mesma característica. Enquanto em torno de Caldas Xavier se vai encenando algo parecido com uma liturgia de homenagem na sua ascensão para a condição de herói trágico, Mouzinho de Albuquerque vive permanentemente a sua frustração, inveja e egoísmo por não atingir igual estatuto.

Deste modo, tornam-se também compreensíveis algumas reacções negativas surgidas em determinados sectores da sociedade aquando da estreia

do filme em 1953 (Seabra, 2000, pp. 258-264). Atendendo à impressionante memória histórica que fora produzida sobre a figura, particularmente durante o Estado Novo (Seabra, 1995, pp. 52-72), que projectava o herói de Chaimite para uma condição inigualável, era inaceitável a sua secundarização ou caracterização com traços menos favoráveis. No entanto, aquela faceta obscura está de acordo com o perfil histórico da personagem e com alguma memória histórica. Barradas de Oliveira refere, precisamente, tratar-se de uma «figura [com] inquietações metafísicas, com o apelo da morte a sussurrar-lhe aos ouvidos» (Oliveira, 1953), que, curiosamente, virá a suicidar-se a 8 de Janeiro de 1902 por motivações que nunca ficaram completamente esclarecidas (Seabra, 1995, p. 71).

Os heróis perante o olhar dos outros

Dissemos, no início deste capítulo, que todo o herói épico necessita de reconhecimento, de visibilidade, de alguém que testemunhe os seus actos e lhes confira a dimensão desejada, processo que tanto pode passar pelos mecanismos narrativos utilizados, no sentido de projectar no espectador o efeito pretendido, como pela utilização de personagens que servem de testemunhas que relatam e confirmam as acções dos heróis e, por esta via, transmitem aos receptores das obras a perspectiva do autor. *Chaimite* não foge a essas duas vias. Estão presentes dispositivos que conferem aos protagonistas um carácter incomum em relação às outras personagens, e, por outro lado, surgem também acompanhados dos seus confidentes ou testemunhas, que narram aquilo que não vemos, mas que se entende necessário transmitir ao espectador.

Vimos já anteriormente, a propósito de Caldas Xavier, que o mesmo procedimento também foi usado, surgindo uma série de destacadas personagens a testemunhar a sua heroicidade, nomeadamente Mouzinho de Albuquerque, Paiva Couceiro e António Enes, figuras que não encontram paralelo no resto da narrativa devido ao lugar que possuem no enredo e também à sua importância na memória histórica do Estado Novo. Neste aspecto, convém sublinhá-lo, Caldas Xavier é o herói que mais

reconhecimento recebe no interior da fábula, quer pela quantidade de afirmações abonatórias, quer pela qualidade das personagens que as enunciam. De qualquer forma, pela componente eminentemente trágica que a personagem Caldas Xavier apresenta, não faz sentido analisar aqui os respectivos relatos, por estarem fora de contexto em relação à componente épica que agora temos sob escuta, para além de que esses aspectos já foram perspectivados noutra lugar.

Deste modo, os heróis épicos que vêem a sua visibilidade aumentada por terceiros são Mouzinho de Albuquerque e Paiva Couceiro, o primeiro através de dois episódios protagonizados por Daniel e João Macário, e o segundo através de uma carta enviada por António à esposa, onde, num comentário muito breve, afirma que «o capitão Paiva Couceiro é valente como as armas» (Canto, 1953, pl. 518). Já as duas cenas em que o capitão de Chaimite é referido e elogiado recebem outro destaque, episódios que surgem quando Mouzinho chega a Lourenço Marques, com o seu contingente de cavalaria para dar apoio às operações militares em curso. Então, na primeira dessas situações, deparamo-nos com o elogio rasgado que Daniel faz a Mouzinho, comentando, enquanto o observa a dirigir as tropas, «aquilo é que é um homem» (Canto, 1953, pl. 434), e, fundamentalmente, a sua radiante satisfação ao verificar que o militar o reconhecera. Enquanto se efectuam as manobras militares, Daniel acena efusivamente ao capitão para que este o descubra, numa clara demonstração de respeito e admiração pela pessoa (Canto, 1953, pl. 436). Ao constatar o olhar que Mouzinho lhe dirige pelo canto do olho, acompanhado de um leve sorriso, o dono do Xai-Xai não cabe em si de contentamento, enterrando o chapéu que António usa pela cabeça abaixo e abraçando e içando Silva Rosa (Canto, 1953, pls. 436-438). Diríamos que esta satisfação advém do facto de Daniel, uma pessoa comum, ter sido reconhecido por alguém que, na sua perspectiva, tem já uma celebridade assinalável, algo semelhante ao entusiasmo que um fã demonstraria ao receber a atenção de uma estrela que admira.

A confirmar que Daniel nutre uma grande admiração por Mouzinho está o episódio seguinte, uma conversa entre aquele e João Macário, um dos soldados que chegou no contingente comandado pelo capitão. Nessa conversa, ambos proferem elevados elogios à personalidade militar de Mouzinho.

Daniel andara com ele na Índia durante a vida militar, classificando-o de «formidável», apreciação corroborada pelo recém-chegado, dizendo que «com uma só palavra dele, todos nós éramos capazes de ir até ao fim do mundo» (Canto, 1953, pl. 453). Na parte final da película será ainda feito outro elogio a Mouzinho, quando fazia a campanha dos Namarraís, e Daniel e Maria são informados, por carta de João Macário, de que o capitão de Chaimite fora promovido a major, desempenhando também as funções de comissário régio, notícias que levam Daniel a afirmar orgulhosamente: «Aquilo é que é um homem!» (Canto, 1953, pl. 1108).

Convém dizer que, pelo menos em relação às duas primeiras situações, existe algum anacronismo no tempo histórico da narrativa, na medida em que o mediatismo que se pretende atribuir à personagem logo à sua chegada não tem fundamentação histórica, pois o episódio de Chaimite, a situação que projectou a figura para um lugar mítico ao nível da memória histórica, ainda não ocorrera. Deste modo, aquilo que ajuda a compreender esta precoce mediatização é a existência de uma memória histórica substancial em torno de Mouzinho de Albuquerque no tempo da concepção do filme e à qual os autores não ficaram imunes (Seabra, 1995, pp. 52-73), pelo que, com estes dois testemunhos a favor de Mouzinho, há a pretensão de valorizar a personagem desde o seu aparecimento em cena, atribuindo-lhe logo um magnetismo com efeitos de arrastamento sobre os outros e a projecção de uma liderança que não deixa militares e ex-militares indiferentes.

Os heróis de *Chaimite* na retaguarda

As relações que os heróis de *Chaimite* estabelecem com as outras personagens fora das situações de combate, contactos que tanto se inserem na organização das operações militares como no relacionamento com civis da colónia moçambicana, permitem aferir elementos que possibilitam colocá-los melhor no contexto da narrativa e situar esta perante o tempo e a memória histórica existente.

Relativamente ao seu posicionamento no interior da intriga, assistiremos à criação de uma hierarquia na qual Couceiro surge como personagem

dominante perante Mouzinho de Albuquerque e Caldas Xavier, ordem que não é sintónica com a memória histórica produzida, particularmente com a de Mouzinho, situação que contribuirá para a polémica anteriormente referida, após a estreia da película. Por outro lado, o universo relacional em que os heróis se movimentam na retaguarda colocará algumas questões ao salazarismo, assuntos que serão resolvidos de forma diferenciada consoante os interesses e as forças políticas existentes.

a) A secundarização de Caldas Xavier perante Paiva Couceiro

Caldas Xavier, o primeiro dos três heróis a surgir na narrativa, e aquele que se mantém quase até ao fim, surge em oito cenas a contactar com outros. Destas, excluímos quatro, por razões de ausência de protagonismo daquele ou porque o interesse fundamental das cenas diz respeito a aspectos que serão analisados em outro contexto. Em segundo lugar, os momentos escolhidos concentram-se todos na segunda sequência, aquela que corresponde ao período em que o herói assume maior relevância na intriga, nomeadamente na liderança das operações militares que conduziram à batalha de Marracuene.

Nas relações que Caldas Xavier estabelece no interior da história são de relevar dois aspectos fundamentais. Por um lado, na reunião de preparação da coluna militar que iria para Marracuene, a narrativa confere-lhe a função de estratégia militar, da qual vai resultar a «táctica do quadrado» que será aplicada em todas as situações de confrontação, doutrina que consistia em «marchar, combater [e] bivacar sempre em quadrado» (Canto, 1953, pl. 248). O papel de estratégia é-lhe de novo atribuído numa reunião do comissariado régio após a chegada das tropas de Marracuene, na qual se procura planificar o avanço das tropas até ao quartel-general do líder vátua em Gaza e em que a sua sugestão, de ir «rodeando o Gungunhana pouco a pouco de postos fortificados», acaba por ser aceite (Canto, 1953, pl. 423). No entanto, se o filme lhe atribui um papel importante na planificação militar, resulta também evidente que esse protagonismo não é acompanhado pela concepção da imagem utilizada na explanação da tática do quadrado.

Pelo contrário, os ângulos e as escalas escolhidos não reforçam aquele papel, parecendo inclusivamente diminuí-lo e ofuscá-lo.

Esta situação torna-se demasiado evidente se for confrontada com as escolhas assumidas para Paiva Couceiro ao nível das escalas e dos ângulos. Se ponderarmos apenas os planos em que ambos estão exclusivamente em campo, enquanto o autor da estratégia militar é sempre enquadrado em planos médios do tronco perpendiculares (Canto, 1953, pls. 244, 249, 251, 254), Couceiro já surge em dois grandes planos do rosto e apenas um médio, aparecendo todos eles num ângulo acentuadamente contrapicado (Canto, 1953, pls. 245, 247, 250). Ou seja, há uma intencionalidade subjacente em conferir maior imponência à segunda personagem, pela via do destaque que os planos próximos do objecto possibilitam e pela força que os ângulos captados de baixo para cima também lhe atribuem. Em última instância, aquelas escalas e ângulos acabam por secundarizar a personagem que aprioristicamente estaria destinada a concentrar as atenções nesta cena devido ao assunto que estava a ser tratado.



Como se pode comprovar, a força que emana das imagens é distinta, consoante olhamos para Paiva Couceiro ou para Caldas Xavier, facto que tem, na sua base, o ângulo utilizado para cada uma das personagens. Neste caso, optámos por seleccionar fotogramas de planos com a mesma escala (plano médio), mas, como também dissemos, para além do ângulo, a realização decidiu-se ainda pela utilização de escalas com distância focal reduzida (grandes planos), reforçando, desse modo, a força de Paiva Couceiro em detrimento de Caldas Xavier, apesar das responsabilidades militares que este tem na cena (Canto, 1953, fotogramas dos pls. 244 e 250).

O patriotismo é o segundo aspecto que sobressai do relacionamento de Caldas Xavier com as outras personagens, faceta que emana como motivação

interior que o mobiliza para a acção, particularmente no exercício da liderança que estabelece com os seus comandados antes e depois da batalha de Marracuene. Durante a ida, decide ir falar com os soldados, ante o receio de desmoralização que sobre aqueles se poderia abater devido às fortes chuvadas que a coluna militar estava a enfrentar. Então, em *off*, ouvimos a exortação que dirige aos soldados:

Rapazes: segundo se vê, o tempo que faz não é positivamente o ideal para levar a cabo uma campanha de tamanha importância como esta em que estamos empenhados. Mas eu pergunto: o que não zombariam os estrangeiros e folgariam os rebeldes se a nossa coluna parasse ou voltasse para trás? Por isso entendo que só temos um caminho. Continuar a marcha para Marracuene! (Canto, 1953, pl. 284).

O apelo nacionalista, através do impacto que provocaria no estrangeiro um eventual retorno das tropas, tem, no tempo histórico da fábula, grande verosimilhança com a situação que emanou da Conferência de Berlim de 1885. Na verdade, naquele encontro ficaram definidas as regras que orientariam a nova era colonial, nomeadamente a necessidade de legitimar o domínio de zonas em África com a sua ocupação efectiva e com o exercício de uma autoridade plena sobre os territórios, autoridade essa que, sob pena de colocar em risco o domínio sobre a possessão colonial, não podia ser enfraquecida por eventuais focos de rebelião. Daí que as exortações de Caldas Xavier tenham pleno sentido numa narrativa cujo tempo histórico se situa em 1895, ou seja, em pleno período de implementação das referidas decisões de Berlim.

No domínio da expressão filmica, refira-se, mais uma vez, a secundarização do líder da coluna, colocando-se apenas a voz a proferir a referida fala, enquanto na banda-imagem se opta por colocar em campo o major Ribeiro e Paiva Couceiro a escutar, sendo que este último recolhe, de novo, alguma evidência nos diversos enquadramentos existentes no pequeno plano-sequência, nomeadamente um plano aproximado do peito em acentuado contrapicado. Este protagonismo visual surgirá igualmente quando, depois da moralizante vitória em Marracuene, Caldas Xavier recebe,

com desalento, ordem de regresso a Lourenço Marques, deixando Couceiro sozinho em campo, em plano americano contrapicado, a simbolizar a frustração que ambos sentem perante aquela ordem (Canto, 1953, pl. 401). Parece, assim, evidente que em algumas situações em que Caldas Xavier dialoga na presença de Couceiro a preferência da realização acaba por incidir sobre este último. A única situação onde essa tendência não se verifica é quando estão a chegar a Lourenço Marques, ainda durante a mesma cena, e Xavier repara no aspecto desaprumado, cansado, e em alguns casos penoso, com que as tropas marcham. Então, depois de mandar parar a coluna, utiliza de novo o argumento patriótico, relembrando aos subordinados «que vão ser vistos por estrangeiros», intervenção durante a qual é sempre captado em contrapicado, tendo, neste caso, a imponência e o vigor que a mensagem verbal solicita (Canto, 1950, pls. 416-417).

b) A agressividade de Paiva Couceiro

Paiva Couceiro, por sua vez, é uma personagem que surge em maior número de situações relacionais que Caldas Xavier, embora sempre no campo militar. Inclusivamente, emerge a relação com o intérprete António, que extravasa aquele domínio, mas que, por dizer preferencialmente respeito a esta última personagem, será analisada noutra local. Por outro lado, como parte dessas situações foram já abordadas no caso de Caldas Xavier, as que aqui observaremos dirão respeito às cenas que acrescentam novos elementos sobre a sua caracterização, dados esses que se centram na terceira e quarta sequências, aquelas em que a personagem adquire maior protagonismo e que vão até à tomada de Manjacaze.

Nesses referidos momentos da terceira e quarta sequências emerge uma rudeza na conversação que o distingue claramente em relação aos demais. Esses aspectos tanto podem ser observados em pequenas reacções a situações que lhe desagradam — por exemplo, quando é interrompido na reunião em que se prepara o avanço para Gaza, efectuando, então, duas perguntas em que há uma nítida e propositada falta de polidez (Canto, 1953, pls. 423-424) — como podem ser detectados na agressividade física

e verbal que demonstra em dois outros episódios. Num, por via indirecta, durante o jantar após a chegada de Mouzinho e Maria José à colónia, o espectador fica a conhecer uma agressão física de Couceiro a três estrangeiros, devido à «mentira» e ao «veneno» que inventaram e escreveram sobre as operações militares em curso, nomeadamente que «Marracuene [fora] um desastre» e que os portugueses eram «uns cobardes» (Canto, 1953, pl. 476). Com este episódio, acentua-se a agressividade da personagem, característica essa que deixa de ser apenas verbal, como anteriormente, para incluir o contacto físico, embora seja unicamente enunciada ao nível da fala, depreendendo-se ainda que, na base daquela impulsiva atitude, está uma reacção de defesa, com origem numa concepção radical de nacionalismo, que leva a personagem a tornar-se violenta a favor do bom-nome de Portugal e dos Portugueses.

Na segunda situação, aquela característica é ainda mais evidenciada, com a colocação do protagonista em situação de agressão física perante o inimigo. Aqui, as preocupações narrativas não passam por fundamentar ideologicamente as acções do capitão, mas apenas por demonstrar a sua eficácia na acção. Nas vésperas da batalha de Magul, Couceiro dispõe-se a interrogar um negro recentemente capturado, começando por utilizar a dureza verbal que já referimos:

Chega-te cá aqui prá luz que eu quero-te ver bem a cara, meu patife! Não estás a ouvir? Vê lá se queres que te esfregulhe os ouvidos! Olha que eu gosto pouco de esperar e sou muito bruto (Canto, 1953, pl. 562).

Paralelamente a esta agressividade, o posicionamento do actor em cena, o ângulo utilizado e a posição da câmara reforçam aquela característica. Couceiro surge com um desempenho imponente, reforçando a autoridade de que, no momento, está imbuído através da colocação das mãos atrás das costas, da proeminência do peito e da sua posição de frente para a câmara em ligeiro contrapicado. Entretanto, enquanto Couceiro pronuncia aquela fala, António descobre sinais físicos no prisioneiro que o identificam como sendo Mambaza, o assassino de Maueué, que valorosamente avisara, de início, a comunidade portuguesa da revolta landim.

É em resultado desta descoberta que emerge a faceta mais violenta do militar, agredindo fisicamente o prisioneiro ante uma desobediência deste. Depois de pedir a António para se acalmar, aproxima-se ainda mais do prisioneiro e diz-lhe para se sentar, no mesmo tom duro que usara até ali. Ante a recusa deste, ao responder «não sento no chão, não sou matonga», Couceiro dá-lhe uma violenta bofetada, após o que o outro se baixa lentamente até ficar sentado, em plano inferior ao dos restantes elementos em campo. No momento em que o militar agride o negro, a escala corresponde a um plano de conjunto do tronco, de forma a fazer sobressair mais a agressão. Depois que Mambaza se sentou, a câmara abre para grande angular, de forma a aparecerem de novo todas as personagens de cena em campo, reforçando a fragilidade e a submissão do negro ante os outros que estão todos de pé (Canto, 1953, pl. 564).



Três fotogramas do plano em que Couceiro dá uma bofetada a Mambaza. Como se pode verificar, a pose da personagem, o ângulo contrapicado e a posição da câmara são determinantes para reforçar a agressividade que patenteia no discurso verbal e na acção realizada. Deste modo, a firmeza agressiva que se pretende atribuir ao protagonista sai bem evidenciada na definição do seu perfil (Canto, 1953, fotogramas do pl. 564).

Estes pequenos incidentes sociais da narrativa, se servem para evidenciar a dureza inerente ao herói, aspecto em que Couceiro é único relativamente aos demais protagonistas que se lhe equivalem, não deixam de colocar algumas perplexidades, nomeadamente a não exploração da característica em questão até ao limite do planificado, situação que elevaria ainda mais a virilidade que se pretende atribuir à personagem. Efectivamente, em vez da conversa que decorre após a chegada de Mouzinho, onde se toma conhecimento da agressão que Couceiro exerceu sobre três estrangeiros em defesa do bom-nome de Portugal e dos militares presentes na colónia,

Brum do Canto previa, na sequência cinematográfica, uma cena de confronto físico com os referidos estrangeiros.

Então, referia-se no documento preparatório que, durante uma reunião no comissariado régio, o militar reparava «nuns jornais», passava «os olhos por eles com indignação» e saía depois de pedir licença a Enes, entrando «no Xai-Xai como uma bala» e indo «para o quarto vestir-se à paisana». Entretanto, contara a Daniel e a António, «as ofensas à dignidade nacional que em jornais estrangeiros vinham publicadas sobre o feito de Marracuene, assinados por Braun, Cotton e Gould», saindo depois acompanhado por António, «que se prestou a indicar-lhe as moradas dos tratantes. E, primeiro Braun, depois Cotton e finalmente Gould provam todos os três os punhos do valente oficial, que da tripla refrega saiu apenas com o anel do brasão quebrado» (Canto, s.d., cenas 49-51).

Esta é uma das perplexidades a que aludíamos atrás. Se a intenção era conferir à personagem um perfil nacionalista, viril e agressivo, porquê a eliminação de cenas claramente demonstrativas desse carácter? O realizador, num testemunho que nos concedeu em 1992, afirma que uma das coisas que o governo proibiu, por intermédio do Ministério da Educação, foi a «tarefa que [...] Paiva Couceiro dava nos três jornalistas estrangeiros, dois ingleses e um alemão», com a justificação de que a cena «ia levantar muitos atritos internacionais (Seabra, 1993, p. 183). No entanto, tal tese não é confirmável no processo de censura que consultámos, no qual é dito que o filme é «aprovado sem classificação especial» e sem a referência a qualquer corte (Inspeção Geral dos Espectáculos, 1953).

Contudo, poderá não existir qualquer contradição entre estas fontes, atendendo a que o processo de censura era realizado após a conclusão da obra e a sequência cinematográfica é um dos primeiros documentos preparatórios da película, à qual normalmente se seguem outros, nomeadamente a planificação, que, neste caso, também já não apresenta a cena de pugilato mas o referido diálogo durante o jantar (Canto, s.d., cena 57). Ou seja, ante duas evidências incontornáveis, que são a previsão inicial, na sequência cinematográfica, de uma agressão de Paiva Couceiro a três jornalistas estrangeiros e a sua substituição, na película, por um simples diálogo alusivo, admitimos que a alteração terá sido indicada ao realizador

por Luís Pinto Coelho, produtor da película e elemento de ligação com o governo ao nível dos apoios que foram concedidos ao projecto. Assim, segundo esta hipótese, a razão que conduziu à proibição referida por Brum do Canto, não se justificaria por qualquer incompatibilidade entre a obra e o regime, situação confirmável pelos apoios que recebeu de diversos meios governamentais, nomeadamente do Fundo do Cinema Nacional e do Exército Português, e, inclusivamente, pelos elogios explícitos que surgem no citado relatório anexo ao registo de censura, onde é referido tratar-se de um trabalho «digno de todo o louvor e apreço», pela «reconstituição militar de tropas que foram o nosso orgulho, e que hoje nos levam ainda a perguntar como sendo tão poucos fizemos tanto» (Inspeção Geral dos Espectáculos, 1953).

1387

S. R.
PRESIDÊNCIA DO CONSELHO

SECRETARIADO NACIONAL DA INFORMAÇÃO, CULTURA POPULAR E TURISMO
INSPEÇÃO GERAL DOS ESPECTÁCULOS

1853

REGISTO DE CENSURA DE FILMES

Empresa distribuidora Lourenço Filmes, Lda

Título do filme Chaimite

Partes 16 Metragem 4800m

Produtor Genial

Origem Portuguesa

Género Histórico

Apresentado à censura em 24/1/1953

Contendo os seguintes cortes

Aprovado sem classificação especial

Aprovado em sessão de

1.ª mercção: dia _____ hora _____

2.ª mercção: dia Integridade hora 16.000

S. R.
INSPEÇÃO DOS ESPECTÁCULOS
Aprovado _____ cortes
Espectáculo sem classificação especial

7/11/1953

OS CENSORES

RUBRICAS
Genial
Lourenço Filmes

Acta do processo de censura a *Chaimite*, na qual se pode verificar a ausência de qualquer corte. Aliás, o processo contém um relatório anexo, sem interesse para a cena que desapareceu, onde são feitos grandes elogios à película, salientando-se apenas a sua extensão como aspecto negativo (Inspeção Geral dos Espectáculos, 1953).

Neste cenário, ganha mais consistência a tese dos “atritos internacionais”, como razão fundamental para o governo indicar a modificação da cena. De facto, a política externa portuguesa enfrenta grandes dificuldades desde o período que se inicia com o pós-guerra, problemas que decorrem da modificação profunda dos paradigmas de relacionamento entre as nações e das dificuldades de adaptação do regime às novas circunstâncias, não obstante os esforços e ajustamentos efectuados, bem como todos os cuidados evidenciados, de que são um exemplo as precauções tomadas perante a película.

Como salientámos anteriormente, quando efectuámos o enquadramento do império colonial, a modificação dos paradigmas internacionais relativos aos territórios coloniais vai obrigar o regime a um conjunto de modificações jurídicas, de forma a adaptar-se aos novos tempos sem alterar a substância do sistema. Entre essas mudanças, contam-se as seguintes: a revisão constitucional de 1951, que altera o regime jurídico dos territórios ultramarinos — Portugal deixa de ser um império e transforma-se num país com províncias ultramarinas; a adesão aos novos fóruns internacionais, nomeadamente à NATO (1949), à ONU (1955) e à EFTA (1960), na tentativa de minorar o isolamento internacional; e a criação do Mercado Único Português, como demonstração da efectividade da tese pluricontinental.

Neste contexto adverso, a modificação da cena da agressão de Couceiro aos estrangeiros ganha pertinência. Recordemos que a sequência cinematográfica é datada de 1950, numa fase em que o regime ainda não conseguiu a sua aceitação no seio da ONU, e a inclusão daquela agressão, que, segundo o testemunho de Brum do Canto seria sobre um alemão e dois ingleses, poderia provocar retrocesso no apoio que a Inglaterra sempre manifestara à candidatura portuguesa, ferindo, assim, todo o esforço de renovação jurídica a que o regime estava a proceder no sentido de libertar os territórios ultramarinos do rótulo colonial. Deste modo, segundo esta hipótese, a não exploração da cena até ao limite do planificado torna-se compreensível. Razões de Estado justificavam, afinal, que o perfil do herói, nacionalista, agressivo e radical, não fosse exercido sobre estrangeiros. Com essa hipotética cena, o Estado poderia sair prejudicado e, perante este cenário, o que se pretende não é beliscar o carácter da personagem, mas

apenas que o desempenho desta não prejudique os interesses superiores da nação.

Ainda segundo esta linha, há uma outra perplexidade que o perfil de Couceiro suscita e que, de igual forma, poderia interferir com a defesa daquilo que o Estado Novo considera ser o interesse nacional. Verificámos, no plano em que Couceiro interroga Mambaza, que a sua construção tem subjacente, por um lado, a intenção de fragilizar e submeter o negro, e, por outro, atribuir imponência, autoridade e agressividade ao branco. Ou seja, entre a superioridade do branco e a inferioridade conferida ao negro, poderá também estabelecer-se uma leitura de carácter racista.

Nessa acepção, a questão deve ser entendida segundo dois pontos de vista. Por um lado, ao nível do tempo histórico da narrativa, esse racismo está de acordo com a visão que os europeus, naquele tempo, tinham de si próprios e dos povos não europeus. Efectivamente, desde que Darwin publicara *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* e se aplicara o mecanismo da selecção natural às sociedades humanas, veio a desenvolver-se aquilo que ficou conhecido por darwinismo social, que defendia a existência de raças superiores e inferiores devido à diferente constituição ingénita de cada uma e sustentava que, segundo os mecanismos da selecção natural, as primeiras estavam condenadas a dominar e as segundas, eventualmente, a desaparecer ou a viver na dependência das primeiras. Esta tese viria a tornar-se um dos argumentos ideológicos essenciais da era colonial que se iniciou depois de 1885, segundo a qual a superioridade civilizacional do homem branco lhe conferia o direito de dominar povos atrasados para os trazer à civilização, ou eventualmente exterminar, ideias que em Portugal foram particularmente desenvolvidas por Oliveira Martins (Seabra, 1999, p. 225-257) e que, segundo Valentim Alexandre, exerceram «grande influência», designadamente na «geração de militares que fez as campanhas de ocupação em África, de finais do século XIX à Primeira Guerra Mundial» (Alexandre, 1996, p. 433).

Por outro lado, ao nível do tempo do discurso fílmico, datado de 1953, esta componente racista do herói não deixaria de levantar também alguns inconvenientes, em termos de política externa, particularmente na credibilização das intenções integracionistas manifestadas pelo governo

relativamente aos indígenas, situação que dificultaria também a posição do regime relativamente ao processo de adesão à ONU. Aquela característica acabaria por transmitir uma visão contraditória em relação à imagem que o regime pretendia transmitir internacionalmente e, para além disso, era também uma negação do paradigma internacional emergido no pós-guerra, que se baseava no «direito dos povos a disporem de si mesmos» (Teixeira, 2000, p. 118), com base num pressuposto de horizontalidade entre as raças e os povos, enquanto a película, através daquela personagem, apresentava uma concepção vertical das raças, neste caso de superioridade branca relativamente à negra.

É certo que, como tem sido afirmado por diversos autores, a nova imagem que o regime pretendia transmitir externamente não correspondia a efectivas mudanças internas, sendo de referir as críticas que a modificação do estatuto do indigenato suscitou na Câmara Corporativa em 1951, cujo parecer é desfavorável relativamente àquela matéria. É de salientar também que as mudanças jurídicas efectivas apenas se verificaram em 1961, com a abolição do regime do indigenato (Alexandre, 2000, pp. 541-542), e que, independentemente de toda a retórica política, não há uma consonância entre o poder instituído em Portugal e a comunidade internacional ao nível dos padrões culturais de orientação. Enquanto o pós-guerra instituiu internacionalmente o fim do paradigma que se baseava «na hierarquia racial e na crença na superioridade da civilização ocidental» (Alexandre, 1996, p. 433), em Portugal verifica-se a permanência deste princípio ao nível do discurso do poder, nomeadamente nas palavras que Salazar profere em 1957, a propósito das grandes questões internacionais, afirmando a sua convicção na existência de «raças decadentes ou atrasadas [...] em relação às quais perfilhámos o dever de chamá-las à civilização» (Salazar, 1959, p. 427).

Ou seja, parece que a película acaba por reflectir as contradições então existentes ao nível do discurso do poder. Se era politicamente correcto, em benefício da manutenção dos territórios coloniais, afirmar externamente que a sociedade portuguesa era multirracial, seria admissível a reformulação da cena do interrogatório a Mambaza. No entanto, dada a falta de unidade interna em torno desse objectivo estratégico, e dada a manutenção do pensamento que defendia a hierarquia racial, admitimos a permanência da

superioridade que a personagem Paiva Couceiro ostenta ao contracenar com a personagem Mambaza. Inclusivamente, na perspectiva do poder instituído, a manutenção daquela faceta talvez não fosse tão grave como a agressão que se propunha inicialmente sobre os ingleses. Para além disso, Couceiro não é o único protagonista do filme e o seu perfil tendencialmente racista seria apenas um no meio de outros que não o mostram.

c) A subvalorização de Mouzinho de Albuquerque

O universo relacional em que Mouzinho de Albuquerque surge envolvido na retaguarda apresenta duas características fundamentais. Por um lado, é, dos três heróis, aquele que se apresenta envolvido em maior número de situações, e, por outro, é o único herói que é inserido em cenas relativas a assuntos não militares, aspecto profusamente trabalhado pela narrativa e que pretende conferir-lhe outros tipos de sociabilidade, visíveis no relacionamento que estabelece com os seus subordinados, com a sua esposa e com o apadrinhamento do matrimónio entre Maria e Daniel. Efectivamente, para além do tratamento de assuntos militares, algo comum a Caldas Xavier e a Paiva Couceiro, a ênfase do seu perfil vai também para domínios onde aqueles quase não surgem, sendo o único oficial que surge acompanhado da esposa, que convive com os seus subordinados e que se envolve nas questões do foro sentimental de um dos seus comandados. Em função desta abrangência social em que a personagem é colocada, parece-nos que, no domínio da relação com os outros, existe um nítido propósito em atribuir-lhe um destaque superior às outras duas personagens, intenção essa destinada a projectá-lo para a função de protagonista.

No entanto, nestes aspectos em que a personagem surge em relacionamento com os outros, somos da opinião de que a pluralidade de sentidos que se lhe pretende atribuir acabam por não concretizar o objectivo programado de lhe conferir o estatuto de protagonista. Diversos argumentos podem ser indicados nesse sentido. Começando pelo seu desempenho militar na retaguarda, nomeadamente na componente de iniciativa e programação estratégica, a imagem que a película fornece não

lhe é favorável. Por diversas ocasiões, sugere propostas de acção no sentido de rapidamente capturar Gungunhana. Na reunião que ultima a partida de duas colunas em direcção a Manjacaze, propõe a António Enes capturar o régulo com o seu «esquadrão de cavalaria, incendiar as palhotas» e trazê-lo atado a um cavalo, «sem que a maioria dos Vátuas chegasse sequer a aperceber-se do que havia acontecido» (Canto, 1953, pls. 486-489). Noutra situação, quando Manjacaze está a ser incendiado, ao receber a notícia de que o líder negro fora avistado perto dali em fuga, propõe ao coronel Galhardo que, sendo a «ocasião [...] extraordinária para uma acção rápida e decisiva», [...] «com meia dúzia de soldados afoitos [poderia] trazê-lo dentro de vinte minutos» (Canto, 1953, pl. 764).

Contudo, em ambos os casos, as iniciativas são criticadas pela imprudência e risco que encerram. António Enes contrapõe que prefere ser o «velho do Restelo» e seguir «o caminho mais lento da prudência» (Canto, 1953, pl. 490); Galhardo salienta as possíveis emboscadas que «podem mascarar essa fuga aparente» e, procurando refrear a impulsividade do militar, critica-o com um «não queiramos abarcar o mundo com ambas as mãos, capitão Mouzinho» (Canto, 1953, pl. 764). É certo que, ao nível da banda sonora, é colocado, em ambos os momentos em que Mouzinho faz as propostas, um fundo musical épico, igual àquele que acompanha o genérico, que procura salientar a ousadia das iniciativas. No entanto, o volume baixo com que surge o som torna-a quase imperceptível, acabando desse modo por não surtir um efeito significativo.

A construção da imagem alinha no mesmo sentido, não acrescentando nada que enfatize o desempenho da personagem. No caso da reunião de ultimação no comissariado régio, as escalas e ângulos não conferem nenhum destaque particular no momento da apresentação da proposta (Canto, 1953, pls. 486-489), situação que também se verifica no segundo momento, pois, apesar de decorrer em acentuado contrapicado, é um ângulo que enquadra simultaneamente os dois militares, não proporcionando, desse modo, nenhum benefício específico a Mouzinho (Canto, 1953, pl. 764).

O expoente desta impulsividade surge quando Mouzinho decide avançar para Chaimite. Então, já na qualidade de líder das operações e de governador de Gaza, depois de se inteirar das novidades que Sanches

de Miranda lhe apresenta, entre as quais salienta a prisão de Matibejana e a fuga de Gungunhana para Chaimite, e depois de avaliar a possibilidade de este escapar definitivamente ou de recrutar novos combatentes, toma uma opção de cariz idêntico às anteriores. Com apenas «46 praças disponíveis», decide avançar para o reduto onde o régulo se encontra. A decisão, se é justificada pela possibilidade de o líder vátua se reforçar ou fugir para lá da fronteira, tem também na sua base dois outros argumentos em que impera alguma ausência de ponderação estratégica. Em confronto estarão 46 militares contra «alguns centos de guerreiros adestrados e armados prontos a darem a vida» (Canto, 1953, pls. 787, 789). Em segundo lugar, em função daquela decisão, o dia da partida efectivar-se-á no dia de Natal, data em que a disponibilidade das forças não seria a melhor. Esta situação, apesar de historicamente ter existido (Albuquerque, 1956, p. 16), avoluma a característica impulsiva da personagem pela forma como a narrativa apresenta a situação, nomeadamente pela surpresa demonstrada pelo tenente Sanches de Miranda àquela decisão.

Mouzinbo: [...] Está tudo preparado para avançar?

Sanches de Miranda: Tudo, meu capitão, até aos mais pequenos pormenores.

Mouzinbo: Temos 46 praças disponíveis, não é?

Sanches de Miranda: Sim, meu capitão.

Mouzinbo: Partimos amanhã!

Sanches de Miranda: Mas amanhã é dia de Natal!

Mouzinbo: Todos os anos há um dia de Natal. Se houver paz e sossego nos dias de Natal dos anos que estão p'ra vir, vale a pena sacrificar o dia de Natal deste ano. Partimos amanhã, tenente Sanches de Miranda! (Canto, 1953, pl. 789).

No limite, aquela fala poderá querer lembrar o capitão de algo que se esquecera de ponderar na decisão, facto que a resposta de Mouzinbo nega, mas, no mínimo, é um comentário que envolve alguma estupefacção discordante por aquilo que o dia seguinte, em si, representa para as tropas. Nesta formulação reside, em nossa opinião, a acentuação do carácter pouco ponderado que a narrativa pretende atribuir à personagem.

Deste modo, neste aspecto em que a personagem participa em conversas de retaguarda para programar o avanço das tropas, a narrativa acaba por apresentá-lo como um soldado impulsivo, virado para acções temerárias e pouco ponderadas, temperamento que acaba por ser refreado pelos superiores hierárquicos e criticado pelo risco excessivo. Talvez importe referir aqui que esta perspectiva corresponde à visão que Brum do Canto tem da figura histórica. Efectivamente, na entrevista a que já aludimos, o realizador disse-nos que Mouzinho não era uma personalidade da sua «predilecção», por ter «muito de irreflectido», que «avançava de repente sem pensar nas consequências», audácia que não admirava por não ser «filha da ponderação» (Seabra, 1993, p. 170).

Contudo, se nos socorrermos da extensa memória escrita que foi produzida sobre o herói e sobre o episódio de Chaimite, entre 1893 e 1993, que em tempos computámos em 170 publicações, a impulsividade não é, de forma alguma, a única característica definidora do seu perfil (Seabra, 1993, pp. 157-162). Pelo contrário, as qualidades mais regularmente evocadas pela memória histórica são a coragem e a inteligência (Seabra, 1993, pp. 46-51; 68-70; Seabra, 1995, pp. 65-73). Sobre Chaimite, são diversos os testemunhos que referem que a decisão não fora tomada de forma precipitada, não tendo obedecido «ao espírito de aventura, nem tão-pouco à ambição de glória», nem fora «um acto de loucura», apesar de não ter seguido os «preceitos determinados pelos regulamentos militares» (Ponte, 1957, pp. 12-13). Pelo contrário, a acção estaria a ser preparada desde o dia 17 daquele mês (Pimenta, 1936, pp. 12-16), tendo-se, inclusivamente, tentado a requisição de cavalos em outros postos militares para evitar a marcha (Ornelas, 1902, p. 8).

Por outro lado, se nos socorrermos do relatório de Mouzinho sobre a prisão de Gungunhana, aquele afirma que, ponderadas as consequências que poderiam advir de um arrastamento da situação, «semelhante empresa era indispensável e urgente, sob pena de ficarem as forças expedicionárias, e portanto o Exército e a Nação, de todo desprestigiados perante os indígenas de Gaza e a gente do Transval, Orange, Natal e Cabo». E, assumindo a temeridade existente na decisão, afirma saber que a «operação foi levada a cabo sem pôr em prática muitos dos preceitos que os regulamentos

militares determinam, mas nem a pouca força de que dispunha podia dar um serviço de segurança regular, nem a empresa era destas que demandam prudência; era um verdadeiro jogo, [...] o que era preciso era andar depressa e não haver hesitações. Sacrifiquei a isso todas as considerações de prudência» (Albuquerque, 1956, p. 26). Ou seja, aquilo que parece evidenciar-se é convicção e determinação em atingir o objectivo, com consciência dos riscos e da temeridade da medida.

Como vimos, não é essa a opção que o realizador e argumentista expressa, decidindo-se apenas por uma das características dominantes da figura, rumando assim num sentido algo distinto da visão que fora deixada sobre o episódio de Chaimite. Desse modo, a imagem veiculada pela película não só não corresponde em absoluto ao arquétipo construído ao longo do tempo, como, ao optar apenas por caracterizar a personagem através do seu lado temerário, apresenta uma perspectiva essencialmente crítica da figura histórica. Ou seja, se a narrativa fosse mais fiel aos testemunhos, a decisão continuaria a ser temerária, pelas forças e condições em confronto, mas já não o resultado de uma decisão irreflectida e impulsiva, tornando-se, quando muito, uma opção arriscada mas consciente.

Ainda a respeito desta perspectiva que a película apresenta, será interessante contrapô-la ao perfil de estratega militar desenvolvido para Paiva Couceiro. Apesar de nunca surgirem em confronto directo, as opções assumidas para este último são absolutamente distintas daquele, tanto no domínio das falas proferidas, como nas escalas e ângulos de captação da personagem. Parece-nos que Couceiro se apresenta sempre em sintonia com a situação diegética, e nunca em posição de afrontamento à corrente dominante, como são os episódios analisados sobre Mouzinho. Enquanto este apresenta propostas de táctica militar que não estão de acordo com a corrente dominante, como são os casos da reunião no comissariado régio e da tomada de Manjacaze, em que as decisões tácticas já tinham sido tomadas, restando apenas cumpri-las e não modificá-las, como Mouzinho propõe, Couceiro surge como uma opinião que é solicitada e ponderada nos momentos de decisão militar e que, sobretudo, não funciona em contracorrente. Essa ideia é demonstrável no caso em que se opta permanentemente pela táctica do quadrado, quando aquela personagem, em apoio demonstrativo daquela táctica, refere várias

situações em que o mesmo procedimento militar fora tomado recentemente (Canto, 1953, pls. 250-251), ou ainda quando numa reunião no comissariado régio se planifica o avanço até Gaza, é o próprio António Enes a solicitar a opinião deste militar sobre uma medida a tomar, decisão que é tomada depois de Couceiro manifestar a sua concordância (Canto, 1953, pl. 423).

De igual forma, no domínio das escalas e ângulos de captação das personagens, existem intencionalidades diferentes consoante as figuras em acção. Enquanto para Couceiro aqueles dois parâmetros são rigidamente estabelecidos de forma a proporcionar ao espectador uma concentração absoluta na personagem, obrigando-o a absorver a imponência que os acentuados contrapicados e planos próximos proporcionam, como é o caso paradigmático da conversa sobre a tática do quadrado, em que se verifica um domínio flagrante da personagem (Canto, 1953, pls. 245, 247, 250), para Mouzinho, nos momentos em que intervém sobre matérias militares, a preocupação da realização já não é tão nítida, não havendo a rigidez anterior na definição daqueles aspectos, existindo variações na distância focal durante os planos, ligeiros *travellings*, e, fundamentalmente, não se verifica a mesma preocupação em proporcionar constantemente ao espectador escalas muito próximas e contrapicados muito acentuados, ou, quando existem, a personagem não surge em campo sozinha (Canto, 1953, pls. 486, 488, 764, 787-789).

Ainda a propósito deste confronto entre Mouzinho e Couceiro, também no âmbito da estratégia militar desenvolvida na retaguarda, mas agora no que diz respeito ao tratamento dos prisioneiros, existem dois episódios significativos para o esclarecimento da importância que o autor da película confere a cada uma das personagens. Como já vimos, Couceiro teve oportunidade de interrogar Mambaza e Mouzinho também se confronta com uma situação semelhante, quando, nas vésperas de partir para Chaimite, o tenente Sanches de Miranda o informa de que Gungunhana mandara entregar Matibejana (Canto, 1953, pl. 787). No entanto, este episódio confina-se apenas àquela conversa, ficando-se a saber que o prisioneiro já fora interrogado e já tinha prestado as informações necessárias para as operações em curso. Estes dois incidentes revelam uma diferente graduação de importância para cada um deles, hierarquia que nos parece desajustada em função da importância estratégica dos inimigos em causa. Mambaza é

um espião que assassinara Maueué e Matibejana é o régulo de Zichacha, um dos mentores da revolta, juntamente com Maazulo e Gungunhana (Canto, 1953, pls. 45-46).



Fotogramas dos planos que exemplificam a predominância atribuída pelas escalas e ângulos a Couceiro. A utilização de uma distância focal fixa não exerce qualquer efeito perturbador na atenção do espectador (Canto, 1953, fotogramas dos pls. 247, 250).



Nestes três exemplos que se apresentam, pode-se verificar que não existe a mesma preocupação que referimos a propósito de Couceiro. Para além de as escalas não serem tão próximas, os contrapicados não são, de uma forma geral, tão acentuados e, quando o são, Mouzinho não está sozinho em campo. Finalmente, existem alguns factores de perturbação na atenção do espectador, como são os casos da variação da distância focal e dos *travellings* (Canto, 1953, pls. 488, 764, 788).

Ou seja, independentemente da ligação emocional que o espectador estabeleceu com Maueué — graças a ele, a população de Lourenço Marques fora avisada da revolta, acabando este, no entanto, por ser assassinado por Mambaza —, a importância de Matibejana é substancialmente maior para a conclusão da fábula. É um dos líderes da revolta e possui informações preciosas quanto à localização do chefe vátua. No entanto, é

Mambaza quem a realização opta por colocar no curso da narrativa, decidindo que Matibejana não tivesse existência física enquanto personagem, confinando-se a sua presença apenas às informações prestadas por Sanches de Miranda. Em resultado destas escolhas, Couceiro teve oportunidade de evidenciar a sua agressividade física e verbal, enquanto Mouzinho não tem a hipótese de apresentar igual desempenho. Em consequência desta opção, estaremos perante a existência de um indício de secundarização de Mouzinho perante Couceiro.

Aliás, esta ausência de um temperamento forte, agressivo e majestático é outra das características do Mouzinho que encontramos na retaguarda, particularmente visível no relacionamento com os subordinados ou com a esposa, com os quais, inversamente, surge afável, simpático e sentimental. São os casos do reencontro com Daniel à chegada de Mouzinho a Lourenço Marques (Canto, 1953, pls. 440-441), ou da conversa com João Macário no regresso de Chaimite (Canto, 1953, pls. 933-936), situações em que perpassa a simpatia, afabilidade e ternura do capitão para ambos, aspectos que estão distantes da rudeza e agressividade que Couceiro ostenta no relacionamento social, ou, inclusivamente, na rigidez da sua expressão facial, onde o sorriso aparece levemente apenas por três vezes (Canto, 1953, pls. 284, 393, 778). Também durante a marcha para Chaimite, a determinação e a firmeza não são características que sobressaiam na relação com os seus comandados, parecendo, por vezes, quase pedir por favor para que as suas ordens sejam cumpridas (Canto, 1953, pls. 811, 818-821), denotando, desse modo, uma atitude distinta de Caldas Xavier, que, em idênticas circunstâncias, utiliza de forma convicta o apelo nacionalista para motivar os subordinados depois de Marracuene. De igual forma, com a esposa, apresenta-se apaixonado, terno e defensor das virtudes do casamento (Canto, 1953, pls. 452, 483-484, 516) e na morte de Caldas Xavier surge deprimido, melancólico e com dificuldade em reagir, sendo necessária a insistência da esposa para que responda ao telegrama do rei (Canto, 1953, pls. 960-961).

Mouzinbo: Olá, Daniel. Então, como estás tu, rapaz?

Daniel: Bem, muito obrigado. E o meu capitão?

Mouzinbo: A mim não há mal que me chegue. Mas tu estás esplêndido! Mais gordo... Já casaste?

Daniel: Ainda não, meu capitão.

Mouzinbo: De que é que estás à espera? Olha que o tempo desaparece e a gente um dia acorda já é velho.

Daniel: O meu capitão está na mesma.

Mouzinbo: Sim, um pouco mais ou menos (*ligeira gargalhada*). Ainda te lembras do tigre?

Daniel: (*ligeira gargalhada*) O susto que eu apanhei a julgar que era um tigre [...].

(Canto, 1953, fotograma e diálogos do pl. 440)



Mouzinbo: [...] Então, que foi isso rapaz? Desmaiaste com medo do Gungunhana ou quê? Não valia a pena... Ele agora já não faz mal a uma mosca.

(Canto, 1953, fotograma do pl. 933 e diálogos dos pls. 933-936).

Como se pode verificar, quer no plano anterior, quer neste, tanto o diálogo como o desempenho da personagem transmitem simpatia e afabilidade.



Mouzinbo: Ó rapazes, eu sei que estou a pedir-lhes um esforço muito grande. Muito grande! Sei por experiência própria porque também sou feito da mesma massa que vocês. Mas isto é só uma vez na vida. Vamos prá frente. Vá!

(Canto, 1953, diálogos dos pls. 818-821 e fotograma do pl. 820).



Mouzinbo: Adeus... Maria da Fonte...

(Canto, 1953, diálogos dos pls. 483-484 e fotograma do pl. 483)



Funcionário: Senhor Governador?

Mouzinbo: Que há?

Funcionário: Estão lá fora muitas pessoas que desejam apresentar felicitações a Vossa Excelência...

Mouzinbo: Está bem, está bem, vou já...

Funcionário: ... Vossa Excelência, desculpe a insistência. Mas tem de responder-se ao telegrama de Sua Majestade [...].

(Canto, 1953, diálogos e fotograma do pl. 960)



Mas, para além de não apresentar um perfil idêntico ao de Caldas Xavier ou de Paiva Couceiro, importa ainda saber se a presença da simpatia, da ternura, da afabilidade e da polidez estão de acordo com o veiculado pela memória histórica, ou se, pelo contrário, estes textos apresentam a figura com carisma, com energia, com firmeza e agressividade. Relativamente à presença dos primeiros aspectos, é possível afirmar que subjaz, nos relatórios que enviou para os superiores hierárquicos, uma preocupação frequente com os seus subordinados, enaltecendo as suas capacidades militares (Albuquerque, 1956, pp. 40-42), sugerindo promoções, como é o caso de um alferes que se destacou na campanha contra os Namarrais, onde revelou qualidades excepcionais, nomeadamente «uma subordinação absoluta, a mais intemerata coragem, o mais inalterável sangue-frio, uma observação contínua e sempre vigilante, [...] a máxima prontidão nas suas decisões, a mais completa indiferença pelo seu conforto e segurança pessoal e uma excepcional resistência física» (Albuquerque, 1956, p. 65), ou distribuindo entre eles algumas recompensas monetárias, como foi o caso da repartição de 200 libras entre os «praças que [o] haviam acompanhado» a Chaimite (Albuquerque, 1956, p. 28).

Mas é sobre as outras características que os textos mais incidem, precisamente aquelas que não fazem parte do perfil da personagem da narrativa de Brum do Canto. Não é aqui o espaço apropriado para nos debruçarmos em profundidade sobre essa questão, trabalho que já tivemos oportunidade de desenvolver e para o qual remetemos. No entanto, é de todo pertinente salientar alguns aspectos que interessam para a análise da película, nomeadamente em relação ao segundo leque de características. Normalmente, a memória desenvolvida em torno de Mouzinho de Albuquerque aparece sempre a caracterizá-lo como alguém que provocou grande fascinação entre os seus contemporâneos, exercendo uma liderança carismática e que, independentemente dos períodos históricos em que nos situemos, é apresentada a roçar o divino ou, pelo menos, com um poder de influência superior ao comum dos homens.

Aires de Ornelas, seu companheiro de armas na campanha contra o Gungunhana, num texto que publicou em 1902, define-o como providencial, o qual, na linha de pensamento de Carlyle, se apresentava como «condutor

de homens», «como chefe», «como o homem certo no lugar certo», exaltando-lhe as diversas funções que desempenhou em Moçambique no capítulo da defesa do território, da administração, da economia e das finanças (Ornelas, 1902, pp. 25-27). Por ocasião do centenário do seu nascimento, ocorrido em 1955, num dos muitos textos publicados durante as comemorações, é de novo apresentado como «condutor de homens» que se colocou ao «serviço de grandes causas», nomeadamente «o reatamento da missão colonizadora da raça, a grandeza e o prestígio da nação, a estruturação de um novo império de cultura e de língua portuguesa» (Albuquerque, 1956, p. 25). Ainda em 1971, é perspectivado como um «tipo superior de homem português, em que acção, bravura e qualidades de espírito coexistem brilhantemente, podendo até servir de padrão e despertar a crença nas possibilidades ideais de um povo», sendo classificado como um «fenómeno da providência» a que não se consegue medir a «verdadeira dimensão» (Freire, 1980, pp. 12-16).

Naturalmente que este tipo de textos evocativos comportam igualmente um evidente propósito ideológico, particularmente aqueles que surgem durante o Estado Novo, pois Mouzinho representará precocemente muitos dos princípios do «homem de estado do salazarismo», nomeadamente por se situar «acima dos interesses partidários», por se guiar «somente pelo interesse nacional» e por ser «incorrupto» (Seabra, 1995, p. 68). Tendo em conta essa premissa, torna-se necessário relativizar a caracterização da figura, pois, para além da função evocativa, a componente laudatória que comporta destina-se também a exercer uma função educativa, inculcando valores através do seu exemplo. Deste modo, os textos em que Mouzinho expressou as suas ideias, que também fazem parte da sua memória histórica, por não terem as intenções atrás referidas, mas apenas o intuito de expressar e defender as suas opções políticas e militares, tornar-se-ão talvez um instrumento mais adequado para aferir as qualidades que não encontramos na personagem que Brum do Canto transportou para a tela.

Nos textos que escreveu, que são essencialmente relatórios sobre as campanhas que liderou, sobre a sua acção política enquanto comissário régio em Moçambique, e numa carta que enviou ao príncipe D. Luís Filipe de Bragança, na qualidade de aio deste, perpassa uma personalidade de fortes convicções, polémica e temperamental, inadaptada e incompreendida.

Estas três características devem também ser entendidas conjuntamente, pois tanto o seu carácter polémico como a inadaptação que progressivamente revela derivam da firmeza das suas convicções, determinação que o levou a hostilizar e a acusar modos de pensar e agir com que não se identificava.

As suas ideias devem ser entendidas a dois níveis: quanto à forma de governo e quanto a si próprio. Sobre o governo, a propósito da sua destituição de comissário régio da província de Moçambique, em 1898, manifestará o seu desencanto quanto aos destinos do país, nomeadamente em relação a «setenta e quatro anos de rotações partidárias, dos quais quarenta e sete de pretendido fomento mascarando a corrupção, têm desiludido o povo português por forma a desinteressá-lo de toda a política, em que vê, não a competência dos que melhor podem governar, mas apenas a rivalidade mesquinha de interesses pessoais ou partidários», defendendo, em oposição àquele estado de coisas, que «carecemos de ter um governo forte, recto, verdadeiro, que inspire dentro e fora do país respeito e confiança» (Albuquerque, 1956, p. 137).

Sobre si próprio, sobre a sua destituição de comissário régio, e em oposição à situação política que vigorava na metrópole, é patente a discordância em relação à sua exoneração, tanto mais que entendia ter governado a província da forma adequada, considerando-se, de algum modo, insubstituível no cargo. Afirma convictamente que «boa ou má a minha administração agradou à maioria e à parte mais atendível dos habitantes europeus da província» e, desse modo, acha que «nunca é vantajoso tirar a um povo, muito especialmente a uma colónia nas condições daquela, um governador cuja administração agrada». Em função do erro cometido, os indígenas, «vendo-me exonerado perderam o medo [e os brancos] a confiança». E, afirmando a sua tese política, «autoridade que não tenha a confiança dos brancos, que não meta medo aos pretos, pouco e mal pode governar em Moçambique». Em resultado da situação, a sua «saída desorganizou a administração da província e sucedeu já uma parte do que [...] previa — a recrudescência da rebelião» (Albuquerque, 1956, pp. 133-135).

Este autoconceito elevado é também uma característica que por vezes revela, posicionamento que é frequentemente utilizado para se colocar acima dos outros, nomeadamente quando, do outro lado, está aquilo que

politicamente considera como mediocridade. Referindo-se ainda aos dois anos que passou em Moçambique como comissário régio, salienta que muitos pensam que passou os «dois anos de governo à cutilada aos pretos». Negando, salienta que «a maior e a melhor parte das cutiladas foram assentes nas convenções, nas ficções, no enredo de falsidades com que nos pretendíamos iludir», ou seja, no sistema político em vigor, e, enaltecendo esse papel, reforça que «como essas cutiladas eram puxadas com alma, como cortavam fundo, até ao osso, partiu-se-me a espada com que as vibrava; só é para admirar que houvesse durado dois anos; é que era de boa têmpera» (Albuquerque, 1956, p. 86).

Esta fogsidade granjear-lhe-á inimizades no reino, de que ele tem consciência e que, em grande parte, explicarão o seu progressivo isolamento político, o que pode ser confirmado numa carta que António Ribeiro de Carvalho envia a José Osório de Oliveira. Tendo sido educado no Real Colégio Militar, «instituto para filhos de oficiais, destinado a formar oficiais e tendo oficiais como formadores», recorda a «opinião depreciativa que todos nos procuravam inculcar acerca de Mouzinho» (Carvalho, 1957, p. 84). No entanto, esta tendência corrosiva manter-se-á, mesmo já depois de abandonar funções, gerando progressivo desencanto e inadaptação. Virá a suicidar-se em 1902.

Antes daquele gesto, fora nomeado, pelo rei, aio do príncipe D. Luís Filipe, época em que virá a redigir uma carta ao seu protegido, na qual o exorta a meditar sobre as ideias nela contidas. O documento virá a ser objecto de sucessiva evocação ao longo do tempo, tendo sido publicado em 28 ocasiões, 26 das quais entre 1926 e 1974. Nessa carta reafirma as características anteriormente referidas da autoridade, do criticismo perante a sua época e do seu elevado autoconceito, valendo, no entanto, pelo vigor com que o afirma. Referindo-se às intenções do rei, refere que Sua Majestade entendeu «que Portugal precisava mais do que de tudo de quem tivesse vontade firme de mandar, força para se fazer obedecer». Então, depois de reafirmar o valor de uma governação forte, salienta a capacidade do exército, dos soldados e, indirectamente, de si próprio nesse papel, afirmando que, «como ninguém pode ensinar aquilo que não sabe, ou que não tem praticado, foi el-rei procurar o vosso aio à classe única em que se encontra

quem obedeça sem reticências e mande sem hesitações», acabando por salientar com orgulho e convicção, e em contraste com a decadência reinante, que as «poucas páginas brilhantes e consoladoras que há na história do Portugal contemporâneo escrevemo-la nós, os soldados, lá pelos sertões da África, com as pontas das baionetas e das lanças a escorrer sangue» (Albuquerque, 1956, pp. 139-142). Parece-nos que este último excerto é paradigmaticamente exemplar da personalidade de Mouzinho de Albuquerque. Se utilizássemos uma expressão menos apropriada a este texto, diríamos tratar-se de uma pessoa “com sangue quente”, em quem, para além da já salientada sobranceira, se percebe que o carisma, a energia, a firmeza, a agressividade e a contestação faziam parte do seu modo de ser e agir.

Em função do que expusemos, afigura-se-nos igualmente que existe um contraste notório entre o que foi a figura histórica que ganhou proeminência pela sua acção em Moçambique, e que faleceu em 1902, e o perfil apresentado pela narrativa de Brum do Canto. Vimos que esta, enquanto militar, o apresenta temerário e impulsivo, procurando transmitir alguma levandade e irresponsabilidade à sua conduta, enquanto os textos evocativos, se são unânimes em lhe atribuir o carácter intemerato, caracterizam-no também de forma inteligente, mas nunca como irresponsável ou leviano. Por outro lado, verifica-se também alguma discordância entre o Mouzinho que a narrativa fílmica apresenta na relação com os outros, surgindo macio, apaixonado, terno e afável, e aquele que é veiculado pela memória histórica, na qual aparece agressivo, convincente, sobranceiro e autoritário.

Naturalmente que Brum do Canto tem todo o direito, enquanto criador, de desenvolver a figura da forma que mais lhe aprouvesse, e a nós compete-nos apenas dar a entender esse perfil, integrá-lo na narrativa, confrontá-lo com a visão que os muitos textos foram transmitindo e, eventualmente, perceber as diferenças. E, como vimos, elas são evidentes. Desse ponto de vista, é compreensível uma polémica ocorrida na altura da estreia da película, entre Fernanda Mouzinho de Albuquerque, representante da família, e Luís Pinto Coelho, produtor da película. Essa discussão, passada em vários jornais do continente e de Moçambique, que se arrastou durante mais de um mês (Seabra, 1993, p. 128), tem na sua base precisamente

a ideia de que a «avassaladora desproporção numérica» existente em Chaimite entre as forças lusas e as vátuas, «condição que torna Mouzinho inigualável, não é respeitada, cometendo-se, por esse motivo, um insulto à memória do astro-rei das campanhas africanas» (Seabra, 1993, p. 134).



Esta imagem do corpo de oficiais que integrava o estado-maior de Mouzinho durante a campanha dos Namarras (1896-1897) não deixa de ser elucidativa e complementar daquilo que temos vindo a afirmar. A colocação da mão sobre a espada, o posicionamento do corpo de forma ligeiramente oblíqua, em paralelo com a colocação de um pé à frente do outro, deveria ser a pose habitual dos oficiais de cavalaria durante este período, a avaliar pelo número de militares que, na fotografia, repetem a posição. No entanto, não deixa de ser igualmente notório que, dentro dessa atitude, seja a de Mouzinho (décimo a contar da esquerda) aquela que é mais vincada. Desde a mão que não se apoia na espada, passando pela colocação de todo o corpo de forma perfilada em relação à câmara, pela propositada deslocação do olhar para uma direcção diferente do lugar onde se encontra a máquina, até à rigidez global da postura, torna-se evidente que a pose, para além de habitual entre oficiais de cavalaria, é executada por este com um cuidado extremo, a ponto de a força que transmite ser maior que a dos restantes elementos. Depois do que temos verificado na memória histórica, é possível intuir da atitude que pretende transmitir uma imagem de si próprio, nomeadamente virilidade, rigidez, altivez, ideias que estão de acordo com aquilo que temos constatado também na referida memória histórica (*Livro do Centenário de Mouzinho de Albuquerque*, 1955).

Para além disso, verificámos também diferenças entre o tratamento que a narrativa confere a Paiva Couceiro e a Mouzinho, aspectos que acentuam

ainda mais a debilidade em que a personagem se encontra no interior da intriga, aspectos que acabam por despromovê-lo da função de protagonista, apesar de os momentos diegéticos previstos na película apontarem em sentido contrário. Esta situação parece-nos demonstrada nas relações sociais que ambos estabelecem com as outras personagens existentes, nas quais a ascendência de Paiva Couceiro se afigura notória. Resta saber se, nos episódios em que a coragem das diversas personagens é exposta, a tendência se mantém ou não.

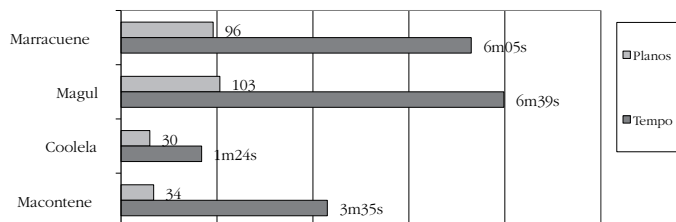
Os heróis de *Chaimite* em combate

Os heróis surgem envolvidos em quatro batalhas. Caldas Xavier participa e comanda em Marracuene, Couceiro surge também em Marracuene e Magul, e Mouzinho colabora em Coolela e comanda em Macontene. Ou seja, são quatro confrontações, com Caldas Xavier a participar em uma, Couceiro e Mouzinho em duas. Mas, depois de analisarmos estes momentos de diversos pontos de vista, nomeadamente ao nível dos modos como estes episódios são narrativamente estruturados, e do ponto de vista do desempenho individual destas personagens, somos da opinião de que, mais uma vez, a película apresenta um resultado nitidamente favorável a Paiva Couceiro.

Em termos globais, diríamos que a narrativa estrutura os episódios de uma forma lógica, sendo que, no entanto, essa organização resulta a favor da personagem. Como se pode verificar no gráfico anexo, há uma tendência decrescente na atribuição de tempo e planos à medida que os combates se vão sucedendo. Trata-se de uma opção normal perante um tipo de episódio que se repete ao longo da narrativa, decisão que terá sido baseada na intenção de não conferir àquele tipo de evento um carácter maçador e pesado para o espectador. No entanto, da opção de encurtar o tempo fílmico das batalhas resulta uma consequência favorável a Couceiro. Este é participante das duas primeiras batalhas, precisamente aquelas que são mais longas e que apresentam maior número de planos, e Mouzinho integra as duas últimas que, ao inverso das anteriores, são as mais curtas ao nível daqueles dois parâmetros. Embora admitamos que a opção não tenha qualquer premeditação

em desfavorecer Mouzinho, e tenha por base apenas o referido critério de equilíbrio interno, também é plausível que o resultado da opção não deixasse de agradar a Brum do Canto, devido às suas já conhecidas antipatias relativamente ao capitão de Chaimite. Este aspecto que referimos poderá ser confirmado mais categoricamente pela análise da forma como foi estruturada a presença dos heróis em cena. Efectivamente, a tendência que anteriormente deduzimos a partir da progressiva diminuição dos tempos de batalha irá manter-se agora ao nível dos planos em que os heróis participam.

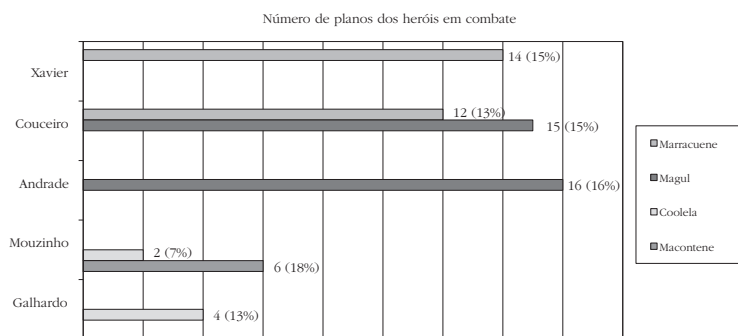
Planos e tempos dos combates



Se atentarmos no gráfico relativo ao assunto, podemos verificar que a visibilidade adquirida por Mouzinho em combate é diminuta, comparativamente à de Paiva Couceiro e Caldas Xavier. De facto, apesar de Mouzinho apresentar, na batalha de Coolela, a percentagem mais elevada relativamente aos planos globais que compõem as batalhas, a verdade é que esse indicador carece de objectividade se for perspectivado em termos absolutos. Na verdade, o herói de Chaimite integra oito planos nas batalhas em que participa, Couceiro 31 e Caldas Xavier 14. Ou seja, o nível de visibilidade adquirido em combate por Mouzinho é claramente desfavorável em relação às duas últimas personagens e Couceiro é aquele que mais vezes aparece em combate relativamente aos outros.

Outro aspecto ainda mais categoricamente demonstrativo da supremacia de Couceiro é o tempo de acção das três personagens. Aquele apresenta-se com a maior fatia de tempo relativamente aos outros, facto que ganha mais relevância ainda se acrescentarmos que nunca comandou nenhuma das

batalhas. Em Marracuene, aquela função pertence a Caldas Xavier e ambos apresentam um tempo de acção igual; em Magul, apesar de a chefia ser de Freire de Andrade, Couceiro está mais tempo em campo que aquele; e, finalmente, o tempo máximo que Mouzinho apresenta em cena é inferior ao período mais curto que Couceiro apresenta em Marracuene. Para além disso, releve-se que este último, apesar de nunca ter chefiado as forças, jamais surge com tempo de acção inferior ao do comando da batalha respectiva, facto que já não acontece com Mouzinho em Coolela, cujo tempo de acção é inferior ao da liderança exercida pelo coronel Galhardo, situação que, de resto, é admissível. Finalmente, em Macontene, apesar de o comando pertencer a Mouzinho, a realização não lhe reservou mais que 9% do tempo em que decorre aquele combate.

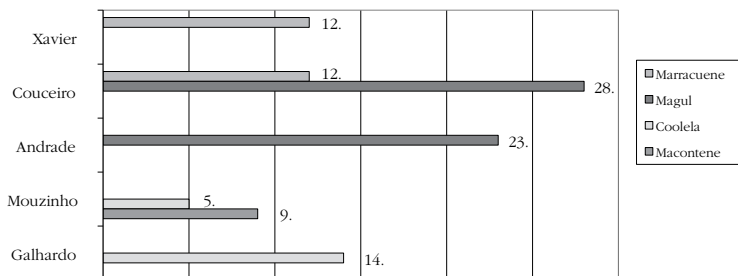


Por outro lado, referimos anteriormente que a inserção do desempenho das personagens no processo narrativo era também favorável a Couceiro, nomeadamente em função do modo como cada um dos quatro momentos de confrontação foi concebido. Tal como anteriormente, parece-nos que cada um destes episódios da fábula foi pensado com uma distinta linha conceptual, de forma a evitar procedimentos e acções semelhantes entre si que desequilibrassem internamente a narrativa, linha a que tanto a acção como as personagens foram submetidas. Nessa perspectiva, o eixo dominante no combate de Marracuene é o drama do quadrado roto, em Magul é a força negra, em Coolela é a espectacularidade dos meios militares e em Macontene a preponderância da cavalaria. Desses eixos nucleares resultarão

desempenhos diferentes ao nível das lideranças, que tanto se apresentam determinadas e actantes, casos de Marracuene e Magul, como passivas e quase inoperantes, casos de Coolela e Macontene. Daqui resultará, igualmente, aquilo que já referimos quanto aos planos e aos tempos de acção. Paiva Couceiro adquire grande notoriedade sobre os líderes que comandam as batalhas em que participa e Mouzinho de Albuquerque, ao surgir com uma liderança sem grande protagonismo, perde relativamente àquele.

No caso de Marracuene, a iminência do desmantelamento do quadrado conduz a uma liderança enérgica e actuante, de forma a repor a defesa do sistema português, características que a realização enfatiza particularmente em Paiva Couceiro e não tanto em Caldas Xavier ou Aires de Ornelas. Efectivamente, se é Caldas Xavier que, na sua qualidade de comandante, convoca aqueles dois oficiais para resolverem o problema da brecha criada pelos Landins numa das faces do quadrado, e se os ângulos acentuadamente contrapicados proporcionam vigor às personagens, a verdade é que a diferença entre os três radica apenas ao nível da acção.

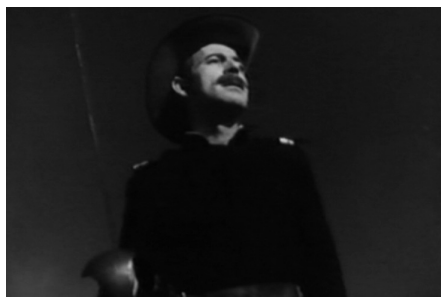
Tempo dos heróis em cena



Caldas Xavier demonstra grande autoridade e energia naquele momento vital para o quadrado português, motivando e dando ordens (Canto, 1953, pls. 341, 343, 345, 359), mas percebe-se que o momento de viragem para a resolução do problema é desencadeado por Paiva Couceiro, envolvendo-se directamente na luta corpo a corpo e exercendo sobre os restantes militares um efeito de arrastamento na reposição do quadrado (Canto, 1953, pls. 356-357).



Depois de agredir o landim, Couceiro avança em direcção à câmara, saindo depois de campo, gritando «prá frente, prá frente», surgindo no plano seguinte envolvido na luta corpo a corpo (Canto, 1953, fotograma do pl. 356)



«Isto está quase; força, rapazes!», afirma Caldas Xavier depois de Couceiro ter tomado a iniciativa de se envolver na luta corpo a corpo para a reposição do quadrado (Canto, 1953, fotograma do pl. 359)

De igual forma, no combate de Magul, assistimos a uma liderança bastante interveniente, exercício que, neste caso, é condicionado pela forte desproporção numérica entre as forças em presença, calculada em 6500 negros contra 275 portugueses. Neste contexto, o exercício do comando, que é desempenhado por Freire de Andrade com a coadjuvação de Paiva Couceiro, reforça aquilo que já vimos nos tempos e planos desta batalha, com Couceiro a apresentar, mais uma vez, um desempenho que obriga a reter mais a atenção. Não só pela serenidade que ostenta (Canto, 1953, pl. 582), em oposição à ligeira preocupação que o comandante demonstra perante a aproximação da força negra (Canto, 1953, pl. 577), como na já conhecida agressividade com que critica alguns soldados que recuaram para dispararem deitados (Canto, 1953, pl. 600). Finalmente, não bastando aquela caracterização, é, inclusivamente, ferido na frente, logo no início do combate, mantendo-se, no entanto, no seu lugar em demonstração de resistência e superação à dor (Canto, 1953, pl. 600).

Para além disso, esta é a batalha em que é conferida mais força aos negros, situação que será explorada em termos narrativos pela sua sistemática captação em ângulos fortemente contrapicados, processo que não voltará a repetir-se de forma tão flagrante nas outras confrontações, e que serve, em última instância, para reforçar e enaltecer a heroicidade das forças lusas, expressa no final de forma bastante evidente num diálogo entre António e Couceiro, depois de se perceber que a vitória seria portuguesa:



Este plano-sequência apresenta duas das características referidas no desempenho de Couceiro: criticando os homens que se deitaram para disparar («seus medrosos, não têm vergonha de ter medo? P'ra que te serve esse corpanzil todo? Se eu vejo mais algum a atirar deitado, arma-se prá'qui um pé-de-vento que vai tudo pelo ar em dois tempos») e sendo atingido na frente (Canto, 1953, fotogramas do plano 600).



Contra-picados utilizados nos indígenas



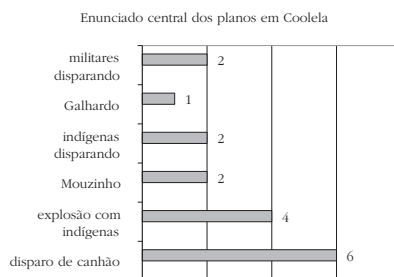
António: Ó meu capitão, seis mil e quinhentos negros são muitos negros!

Couceiro: *(levantando ligeiramente o chapéu na frente e depois de uma pequena pausa, ao mesmo tempo que se ouve em off o barulho do tiroteio)* Mas duzentos e setenta e cinco portugueses também são muitos portugueses! (Canto, 1953, fotograma do pl. 674).

Em situação antagónica será a prestação de Mouzinho em combate. Em Coolela, o primeiro em que participa, remete-se ao mais absoluto silêncio

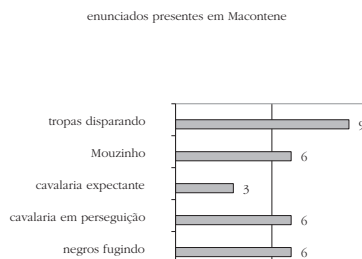
e imobilidade, limitando-se a assistir, montado no cavalo, ao desenrolar das operações (Canto, 1953, pls. 710, 721). É certo que quem comanda é o coronel Galhardo e que a cavalaria não tem qualquer participação activa na batalha, argumentos suficientes para justificar este apagamento do capitão em combate, mas, como vimos, também em Marracuene e Magul não é Couceiro quem lidera e, no entanto, dá ordens, circula entre as tropas e participa de espada em punho, diferenças que indiciam, pelo menos, concepções distintas quanto aos heróis em questão (Canto, 1953, pls. 356-357; 576-577; 582; 600; 638-639). Finalmente, é ainda correcto afirmar que a principal opção narrativa deste combate passa pela exploração da espectacularidade dos meios militares, nomeadamente dos disparos de artilharia e das consequentes explosões, razão que nos parece determinante para a secundarização em que surge a liderança em combate, que retira visibilidade e desempenho ao comando e, em particular, a Mouzinho.

Em Macontene, verificam-se apenas ligeiras diferenças no seu desempenho. Mouzinho já é líder das operações e, nessa qualidade, tem finalmente a possibilidade de colocar em acção a cavalaria, arma que, como ele próprio confessa no relatório sobre Chaimite, ainda não tinha sido usada naquela campanha, situação que o frustrava, estando ansioso por colocá-la em acção (Albuquerque, 1956, p. 14). Desse modo, o eixo central da narrativa neste combate passa pela actuação daquela arma, situação que, no entanto, acaba por acrescentar muito pouco ao reduzido protagonismo que Mouzinho tem no confronto. Tal como em Coolela, assiste montado ao desenrolar das operações, ganhando apenas algum destaque pela decisão de colocar a cavalaria em acção (Canto, 1953, pls. 1047-1048), ênfase que é apenas momentânea, pois, desde aí, emerge a força dos planos de conjunto, com os militares a cavalo em perseguição aos negros em fuga. Esta situação, no entanto, está de acordo com aquilo que o próprio Mouzinho afirma no seu relatório sobre esta batalha, onde refere que não saiu com a cavalaria «com o intuito de alardear bravura ou fazer proezas pessoais, [...] e que, logo que [viu] tudo bem encaminhado, [confiou] a direcção da perseguição [...] ao alferes Reis e [voltou] para o quadrado» (Albuquerque, 1956, p. 47).



Como se pode verificar, apesar do número reduzido de planos que o combate tem, apenas 17, não deixa de ser pertinente que, em dez dessas unidades, o elemento central que é enunciado em campo sejam disparos de canhão ou explosões entre os indígenas, facto que nos leva a afirmar que o determinante na estruturação narrativa do combate passa por aquela faceta, contribuindo, desse modo, para a secundarização da liderança militar em combate (Canto, 1953, fotograma do pl. 717).

Desse modo, aquilo que, mais uma vez, resulta é a reduzida visibilidade narrativa desta personagem em combate, aspecto que pode ser confirmado no gráfico anexo sobre os enunciados presentes em Macontene. A narração da batalha centraliza-se essencialmente nas acções de conjunto, quer as da infantaria disparando, quer as da cavalaria em perseguição, ou as dos negros em fuga, facto que resulta em 21 planos num total de 30. Sem dúvida que a acção da cavalaria é o aspecto fundamental que a memória histórica salienta neste combate, critério a que, desta vez, a realização terá optado por ser fiel, explicando-se, assim, a linha condutora essencial da narração do evento.



No entanto, como é sabido, tanto o comando do evento como da decisão tomada pertencem a Mouzinho, sem que daí resulte grande protagonismo para a personagem. Para além disso, a relação de forças presente na perseguição é ainda mais desfavorável que em Magul, onde, segundo o

relatório de Mouzinho, «carregaram 50 lanceiros contra mais de 5000 pretos» (Albuquerque, 1956, p. 41). Ou seja, enquanto em Magul as forças lusas corresponderiam a 4,2% das inimigas, em Macontene a cavalaria representava apenas 1%, situação que não deixa de causar alguma perplexidade numa película como esta, de cariz laudatório em relação à acção dos Portugueses, mas que, contudo, parece enquadrar-se na tendência geral que a narrativa apresenta de desfavorecer Mouzinho.

a) O desprezo pela vida

A culminar esta relação comparativa entre estes heróis, existem dois episódios em que a ousadia de ambos é levada ao extremo. Um, protagonizado por Couceiro, António e três lanceiros, quando, nas vésperas da batalha de Magul, numa operação de reconhecimento, se deparam com o acampamento inimigo constituído por uma multidão de negros; e outro, liderado por Mouzinho, quando este decide atacar Chaimite com 46 praças, também em manifesta inferioridade numérica. Desta decisão resultará uma longa cena com 138 planos, de aproximadamente 11 min 25 s, da qual fazem parte duas situações, a marcha para Chaimite e o ataque àquela povoação, sendo que destas duas, neste momento, apenas nos interessa a segunda.

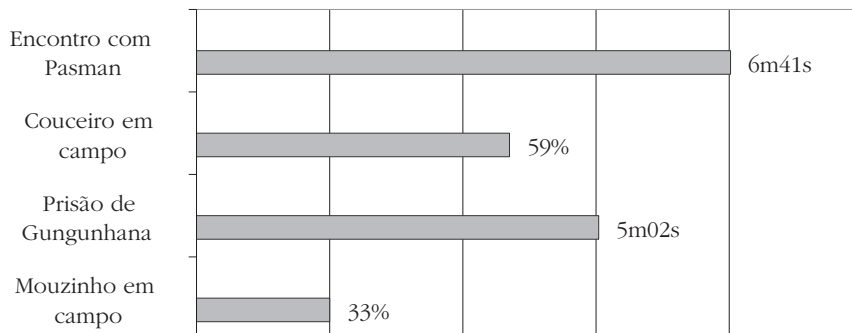
No primeiro caso, Couceiro enfrenta o perigo indo ao encontro de Paman, que se encontrava entre os negros, para lhe exigir a entrega de Matibejana e de Maazulo em três dias, contornando, dessa forma, o perigo de vida em que se encontravam, sem fuga e sem disparar qualquer tiro. No segundo caso, apesar da surpresa do ataque, os negros organizam a defesa apontando as armas para a única entrada da povoação, à espera dos atacantes, colocando-se no entanto em fuga, sem dispararem, ante a entrada determinada de Mouzinho, sendo assim tomado o reduto onde Gungunhana se encontrava, também sem ter sido disparado qualquer tiro. Em qualquer das situações, estamos perante decisões absolutamente temerárias, em que, apesar de a vantagem inimiga ser mais óbvia, Couceiro e Mouzinho decidem deliberadamente arriscar a vida e a dos seus comandados.

Mas, tal como anteriormente, o processo narrativo também é favorável a Couceiro, apesar de a ordem de importância dos episódios não ser a mesma. Couceiro e António confrontam-se com Pasma, régulo de Ossine (Canto, 1950, cena 73), e, no caso de Mouzinho, é a prisão de Gungunhana que se pretende efectuar. Ou seja, em termos de resolução do problema colocado no início da intriga, o segundo episódio é manifestamente mais relevante, por ser a própria liderança dos revoltosos que se pretende atingir, afigurando-se, desse modo, vital para o encerramento do problema e não apenas para vencer mais uma escaramuça ou mais um confronto armado entre as partes, como é o caso do primeiro episódio.

No entanto, como dissemos, o incidente protagonizado por Couceiro ganha maior proeminência que o de Chaimite. Desde logo, podemos constatá-lo através da verificação numérica dos tempos utilizados para cada uma das situações. Enquanto o encontro com Pasma ocupa cerca de 6 min 41 s da narrativa, a prisão de Gungunhana, que está inserida numa longa cena de aproximadamente 11 min 25 s, preenche apenas 5 min 2 s. Para além disso, no primeiro incidente, enquanto Couceiro surge em 59% das imagens que são efectuadas para narrar o episódio, a figura de Mouzinho surge apenas em 33%, ou seja, em termos filmicos, releva-se mais um episódio secundário da intriga do que a resolução da questão fundamental, numa película que se intitula precisamente *Chaimite*.

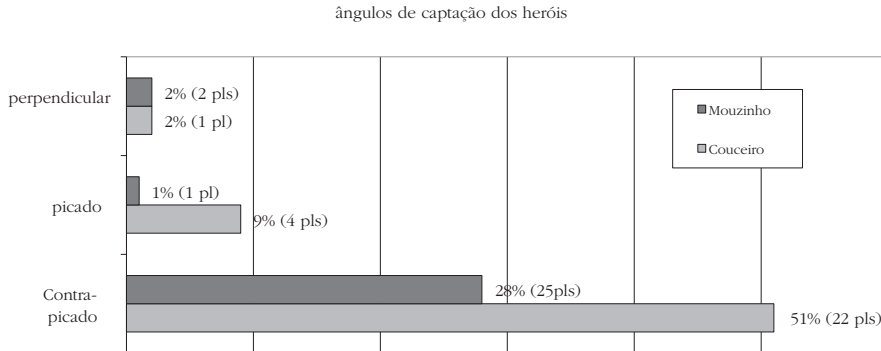
Ainda segundo a perspectiva numérica, é possível salientar dois outros indicadores ao nível da configuração da imagem. Se observarmos o gráfico relativo aos planos contrapicados em que as personagens são captadas, podemos verificar que Mouzinho surge mais vezes nessa situação; no entanto, se esse cômputo for relacionado com o total de planos existentes em cada uma das respectivas cenas, a perspectiva já se apresenta diferente e deveras mais significativa, com clara vantagem para Paiva Couceiro. Efectivamente, os 25 planos contrapicados de Mouzinho devem ser equacionados no conjunto dos 89 que foram utilizados para rodar esta parte, enquanto os 22 planos usados para Couceiro devem ser apenas ponderados em função de um total de 43. Desse modo, em termos percentuais, a visibilidade de Couceiro em contrapicado na cena em que participa

Tempos das cenas e dos heróis em campo



é deveras maior que a de Mouzinho, representando, naquele caso, 53% dos ângulos em que é configurado, contra apenas 23% para o capitão de Chaimite. Talvez mais objectivo ainda seja aquilo que significa, em tempo fílmico, o conjunto desses contrapicados. Enquanto os planos de Mouzinho perfazem um total aproximado de 1 min 18 s, os de Couceiro atingem cerca de 3 min 10 s. Ou seja, afigura-se-nos que o conjunto de planos usados com aquele ângulo em Couceiro, apesar de em menor número, conferem-lhe vantagens adicionais ao nível da imponência da sua figura, enquanto a de Mouzinho surge ligeiramente diluída no conjunto de planos que foram usados para filmar a prisão de Gungunhana. Igual conclusão poderá ser retirada quanto às escalas. Na verdade, Couceiro nem sequer figura em nenhum grande plano do rosto; Mouzinho, pelo contrário, surge com aquele enquadramento em 10% dos planos que foram usados para esta personagem. Tal percentagem, que corresponde a oito planos, é, no entanto, insignificante quanto ao tempo fílmico que representa, completando apenas 9 segundos, pois há planos extremamente curtos, nomeadamente cinco, que não chegam a completar 1 segundo. Por outro lado, as escalas mais próximas do rosto usadas para Couceiro são os planos aproximados do peito, que, apesar de estarem reunidos em apenas cinco, já representam 12% do total de escalas usadas para esta personagem, e, além disso, o mais pertinente é que o seu conjunto já representa 1 min 3 s. Ou seja, apesar de a escala usada não possibilitar a proximidade do rosto que o grande plano permite, o tempo

de visibilidade do plano aproximado do peito é significativamente maior, não havendo, desse modo, perdas derivadas da diferente escala; pelo contrário, haverá mais ganhos na protagonização da personagem junto do espectador.



Estas são as escalas mais próximas que a narrativa apresenta das personagens. Apesar de os grandes planos aparecerem exclusivamente em Mouzinho, a brevidade de duração dos mesmos acaba por não possibilitar ganhos notórios à personagem. Inversamente, Couceiro não surge em escalas tão próximas, mas a maior duração dos planos compensa esse afastamento e possibilita-lhe ganhos evidentes (Canto, 1953, fotogramas dos pls. 547 e 895).

Por outro lado, importa também salientar os processos narrativos que foram utilizados para cada um dos momentos. Se é certo que ambas as cenas têm a sua espectacularidade própria, e que as opções para cada incidente são teoricamente aceitáveis, também nos parece líquido que o resultado final acaba por sair favorável, mais uma vez, a Paiva Couceiro. Em termos militares, os episódios surgem de forma distinta. Enquanto o incidente em que Couceiro participa tem, na sua base, o inesperado,

na medida em que nem as forças negras nem as brancas contam com aquele encontro, a tomada de Chaimite já obedece a uma intenção previamente determinada pelas forças lideradas por Mouzinho.

Ou seja, no episódio em que Couceiro participa, ante a irremediável derrota que a desproporção numérica anuncia e a impossibilidade de fuga, situação, de resto, pouco própria ao perfil corajoso que a narrativa apresenta da liderança lusa, Couceiro decide deliberadamente «arriscar a vida», pela inversão dos factores que determinam a situação, sem ter, de alguma forma, a certeza de que essa opção teria desfecho favorável (Canto, 1953, pl. 533). Assim, no lugar da fuga ou da resistência, decide avançar com António ao encontro dos negros, não para efectuar qualquer tipo de negociação, mas para exigir a Pasmán a entrega de Matibejana e Maazulo. Desse modo, ante a ausência de condições objectivas que proporcionassem aquela atitude, nomeadamente requisitos de segurança ou de superioridade militar, é apenas o arrojo do herói que é o determinante fundamental da acção.

Nessa linha, a realização vai procurar inscrever esses elementos na narrativa, quer pela colocação de uma atmosfera sonora que cimente a adversidade portuguesa e eleve o clima de *suspense*, nomeadamente pelo piar de aves de rapina que proporcionam uma ambiência de morte latente, quer pelo receio e espanto patenteado por António nos diversos momentos em que traduz ao régulo as exigências de Couceiro (Canto, 1953, pls. 551, 556). Ainda nessa linha, é de referir a frieza e determinação que este último exhibe na situação, visível no fumar de um cigarro enquanto aguarda pela chegada dos negros e durante o diálogo com estes, no tom absolutamente sereno, pausado e firme com que transmite as palavras a António para serem traduzidas, ou ainda nos planos de duração acentuadamente longa e, por vezes, silenciosos (Canto, 1953, pls. 543, 545, 547, 555, 558-560).

Já no caso do ataque a Chaimite, se tivermos em conta a memória histórica que serviu de base ao argumento, nomeadamente o relatório de Mouzinho, este já traçara o objectivo militar e sabia antecipadamente das limitações de tropas com que contava, constrangimentos a que a película também faz referência (Albuquerque, 1956, pp. 15, 18; Canto, 1953, pl. 789). Desse modo, desconhecendo o número de guerreiros que estavam com Gungunhana, que calculou em «250 ou 300 pretos» depois de entrar no

reduzido, e ante a fragilidade ofensiva com que se apresentava, o ataque de surpresa à povoação poderia ser uma opção táctica favorável às tropas portuguesas, de forma a evitar a plena mobilização das forças negras, situação que acabou por se verificar segundo o citado relatório. Então, refere Mouzinho que ou por já terem «perdido a força moral, ou por verem atrás de nós a testa da coluna que derrubara as estacas laterais da entrada, é certo que nenhum fez fogo, deitando todos a fugir e sumindo-se nas palhotas» (Albuquerque, 1956, p. 23).

Assim, perante este tipo de memórias, não admira que o relato fílmico tenha optado por um tipo de narração em que a cadência e a duração dos planos é extremamente rápida, escolha que procura exprimir a impetuosidade que caracterizaria o conjunto das forças invasoras e não tanto a acção individual dos intervenientes. Partindo desse pressuposto narrativo, e com excepção do momento em que Mouzinho irrompe na povoação, esse processo acaba por não protagonizar verdadeiramente a acção de Mouzinho. Se é certo que este surge numa quantidade ainda significativa de planos, também é verdade que a reduzida duração destes, por vezes inferior ao segundo, não permite expressar o vigor e a coragem que detectámos em Couceiro, salientando-se, fundamentalmente, a rapidez da acção colectiva das tropas no movimento invasor, manobra em que Mouzinho colabora como mais um elemento.



O momento em que Mouzinho entra na povoação de Chaimite. Como se pode verificar pelo fotograma da esquerda, que antecede a sua entrada, os negros estão prontos a disparar assim que as tropas entram; no entanto, a forma como Mouzinho irrompe, visível na imagem central, fará com que abandonem as suas posições e fujam (Canto, 1953, fotogramas dos pls. 867, 875 e 876).

A única excepção que se pode apontar na cena é o momento mais aguardado, desde o início, pelos espectadores — o da confrontação com

Gungunhana — que, apesar da sua curta duração, apresenta algumas características favoráveis ao líder da expedição militar. Efectivamente, dado que a cena trata do aprisionamento do mentor da rebelião contra a Coroa e o império lusos, a história vai optar por conferir à figura de Mouzinho a personificação da autoridade colonial portuguesa, de modo a que, do tratamento da situação, e em particular do prisioneiro, possam ser retiradas algumas ilações político-ideológicas, nomeadamente ao nível da subjugação do rebelde perante o poder, supostamente representado pelo militar.

E, nesse âmbito, o exercício desse pretenso poder passa, essencialmente, pela inferiorização do prisioneiro, pela demonstração de força, e por algum paternalismo que é evidenciado no final da sequência. A diminuição do régulo é observável na forma como o capitão ordena o seu aprisionamento, corrigindo que devem ser «dois pretos» a efectuá-lo e não «dois brancos», situação que está parcialmente de acordo com o relatório de Mouzinho, onde apenas é referido que mandou «um ou dois soldados pretos» prender-lhe «as mãos atrás das costas» (Canto, 1953, pl. 889; Albuquerque, 1956, p. 23). Ou seja, a versão fílmica, com a introdução do lapso ordenativo de Mouzinho, reforça ainda mais aquilo que Alfredo Pimenta já salientara em 1936, quando afirmou que, com a não utilização de «dois soldados brancos» para executar a ordem, «vincava bem profundamente o desprezo da sua raça pela raça humilhada, numa das suas figuras mais representativas» (Pimenta, 1936, p. 24).

Por outro lado, o rebaixamento do vátua é também evidente quando lhe é indicado para se sentar no chão. Ante a recusa deste, dizendo que «está sujo» (Canto, 1953, pl. 893), Mouzinho obriga-o, com a força do olhar, a cumprir a ordem, surgindo uma série de nove planos, nos quais, alternadamente, surge em campo o rosto de ambos olhando fixamente um para o outro, até que, no último, Gungunhana começa a baixar o olhar e ajoelha-se perante Mouzinho (Canto, 1953, pls. 895-904). Nesta pequena sequência, teremos assistido ao ponto central da narrativa, momento em que a força até então atribuída ao líder vátua é vencida pelo olhar de Mouzinho de Albuquerque, radicando nessa capacidade de fazer vergar o outro sem utilizar a força física o cerne qualitativo que a realização pretenderá atribuir à personagem. Contudo, a plena explanação e captação desta leitura po-

derá ser dificultada pelo processo utilizado, em que o recurso a planos de curtíssima duração impede a completa e eficaz transmissão de sentimentos, nomeadamente energia, dureza ou autoridade em Mouzinho. Efectivamente, nestes nove planos em que o olhar de ambos se cruza, terão sido usados aproximadamente 8 segundos e 39 centésimos, num conjunto que apresenta cinco unidades com duração inferior ao segundo e quatro com tempos que não vão além de 1 segundo e 80 centésimos, nos quais os planos de Mouzinho se inserem e que, desse modo, poderão obstaculizar a efectiva captação daquilo que ali está em jogo.

Depois de vencida a resistência psicológica do rebelde, aparece, então, um conjunto de quatro planos, nos quais, através de ângulos contrapicados e picados, o líder vátua é apresentado em situação de manifesta inferioridade perante o chefe militar português ali presente. Mas, mais do que a rendição do régulo, o essencial que a narrativa pretende transmitir na situação é a subordinação daquele ao princípio que Mouzinho ali personifica, ou seja, a submissão de Gungunhana perante o poder colonial, encerrando, assim, um ciclo em que a legitimidade lusa sobre o território foi ameaçada, não pela revolta vátua em si, mas pela possibilidade de a capacidade portuguesa de ocupação efectiva ser questionada pelas restantes potências coloniais, com base na norma que fora determinada na Conferência de Berlim de 1885 para qualquer Estado possuir territórios deste género.

Cruzamento de olhares entre Mouzinho e Gungunhana		
planos	personagens/acção	tempo
895	Mouzinho olhando para Gungunhana	1 s 80 c
896	Gungunhana olhando para Mouzinho	1 s 53 c
897	Mouzinho olhando para Gungunhana	1 s 10 c
898	Gungunhana olhando para Mouzinho	1 s 15 c
899	Mouzinho olhando para Gungunhana	0 s 70 c
900	Gungunhana olhando para Mouzinho	0 s 78 c
901	Mouzinho olhando para Gungunhana	0 s 40 c
902	Gungunhana olhando para Mouzinho	0 s 53 c
903	Mouzinho olhando para Gungunhana	0 s 40 c
	Total global	8 s 39 c
	Mouzinho	4 s 40 c
	Gungunhana	3 s 99 c



Fotogramas dos planos da cena em que os protagonistas se olham mutuamente, até que Mouzinho, através da força do seu olhar, faz baixar o de Gungunhana, e depois, também através do mesmo meio, o obriga a sentar-se no chão onde anteriormente o régulo se recusou a sentar por estar sujo. É de referir ainda que Mouzinho é favorecido no tratamento da imagem, quer pela escala mais próxima em que é captado, quer pelo ângulo ligeiramente picado que é usado para Gungunhana. Saliente-se também que, no relatório de Mouzinho de Albuquerque, é referido que, ante a recusa do vátua de se sentar no chão, aquele obrigou-o «então à força a sentar-se no chão», depreendendo-se que esta «força» seria a utilização de braços para o colocar naquela posição, pelo que a opção da narrativa fílmica de usar como instrumento apenas a força do olhar do capitão tem, em última instância, a intenção de elevar o poder simbólico e mítico do herói de Chaimite (Canto, 1953, fotogramas dos pls. 895-896, 904; Albuquerque, 1956, p. 23).

Mas, paralelamente a esse exercício, é também evidente que essa prerrogativa de mando é manifestada através de uma lógica em que se afirma a superioridade da raça branca perante a inferioridade negra. Daí que sejam soldados negros, e não brancos, a prender o líder vátua; daí que o líder negro se ajoelhe perante a autoridade colonial branca ali instituída. Já o dissemos anteriormente, quando analisámos a vertente racista da personagem Paiva Couceiro, que esta faceta tem pleno sentido no contexto da era colonial que emerge no último terço do século XIX, em que a superioridade rácica é um dos argumentos utilizados para justificar a subjugação das raças inferiores e dos seus territórios à raça branca europeia, razão que se tem de aceitar ao nível do tempo histórico da narrativa. Mas, como também já afirmámos, não deixa de causar perplexidade, agora ao nível do tempo da produção do filme, que uma película com estes contornos racistas surja num momento em que o Estado Novo procura fazer valer, ao nível do pensamento oficial e externo, as teses do país multirracial e pluricontinental.

A segunda ilação ideológica que se pode retirar desta cena é a demonstração de força através das execuções sumárias de Queto e Manhune, dois dos chefes de guerra do líder vátua, situação que tem, mais uma vez, subjacente a fidelidade do argumento ao relatório de Mouzinho, onde é referido que aquele gesto serviu para afirmar perante os cafres que não tinha medo de Gungunhana (Canto, 1953, pl. 917; Albuquerque, 1956,



Neste fotograma, após a confrontação de olhares, é possível verificar o binómio inferiorização-superiorização a que já aludimos. Gungunhana ajoelha-se em atitude de submissão perante a superioridade branca e colonial, e a realização enfatiza dramaticamente a ascendência da autoridade ali presente. Mouzinho, na ocasião, com a espada por cima do rebelde, e após a manifestação de contentamento da comunidade negra ali presente, diz-lhe: «Olha, todos manifestam a sua alegria por se verem livres de ti», assumindo-se simultaneamente como um libertador de povos oprimidos pela tirania (Canto, 1953, fotograma do pl. 906).

p. 26). Para além disso, a sequência recria, mais uma vez, a necessidade de o Estado português de finais de oitocentos manifestar o exercício de uma autoridade efectiva sobre os negros rebeldes, procurando demonstrar capacidade efectiva de ocupação e de administração das possessões coloniais à luz dos citados princípios de Berlim de 1885.

Finalmente, o último indicador que se deve retirar da situação é o paternalismo que Mouzinho ostenta perante a súplica de Impiucazamo, mãe de Gungunhana, quando rasteja em direcção ao chefe militar, implorando-lhe que poupe a vida do filho e do neto Godide. Então, o capitão ajuda-a a erguer-se do chão, coloca-lhe um braço pelo ombro enquanto escuta a tradução, responde às suas perguntas e diz-lhe que pode ir em paz «por sempre ter sido amiga dos Portugueses» (Canto, 1953, pls. 919-931). Este momento, do qual não consta qualquer registo no relatório de Mouzinho de Albuquerque, afigura-se-nos desajustado em relação ao comportamento padrão num soldado de finais do século XIX e ao perfil que já definimos para a personagem histórica em causa, que olha para os negros como raças inferiores. Simultaneamente, parece apresentar-se como tentativa de compensação dos indícios racistas que a película apresenta para o tempo da produção fílmica, querendo inscrever, com o paternalismo evidenciado,



Fotogramas do plano em que Impiuczamo suplica a Mouzinho pela vida do filho e do neto. Como se pode verificar, a gentileza e o afecto estão presentes na forma como o herói de Chaimite trata a mãe de Gungunhana, aspectos que estão mais de acordo com as teses da sociedade multirracial que se desenvolvem desde os anos 50 do que propriamente com a visão racista que os militares de finais de oitocentos tinham das sociedades não europeias (Canto, 1953, fotograma do pl. 921).

uma generosidade magnânima e uma visão tolerante em relação à raça negra, gesto que, anacronicamente, poderá ser inserido na visão plurirracial que o regime apresenta desde os anos 50.

O encerramento da cena acabará por ver o seu final precipitar-se, por João Macário ter sido usado como narrador na parte final do diálogo entre Impiuczamo e Mouzinho. As últimas falas são presenciadas segundo o ponto de vista de Macário, em planos que surgem sempre desfocados devido ao seu progressivo desfalecimento, até que um *fade-out* simbolizador do seu desmaio encerra a cena (Canto, 1953, pls. 923-932).

Desse modo, o espectador fica sem saber o que se passou posteriormente entre aqueles, dado que a cena seguinte já se passa no barco em que os militares regressam, precisamente com um *fade-in*, a partir do ponto de vista de Macário, alusivo ao seu despertar, onde este constata o aspecto abatido e obeso do prisioneiro. É certo que o essencial para o desfecho da fábula é inscrito na película antes do desmaio de Macário, acto que, em alguns aspectos, beneficia Mouzinho pelo vigor e autoridade com que é efectuado. No entanto, o encerramento forçado da cena, enquanto o diálogo entre os protagonistas ainda decorre, que tanto pode dever-se a razões de economia discursiva como de secundarização dos actos em si, acaba por terminar abruptamente um momento projectado pela fábula desde os primeiros combates.

Assim, apesar dos aspectos favoráveis a Mouzinho que a sequência do aprisionamento contém, se a reintegrarmos no conjunto do ataque à povoação, ganha pertinência uma das críticas que se apontava à película em 1953, na qual se dizia que *Chaimite* se reduzia a «um diálogo entre o chefe vátua e Mouzinho de Albuquerque» (Seabra, 1993, p. 127). Na verdade, se usarmos como critério os tempos em que as personagens estão em campo durante o ataque à povoação, podemos verificar que, curiosamente, os brancos são aqueles que permanecem mais tempo em cena, seguidos pelos negros,



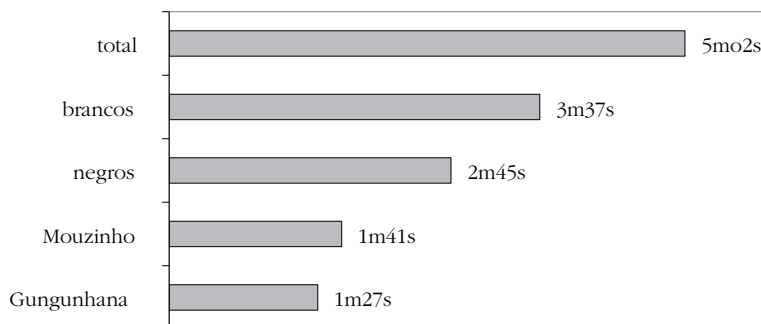
A imagem do lado esquerdo corresponde a um fotograma do plano em que Macário constata, depois de voltar a si, que Gungunhana vai preso no barco em que regressam. No entanto, se olharmos para a imagem da direita, podemos verificar a proximidade existente entre uma e outra. Esta última corresponde a uma imagem publicada por Ferreira Martins, em 1965, em *Mouzinho*, alusiva exactamente à mesma situação. A imagem do livro era acompanhada da legenda: «o Gungunhana e duas favoritas», referindo-se que a fotografia fora captada a «bordo do navio da Marinha de Guerra “Neves Ferreira”, ao fundear na baía de Lourenço Marques, depois da gloriosa acção de Chaimite». As semelhanças existentes entre uma e outra são uma demonstração clara da fidelidade que se procurou ter em relação à memória histórica produzida sobre o feito de Chaimite (Canto, 1953, fotograma do pl. 937; Martins, 1965, p. 209)

e somente depois surge o herói de Chaimite. Ou seja, segundo este critério, a acção visível da personagem fica claramente submergida pelas cenas de conjunto, quer de negros quer de brancos, não chegando a ocupar 1/3 do tempo total da sequência, apesar de ser notória a liderança que exerce na

entrada da povoação e no diálogo que estabelece com o régulo. Desse modo, se a análise do seu desempenho for ponderada em função de outros parâmetros, nomeadamente o da colocação do herói num patamar superior ao dos restantes, obviamente que a leitura da secundarização da personagem continua a ser ajustada.

Deste modo, importa rematar um aspecto que nos parece decisivo sobre a película e particularmente sobre os seus heróis. Esta última confrontação entre Mouzinho e Couceiro, onde o desprezo pela vida é a tónica dominante, é apenas mais um elemento que reforça a tese da secundarização do capitão de Chaimite perante Couceiro. No entanto, o alcance destes dois eventos, do encontro de Couceiro com Pasman e do ataque a Chaimite, está para além de meros epifenómenos, elevando-se, por um lado, um episódio que é secundário à economia da narrativa a um lugar ímpar no conjunto da história, como esponente máximo de heroicidade, e, por outro, reduzindo e menorizando um momento absolutamente central para a resolução do problema despoletado no início da obra, conferindo grande protagonismo a Couceiro e, inversamente, uma notória secundarização de Mouzinho. No limite, mesmo que não tivesse existido qualquer outra intencionalidade, a concepção narrativa dos incidentes com base no *suspense*, no episódio de Couceiro, e no frenetismo da acção, na prisão de Gungunhana, redundaria inevitavelmente numa maior projecção de Couceiro relativamente a Mouzinho.

tempos de acção no ataque a Chaimite



Nessa linha, é ainda pertinente recordar a já referida polémica ocorrida logo após a estreia do filme em 1953, a que já fizemos referência, em que

a representante da família de Mouzinho de Albuquerque já salientava esta ideia, considerando a película um «insulto à memória daquele que durante mais de meio século foi considerado o astro-rei das campanhas africanas» (Seabra, 1993, p. 129). Em tempos, tivemos oportunidade de analisar em detalhe a polémica, tendo, na altura, concluído que a produção do filme se baseara numa «interpretação mais objectiva da documentação, [apresentando] uma visão mais distanciada da memória do herói, apesar de com ela se identificar», enquanto a representante da família reagia «como se a memória de um grande deus-herói tivesse sido profanada sem o devido respeito, como se o filme representasse um pecado perante o culto daquela lembrança» (Seabra, 1993, p. 134). E, para além dessas diferenças, salientámos também que não havia fundamento para aquela acusação, concluindo, com base no guião técnico, que «dos três heróis do filme, Mouzinho, Couceiro e Caldas Xavier, o primeiro, no tempo total da acção, apesar de não intervir desde o início, [era] no entanto aquele que [absorvia] maior protagonismo» ao nível das cenas em que participava (Seabra, 1993, p. 100).

Contudo, baseávamos essa tese num elemento preparatório do filme, o guião técnico, para o qual, efectivamente, não carece de rigor essa conclusão. Porém, na transposição do projecto para a película, e depois de concluída a rodagem e a montagem, o resultado final já não é o previsto inicialmente, invertendo-se as tendências detectadas na fase da concepção, pelo que a secundarização de Mouzinho de Albuquerque perante Paiva Couceiro acaba por ser a avaliação mais objectiva da obra. Ou seja, independentemente da validade da primeira afirmação, a segunda merece-nos mais credibilidade, dado que emerge a partir da própria fonte fílmica, fonte essa que foi simultaneamente objecto de apreciação pelo público da altura.

António, um herói do povo

António é uma personagem que surge na fábula, desde o início, com dois contornos essenciais. Por um lado, é um colono que se destaca pela facilidade de relação com os indígenas, nomeadamente através do domínio do landim, e, por outro, devido a essa mesma competência linguística,

integra as forças militares lusas como tradutor até à batalha de Magul. Deste modo, estamos perante uma personagem criada pela narrativa, pertencente à comunidade colonial, de origem popular, que não faz parte do corpo expedicionário presente no território, nem encontra raízes na memória histórica que, por vezes, serve de base à película.

Contudo, devido a essa competência linguística, será o primeiro elemento da comunidade branca a tomar conhecimento da revolta negra, desencadeando, então, uma série de iniciativas que permitirão à maior parte dos colonos refugiar-se atempadamente na cidade, sendo este o primeiro aspecto de que se reveste a sua heroicidade. Efectivamente, depois de Maueué o colocar ao corrente da situação, ordena ao negro que leve Tia Rosa e Maria de canoa para Lourenço Marques, indo depois avisar quatro grupos de colonos para fugirem, permitindo, dessa forma, despoletar o alarme na generalidade da população, vindo ainda avisar a guarnição militar da cidade da iminência do ataque negro (Canto, 1953, pls. 38-52; 55-72; 97-98).



António dando o alarme e os colonos em fuga. O domínio do landim permitirá que perceba o que se está a passar e a iniciativa corajosa da personagem irá permitir que a maior parte da comunidade consiga escapar ao ataque dos Landins (Canto, 1953, fotogramas dos pls. 60 e 71).

Desse modo, o acto de António, como o governador Canto e Castro virá a reconhecer, permitiu que a defesa da cidade não fosse apanhada desprevenida e, mais importante, possibilitou que a maior parte da comunidade colonial se salvasse, havendo apenas duas mortes a lamentar (Canto, 1953, pls. 83-85; 94-95).

Nos combates em que participa, apesar de não ter funções militares, nem por isso deixa de desempenhar um papel importante, nomeadamente

em Marracuene, quando o quadrado foi violado pelos Landins, protegendo, por duas vezes, as lideranças de ataques traiçoeiros. Couceiro repele a investida de um negro com o punho da espada depois do aviso providencial de António e Caldas Xavier nem se apercebe da protecção que recebeu daquele, ao disparar sobre um negro que, entretanto, também se preparava para atingir o líder da coluna (Canto, 1953, pls. 355-356; 366-371).

Porém, os aspectos mais interessantes desta personagem, que o tornam absolutamente único relativamente ao perfil de heroicidade que vai sendo desenvolvido, radicam em duas características que procuram enfatizar elementos mais padronizados ao nível do comportamento humano, elementos esses que se enquadram no perfil de heroicidade romanesca. Longe de se apresentar como os demais heróis, em quem a ausência de medo e a manifestação de coragem são regras, António deixa transparecer receio na situação de maior temeridade em que participa, o encontro com Pasman. Efectivamente, enquanto Couceiro apresenta a frieza e a coragem já anteriormente salientadas, António sente visivelmente a adversidade de condições em que o lado português se encontra, ostentando receio e insegurança no seu comportamento, nomeadamente na abundante transpiração que apresenta no rosto e na tradução incrédula das ordens que Couceiro lhe manda transmitir a Pasman (Canto, 1953, pls. 556-559). Deste modo, se o temor patentado é um comportamento verosímil num episódio onde a inferioridade lusa é manifesta, a heroicidade que é imputável à personagem está na superação desse medo, no assumir da sua fragilidade, e na capacidade em se elevar acima dessa limitação intrinsecamente humana.

Por outro lado, também de forma inversa aos restantes heróis, que passam pela tela sem mácula ou problemas interiores, esta personagem vive atormentada desde o início da narrativa, com angústias pessoais que condicionam a sua acção, mas que, porventura, lhe dão maior profundidade interior. Essa dimensão é visível quando o governador o manda chamar, depois do primeiro ataque landim à cidade ter sido repellido, para lhe agradecer a coragem, e não para o confrontar com algo que tanto ele como a esposa receiam que se descubra (Canto, 1953, pl. 147). Esse mesmo problema é enunciado quando Caldas Xavier lhe dirige o convite para ser o «intérprete da coluna de operações» que parte para Marracuene, por conhecer a «região como poucos

e [falar] o landim na perfeição» (Canto, 1953, pl. 256). Então, o convidado começa por rejeitar, alegando algo que no passado aconteceu na sua vida, facto que o militar desvaloriza e que leva António a aceitar a proposta.

Finalmente, o desvendamento do enigma que a personagem encobre ocorre nos momentos imediatamente anteriores ao encontro com Pasman, referindo que, na hipótese de o régulo o querer matar, será a «maneira de [...] pagar finalmente a dívida que [tem] em aberto com a [...] pátria». Essa falta, que transformara a sua vida num «sobressalto constante, sempre à espera de ser descoberto [e] desonrado publicamente», radicava no irreflectido acto de desertar por um erro «que não tinha cometido», mas que o «receio de ser castigado o levava a fugir e a esconder-se (Canto, 1953, pls. 545-547). Deste modo, este processo de encobrir algo na personagem, conduzindo o espectador a concentrar as atenções no seu desempenho, quando finalmente é desvelado, acaba por se tornar um artifício dignificante, na medida em que o remorso e a angústia do intérprete se devem à infelicidade de um dia ter sido cobarde, quando, afinal, através da superação do medo patenteado no encontro com Pasman, demonstra estar nos antípodas desse perfil, aspecto que Paiva Couceiro confirmará no regresso daquele delicado encontro, preferindo continuar sem conhecer, rematando majestaticamente: «O que sei é que és um valente» (Canto, 1953, pl. 561).



António é uma personagem que apresenta dois elementos psicológicos absolutamente distintos dos restantes heróis. Por um lado, deixa transparecer receio na situação de maior risco em que se envolve e, por outro, apresenta-se com a angústia de um dia ter desertado. Relativamente ao primeiro caso, a condição da sua heroicidade está na superação dessa limitação, ao conseguir traduzir o arrojo que as palavras de Couceiro contêm (imagem da esquerda), e, quanto ao segundo caso, na dificuldade em conviver inteiramente com uma falta que, no passado, não cometeu (imagem da direita), situação que, perante a coragem demonstrada na ocasião, desvaloriza o medo e a falta inerentes ao acto antigo (Canto, 1953, fotografias dos pls. 546 e 556).

A mulher heróica

Nesta abordagem à exaltação dos heróis de *Chaimite* deve também ser feita uma referência a Maria José, esposa de Mouzinho, que apresenta alguns indicadores que entroncam no perfil de heroicidade que temos vindo a desenvolver. Na verdade, a sua inserção na ficção não deixa de ser curiosa. É a única mulher que acompanha o marido à província moçambicana no cumprimento dos deveres militares deste, situação historicamente verídica, mas algo incomum no contexto do século XIX. Simultaneamente, é uma figura que carrega consigo uma memória histórica exemplar e dignificante, à qual o filme não nos pareceu alheio. Tivemos já oportunidade de analisar essa memória escrita em outro lugar, sendo apresentada em inúmeros textos como «companheira infatigável», tanto nos «momentos de glória como nas horas de risco e de incerteza», optando por trocar «o conforto e a segurança por perigo e privações» para poder «espalhar alívio e caridade», tornando-se «heroína à maneira das mulheres», cujo comportamento era tido como «modelar para as gerações mais novas», apresentando-se, desse modo, como «testemunho fulgurante das mais nobres virtudes da mulher portuguesa, mostrando pela sua exemplaridade, junto de um homem distinto, como deve ser o comportamento de uma mulher ao lado do marido» (Seabra, 1995, pp. 70-71).

Estas características serão inscritas na narração fílmica em quatro momentos. No primeiro, podemos constatar voluntarismo e iniciativa, logo após a chegada do casal, num jantar com Mouzinho, Caldas Xavier e Paiva Couceiro, durante o qual manifesta a sua vontade em colaborar de forma mais activa na campanha em curso, interrogando-se discordantemente sobre as razões que levam as mulheres a «ficar à espera» enquanto os homens vão combater (Canto, 1953, pl. 481). O segundo momento acontece quando Caldas Xavier falece. Maria José surge como o esteio emocional do combalido marido, para além de apresentar a capacidade de reacção e a firmeza necessárias ao desempenho das responsabilidades institucionais que eram exigidas ao esposo, na sua qualidade de governador de Gaza. Efectivamente, na cena em que adquirimos conhecimento da morte de Caldas Xavier, Mouzinho apresenta-se sentado, pesaroso, com a cabeça apoiada sobre as

mãos, sem reacção, e protelando para mais tarde aquilo que um funcionário lhe comunica, acabando por ser a esposa, ante a insistência do subordinado, a tomar a iniciativa de começar a responder a um telegrama de Sua Majestade. Só depois de Maria José insistir com o marido, de que «é preciso responder ao telegrama de el-rei», é que este assume as suas responsabilidades, começando a ditar o texto, regressando, no final da cena, ao amparo da esposa (Canto, 1953, pls. 960-961).

Na terceira situação, surge-nos a concretização da vontade colaboracionista antes enunciada. Na última sequência, Maria vai procurá-la para lhe pedir que utilize a sua influência de madrinha de casamento para demover o marido, Daniel, de participar na nova campanha contra Maguiguana. Então, Maria José surpreende a afilhada e o espectador, salientando que compreende a sua angústia, porque «vezes sem conta [viveu] esse mesmo receio da separação até ao dia em que [decidiu] acompanhar o [...] marido». Justificando que não fazia sentido serem apenas os homens a correr riscos, rematou que, se dessa vez houvesse guerra, iriam ambas, «com a ajuda de duas enfermeiras do hospital», fazer «o serviço de enfermagem da coluna» (Canto, 1953, pl. 1029). Finalmente, na quarta e última situação, no hospital de campanha da batalha de Macontene, perante o desespero de Maria, que escuta ao longe os disparos e os estrondos da confrontação, e que a levam a correr desorientadamente para o exterior em direcção ao combate, a esposa de Mouzinho reage acalmando e amparando a afilhada, dizendo-lhe que os militares «sabem o que estão a fazer», protegendo-a com a segurança e a serenidade emocional que ostenta (Canto, 1953, pls. 1031-1033).

Deste modo, tornam-se evidentes no perfil de Maria José alguns traços que lhe permitem ganhar algum destaque narrativo. Desde logo, o voluntarismo, não denotando qualquer receio de colaborar de forma mais activa nas operações em curso, atitude que acaba por concretizar em Macontene, integrando a equipa de enfermagem, e, finalmente, a segurança, firmeza e estabilidade, em situações em que o controlo emocional é indispensável. Esta última característica é ainda mais relevada pelos sinais contrários evidenciados nas personagens com que contracena. Maria não consegue controlar-se ante a audição das detonações provenientes da batalha, ganhando, por isso, relevo a serenidade protectora de Maria José em relação

à afilhada. Também no caso em que está com Mouzinho, ante a evidente incapacidade deste em reagir à dor da perda de Caldas Xavier, é exactamente a esposa quem consegue superar as dificuldades que a hora coloca, tomando a iniciativa de redigir um texto oficial que competia ao marido. Ou seja, nestas duas últimas situações, Maria José assume-se como o garante emocional da afilhada e do marido, em quem ambos encontram a estabilidade, segurança e determinação que não conseguem ostentar, elementos que, no caso de Mouzinho, poderão contribuir, mais uma vez, para fragilizar a personagem perante os outros.

Importa ainda salientar que, na caracterização desta personagem feminina, Brum do Canto é extremamente fiel à memória histórica existente sobre a figura, nomeadamente na coragem, no voluntarismo, na serenidade e na segurança, aspectos que, no seu conjunto, transmitem uma imagem favorável e, em alguns parâmetros, a elevam relativamente ao marido. Por outro lado, encontramos também algumas afinidades entre estas características e o tempo em que o filme é produzido.



«Excelentíssimo Senhor D. Bernardo Pindela, secretário particular de Sua Majestade», dita Maria José para o funcionário, ante o abatimento de Mouzinho. Perante a iniciativa da esposa, o capitão virá a decidir-se pela escrita do telegrama, não sem que antes a esposa ainda lhe dissesse: «Joaquim, é preciso responder ao telegrama de el-rei». Apesar de o funcionário já o ter recordado daquela necessidade, apenas depois da insistência da esposa começa, enfim, a assumir as suas responsabilidades institucionais. Trata-se de mais um indício do carácter frágil da personagem que Brum do Canto recriou, neste caso com dificuldades em reagir à dor e dependente da segurança emocional da esposa (Canto, 1953, pls. 960-961).

Ou seja, além da recriação do tempo da história, o perfil de mulher apresentado entronca também na ideia de feminino que foi preconizado durante o Estado Novo, nomeadamente na assunção de um papel que é

objectivamente desempenhado na retaguarda militar ou doméstica. Na verdade, entendendo-se a família como o «agregado natural» a partir do qual se deveria erigir a sociedade, em oposição ao atomismo individualista que o liberalismo desenvolvera, a mulher deveria desempenhar naquele grupo natural um papel fundamental como mãe, como educadora, como esteio afectivo e moral, e, fora do domínio do lar, admitia-se que desempenhasse funções ao nível da assistência e da educação (Pimentel, 2000, pp. 26-31). Como pudemos verificar, as qualidades evidenciadas em Maria José passam também pela segurança e estabilidade afectiva que desempenha na retaguarda, quer junto do marido, quer próximo da afilhada, e, fora do espaço privado, encontramos-la exactamente em funções de assistência.

Em última instância, ao nível dos papéis previstos para o masculino e para o feminino, que genericamente se distribuía em público e privado, o primeiro para os homens e o segundo para as mulheres, também se pode verificar essa dicotomia nos papéis públicos assumidos pelos homens da película, aqui em defesa das famílias, das instituições e dos poderes vigentes, enquanto as mulheres estão na retaguarda, organizando as lides domésticas ou de assistência médica, quedando-se sempre à espera que os homens regressem, situação que surge em diversas ocasiões e que foi magnificamente expressa no «eles sabem o que estão a fazer», que Maria José disse à afilhada quando esta saiu desorientada desse universo privado para outro que não era da sua competência (Canto, 1953, pl. 1033).

O heroísmo anónimo

Já dissemos anteriormente que se verifica em *Chaimite* algo parecido a uma trivialização da heroicidade, tal é o carácter repetitivo desta faceta na narrativa, tornando-se semelhante a um desfile de heróis que reproduzem, sistematicamente, as mesmas características perante a objectiva. Na verdade, aqueles atributos não pairam apenas entre as figuras que a memória histórica projectou ao longo do tempo, mas também na definição das personagens secundárias e figurantes que vão circulando pela fábula. É certo que nestes não encontramos alguns aspectos que identificam os

chefes militares, casos da liderança, do magnetismo, da condução e da exemplaridade, mas, numa escala adequada e apropriada ao seu papel no interior da narrativa, também apresentam elementos que contribuem para o aprofundamento do ideal heróico que vai sendo desenvolvido.

a) Esforço e humor na adversidade

E, entre esses atributos, o esforço é um dos aspectos com que insistentemente se define o soldado anónimo, particularmente nas marchas a pé a que é sujeito, situações que podem ser particularmente comprovadas na progressão para Marracuene, no regresso desta batalha e ainda na caminhada para Chaimite, sendo que aquele carácter vai ser ainda mais relevado por ser enunciado em situações de adversidade e ser também temperado pelo bom humor e disposição dos militares. Porém, a explicitação dessa atitude deve ser vista segundo dois parâmetros. Ao nível da informação visual que é exposta em campo e em função das escalas e ângulos escolhidos, sendo que é do cruzamento destes que a completa expressividade do esforço se alcança e, simultaneamente, se denunciam os escolhos enfrentados.

Quanto às informações que são expostas em campo, estas tanto provêm do desempenho das personagens como da escolha de elementos que se decidiu inserir em cada imagem, quer por via do espaço ou de efeitos visuais. Conforme se poderá constatar no quadro alusivo, a percepção da marcha e o inerente cansaço são sistemáticos em ambos os casos de Marracuene, e particularmente na ida para Chaimite, em que a extensa duração do percurso conduzirá a realização a sublinhar notoriamente o desgaste dos militares, com repetidos planos de pormenor das botas arrastando-se por entre a vegetação.

Por outro lado, a erosão física é inscrita na identificação de traumatismos que os soldados apresentam no regresso de Marracuene, visível nos rostos com hematomas ou no caminhar coxeante de alguns, mas que não os impede de efectuar um derradeiro esforço para marcharem ao som de tambores quando entram em Lourenço Marques, porque, como Caldas Xavier exortara, iriam ser vistos por estrangeiros.

A presença da doença é outro dos indicadores de desgaste físico explicitado visualmente, à qual se resiste até ao limite das forças. Esta situação é particularmente demonstrada no desempenho de João Macário durante a ida para Chaimite, na medida em que a enfermidade lhe é atribuída desde o início da marcha, assistindo-se ao seu progressivo e incapacitante agravamento, a ponto de Mouzinho ordenar que o levem para a retaguarda no momento do ataque à povoação. No entanto, em demonstração de tenacidade, o enfermo soldado reage, suplicando ao capitão que o deixe ir também, acabando por integrar o grupo que efectua o ataque à cidade santa dos Vátuas, correndo com dificuldade e sendo amparado por Daniel. Esta enunciação do esforço levado ao limite será apenas vencida quando a doença supera a capacidade de resistência do militar, momento que, no entanto, ocorre depois de cumprido o objectivo estabelecido, ou seja, após a tomada da povoação e do aprisionamento de Gungunhana.



Estes planos repetem-se na caminhada para Chaimite. O caminhar dos soldados é arrastado e por entre os escolhos que repetidamente se apresentam em primeiro plano. É um dos exemplos onde está inscrita a ideia de esforço (Canto, 1953, fotograma do pl. 836).

Quanto aos aspectos que não se apresentam pelo desempenho ou caracterização das personagens, todos eles apontam no sentido dos obstáculos suportados e enfrentados pelas tropas, e que passam, essencialmente, pelo calor, pela chuva, pelo vento e pelas adversidades do terreno. O calor, enunciado particularmente na ida e no regresso de Marracuene, é inscrito através de um recurso técnico que apresenta a imagem com luz difusa nas partes laterais da objectiva, com a intenção de criar a noção do efeito

óptico que surge quando a intensidade solar é grande. O mau tempo, explicitado através da chuva e do vento, é uma condicionante presente nas marchas para Marracuene e para Chaimite, que não só não impede a progressão das forças como, inclusivamente, é suportada com bom humor pelas tropas. É o caso do temporal que se abate sobre a coluna militar durante a progressão para Marracuene, quando, ante a preocupação de Caldas Xavier perante as más condições de progressão, um soldado apoia a decisão de continuar, «nem que seja a nadar» (Canto, 1953, pl. 284). Finalmente, as adversidades do terreno surgem pela inserção de elementos naturais em campo, vegetação, arvoredos, cursos de água, declives, que, ao serem colocados sempre em primeiro e segundo plano, e em paralelo à disposição dos militares em último plano, inscrevem na imagem a ideia da dificuldade e dos obstáculos a ultrapassar.

Por último, toda esta diversidade de informações visuais é ainda reforçada pela construção dos planos em termos de ângulo e escala, opções que, umas vezes, servem para enfatizar a energia despendida, e outras, para cimentar a dificuldade que se enfrenta. É o caso das escalas com ângulos de visão muito abertos, como os planos gerais ou os planos de conjunto, que são usadas para integrar as personagens no espaço de actuação e



A inscrição de traumatismos ou de hematomas é um indicador da erosão física derivada das caminhadas, o que se salienta repetidamente no regresso de Marracuene, quer nos soldados, quer no próprio Caldas Xavier, mas tal desgaste é sempre superado pelo esforço e pela determinação. Neste caso, um soldado caminha coxeando (Canto, 1953, fotograma do pl. 408).



A doença, igualmente sintoma do desgaste provocado pelas adversidades, está presente tanto no retorno de Marracuene como na ida e regresso de Chaimite. Em ambos os casos, a resistência e a tenacidade mantêm-se até ao limite das forças, sendo apenas vencidas depois de cumprido o objectivo militar. Neste caso, João Macário está prestes a desmaiar, mas somente depois de aprisionado Gungunhana (Canto, 1953, fotograma do pl. 931).

para obrigar o espectador a ter em conta esse factor, levando-o a observar as dificuldades que enfrentam durante o seu desempenho. Normalmente, nestes casos, a construção da imagem passa por enquadrar em primeiro e segundo plano as situações que enunciam obstáculos, como o calor, a chuva ou as adversidades do terreno, e apenas em terceiro plano as personagens em acção, de forma a ficarem envolvidos pela informação visual que surge nos dois primeiros planos. Como se poderá observar no quadro relativo, estas são as escalas que, em maior número, inscrevem esforço e adversidade na actuação das personagens, não obstante não serem as únicas em que aquelas situações são enunciadas, havendo lugar também para escalas mais fechadas, que relevam alguns pormenores do esforço dos militares.

Informações visuais dos planos				
	ida para Marracuene	regresso de Marracuene	ida para Chaimite	regresso de Chaimite
marchas a pé/cansaço	6	10	43	—
doença/traumatismos	—	8	25	3
calor	6	14	3	—
chuva/mau tempo	8	—	2	—
terreno adverso	4	4	19	—



Três aspectos dos obstáculos enunciados na tela que constroem a progressão das tropas para Chaimite: cursos de água, chuva, adversidade do terreno. Para além destes, há ainda a referir o calor e o vento, factores que se vão sucedendo e cimentam o esforço e os escolhos enfrentados, mas que, em última instância, são sempre superados pela tenacidade e resistência dos militares (Canto, 1953, fotogramas dos pls. 815, 809, 817).

Paralelamente, deve também ser tido em conta o ângulo usado naquelas escalas, em que, consoante a situação enunciada, ora são picados ora contrapicados, mas que se orientam por uma única finalidade, a de fragilizar

os intervenientes perante a situação com que se deparam, função essa que é usada de forma bastante frequente, a ponto de, nas marchas que se apresentam com maior número de planos, os ângulos fragilizantes representarem sempre mais de 50% do total de ângulos usados nas respectivas cenas.

Escalas e ângulos usados na progressão das tropas			
	total de planos da cena	escalas com esforço	ângulos fragilizantes
ida para Marracuene	14	11	9
regresso de Marracuene	23	9	17
ida para Chaimite	Total: 139 caminhada: 50; ataque: 89	44	35
regresso de Chaimite	6	—	3

Neste aspecto do esforço despendido pelos militares, é ainda de salientar a importância relativa daquela faceta na cena, peso esse que se apresenta com mais destaque que o do ataque à povoação onde Gungunhana se encontra refugiado.

Efectivamente, apesar da sequência do ataque conter um número significativamente maior de planos que o da marcha propriamente dita, a verdade é que o tempo total utilizado para esta última é superior, cifrando-se em cerca de 1min 21s a mais que no ataque. Isto permite-nos concluir que a narração pretende relevar mais a sequência da marcha que o assalto à povoação, situação que, em última instância, permite ainda inferir que o protagonismo dos heróis secundários e dos figurantes é maior que o de Mouzinho, o que poderá ser confirmado pela contabilização de tempos e planos que se apresentam no quadro.

Tomada de Chaimite			
	totais	marcha	ataque
Planos	139	50	89
Tempo	11 min 25 s	6 min 23 s	5 min 02 s

Ainda segundo outro ponto de vista, se compararmos a visibilidade dos militares com Mouzinho, verifica-se, de igual forma, o mesmo ascendente anterior.



Um exemplo de um plano geral que enuncia várias informações simultâneas na progressão para Marracuene. A escala ampla permite situar os militares no terreno onde efectuam a progressão, nomeadamente nas dificuldades intrínsecas; depois, o ângulo picado contribui para fragilizar a condição das personagens; finalmente, a luz difusa que surge na parte superior da imagem inscreve também o calor como mais um dos obstáculos a ultrapassar pelas tropas. A simultaneidade destes elementos, em paralelo com a marcha pausada das personagens, salienta o esforço que é necessário desenvolver para se efectuar a deslocação no terreno (Canto, 1953, fotograma do pl. 270).

Ou seja, a ênfase conferida ao dispêndio de energia pelos militares é maior que aos significados atribuídos à acção da chefia da coluna, que, como sabemos, passam pela liderança, coragem, magnetismo que o capitão deveria exercer. A confirmação poderá ser observada no quadro anexo, onde se constata que, no caso da marcha, a focalização do esforço é maior em mais de um minuto que a liderança exercida por Mouzinho, e que, no caso do ataque à povoação, a presença do esforço se mantém, apesar de ter ligeiramente menos importância que a acção desenvolvida pelo capitão. Esta situação acaba por fazer emergir uma notória tendência dicotómica da realização, que aponta no sentido do favorecimento do esforço dos militares em detrimento da acção de Mouzinho de Albuquerque. Perante esta realidade, parece-nos não carecer de objectividade a afirmação de que a

Tomada de Chaimite					
marcha		ataque		totais	
soldados em esforço	Mouzinho	soldados em esforço	Mouzinho	soldados em esforço	Mouzinho
29 planos	17 planos	20 planos	28 planos	49 planos	45 planos
3 min 55 s	2 min 25 s	1 min 07 s	1 min 40 s	5 min 02 s	4 min 05 s

narração fílmica atribui mais importância ao esforço que à liderança, maior relevância aos militares e figurantes da cena que ao herói projectado pela memória histórica, ganhando, assim, maior ressonância a crítica que, na altura da estreia, foi efectuada no *Diário da Manhã*, por sectores afectos à memória do herói, onde se dizia que Chaimite fora «reduzido às proporções de um diálogo entre o chefe vátua e Mouzinho de Albuquerque» (Seabra, 1993, p. 127).

b) «Um branco atira sempre de pé»

A coragem é outro dos aspectos que se pode atribuir à generalidade das forças militares quando estão em combate, característica que será exemplarmente definida por um sargento, quando o combate de Magul está prestes a iniciar-se e ele avisa ameaçadoramente que não quer «ninguém deitado no chão» porque «um branco atira sempre de pé» (Canto, 1953, pl. 582). Ou seja, enfrentar as balas e as lanças inimigas de “peito aberto”, sem qualquer protecção física ante a investida negra, deve ser a atitude do militar português em combate, comportamento que se pretende erigido em norma de conduta e que o superioriza perante os inimigos.

E, do conjunto das quatro confrontações que a película apresenta, esta é a característica que mais se salienta no soldado anónimo, aspecto que é inscrito na narrativa fílmica através do comportamento colectivo das tropas, nomeadamente pela disciplina táctica que apresentam em combate. Como já sabemos, a adopção da estratégia do quadrado devia-se à necessidade de opor um «baluarte humano» à rapidez e à envolvimento das «investidas dos selvagens», através da colocação de «quatro faces» que sustivessem aquele movimento, com outras tantas «linhas de fogo», opção que, em combate, significava enfrentar o inimigo disparando em formatura, de pé, e sem qualquer barreira física de protecção ante as investidas negras (Canto, 1953, pls. 251-253).

Em termos de narração fílmica, essa atitude será enunciada na sistemática captação das tropas em planos de conjunto, onde o cumprimento disciplinado e coeso daquela estratégia militar é evidente, a ponto de representar números relevantes em cada batalha. Se analisarmos com atenção

o quadro respectivo, podemos constatar que o tempo concedido à inscrição da disciplina na narrativa fílmica vai de percentagens inicialmente reduzidas até significar valores elevados e superiores a metade do total utilizado para expor cada uma das cenas de batalha. Inclusivamente, é possível estabelecer uma coincidência, fortuita ou não, que redunde, mais uma vez, na proeminência de Couceiro sobre Mouzinho.

Nas primeiras batalhas, onde a quantia atribuída aos planos que denotam disciplina é reduzida e, simultaneamente, se verificam focos de indisciplina táctica, há protagonismo de Paiva Couceiro; nas duas restantes, aquelas em que Mouzinho já participa, o tempo que é atribuído aos planos com a mesma intencionalidade ronda os 50%. Várias interpretações se poderão apontar sobre esta situação. Em primeiro lugar, o crescimento da disciplina poderá ser interpretado como um modelo que se torna progressivamente mais eficaz, espécie de automatismo que funciona cada vez melhor, havendo, por esse facto, uma progressiva visibilidade da táctica. Em segundo lugar, os focos de indisciplina táctica existentes nas duas primeiras batalhas, constituídos pela violação do quadrado de Marracuene e pelo abandono da postura erecta em Magul, exigirão a intervenção da liderança, em particular de Paiva Couceiro. Finalmente, nas duas últimas batalhas, a realização, ao conferir maior tempo fílmico à disciplina táctica dos soldados, proporciona maior evidência aos militares, retira visibilidade à liderança, que, em ambos os casos, já tem o contributo de Mouzinho. Em conclusão, se aceitarmos como plausível que existe a intenção de explicitar que a implantação daquela estratégia militar se fez de forma progressiva, em paralelo com a eliminação dos casos de indisciplina, essa opção acaba por possibilitar maior protagonismo a Couceiro que a Mouzinho, situação que contribui, mais uma vez, para a secundarização do capitão de Chaimite.

A disciplina militar das forças brancas			
batalhas	tempo total	disciplina	indisciplina
Marracuene	6 min 05 s	42 s (12%)	29 s (8%)
Magul	6 min 35 s	65 s (16%)	5 s (1%)
Coolela	1min 24 s	48 s (57%)	—
Macontene	3 min 35 s	93 s (43%)	—



Fotogramas de dois planos de conjunto que, apesar das variações de ângulo ou de distância focal, são constantemente repetidos sempre que as forças lusas estão em acção. No conjunto da narrativa, representam 47 planos com este tipo de enquadramento, distribuídos por Marracuene (8), Magul (26), Coolela (4) e Macontene (9), onde a disciplina militar e a coesão são os elementos fundamentais a retirar da regularidade com que esta perspectiva é inserida na película (Canto, 1953, fotogramas dos pls. 659, 1037).

Estas situações de indisciplina militar poderão ainda conduzir a duas outras ilações caracterizadoras das tropas portuguesas. A primeira, referente a Magul, em que um grupo de soldados brancos recua, abandona a posição erecta e se coloca em posição deitada, apresenta-se como o único indicador de temor que a narrativa apresenta sobre as tropas, momento que inscreve na caracterização destas personagens uma tipificação mais humana, não só pela explicitação do receio, como também pela superação do medo que, logo de seguida, surge em consequência das reacções de Freire de Andrade e Paiva Couceiro (Canto, 1953, pls. 599-600).

Na segunda, referente a Marracuene e à violação do quadrado, convém sublinhar que a situação de incumprimento táctico não é da autoria de tropas brancas que se encontram naquele lado do quadrado, mas de angolas, elementos de raça negra ao serviço da Coroa portuguesa, situação que, em última instância, pretende ilibar as forças brancas pela ineficiência ocorrida (Canto, 1953, pls. 331-332). Ou seja, estamos perante mais uma afirmação da superioridade rácica que a película retrata em relação aos homens de oitocentos, ascendente neste caso atribuído aos simples soldados, conferindo a responsabilidade da incapacidade defensiva a elementos negros que integravam o exército português, problema que é, inclusivamente, resolvido pela intervenção decisiva de forças brancas (Canto, 1953, pls. 357, 374-379). Deste modo, a única situação menos favorável às forças



Os Landins invadindo o quadrado em Marracuene e a enunciação do temor nos soldados de Magul. Estas são as únicas duas situações de caracterização desfavorável em relação aos soldados lusos, momentos que, como vimos, acabam por não prejudicar a visão global que a película apresenta das forças brancas (Canto, 1953, fotogramas dos pls. 331, 599).

portuguesas brancas acaba por se restringir ao incidente de Magul, momento que procura revestir o soldado luso com as suas limitações intrínsecas, mas que, em termos globais, não fere a caracterização destemida com que o soldado anónimo surge na narrativa.

3. As angústias de guerra

O tempo histórico das narrativas

Referimos na apresentação deste capítulo que, desde os anos 60, domina nas obras sobre o império colonial um tipo de heroicidade com um perfil psicológico que até aí apenas aparecera de forma esporádica. Desde então, no lugar da faceta exaltante, começa a dominar nas personagens o lado deprimido e angustiado, aspecto que será compreensível atendendo ao tempo histórico das narrativas. Efectivamente, enquanto as películas épicas se situavam em períodos relativamente longínquos para o Estado Novo, tornando-se mais fácil sobredeterminar as fábulas pelo lado heróico-guerreiro, as que se enquadravam diegeticamente nos anos 60 seriam influenciadas por uma questão que lhes era contemporânea, a guerra colonial, conduzindo os au-

tores das narrativas a centrarem-se nas dificuldades que a participação no conflito suscitava, secundarizando ou tornando mesmo irrelevante os perfis em que dominava a coragem e fazendo emergir outros onde predominam as angústias de guerra, quer por via de personagens militares, quer em figuras que vivem a separação derivada do conflito colonial, quer ainda em tipos que perspectivam a sua ida para os palcos de conflagração.

Iremos encontrar esta caracterização psicológica em três películas: *Vinte e Nove Irmãos*, realizada em 1965 por Augusto Fraga; *O Mal-Amado*, criada em 1973 por Fernando Matos Silva; e *Brandos Costumes*, surgida em 1974 por autoria de Alberto Seixas Santos. Como veremos, os protagonistas, na linha do que Augé salienta para os heróis romanescos, em lugar de se destacarem em relação à generalidade dos mortais, como acontecia com os heróis épicos e trágicos anteriores, reflectem as sombras e as preocupações do seu tempo, neste caso o conflito armado em que a sociedade portuguesa foi envolvida, prestando-se, por essa via, à identificação com as pessoas comuns e suas contemporâneas.

Combatendo um inimigo sem rosto

Vinte e Nove Irmãos é, como dissemos, a primeira película que inscreve angústia na caracterização dos heróis que se vêm perante a contingência de defender o império colonial. Apesar de ser uma narrativa que centra a fábula no amor não correspondido de Ilídio por Maria depois do seu regresso da guerra colonial, logo no início do filme existe uma analepse em que o recém-chegado recorda uma investida militar em que a tensão vivida pelo protagonista é o elemento mais notório a retirar da evocação.

O episódio, identificado com o nome de Operação Pedra Verde, diz respeito a uma situação que historicamente existiu, logo no início do conflito angolano, no ano de 1961, e que consistiu na «retoma de Pedra Verde, povoação a 70 milhas a norte de Luanda» (Antunes, 1995, p. 25). Como teremos oportunidade de verificar, a narrativa descreve-nos o combate através de um processo que sobredetermina toda a acção à forma como o inimigo e o terreno são concebidos, conduzindo o narrador a salientar a

tensão que esses factores desencadeavam nos militares, clima esse que é, de resto, confirmável pela estruturação fílmica da cena. De facto, desde que o ataque inimigo se inicia, e apesar da vitória portuguesa, são as dificuldades que mais se relevam durante o avanço das tropas, nomeadamente a selva onde o inimigo se emboscava, conjuntamente com o «capim», «dois elementos terríveis de que [tinham] de desconfiar»; o silêncio a que estavam obrigados, que, na opinião do narrador, «era uma das maiores torturas que [lhes] era imposta»; e, fundamentalmente, a invisibilidade do inimigo (Fraga, 1965, pl. 153, 155, 160).

Na verdade, todos os outros escolhos ganham ainda mais pertinência com esta última dificuldade, dado que o capim e a selva já não são apenas obstáculos naturais que dificultam a progressão, mas também formas de encobrir o alcance do opositor, assim como a imposição do silêncio se tornava um meio para impedir a detecção das tropas pelo inimigo. No entanto, porque o embate se desenrola num terreno desconhecido, o narrador comenta angustiadamente que, à volta deles, havia apenas o silêncio, «nada mais do que o silêncio» (Fraga, 1965, pl. 165), até que, depois da primeira rajada inimiga e da resposta portuguesa, de novo é sobrelevada a fragilidade das tropas, afirmando-se: «Eles viam-nos a nós, enquanto nós não os víamos a eles» (Fraga, 1965, pls. 180-182).

Ou seja, o obstáculo determinante era efectivamente a invisibilidade do inimigo, constituindo simultaneamente o aspecto que mais incomodava psicologicamente as tropas lusas, o que é confirmado num depoimento de um aspirante que participou naquela operação, onde refere que a insegurança das tropas «resultava do facto de [serem] a caça e não os caçadores» (Antunes, 1995, p. 138).

Na película, a exploração desse factor vai a ponto de, ao longo de todo o combate, não existir um único plano que apresente o rosto do inimigo, levando os militares a dispararem aleatoriamente sobre a vegetação onde pressupostamente o opositor se camuflava (Fraga, 1965, pl. 186). A propósito da invisibilidade do inimigo, refira-se que a película será algo precoce na utilização deste processo narrativo, dado que somente nos anos 70, com a eclosão da Guerra do Vietname, a cinematografia norte-americana iniciará a exploração deste processo.

Contudo, se podemos aferir no relato fílmico alguma verosimilhança em relação ao estado psicológico das tropas que participaram na operação, situação que será sustentável pelo facto de todo o argumento do filme se basear numa situação verídica, já a configuração da personagem “inimigo” de forma absolutamente não visível, e apenas psicologicamente actuante, não deve ser apenas entendida ao nível dos efeitos que provoca, mas também na concepção que a narrativa fornece desse mesmo elemento. Apresentá-lo como um oponente que não denuncia a sua presença, que actua protegido pelas condições naturais do terreno, que tanto pode estar colocado na frente como nas costas dos militares, é caracterizá-lo como uma personagem que não utiliza uma estratégia militar “limpa”, nobre e clara. Pelo contrário, encobre-se, esconde-se, actua na sombra; numa palavra, é um opositor que não tem a coragem de enfrentar, sem subterfúgios, o combate.

Apesar de o narrador fazer incidir o seu relato na tensão que envolvia as tropas lusas, estas são o único oponente em cena, isto é, a opção de lhes dar visibilidade exclusiva significa também que é apenas nestas que são inscritas as dificuldades inerentes ao combate, situação perfeitamente demonstrável em alguns planos onde é enunciado o perigo a que estão sujeitas (Fraga, 1965, pls. 158, 180-182). Não obstante esses riscos, depois do ataque inimigo, o heroísmo da coluna militar é relevado pelo imediatismo da resposta, quer no abrigar das tropas, quer na contra-ofensiva quase simultânea, indiciando que, apesar da estratégia militar inimiga, a capacidade reactiva das tropas lusas era o elemento mais determinante que a narrativa pretendia salientar (Fraga, 1965, pls. 175-179).

Com o intuito de darmos pleno alcance e sentido ao discurso fílmico, convém, de novo, que esta ideia seja relativizada pela contraposição de alguns depoimentos de participantes na operação. Por um lado, surgem testemunhos, como o do alferes Libânio Miquelina, que salienta, a propósito daquele episódio, que a «preparação das [...] tropas para a guerra não foi a mais recomendável» (Antunes, 1995, p. 136). Por outro, não há unanimidade quanto à superioridade militar lusa, surgindo casos que salientam a vantagem do armamento inimigo, já com «armas automáticas», enfatizando que o material português era «inadequado para aquelas operações», enquanto outros referem precisamente o armamento como factor que conferiu, durante muito tempo,

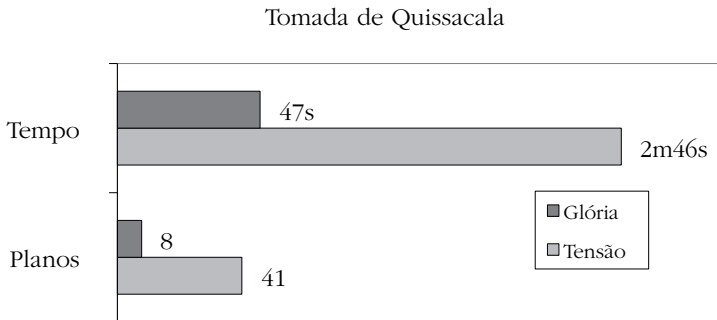
segurança aos militares (Antunes, 1995, pp. 137-138). Deste modo, a contra-posição apenas nos permite aferir que a narrativa fílmica opta por situar a coluna militar portuguesa numa posição de superioridade e eficácia.

Em resultado daquela reacção, surge a vitória portuguesa. É, no entanto, uma contra-ofensiva da qual apenas ficamos a conhecer a fase inicial, pois uma elipse, perceptível na ligeira mudança de espaço e no discurso do narrador, salta por cima de quase todo esse período, retomando a acção já no momento em que Quissacala foi tomada. Ou seja, com excepção da reacção inicial das forças portuguesas, toda a ofensiva desenvolvida para tomar a povoação não consta da narrativa, retomando-se a acção no momento em que as forças já estão no interior do aldeamento a efectuar as «operações de limpeza», encerrando-se a cena com a «ascensão gloriosa ao cume [do Monte] da Pedra Verde, levando nas mãos a bandeira da nossa pátria, que ali ficou desfraldada ao vento» (Fraga, 1965, pls. 196,199).

Deste modo, afigura-se-nos de salientar duas linhas condutoras nesta cena. Por um lado, um tempo de tensão que antecede o combate, que é dominado pela angustiante situação de os militares estarem a enfrentar um inimigo que não tem rosto, que os observa e ataca sem se deixar observar. É que, apesar de estar inscrita na acção a coragem dos soldados, e do protagonista em particular, a principal linha de força que emerge é a ansiedade que a narração ostenta sobre a incógnita que reside em não se saber onde estaria escondido o inimigo. Por outro lado, o momento da vitória, já depois de vencida a resistência do opositor, com as forças portuguesas a ocuparem o território tomado e a terem o seu espaço de glória, ascendendo simbolicamente ao monte por que ficou conhecida a operação.

Comparando essas duas linhas condutoras, como se pode verificar no gráfico sobre a tomada de Quissacala, o tempo da tensão é claramente dominante na construção da cena, apresentando uma diferença substancial para o tempo da glória, quer em tempo fílmico, quer em planos. Enquanto a rotação do tempo da vitória não chega a ocupar 1 minuto e se restringe a oito planos (Fraga, 1965, pls. 194-201), o tempo da angústia, que foi medido apenas desde que a coluna está embrenhada na floresta, soma 2 min 47 s e apresenta um total de 41 planos (Fraga, 1965, pls. 153-193).

Com isto não pretendemos iludir outras leituras com igual objectividade, nomeadamente o posicionamento favorável que a narrativa assume em relação às forças portuguesas e às razões que moviam o Estado Novo para o conflito armado, situações que tanto são observáveis na implícita condenação das forças inimigas por via da estratégia militar que utilizam, como na expressão de refundação pátria que o acto de colocar a bandeira no cimo do monte contém. Aliás, este acto é ainda um indício de heroicidade épica, pois há a assunção de uma missão colectiva, de uma lei e de uma ordem que se vai fazer cumprir e obedecer no território.



Porém, independentemente destas conclusões, o que predomina é a forma angustiada com que Ilídio recorda aquela operação militar, que absorve mais de 70% do tempo disponibilizado para a construção da cena. Estamos já a ficar distantes do modelo de heroicidade chaimitiano, segundo o qual apenas a coragem contava na caracterização dos perfis, para nos aproximarmos do militar que assume angustiada as suas responsabilidades. Mais do que um herói que se eleva em relação aos restantes, pela sua coragem, determinação e impulsividade, destaca-se por ser o transmissor do sentimento colectivo, em que predomina a ansiedade, e, por comungar desse estado com os colegas, inscreve-se na tipologia de herói romanesco.

Entre a recusa da heroicidade e a sua evocação patológica

Continuando no campo do confronto com o modelo de heroicidade chaimitiano, *O Mal-Amado*, quando surge em 1973, rompe em absoluto com aquele conceito, abrindo definitivamente o caminho ao herói romanesco, desenvolvendo um tipo de fábula onde um dos protagonistas rejeita a possibilidade de se tornar herói segundo tal modelo. Por outro lado, através de outra personagem, que ostenta comportamentos estranhos e violentos, confronta o espectador com as consequências psicológicas derivadas da perda de familiares na guerra colonial, situações que já em nada reflectem o modelo épico-trágico exemplarmente definidos na película de Brum do Canto. Pelo contrário, entram no campo em que as personagens se apresentam perturbadas, dominadas pela angústia; logo, mais próximas da normalidade do comportamento humano e definíveis em função do tipo romanesco.

Como já tivemos oportunidade de salientar quando introduzimos a obra, apresentam-se dois fluxos fundamentais ao nível do tema que nos interessa. Um, assumido por João Soares, um jovem que acaba de sair da universidade e que aguarda, na condição de «adiado», o seu possível recrutamento para o serviço militar, sendo portador de uma mensagem que a realização pretenderá veicular como comum a toda a sua geração, cujo conteúdo é de antagonismo em relação à guerra colonial. O outro fluxo é assumido por Inês, superior hierárquica de João, que transporta os traumas da perda de um irmão naquele conflito, mas que, simultaneamente, enaltece o comportamento militar do falecido (Silva, 1973, pl. 88). Na confrontação destes dois ritmos, perceber-se-á a transparência da mensagem anticolonial que a narrativa transporta, e que resulta da linearidade com que João é definido ao longo da intriga. Este aspecto difere da complexidade psicológica com que Inês é caracterizada e reforça a componente crítica em relação à guerra, demonstrando os efeitos negativos que o conflito pode desencadear. Neste contexto, as posições de João sobre o conflito colonial resumem-se, por um lado, à condenação da guerra, dos que a apoiam, à frustração que a sua eventual participação comporta, e, por outro lado, à assunção do medo que a possível ida lhe causa. Logo no

primeiro diálogo que João tem com Inês sobre o assunto, é possível verificar a atitude crítica da personagem sobre a guerra.

Inês: [...] Ou isso, o meu irmão não voltou. Mas você é dos que voltam, não vai arriscar-se muito.

João: Apesar de ser um adiado, o que é que a senhora sabe dos riscos que eu quero correr?

Inês: Você não quer insinuar que o meu irmão morreu para nada?

João: Eu realmente não gostaria de morrer e muito menos por aquilo que ele morreu!

Inês: Bom, não quero discutir, muito menos nas horas de serviço. Como eu ia dizendo, a amostragem de um inquérito [...] (Silva, 1973, pl. 88).

Como se pode deduzir, fica implícita a condenação daqueles que aceitam riscos de vida em nome de causas que reprova. Esta tese virá a ser confirmada mais tarde, num diálogo a três, entre João, seu pai e Inês, durante o qual todos elogiam o comportamento militar do falecido, excepto João que o critica, ironizando ser «difícil encontrar alguém que goste tanto de viver e se deixe matar assim» (Silva, 1973, pl. 153).

Ao assumir as suas fragilidades e o receio da guerra, João afirma plenamente a sua faceta de herói romanesco. Por outro lado, afirma a sua condição de anti-herói guerreiro, quando recusa inicialmente a proposta da companheira para vestir a farda do irmão. Ao manifestar o seu desagrado por fardas, exprime o seu ponto de vista sobre aquilo que representam — a guerra, as armas, e a heroicidade inerente —, bem como a rejeição de uma quase inevitável prestação do serviço militar, com o qual não concorda (Silva, 1973, pl. 162). João é, por isso, uma personagem que não convive interiormente de forma pacífica com este contexto, acentuando ainda mais a sua caracterização romanesca. Apesar da condenação e da crítica que assume perante a guerra colonial, tem consciência de que o cumprimento do serviço militar será um cenário provável na sua vida, daí que, na citada conversa que tem com o pai e Inês, para desfazer eventuais dúvidas quanto ao seu futuro comportamento, afirma que, num cenário de eventual mobilização, ninguém duvide que cumprirá o seu dever (Silva, 1973, pl. 154).

Mas, se a veracidade da afirmação poderá ser questionada por conter alguma ironia, as dúvidas deixam de existir quando, num outro contexto, transparece a mesma ideia. Na última sequência da película, quando já se iniciou o afastamento em relação a Inês e se verifica a aproximação a Leonor, João confessa-lhe a revolta que sente pelo alheamento em que as pessoas andam, nomeadamente devido aos apelos ao consumo, e em que ele próprio se deixa envolver. Nesse diálogo, que virá a ser de despedida, desabafará incomodado: «Merda! Se calhar, para o mês que vem, aumentam-me o ordenado e eu compro um gira-discos com som estereofónico de alta-fidelidade, etc., etc. ... E depois vou prá guerra e desato aos tiros, aos tiros» (Silva, 1973, pl. 191). Como se pode verificar na imagem, com a utilização do grande plano, sem qualquer interferência exterior a nível do espaço, com a câmara de frente, em ligeiro picado, a realização acentua dramaticamente a angústia da personagem, possibilitando a transmissão de sentimentos e a eventual identificação do espectador com a sua condição.



Tal como nas situações anteriores, também nesta, João é definido como um tipo que apresenta preocupações com o seu futuro, com a possibilidade de ir para a guerra, com o receio que esse cenário suscita, com a frustração de o seu posicionamento crítico não lhe evitar a mobilização.

Ou seja, é uma personagem que não é caracterizada pela busca do comportamento militar ímpar, pela coragem, pela assunção de um destino colectivo. Pelo contrário, apresenta preocupações que serão comuns aos jovens da sua geração, não pretendendo destacar-se, mas filiar-se nela e ser seu porta-voz. Por isso, a personagem encaixa-se no modelo de herói-

cidade romanesca, que pretende identificar as preocupações comuns a um todo social, e não tanto ganhar destaque pelo comportamento incomum.

Em oposição ao perfil que João apresenta, surge Inês, personagem complexa e de múltiplos sentidos e funções na narrativa. Este contraste não será, no entanto, de desvalorizar, assim como as possibilidades interpretativas do seu papel, pois tanto a diversidade de sentidos, como a nebulosa que a envolve, obedecem a uma intenção depreciativa relativamente àquilo que são as linhas definidoras do seu carácter.

Para começar, Inês representa, na obra, o lado das consequências do conflito ultramarino, onde perdeu um irmão. Porém, a exploração deste tema acaba por ser inesperada. Inês, em termos diegéticos, é uma personagem da situação política, que partilha e se identifica com o princípio colonial que o regime defende além-mar. Em segundo lugar, Mário, o irmão, é, na opinião daquela, um herói épico-trágico, que colocou os interesses superiores da nação acima dos seus, tendo morrido em defesa do país, com ideais elevados, «destinado a grandes coisas» mas «não a ser feliz, [...] cheio de [...] coragem e desinteresse» (Silva, 1973, pls. 88, 102). Ou ainda, segundo o pai de João, outra personagem que é também identificada com o Estado Novo, alguém que «morreu em Angola como um verdadeiro português [e] que deu a vida» pelos Portugueses (Silva, 1973, pls. 149-153).

Esta admiração é ainda acompanhada por uma grande paixão que a protagonista nutria pelo irmão, afirmando, em diversas ocasiões, que o amava, que gostava dele «apaixonadamente» e que o achava «belo como um anjo» (Silva, 1973, pls. 102, 120, 151). Porém, a intriga vai acrescentando elementos ao longo da narração que tornam a confissão, e a paixão a ela associada, como uma característica que a personagem vive de forma pouco saudável. Em primeiro lugar, a presença da memória do falecido irmão na habitação é muito forte, através de fotografias, de estatuetas, da farda, da arma, elementos que, para além de confirmarem a ligação afectiva, demonstram a necessidade psicológica de manter aquelas referências próximas, espécie de ligação física a uma vida que se perdeu, tornando o ausente presente, mas que, devido à sua profusão, se torna perturbador e inquietante (Silva, 1973, pls. 162-165).

Em segundo lugar, a necessidade de visualizar a recordação do irmão, de o tornar fisicamente presente, vai conduzi-la ao envolvimento afectivo com João. A atracção que este representa para ela não provém de qualquer originalidade específica, mas por ser parecido com o irmão, por algo que não consegue definir com precisão, que pode radicar no «modo de rir», na «idade», nos «olhos», num «certo tempo, o mesmo tempo de vida, a mesma força» (Silva, 1973, pl. 162). Algo parecido com a materialização de um arquétipo, que não era apenas um modelo referencial, mas por quem, como já referimos, a personagem estava apaixonada no sentido físico do termo. Na mesma cena em que Inês compara João ao irmão, aquela irá pedir-lhe para vestir a farda do falecido, situação que aquele recusará inicialmente com base nas suas convicções. Porém, em tom de brincadeira, Inês irá forçá-lo com a pistola do irmão. João aceitará o jogo de «brincar aos heróis» e, depois de vestir o camuflado, pega repentinamente na arma que a companheira lhe apontava e pergunta-lhe: «Que tal? Pareço um herói?», questão a que aquela responde, sintomaticamente, beijando-o, abraçando-o e envolvendo-se numa cena amorosa (Silva, 1973, pl. 165). Ou seja, João não representa apenas a recuperação simbólica de alguém por quem se tinha estima e amor proveniente de uma comum filiação, mas também um afecto com contornos incestuosos.

Porém, face ao seu posicionamento perante a guerra, e em função do seu envolvimento com Leonor, João representará a impossível substituição do irmão de Inês, resultando daqui outra característica desta personagem feminina, que será a recusa em aceitar essa negação e a emergência de um comportamento violento. Na sequência final, quando João vem com o propósito de encerrar a relação com Inês, esta apercebe-se das intenções do namorado e diz-lhe:

Inês: Vens dizer-me que estás farto, que não me amas, que nunca me tiveste amor, não é assim? Mas tu calas-te. Não dizes nada. Claro! Tu nunca gostaste de mim. Fui eu, só eu quem teve a culpa, que te amei, que me apaixonei pela tua força, pela tua juventude, que te quis como a um irmão querido, como a uma criança que adivinhava grande, como ao homem que jamais conheci. Ao homem que eu queria possuir, moldar, amar. Só eu amei,

só eu fui capaz de amar. Não, não mereceste o nosso amor, mas sabes que não podes deixar-me, és meu, meu. Ele partiu sem me trocar por nada, por ninguém, mas tu, eu não te deixo partir, és meu, não tornarei a perder-te... (Silva, 1973, pl. 212).



Silva, 1973, fotograma do pl 212

Antecipando-se às razões de João, Inês expressa, antes de mais, a sua frustração pelo amor não correspondido. Porém, repare-se, o lugar do afecto assume, mais uma vez, contornos estranhos, projectando aí a paixão e a frustração pela perda do irmão. A recusa em aceitar a ruptura acrescenta um dado novo, inquietante e enigmático, a invocação de algo parecido com um direito de posse. João não é para Inês mais do que uma alegoria física do irmão, na qual o «não tornarei a perder-te» ganha pleno sentido, mas que prova, mais uma vez, não ter existido um relacionamento equilibrado da parte de Inês.

Além do que a personagem diz, se analisarmos o fotograma do plano 212, pode verificar-se que se pretende acrescentar-lhe a noção de ascendente sobre João, pela sua captação em contrapicado, escala que reforça o implícito direito de posse que Inês invocou para negar a possibilidade de João querer terminar a relação. Para além do ângulo, outro pormenor significativo é um adereço da sua caracterização física, um pequeno objecto que Inês segura na ponta de um fio que tem pendurado ao pescoço, em que mexe nervosamente enquanto fala, e que também poderá ser visto no

mesmo fotograma. Será, provavelmente, mais uma memória do irmão, que, ao ser apertada insistentemente pela mão de Inês, é demonstradora da relação estranha e possessiva que desenvolveu com a lembrança do irmão.

No lado oposto a toda esta nebulosa, está João, que, como dissemos, vem com a intenção de encerrar pacificamente a relação com Inês. Com a linearidade que o caracteriza, diz-lhe: «Eu só queria dizer-te que talvez fosse melhor separarmo-nos. De vivermos como amigos. No fundo, tu, eu, todos estamos doentes de saudade. Morremos muito cedo, voltados para um passado que dizem ser o nosso, sem nunca nos reconhecer até ao fim, até ao impossível regresso de um irmão morto» (Silva, 1973, pls. 212-214).



Silva, 1973, fotograma do pl. 213

João recusa a identidade colonial que foi imposta à sociedade e rejeita assumir o renascimento alegórico do irmão morto. Contudo, a construção da imagem sugere a negação da emancipação que João pretende. Repare-se que a imagem do plano 213 transmite a ideia oposta, de aprisionamento desta personagem entre o presente, representado por Inês, e o passado, o irmão morto, metaforicamente desempenhado pela estatueta africana. Entre estas duas referências, está o elemento mais frágil do plano, João, prisioneiro do passado que lhe condiciona a vida e do presente que o impede de se libertar daquele peso.

Confirmando essa condenação a que a personagem está sujeita, a resposta de Inês é fatal: «O meu irmão não está morto, para mim ele estará

sempre vivo e não me deixará nunca, como tu». E, virando-se, dispara sobre João vários tiros com a arma que antes servira para aquele brincar aos heróis, acrescentando, depois do acto, em forma de epitáfio: «... e nós não admitimos traições» (Silva, 1973, pl. 213). Este *nós* é, de novo, enigmáticamente polissémico, tanto pretendendo insinuar que é ela e o irmão, como ela e o regime, como as duas coisas em simultâneo.

Finalmente, há ainda um terceiro aspecto que a narrativa apresenta sobre a caracterização psicológica de Inês, que, em definitivo, lhe acentua os traços já expostos. Desde que João a conheceu, o espectador sabe que aquela participa nos ensaios de *O Auto da Alma* de Gil Vicente, onde desempenha o papel de Alma, peça que terá uma função narrativa determinante na compreensão dos sentidos da intriga, em particular daqueles que dizem respeito à personagem Inês. Como se sabe, a peça vicentina «mostra-nos a alma humana, no decurso do seu peregrinar terreno, alternadamente submetida às solicitações dos Diabos e às do Anjo da Guarda» (Révah, 1989, p. 76), mas, sendo Deus a finalidade da vida terrena, a moralidade da obra radica na ideia de que a alma iria «para o Céu, ou para o Purgatório, ou para o Inferno, consoante os merecimentos», transformando-se, dessa forma, num «convite à virtude e à vitória sobre o mal [e] sobre o vício» (Pina, 1987, p. 25).

Porém, a exploração que a obra de Matos Silva vai fazer da peça não caminha no mesmo sentido moral. Desde que os ensaios da peça surgem no desenvolvimento da narrativa, em vez de a Alma aparecer alternadamente perante as influências do Diabo e do Anjo, com a vitória final do Bem sobre o Mal, opta-se por colocar a Alma regularmente exposta às aproximações do Diabo, apesar de aquela ser insistentemente avisada pelo Anjo sobre os maus caminhos em que se está a deixar envolver:

Anjo: Ó Alma, is-vos perdendo! Correndo vos is meter no profundo! Quanto caminhais avante tanto vos tornais atrás e através. Tomastes, ante com ante por mercante, o cossairo Satanás, porque quereis. Caminhai com cuidado, que a virgem gloriosa vos espera. Deixais vosso principado deserddado! Enjeitais a glória vossa e pátria vera! Andai! Dai-me cá essa mão!

Porém, este repetido aviso do Anjo receberá sempre a mesma resposta de desdém:

Alma: Andai! Que eu irei quando puder.

Este menosprezo da Alma, cruzado com aquele persistente aviso, acaba por transformar a fala do Anjo em algo de premonitório, cujo desenlace não seria positivo para aquela. A suceder àquela intervenção da Alma, surge sempre uma fala do Diabo, também ela sugestiva da aproximação e influência deste sobre aquela:

Diabo: Todas as cousas com razão têm sação. Senhora, eu vos direi meu parecer: Há i tempo de folgar, e idade de crescer; e outra idade de mandar e triunfar, e apanhar e adquirir prosperidade a que puder. Ainda é cedo para a morte. Tempo há de arrepender e ir ao Céu! (Silva, 1973, pl. 141-142).

Para além desta fala, há ainda uma caracterização que a Alma faz de si própria, em que, mais uma vez, subjaz o negativismo com que esta é definida:

Alma: Pecadora obstinada, perfiosa, pela triste culpa minha mui mesquinha. A todo o mal inclinada e deleitosa. Desterrei da minha mente os meus perfeitos arreios naturais. Não me prezei de prudente, mas contente, me gozei de trajas feios mundanais. Cada passo me perdi. Em lugar de merecer eu sou culpada. Habei piedade de mim que não me vi. Perdi meu inocente ser e sou danada (Silva, 1973, pl. 129).

Ao longo da obra, o primeiro diálogo é repetido em cinco situações diferentes (Silva, 1973, pls. 141-2; 161-2; 166; 175-6; 198-202) e o segundo em duas (Silva, 1973, pls. 129, 203). Desta opção, parece-nos que apenas pode resultar uma leitura. Apresentar uma Alma tendencialmente negativa, mais permeável às influências demoníacas que às do Bem, processo que culmina precisamente com a Alma a tentar dar a mão ao Diabo, confirmando que a influência do Diabo foi mais determinante que a do Anjo.

Todo este processo ganha uma ressonância maior no interior da narrativa porque o papel de Alma é desempenhado por Inês, afigurando-se-nos óbvio que Fernando Matos Silva pretende estabelecer uma conotação entre a caracterização negativa que desenvolve em torno da Alma e a autora física daquele papel, Inês, que desenvolveu com João uma relação, no mínimo, estranha, que virá a terminar de forma trágica e cujo momento fatídico ocorre, sintomaticamente, depois de a Alma se ter inclinado em definitivo para o Diabo.



A Alma balançando-se na direcção do Diabo (na imagem), tentando apanhar-lhe a mão. Apesar das tentativas do Anjo, este não conseguiu evitar que a Alma se inclinasse perante as influências do Diabo. Os gestos culminam todo o processo, para o qual o espectador foi sendo preparado, ou seja, a Alma aceitou ser mais permeável às influências demoníacas e relegar para mais tarde o caminho do Bem (Silva, 1973, pl. 202).

Aliás, a relação entre a psicologia interior da personagem Inês e o papel intradieгético que desempenha na peça é maior ainda se analisarmos o momento em que aquela mata João, altura em que se nota uma sobreposição absoluta dos dois papéis. Depois de consumir o acto de disparar, Inês ou a Alma, consoante quisermos, começa a desmaquilhar-se, ou seja, despindo-se o papel de Alma, que, como vimos, aceitou ser mais permeável às influências demoníacas. Assim sendo, a Inês que disparou sobre João é, ao mesmo tempo, a personagem que, sob aquele manto fatal de influências, decide matar quem não aceita acatar os seus planos. Os repetidos avisos premonitórios do Anjo, quanto aos maus caminhos em que a Alma-Inês se estava a envolver, ganham aqui absoluto sentido, pois as más influências

a que se deixou submeter conduziram-na ao assassinio de alguém que apenas rejeitou pertencer ao mundo em que pretendiam envolvê-lo. Nessa perspectiva, a Alma não é mais do que outra face de Inês, e esta, em termos alegóricos, é uma alma a caminho da perdição.



Consumado o acto, Inês começa a desmaquilar-se da pele de Alma, ou seja, a personagem que cometeu aquele assassinio não é apenas Inês, mas também a Alma, e esta estava, por sua vez, sob influências demoníacas (Silva, 1973, fotograma do pl. 214).

A finalizar, importará perguntar que razão terá levado Fernando Matos Silva a desenvolver uma personagem que, apesar de ter todas as condições para se tornar, perante o espectador, uma vítima da guerra colonial, acaba por redundar num tipo estranho, desequilibrado, que mata, que gera o afastamento do espectador, ao invés de suscitar a sua solidariedade.

Em primeiro lugar, convém lembrar que Inês é uma personagem próxima da situação política, que apoia os desideratos da guerra, que vê no irmão um herói épico-trágico, que deu a vida a lutar por um ideal. Por isso, diegeticamente, este posicionamento perfila-se na linha anticolonial da película. Recorrendo à ironia, exploram-se os danos laterais que a perda de familiares desencadeia. Repare-se que a morte do militar, com excepção do pai de João e de Inês, não é objecto de qualquer outro enaltecimento no interior da narrativa. Ou seja, o morto é apenas herói para estas duas personagens, que, por sua vez, não têm uma função favorável na fábula. Dito de outro modo, a morte do soldado acaba por ser um assunto secundário, apenas incidental para o problema central que a diegese quer

colocar, que são os efeitos nefastos da guerra junto daqueles que ficam, que vêm partir os familiares e que, depois, ante a eventual ausência definitiva dos que partiram, para além da angústia e do desespero, poderão ficar desequilibrados, como no caso de Inês, que se recusa a aceitar a situação e desenvolve mecanismos de substituição para a perda. Radicará aqui a moralidade irónica. Afinal, o desgosto provocado por esta morte surge em alguém que até é apoiante da causa colonial.

Porém, para além daquela, há ainda uma melancolia profunda que é transmitida na morte de João. Afinal, apesar de condenar a guerra colonial, acaba por falecer devido ao conflito, sem nele ter participado. Contudo, João não deixa de ser vítima das suas contradições. Afirma-se contrário à guerra, mas envolve-se inicialmente com alguém que lhe é favorável, aspecto que, em última instância, entronca no seu perfil romanesco. Mas, neste processo de vitimização de terceiros que nem relações têm com participantes na guerra, deve ainda ser feita uma referência a Leonor, cuja solidão é patente por entre a continuidade da vida, tornando-se também uma vítima involuntária do conflito ultramarino (Silva, 1973, pl. 216).

Angústias de separação

Na linha daquilo que já observáramos em *O Mal-Amado*, *Brandos Costumes* vai continuar a acentuar as angústias inerentes à participação no conflito colonial, pela valorização da dor e pela condenação das opções políticas e ideológicas que obrigaram a sociedade portuguesa àquele esforço de guerra. Tivemos oportunidade de salientar, quando apresentámos a obra anteriormente, que a diegese gira em torno de uma família que acompanha a história do Estado Novo, desde 28 de Maio de 1926 até à morte de Salazar, e onde confluem dois fluxos antagónicos. Por um lado, aquele que poderemos definir como a materialização do discurso ideológico do regime, assumido pela mãe e pela filha mais velha, e outro, oposto àquele, concentrado essencialmente no desempenho da filha mais nova.

Tal como em outros assuntos da narrativa, a temática colonial é abordada simultaneamente a dois níveis. Por um lado, através da exposição do

princípio ideológico defendido pelo regime, e, por outro, pela forma como a família vive quotidianamente essa situação. No primeiro caso, os temas são expostos através de discursos de Salazar, nos quais se afirma que o conceito de nação é inseparável da noção de missão civilizadora (Santos, 1974, pls. 128-151), e, decorrente daquele princípio, surgirá outra comunicação do líder a justificar a guerra com a defesa da nação pluricontinental e exortando a população a defender a pátria (Santos, 1974, pls. 173-189).

Por sua vez, a família vive este contexto essencialmente em função da permanência do namorado da filha mais velha num dos palcos da guerra, decorrendo daí as situações angustiantes que importa perceber. No entanto, mais do que acompanhar a reacção da família à presença do militar no conflito, o elemento diegético essencial decorre do confronto que a narrativa estabelece entre os discursos de Salazar relativamente à defesa do ultramar e a vivência familiar da situação, sendo nessa contraposição que se percebe a oposição da narrativa relativamente ao discurso do regime.

Embora o desenvolvimento deste tema esteja centrado na sexta sequência, em que os conceitos de nação, missão civilizadora e defesa do Estado pluricontinental são enunciados, a aproximação ao tema da guerra começa logo na terceira sequência, quando conhecemos a família e a filha mais velha recebe correspondência do namorado. Simultaneamente, este é o único momento em que o espectador adquire conhecimento dos sentimentos do militar, embora por via da leitura que a namorada faz da carta. Podemos depreender do conteúdo da missiva duas ideias essenciais. Por um lado, um certo espírito de missão, cruzado com algum aventureirismo, demonstrável através das pesadas baixas que causaram durante uma operação recente, das merecidas férias que no momento goza, e do agrado que aquela vida aventureira lhe causa, inferindo-se daí uma difusa posição de apoio às motivações políticas da guerra.

O norte é operação de surpresa ao inimigo. Verdadeiros actos de bravura da parte dos rapazes. Causámos pesadas baixas e estamos agora a gozar umas férias bem merecidas. Estou pronto para o que der e vier. Já estou feito ao clima. A gente habitua-se a tudo. E esta vida de aventura não deixa de me agradar [...] (Santos, 1974, pl. 47).

Porém, apesar dessa posição ideológica que subjaz à carta, a ideia nuclear que emerge do testemunho do militar radica nas dificuldades, nomeadamente no calor, no medo, nos perigos e no carácter traiçoeiro do inimigo, facetas que já haviam sido enunciadas em *Vinte e Nove Irmãos*, embora sem a carga oposicionista que esta película contém, e que aqui vão sendo superadas com a bebida, que se vai tornando viciante para alguns, situações que, no seu conjunto, fundamentam o pessimismo final que subjaz ao texto quanto às incertezas do regresso com vida.

O pior é o calor. Calor de rachar. Sempre que posso, duche com ele. Primeiro a ferver, depois gelado. Não há nada melhor. E mal chego ao quarto, sabes, todo nu. Não se aguenta a roupa. [...] O que mais impressiona é a majestade da paisagem. Isto é grande p'ra burro. Nem tu fazes uma ideia. [...] Passamos o dia a beber. Há quem já comece a ganhar o vício. É uma maneira de esquecer o medo, as fraquezas e os perigos. Recordas-te do Oliveira? Morreu numa emboscada. O inimigo é traiçoeiro. Ataca à traição, quando menos se espera. É preciso estar sempre de olho alerta. Tudo quanto aí se diz nos jornais ainda é pouco. Não dá sequer uma pálida ideia. Se tu visses uma fotografia que eu aqui tenho morrias de susto. Hás-de vê-la depois comigo ao pé para não te assustares. Eu atiro-me prá frente e não quero pensar em mais nada. Se sair daqui com vida o futuro é nosso (Santos, 1974, pl. 47).

Finalmente, o fluxo mais determinante que emana da cena consiste na ausência física e sonora do discursante e, simultaneamente, na presença da namorada, que lê o texto, deitada sobre a cama, inerte, qual Penélope que aguarda pela chegada do companheiro. Apesar de estarmos em presença de um testemunho de guerra, e de este servir de ponto de partida para a exploração de uma angústia de guerra, pretende-se que esta última seja essencialmente observada nos que esperam, de longe, pela chegada dos ausentes, daí que, como já dissemos, o problema das angústias decorrentes da ida para o ultramar seja, nesta película, exclusivamente centrado nos que ficam.

No entanto, se o cerne da angústia da separação se situa na companheira que espera, a vivência do problema envolve a generalidade da

família, que se interessa pela situação, apesar de os modos como se manifestam as preocupações individuais serem relativamente diferentes, nomeadamente entre o pai, mãe e filha mais velha a propósito do recurso ao apoio divino.

Na verdade, enquanto as últimas se socorrem constantemente da fé católica como instrumento de protecção do militar, ou de encaminhamento da sua alma, o pai, dentro da tradição republicana, laica e anticlerical, rejeita esse mecanismo, insurgindo-se contra essa prática dos seus familiares, sem que tal signifique desinteresse ou desrespeito pelo soldado. Podemos constatá-lo na refeição seguinte à recepção da correspondência, quando o pai procura saber notícias do namorado da filha, momento em que a mãe comenta: «Graças a Deus, continua de boa saúde», ao que o pai ironiza: «Se não for ele a cuidar da sua saúde, Deus há-de valer-lhe de muito!» (Santos, 1974, pl. 49). O protesto do pai é ainda mais veemente quando o militar morre e aquelas vão à missa por sua alma. Então, quando estas se aprestam para sair, diz-lhes que não quer a casa «transformada num colégio de beatas», ao que a mãe reage discordante:



A carta do namorado, apesar de nos transmitir o espírito de missão e as dificuldades enfrentadas pelo militar, acaba por se transformar num mero recurso que enuncia um tema. A voz que surge a ler é da namorada e é também esta que surge exclusivamente em campo. Ou seja, o objectivo essencial da narrativa é situar o problema das angústias de guerra nos que ficam, nos que aguardam e que também sofrem com as partidas (Santos, 1974, fotograma do pl. 47).

Mãe: Beatas? Então, ter fé é ser beata? O que me tem valido é a minha fé! Para poder levar a minha cruz ao calvário! [...] Estás a ouvir isto? Sempre o mesmo! Nunca respeita as ideias dos outros...

Pai: Não quero ver a minha mulher e a minha filha metidas com padres! Não quero aqui cheiros de sacristia! [...] Sou dos que sempre lutaram contra esse cancro da sociedade e hei-de continuar a lutar até morrer.

Mãe: Deus tenha piedade da tua alma!

Pai: Governo que conceda privilégios a essa corja de ladrancos não conte comigo!

Filha mais velha: Nós íamos à missa por alma...

Pai: (veemente) Morreu como um herói! Cumpriu o seu dever de soldado! [...] O seu dever de soldado! Morreu com a sua consciência tranquila, honrando o nome dos seus! Isso vos deve bastar! Honras porquê, em sua memória, com missas e responsos? [...] (Santos, 1974, pl. 195).

Como se pode verificar, esta discussão cimenta claramente que as personagens apenas assumem diferentes formas de viver a angústia da separação e da morte. Para elas, apesar do negativismo que a narrativa transmite relativamente à Igreja Católica, e por essa via em relação ao próprio regime, a fé não deixa de ser um mecanismo de conforto e segurança perante a dor da separação e do falecimento. Mas, já para o pai, o sentimento de perda é vivido segundo outra ordem de valores, nomeadamente em função dos princípios cívicos republicanos, em que a consciência do indivíduo lhe coloca deveres pátrios, entre os quais o de a defender, com a vida se necessário, daí que o namorado tenha morrido como um herói no cumprimento do dever.

Porém, apesar de a narrativa colocar a religião a separar a vivência da dor das personagens, importa reforçar que aquele sentimento é comum. E, neste campo, julgamos que a película foi construída de modo a que o espectador valorize mais os efeitos, negativos normalmente, que as opções ideológicas do regime têm junto da família. Tal verifica-se devido à utilização frequente de um processo narrativo, que já designámos por “metáforas de negação”, e que consiste na negação de ideias anteriormente afirmadas em tese pelo discurso oficial do regime. Na situação que

estamos a acompanhar, a película contrapõe a tese oficial do regime, mais uma vez através das palavras de Salazar, com as suas consequências negativas, daí que estas se afirmem como a negação da anterior de forma metafórica.

No caso, a tese de Salazar é a exortação ao combate, à defesa dos territórios ultramarinos, perante uma multidão reunida para escutar e apoiar o líder. Enquanto vão surgindo diversos planos da multidão, Salazar afirma:

Só um sentimento é bastante alto e profundo para inundarmos a alma neste momento: o da firme determinação de defender a integridade nacional. E é esta determinação que tem de ser interpretada em toda a parte como a valorosa e gritante afirmação da vontade de viver do nosso povo. (*aplausos*) Dei há dias a entender a obrigação de merecermos os nossos mortos. Mas diante do espectáculo a que nos é dado assistir, de todo um povo unido e fraterno se comprime por suas mil representações, junto a um espaço de poder, diante deste empolgante movimento de mobilização de almas, que se oferecem em devotamento total, a ouvir o eco das mesmas ansiedades das terras ultramarinas, que a esta hora também clamam pelo seu direito a gozar de paz, e pela legitimidade da sua participação nacional, diante de tudo isto, que é belo, e grande, e único, não temos o dever de merecer os mortos, temos também o dever de ser orgulhosos dos vivos (*aclamação*) (*vozes*) Viva Portugal do Minho a Timor! Viva! (*entoação do hino nacional pela multidão*) (Santos, 1974, pls. 173-189).

E, na cena seguinte, surge a consequência negativa daquela tese, a morte do namorado da filha mais velha e a dor da família que perde alguém próximo, constituindo-se, assim, a metáfora que nega e condena a tese do regime.



No fotograma da esquerda, depois de Salazar terminar o discurso, ouvimos vozes gritando: «Viva Portugal do Minho a Timor!», seguindo-se a entoação do hino nacional pela multidão. Na imagem da direita, correspondente ao plano seguinte, surge o efeito da decisão anterior, ou seja, a dor e a morte. Uma urna, que simboliza a morte do namorado da filha, coberta com a bandeira nacional, escoltada por quatro soldados. A música usada projecta ao momento uma dignidade e elevação incomuns, como se estivéssemos perante alguém a quem se presta uma honra nacional pelos serviços prestados ao país, mas que, decorrente desse esforço, morreu. Ou seja, depois da exortação ao combate, surge a consequência, a morte, e depois a dor da família pela perda (Santos, 1974, fotogramas dos pls. 189-190).

Finalmente, para a filha, a consequência decisiva da perda do namorado será a desistência da vida, enunciada através de uma tentativa de suicídio, situação que, ao nível da intriga, deverá ser entendida segundo dois significados (Santos, 1974, pl. 203). Em primeira instância, é o resultado directo do trauma provocado pelo desaparecimento do companheiro, pelo desmoronar físico-afectivo da relação, mas, a um nível mais profundo, poderá também significar alguma descrença naquilo que constituíam as suas convicções. Entendendo o suicídio como a auto-anulação de tudo aquilo que significa a vida humana, a tentativa que é apresentada na narrativa tanto pode ser interpretada exclusivamente como uma consequência directa da perda, facto que, em si, continua a ser bastante significativo, como, de forma mais alargada, poderá significar uma crise de identidade, a perda das referências que a mantinham agarrada à vida e à sociedade em que crescera e fora educada.

A esse nível, ao longo da obra, podemos encontrar elementos que permitem afirmar estarmos perante uma personagem com conflitos interiores,

cuja origem parece radicar numa progressiva saturação em relação ao universo de referências familiares e ao seu significado ideológico. É o caso, logo no início da obra, quando exprime, num incisivo desabafo, «não espero mais. Já não tenho idade para me sujeitar a isto», referindo-se à incerteza em que ela e a mãe estavam quanto à saída do pai, comentário que surge em consequência de duas acções paralelas, cujo significado deve ser interpretado conjuntamente. Depois de o espectador ter sido informado da morte de Salazar, estas aprestam-se para sair, eventualmente para assistirem às cerimónias fúnebres, mas ficam dependentes da decisão do pai de sair ou não. Simultaneamente, enquanto estas aguardam e estão em campo, surgem dois excertos em *over* de um discurso elogiativo sobre Salazar:

(*over sobre Salazar*) ele trouxe às nossas inteligências uma direcção prudente e salvadora. Habitou-nos à concentração espiritual e à renúncia material. Animou-nos a sofrer com garbo todos os sacrifícios que esta hora requer. [...]

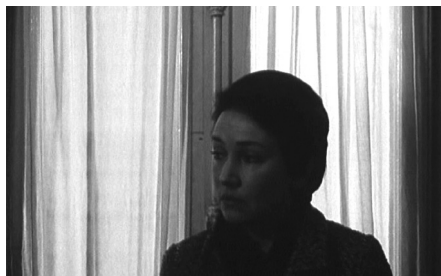


[...] Por isso, é nossa obrigação obedecer-lhe inteiramente para sermos invencíveis. Sem espírito de obediência, jamais cumprimos os nossos mais sagrados deveres de inteligência. E obedecer ao chefe é obedecer ao instinto de Portugal eterno.



Irmã mais velha: Não espero mais. Já não tenho idade para me sujeitar a isto!

Mãe: E eu, não tenho que me sujeitar?
(Santos, 1974, pls. 5-7).



Estas imagens, acompanhadas daquela voz *over*, surgem na sequência de um monólogo da mãe, em que esta se queixa da vida de obediência e submissão que tem em relação ao marido. A colocação de um discurso sobre Salazar, no qual é referido algum do seu legado cultural, nomeadamente o sacrifício, a renúncia material e a obediência, em paralelo com imagens da filha e da mãe, serve para enunciar que elas são as destinatárias daqueles princípios, que, aplicados ao universo familiar, significam a submissão do feminino em relação ao masculino. É na sequência desta acção paralela que surge o desabafo da filha mais velha, sintoma da referida saturação, dizendo que não espera mais pelo pai e que já não tem idade para se sujeitar àquilo, ou seja, àquela submissão perante a autoridade masculina e paternal.

Outro sintoma dos conflitos interiores surge na sequência da recepção da carta do namorado, quando a irmã tenta tirar-lha. Depois de conseguir o intento, a mais velha, furiosa, dá-lhe uma bofetada e acusa-a de não ter o direito de se meter na vida dela, classificando-a como um «poço de veneno» e como um «cão que não conhece dono» (Santos, 1974, pl. 48). Porém, a reacção mais significativa ao nível das frustrações interiores surge depois de a irmã mais nova sair, num monólogo ao qual subjaz uma grande frustração, por se sentir vítima da autoridade a que foi sujeita, além de discriminada pelo facto de a irmã ser diferente e desafiar a autoridade.



O que ela tem é mimo! Deram-lhe mimo demais! Se tivesse a educação que eu tive. (*veemente*) Um pulso de ferro! (*frágil*) Já vem fora de tempo. É essa a sua sorte. Só sei que sou sempre eu a vítima. Nesta casa sou sempre eu a vítima. A vítima. (*emocionada*) Sempre a vítima! A vítima! Sempre! (Santos, 1974, pl. 48).

Naturalmente que, em função desta caracterização psicológica, a tentativa de suicídio ganha outra dimensão. Obviamente que o desaparecimento do namorado é a causa primeira, aquela que faz despoletar todo o processo, que cimenta ainda mais a dimensão angustiante da personagem relativamente à separação derivada da guerra colonial, afastamento antes temporário e agora compulsivamente definitivo. Mas, para além dessa causa primeira, aquela tentativa não pode ser interpretada fora deste ambiente sociocultural que a aprisiona e do qual nunca vai conseguir libertar-se. A personagem fornece sinais de revolta contra a asfixia da autoridade, que se vão acumulando, que criam um lastro profundo de insatisfação, mas que, devido ao seu conformismo, não consegue ultrapassar. Daí a solução do suicídio como saída libertadora, que ela própria reconhece quando, inquirida pelo narrador sobre as razões do acto, fala em «comemoração póstuma» (Santos, 1974, pl. 206). Perdendo a última referência que a agarrava à vida, o suicídio significava festejar, postumamente, a sua libertação daquele universo.

4. Um império, dois perfis heróicos

O anacronismo da visão imperial

A fechar este capítulo, importa reter os aspectos que nos parecem mais relevantes sobre o tema da heroicidade. Contudo, em primeiro lugar, gostaríamos de salientar o anacronismo entre a visão imperial que as películas de Leitão de Barros e Brum do Canto apresentam e o tempo em que ambos os filmes são produzidos. Quer em *Camões* quer em *Cbaimite*, encontramos uma concepção sobre os territórios coloniais que remete para a ideia de império que dominou até 1945, concepção que pressupunha uma visão centralizadora e hierárquica relativamente àqueles territórios, tanto no domínio económico como rácico, competindo à metrópole o papel coordenador da actividade económico-administrativa e o de fomentar a civilização entre as raças indígenas.

Como vimos anteriormente, a partir de 1945, o discurso oficial do Estado Novo tende a modificar-se, fruto da alteração do contexto internacional,

claramente desfavorável ao colonialismo, para um posicionamento que globalmente procura negar o carácter colonial dos territórios ultramarinos portugueses. Nessa linha, vai emergir a tese pluricontinental, definindo que Portugal era também composto por províncias ultramarinas, princípio que ficará em definitivo consignado na revisão constitucional de 1951 e pela ideia da sociedade multirracial que foi desenvolvida pelo sociólogo Gilberto Freyre.

Porém, como tivemos oportunidade de constatar, ambas as películas não se ajustam plenamente ao tempo político em que são produzidas. No caso de *Camões*, surgida em 1946, embora possamos admitir que se situe ainda num tempo de transição, a verdade é que uma das suas linhas de leitura fundamentais é o elogio da capacidade imperial lusa. De forma mais evidente ainda, é a obra de Brum do Canto, criada em 1953, já depois da revisão constitucional de 1951, e numa fase em que o regime procura ser aceite no seio da ONU, que apresenta, em diversos momentos, um evidente racismo, em que predomina a superioridade branca relativamente à negra. Se esta visão está correcta ao nível do tempo da história, pois em finais do século XIX imperava a ideia darwinista da evolução das espécies, legitimadora da superioridade branca, também é verdade que a manifestação daquela concepção nos anos 50 poderia ter colocado alguns problemas à política externa portuguesa, empenhada exactamente na demonstração da sociedade multirracial.

Nessa medida, o que resulta deste anacronismo é a demonstração inequívoca de que, tal como o abandono da visão imperial e a adopção da tese pluricontinental não foi pacífica no seio dos corredores políticos do regime — recorde-se a oposição surgida na Câmara Corporativa —, igualmente encontramos idênticos indícios que comprovam a ausência de unanimidade em relação à linha política oficial, surgindo manifestações culturais como estas que não se enquadram plenamente no discurso do regime, situando-se eventualmente numa linha ainda mais conservadora que a instituída.

Entre o domínio e o declínio dos heróis épico-trágicos

Do percurso que efectuámos nas narrativas de exaltação dos heróis parece-nos resultar uma predominância absoluta dos perfis que oscilam

entre o épico e o trágico. Dessa conclusão resulta também uma exclusão. Não existe nenhum herói que possamos identificar objectivamente como herói mítico. Apesar do carácter elevadamente incomum com que a maioria dos protagonistas são apresentados nas narrativas, desenvolvendo acções e lideranças que revelam uma coragem e uma determinação em que a vida quase assume irrelevância, nenhum deles é caracterizado de forma divina, quer por aqueles que testemunham as suas acções, quer pelo seu próprio desempenho. Em segundo lugar, a simbiose do épico com o trágico produzirá resultados curiosos, pois tanto a explanação dessas características, bem como os momentos em que são enunciadas, conferirão às personagens diferentes pesos e distintas importâncias no interior das fábulas, acabando por criar algumas hierarquias inesperadas.

E, de todas as características de raiz trágica, aquela que mais se estende pelos heróis é a impulsividade, tratando-se de um aspecto que tanto provém do domínio sentimental e guerreiro, caso de Luís Vaz, como do âmbito exclusivamente militar, casos de Couceiro e Mouzinho. Como pudemos acompanhar ao longo do percurso de Luís Vaz, vimos que a sua vida na fase juvenil é ritmada pela cadência das paixões que lhe vão surgindo, às quais não consegue resistir, resultando daí a primeira razão da sua impulsividade e da qual deriva também um carácter inconstante. Mas, para além da pulsão amorosa, será também o impulso patriótico que o moverá em defesa da bandeira, impropriamente descaída em resultado dos combates com os mouros. Deste inesperado gesto resultará outra faceta do seu perfil trágico, esta agora com fortes repercussões ao nível do tempo em que o filme foi produzido. Com a perda de uma das vistas, em resultado do disparo de um mouro, o içar da bandeira transforma-se num gesto dramático mas, ao mesmo tempo, profundamente nacionalista, assumindo, desde logo, uma conotação eminentemente estado-novista. Deste modo, ao cruzar com o domínio do conhecimento histórico, a impulsividade que conduziu o herói àquela atitude ganha outros foros, agora a nível do discurso ideológico do Estado Novo, veiculando a ideia de que, acima da dor, estão outros valores mais elevados, como a manutenção do império colonial, em relação ao qual nada se deve recusar.

Contudo, vimos também que a impulsividade derivou, noutros casos, da menorização dos riscos, essencialmente em Couceiro e Mouzinho, quando ambos decidem jogar a vida e a dos seus comandados no encontro com Paskan e em Chaimite. A lógica e a ponderação estratégica conduziriam, em ambos os casos, a decisões diferentes daquelas que efectivamente foram tomadas. Mas a tipologia trágica não se orienta por esses critérios, utilizando outros como a determinação e a ausência de hesitações, aspectos que os conduzem à tomada daquelas decisões. Daí resulta que o arrojo absoluto das personagens seja a principal força que as impulsiona, redundando, assim, numa primeira e inesperada hierarquia. Em função dos processos narrativos usados para relatar os episódios, Mouzinho vê o seu lugar de herói fundamental daquela campanha relegado para um plano secundário, posição contrária àquela que, ao longo dos tempos, foi sistematicamente veiculada pela memória histórica. Porém, esta inusitada despromoção do herói de Chaimite acaba por ser uma constante na película, a que não deverão ser alheias as antipatias de Brum do Canto relativamente àquele militar, em oposição à simpatia e preferência que manifestou pela figura histórica de Paiva Couceiro. Este, apesar de ser também apresentado de forma impulsiva na obra, tem algo que o aproxima do realizador e que radica na comum preferência monárquica.

Para além disso, Mouzinho é apresentado como uma personagem interiormente conflituosa, que busca a morte como símbolo de heroicidade, faceta que tanto é enunciada em momentos absolutamente inadequados, quanto se afigura desajustada às responsabilidades que detém enquanto líder militar e marido. Esta contradição entre o desejo e a norma, que também é uma faceta do trágico, pelos momentos em que é manifestada e pelas responsabilidades que o capitão desempenha, acaba por lhe conferir uma caracterização negativa, que contribui, mais uma vez, para a menorização da personagem face a Couceiro, que, inversamente, se apresenta interiormente equilibrado, sem desejos que afrontem as leis e as normas sociais. Este desafio às normas pode ainda ser encontrado na personagem Camões, que, na fase inicial, afronta o socialmente correcto pela manutenção de várias relações simultâneas e pelo seu carácter irreverente, mas que, na fase da maturidade, se curva perante a lei, deixando

de ser um desafiador do instituído para se tornar defensor e épico do império construído.

Além do trágico, a caracterização épica é também outra dominante dos heróis fundamentais que passámos em revista. Todos possuem intradiegeticamente os seus cúmplices e confidentes, que testemunham e elevam as suas acções, assim acontecendo com Luís Vaz, cujos amigos lhe elogiam constantemente a conduta; com Mouzinho e Couceiro, que recebem regularmente o apreço de personagens que lhes estão próximas; e ainda com Caldas Xavier, cuja visibilidade é acentuada por personagens com grande relevância histórica e diegética, como sejam os casos de Mouzinho, Couceiro e António Enes. As viagens recheadas de emoção e aventura, como aquelas que Daniel conta sobre Mouzinho quando com ele esteve na Índia, ou as que Luís Vaz protagoniza, tanto em Ceuta como na Índia, bem como os regressos e a ansiosa espera dos amigos de Camões quando este está para chegar do Oriente, são outras tantas características de tonalidade épica que estas personagens apresentam.

Porém, neste domínio do épico, aquilo que é mais unânime nos protagonistas é o cumprimento da lei, da autoridade instituída, como Camões, que luta contra os mouros para manter o território africano na posse da autoridade portuguesa, assim como Caldas Xavier, Couceiro e Mouzinho, que, na província moçambicana, lideram o combate contra uma revolta que visa ferir a legitimidade da autoridade colonial instituída. Simultaneamente, a focalização no passado, harmónico e coeso, é também outra faceta épica que encontramos nestas películas, onde, tanto em *Camões* como em *Chaimite*, não se vislumbram elementos que indiciem leituras fracturantes sobre esses tempos. Pelo contrário, os momentos históricos recuperados, à boa maneira épica, são apresentados de forma idílica e harmoniosa, nomeadamente em *Chaimite*, onde a sociedade colonial se identifica e colabora para que os desígnios de afirmação da autoridade portuguesa saiam relegitimados.

Finalmente, uma das características maiores da tipologia épica, a colagem dos heróis a um destino colectivo, é também um elemento que se destaca nos perfis que tivemos oportunidade de desenvolver. Essa identificação terá de ser necessariamente remetida para o tempo de produção do discurso, neste caso o Estado Novo, sendo perceptível a sintonia existente entre

o destino imperial e civilizador propagado pelo regime e as aproximações que se encontram na intriga, nomeadamente pela recuperação de episódios importantes na história do império segundo a perspectiva estado-novista, a ponto de permitirem inscrever retrospectivamente o sinal do futuro regime naquelas marcas do passado. Ou seja, as evocações de dois momentos nucleares da história lusa — por um lado, o das peripécias passadas por Luís Vaz em torno do império colonial, e, por outro, o episódio em que a autoridade colonial portuguesa foi restaurada pela acção das tropas — acabam por se transformar em dois exemplos em que tanto a feição imperial como a faceta colonizadora, defendidas pelo Estado Novo, são paradigmaticamente demonstradas no passado, prestando-se aqueles heróis, por encarnarem estes momentos decisivos, admiravelmente ao tratamento ideológico da história.

Contudo, embora todos adquiram aquela dimensão, dado que, tanto pelas armas como pelas letras, se assumem como exemplos defensores da identidade imperial e colonizadora, a verdade é que nos parece existir uma diferença gradativa entre eles, particularmente entre Couceiro e os restantes. Efectivamente, Paiva Couceiro é um herói que não apresenta contradições, tudo nele é dignificante e elevado, quer no esforço guerreiro, quer na conduta, quer na coragem, enquanto nos restantes, ou pela irreverência da juventude de Luís Vaz, ou pelas frustrações pessoais de Mouzinho, ou ainda pela doença fatal de Caldas Xavier, em todos eles existe algo que os coloca em diferentes patamares de dignidade. Esta situação adquire uma ressonância significativa no caso do capitão de Chaimite, que, como tivemos oportunidade de demonstrar, sempre fora projectado como o herói decisivo desta campanha, colocado sistematicamente num degrau mais elevado e incomum que os restantes, mas que vê, nesta película, o seu lugar subitamente tomado por Couceiro e relegado para um plano secundário.

Chegados aos anos 60, os heróis épico-trágicos perdem a importância que até aí tiveram. Embora permaneçam nas películas analisadas, já não são aquelas tipologias a matriz fundamental que orienta as acções que vão sendo desenvolvidas nas intrigas. Porém, em termos de ritmo histórico, aquilo que, de momento, pretendemos salientar é a sua permanência, embora declinante, em paralelo com a ascensão do modelo romanesco.

Se repararmos, as personagens Ilídio, em *Vinte e Nove Irmãos*, o irmão de Inês, em *O Mal-Amado*, e o namorado da irmã mais velha, em *Brandos Costumes*, apresentam, embora de forma algo difusa, características de proveniência épica. Em primeiro lugar, todos estão a desempenhar uma função que se destina a fazer cumprir a lei instituída, neste caso a lei colonial portuguesa nos territórios ultramarinos. Em segundo lugar, tanto Ilídio como Mário são identificados com um destino colectivo, o da missão colonial — o primeiro porque, depois da tomada de Quissacala, faz a ascensão gloriosa ao Monte da Pedra Verde para nele colocar a bandeira que aí ficou desfraldada ao vento, simbolizando a sua participação no cumprimento de uma missão nacional; o segundo porque, nas palavras do pai de João, «deu a vida por nós», por algo que faz parte da identidade colectiva. Finalmente, em *Brandos Costumes*, o namorado da filha mais velha, na carta que envia, acaba por confessar o seu gosto pela vida de aventura e por um difuso espírito de missão.

Da emergência à implantação das preocupações existenciais

O modelo romanesco de heroicidade faz a sua aparição ainda durante a fase em que domina o tipo épico-trágico. De forma algo inesperada para o período em que os discursos fílmicos são produzidos, e atendendo também às finalidades laudatórias que lhes estão subjacentes, vamos já encontrar alguns indícios da tipologia romanesca em algumas das personagens das narrativas de exaltação. Embora não sejam dominantes, emergem já preocupações em que se reflectem sombras e angústias, que se sobrepõem ao perfil épico ou trágico, conferindo a alguns heróis um carácter mais comum, nos quais as questões da existência ganham temporariamente alguma ênfase.

À cabeça, surge Caldas Xavier, que, embora presente durante o seu desempenho um perfil maioritariamente épico e trágico, surge, a espaços, com caracterizações mais terrenas, como sejam a da sua progressiva incapacidade física para lutar ao lado dos outros militares, enunciação feita pelos colegas que lhe estão próximos, bem como a referência aos problemas

materiais e familiares que decorrem do seu falecimento. Outro exemplo de um carácter com indícios romanescos é o do intérprete António, que surge permanentemente angustiado com uma falta por si cometida, até ao momento em que se confessa a Paiva Couceiro, resultando daí o perdão majestático que lhe é conferido por este.

Desse modo, desde que adquirimos conhecimento dos problemas de que ambos padecem, verifica-se uma longa espera até que o espectador tenha conhecimento das resoluções, aspecto que entronca também na caracterização romanesca. Num caso, vamos sendo informados do avolumar da doença de Caldas Xavier; noutro, António tem parte da sua vida suspensa até que surge a conversa com Couceiro. Ou seja, desde que são enunciados os respectivos problemas até que são resolvidos, as personagens aguardam o seu desenlace, momento em que poderão manter-se ou abandonar a faceta romanesca. É esta última situação que acontece a ambos. Um, falecendo, vê a confirmação das sombras trágicas que se iam perfilando no horizonte; outro, ao ser perdoado por Couceiro, assume plenamente a dimensão épica com que, até aí, também foi caracterizado. Daqui resultará que a resolução das sombras e angústias de que ambas as personagens padecem, ao permitir que saiam daquela condição, inviabiliza a sua inclusão no perfil romanesco, daqui resultando ainda que, apesar daqueles indícios, tanto o perfil global das personagens, como o carácter exaltante das narrativas, não saia modificado.

Porém, será nos filmes que surgem a partir da guerra colonial que o modelo romanesco assume toda a sua plenitude narrativa. E, das três obras que analisámos, *O Mal-Amado* é, talvez, aquela em que a autopercepção do eu, da individualidade, e a rejeição daquilo que aprisiona e condena o Homem é exposto de forma mais evidente. João revela constantemente esse perfil quando assume a sua oposição à guerra, rejeitando-a e condenando-a, mas, simultaneamente, sente a impotência da sua posição perante as normas políticas dominantes quando assume as suas fragilidades humanas, quando confessa o medo que a ida para a guerra lhe suscita.

Mesmo nos testemunhos militares que surgem nestas narrativas, apesar de ainda estarem presentes alguns elementos de proveniência épica, o essencial ou, pelo menos, grande parte da sua caracterização já é de raiz

romanesca. São os casos de Ilídio, em *Vinte e Nove Irmãos*, e do namorado da filha mais velha, em *Brandos Costumes*, em que o *stress* de guerra está bem presente, com comportamentos dominados pela tensão, distando claramente da temeridade e da calma que os heróis trágicos apresentam. E aqueles aspectos que antes eram usados para acrescentar valentia, nomeadamente as barreiras naturais e o desempenho do inimigo, agora surgem como obstáculos que explicam a psicologia romanesca. É o caso das condições naturais, do calor e do terreno, ou a invisibilidade e o carácter traiçoeiro do inimigo, que tanto são enunciados em *Vinte e Nove Irmãos* como em *Brandos Costumes*, que são agora usados com finalidades distintas e que permitem o desenvolvimento de características novas, nomeadamente a emergência de vícios, como a bebida, ou a confissão do medo. Ou seja, o herói romanesco, mais do que elevar-se acima do comum dos mortais, mais do que mostrar as grandezas humanas, procura reflectir as sombras e angústias do seu tempo, transmitindo a sua grandeza na assunção daquilo que será o padrão comum do comportamento humano.

Porém, a característica mais marcante que subjaz às películas em que a heroicidade romanesca é dominante, particularmente nas obras de Fernando Matos Silva e de Alberto Seixas Santos, é o aspecto eminentemente depressivo com que algumas personagens são tratadas. Vimos com detalhe como Inês apresenta comportamentos estranhos e anormais, que redundaram em violência. Vimos também como a filha mais velha, em *Brandos Costumes*, desiste da vida e tenta suicidar-se. Vimos igualmente como, em ambos os casos, estamos perante personagens que são apoiantes do sistema político em vigor. Vimos ainda que, nas duas situações, se verifica a perda, na guerra colonial, de alguém que lhes é afectivamente próximo. Ou seja, em ambas as películas há uma preocupação em fazer uma abordagem aos efeitos psicológicos derivados do conflito ultramarino nos apoiantes daquela opção, efeitos esses que são geradores de um tipo de romanesco que, se verosímil, se admissível, é deprimente e não procura a aproximação do espectador em relação à dor que ambos sentem.

Como estamos perante obras que condenam a guerra colonial, e como esta oposição em nada redundaria a não ser nessa manifestação, para os seus criadores restaria, pelo menos, o conforto proveniente da ironia

cáustica de devolver aos apoiantes do regime, ao nível da criação artística, as consequências físicas e psicológicas do apoio que davam àquelas opções políticas.

Assim, resta-nos dizer que estamos perante um império para dois perfis de heroicidade, ou seja, serão dois modos de encarar os territórios ultramarinos entre 1945 e 1974, concepções que, porém, não representam mais do que isso. Dada a impossibilidade de medir a representatividade que cada uma delas contém, o que, de resto, já foi percebido através de outros instrumentos de observação, são apenas duas manifestações da sociedade, pulsar onde subjaz a confluência de duas visões antagónicas: uma, a épico-trágica, na qual está subjacente a missão colonial e civilizadora, coincidente com a ideologia do Estado Novo; e outra, dominante a partir da guerra colonial, que se afasta daquela visão e sobreleva os problemas individuais que decorrem do fenómeno da guerra.

Por outro lado, apesar de existir sincronia na existência dos dois modelos, no que diz respeito à sua evolução diacrónica é possível afirmar que o modelo épico-trágico é dominante até aos anos 60, altura da instauração da guerra colonial e a partir da qual se vai tornar dominante o modelo romanesco, em que a condição heróico-guerreira sofre um recuo. Desde então, o destino dos heróis épico-trágicos já não termina, como nos filmes de exaltação, com a sobrelevação das suas qualidades pessoais e militares. Ou regressam vivos, como Ilídio, com a tensão dos combates na memória, ou morrem e passam ao anonimato, como o militar de *Brandos Costumes*, ou, ainda, como o irmão de Inês, morrem e deixam sequelas psicológicas nos que ficam.

ENTRE
O PARAÍSO
E O REMORSO
COLONIAL

IV

(Página deixada propositadamente em branco)

IV
ENTRE O PARAÍSO E O REMORSO COLONIAL

Uma missão, um império

Tivemos já oportunidade de salientar que o império colonial português deve ser inserido na vaga de fundo que existe desde os tempos mais recuados e que tem conduzido diversos povos a estabelecerem impérios e relações coloniais com outros, durante períodos de tempo mais ou menos longos. Assim, o império colonial português enquadra-se na tendência que caracterizou a Europa, a partir de finais do século XIX, para estabelecer um domínio sobre zonas que se situavam essencialmente em África e na Ásia, o que conduziu, invariavelmente, ao desenvolvimento de relações de dominação económica, política, administrativa, cultural e rácica. De igual modo, para além dessa unidade estruturante, enfatizamos também que, na configuração imperial desenvolvida pelo Estado Novo deveriam ser acrescentadas algumas particularidades, que se situam essencialmente ao nível do discurso ideológico, incidindo na vertente pretensamente constitucional do povo português para estabelecer relações com outros povos, aspecto que, segundo a ideologia do regime, elevava a colonização portuguesa acima das relações de mera dominação económico-política, para se situar a um nível essencialmente civilizacional.

A filmografia que agora vamos ter sob escuta permitirá, em primeira instância, perceber em que medida a colonização se afasta ou se aproxima desta perspectiva. Na verdade, o lastro comum a todas as narrativas é precisamente a colonização, nomeadamente as concepções de colono

e indígena, bem como as relações sociais que entre eles se estabelecem, aspectos que, assim o esperamos, permitirão definir com clareza o conceito de colonização que delas emerge.

A começar, mais uma vez, surgirá *Chaimite*. Somos de opinião que o tema colonial tem, no filme de Brum do Canto, uma função determinante ao nível dos sentidos da narrativa. A variedade de abordagens — que vão desde as relações familiares, passando pelo ideal de sociedade, pela defesa da terra, pelas relações estabelecidas com a comunidade indígena —, assim como a sua recorrência, permite-nos afirmar que se trata de um assunto não menos importante que o dos heróis e que, inclusivamente, possibilita o estabelecimento de uma relação mais objectiva e incontornável com o tempo em que o filme é concebido. Na linha de *Chaimite* surgirá *O Zé do Burro*, obra temporalmente distante da película de Brum do Canto, mas em perfeita sintonia com aquele no que se refere à visão do colono e das colónias. Efectivamente, duas particularidades identificam a película de Eurico Ferreira: a afirmação do princípio colonial em tempo de recessão e o ponto de vista da enunciação. O primeiro é particularmente curioso por emergir numa era de declínio da ideia colonial; o segundo, por ser uma película produzida no território moçambicano.

Depois, para analisarmos o lado do remorso, surge, em primeiro lugar, *O Costa de África* que, tal como *Malteses*, *Burgueses e às vezes*, tem a particularidade de apresentar uma visão do colono a partir do ponto de vista metropolitano. Porém, são obras com objectivos distintos, apesar de ambas partilharem do princípio da comédia. A primeira não apresenta finalidades políticas e a segunda, apesar daquele registo, é uma obra profundamente sarcástica no que se refere à sociedade colonial. Entre as duas, surgirá ainda *Nojo aos Cães*, onde, através do protagonismo da juventude, e com o experimentalismo que António de Macedo decidiu implementar na narrativa, diversos valores são questionados, entre os quais a herança colonial portuguesa.

1. O paraíso africano

1.1. Lutando pela casa no mato

O apêndice da guerra num contexto de paz e harmonia

Chaimite é uma obra que fornece diversos elementos em matéria de visão paradisíaca. A começar, desde logo, pela ideia de que brancos e negros convivem de forma pacífica, estabelecendo relações laborais e sociais em que pontifica a paz e a harmonia, em que a guerra surge como uma espécie de acidente de percurso, que, depois de sanada, permite o regresso ao ciclo normal das relações pacíficas que se enunciam logo de início. Na verdade, do ponto de vista da comunidade branca, o convívio com o sector indígena é uma das vertentes que está constantemente presente na caracterização dos colonos, pois, apesar da situação de guerra, estabelecem relações afectivas e laborais com os negros, reveladores de algum tipo de assimilação em relação à cultura e hábitos africanos.

Naturalmente que o enquadramento geral das relações entre as duas comunidades é estabelecido segundo um quadro de mando e subordinação, padrão típico de países coloniais, onde a tendência para a subalternização e inferiorização do colonizado relativamente ao colono é comum. Os indicadores que a película fornece a este nível não fogem a essa regra, aspectos, de resto, são perfeitamente consonantes com o tempo da história, dominados por forte inferiorização da raça negra relativamente à europeia. Os negros estão sempre aliados a funções serviçais: quando Maueué recebe ordens de António para conduzir Maria e Tia Rosa à cidade em segurança (Canto, 1953, pl. 52); quando o criado Fixe vem transmitir a António um recado do Governador (Canto, 1953, pl. 143); ou ainda quando servem de carregadores nas expedições militares.

Porém, para além desta caracterização dos colonizados, surgem também outros indicadores, agora relativamente aos colonos, que projectam a compreensão da película para além do tempo da história e permitem li-

gações objectivas com o tempo da produção fílmica. É o caso das relações laborais que se estabelecem entre brancos e negros, em que os colonos portugueses aparecem a trabalhar lado a lado com os negros, como parceiros da mesma actividade produtiva. Apesar de estar sempre subjacente a primazia branca, dir-se-ia que esta quase não se nota, evidenciando-se, por um lado, a assimilação cultural dos negros em relação às técnicas agrícolas europeias e, por outro, com mais importância ainda, a aceitação dos negros entre os colonos, que os integram nas actividades e os colocam a seu lado a trabalhar. Isso é particularmente evidente na primeira sequência de *Chaimite*, depois de Maueué avisar António da revolta negra e de este desencadear o alarme junto da comunidade branca. Então, entre os diversos grupos de colonos que estão a trabalhar na agricultura, surgem dois onde brancos e negros se encontram a trabalhar lado a lado (Canto, 1953, pls. 56, 61). Ou ainda, na sequência final, depois do casamento de Daniel e Maria, quando estes recebem uma carta de João Macário, verificamos que Daniel trabalha no campo ao lado dos negros, que estão sob o seu comando, é certo, mas como mais um entre os demais (Canto, 1953, pls. 1005, 1007).

Dentro da mesma linha de proximidade, é também significativa a estima e protecção que António tem em relação a Maueué, sentimento que é fruto do papel de informador que a narrativa atribui a este último, ao avisar a comunidade branca da revolta em curso, o que leva aquele a ter pelo negro uma afectividade reconhecida. Esse sentimento é particularmente demonstrável no momento em que os colonos assistem à chegada do primeiro corpo expedicionário, e António, descentralizando a sua atenção do evento militar, repara que Maueué desapareceu. Então, ele e Daniel, numa atitude proteccionista, secundarizam a chegada das tropas e iniciam as buscas para encontrar o negro. Desse episódio resultará a morte do indígena às mãos de Mambaza, que não lhe perdoara o acto de informar os brancos (Canto, 1953, pls. 189-241). Contudo, o facto essencial que daí resulta é a atitude daqueles dois brancos em relação a Maueué, sintoma do afecto que nutriam pelo negro. Tal infelicidade não será esquecida por António, vindo a descobrir posteriormente o assassino e matando-o em jeito de vingança póstuma (Canto, 1953, pls. 562-568).



Branco e negros trabalhando lado a lado na agricultura
(Canto, 1953, fotogramas dos pls. 56 e 1005).

Finalmente, a aprendizagem da língua é outro elemento fundamental na caracterização da comunidade branca, indicadores da vontade de adquirir aquela competência para estabelecerem relações com os negros. São vários os exemplos do domínio que os colonos portugueses têm do landim, bem como da intenção de o aprender. António é o caso mais flagrante. Graças ao seu conhecimento do landim, pôde compreender Maueué no momento em que a revolta é desencadeada e agir em conformidade (Canto, 1953, pls. 29-56). Essa capacidade torná-lo-á intérprete da coluna militar que vai a Marracuene, o que lhe permite pedir a dois negros informações sobre Mambaza (Canto, 1953, pls. 423-424), e, finalmente, é também em função desse uso linguístico que transmite a Pasma a exigência de Couceiro antes da batalha de Magul (Canto, 1953, pls. 550-161). E, embora ninguém se possa equiparar a António nesse domínio, encontramos outros colonos que conhecem o vocabulário indígena, como Daniel. Recorde-se o momento em que Daniel e Maria se conhecem, em que aquele utiliza com naturalidade expressões indígenas e esta, apesar da estranheza, revela curiosidade em conhecê-las.

Durante a mesma cena, Maria virá já a aplicar os vocábulos recentemente conhecidos. Apesar do tom brincalhão com que as novas expressões são utilizadas, tal não deixa de revelar vontade de assimilação e de integração no novo contexto cultural em que se situa, utilizando, por duas vezes, o vocábulo *maningue* (Canto, 1953, pls. 149-166).

Daniel: Gostava, então, maningue da sua machamba?

Maria: Machamba? Que é isso?

Daniel: Machamba... é horta, na língua dos pretos. Não sabia?

Maria: Não!

Daniel: Então, há uns poucos de meses cá e a sua tia nunca lhe ensinou?

Maria: Pois não!

Daniel: Essa agora!

Maria: E essa outra palavra...
o maninho, ou lá o que é...?

Daniel: Maninho? (*gargalhada*)
Maninho! Ma-nin-gue, gue!!

Maria: Maningue?!

Daniel: Pois. Também é landim. Quer dizer muito. Ora, se gostava maningue da sua machamba, é a mesma coisa que perguntar se gostava muito da sua horta.

(Canto, 1953, diálogos dos pls. 149-166; fotografamas dos pls. 155, 157)



Ora, estes três últimos aspectos — trabalho, proximidade afectiva e língua — merecem ser analisados em função do tempo histórico da narrativa. Aquilo que se conhece da realidade colonial portuguesa do final de oitocentos, no que concerne à visão branca sobre a raça negra, assim como sobre a estruturação das relações entre brancos e negros, afasta-se totalmente do ponto de vista transmitido pela obra. Tivemos já oportunidade de salientar anteriormente a existência de um pensamento rácico em Portugal, na segunda metade do século XIX, segundo o qual existia uma hierarquia que colocava no seu topo a raça branca europeia, cujo destino era «dominar o mundo, sujeitando ou exterminando as raças inferiores, por aplicação

do princípio darwinista da selecção natural» (Alexandre, 1998, p. 134). Estas ideias, que recolheram particular destaque em Oliveira Martins e Teófilo Braga, viriam a ter reflexos no pensamento colonial de então, segundo o qual o domínio de povos e territórios não europeus provinha dessa superior capacidade rácica. Tal desnivelamento, segundo Oliveira Martins, era razão suficiente para não se aplicarem as «leis nacionais aos pretos», nomeadamente a Carta Constitucional, o código civil e a lei eleitoral, classificando o negro, para o efeito, como «um tipo antropológicamente inferior, não raro próximo do antropóide, bem pouco digno do nome de homem» (Alexandre, 1998, p. 135).

Estas teses virão a influenciar determinantemente a geração de militares que derrotou Gungunhana. Mouzinho de Albuquerque afirmaria ser um «absurdo estender a países habitados por selvagens a legislação da metrópole e [...] dar a canarins, mouros e pretos os mesmos foros de cidadãos portugueses que aos naturais de Portugal», considerando que, no lugar das disparatadas teorias humanitárias então em voga, «nada se consegue do preto sem o chicote de cavalo-marinho», devendo, para o efeito, ser inscritas na lei medidas repressivas, como «castigos corporais, chicotadas, chibatadas ou palmatoadas», para os tornar obedientes e trabalhadores. Sob a mesma linha de influências, surgirá António Enes, que não compreendia as resistências em «obrigar o africano semi-selvagem, inocente ou criminoso, livre ou preso, a trabalhar para si e para a sociedade, a trabalhar à força quando não trabalhe por vontade». Eduardo Costa será outra das vozes que virá condenar a tendência assimiladora, propondo a criação de um estatuto diferenciado para os indígenas, do qual «fariam parte o pagamento de um imposto de capitação, como acto de submissão, e a obrigação de satisfazer um certo número de prestações de trabalho». Simultaneamente, defendia que o governo dos territórios africanos deveria passar por um «despotismo atenuado», de onde estivesse excluído o «direito de sufrágio, [e] a liberdade de imprensa, por [ser] incompatível com o prestígio da autoridade colonial» (Alexandre, 1998, pp. 135-136).

Porém, esta corrente não recolhia unanimidade no Portugal de então, surgindo também vozes que desvalorizavam o mecanismo da selecção natural, que criticavam a preponderância militar na administração colonial,

que defendiam uma «visão menos negativa das raças africanas, imputando o seu atraso a circunstâncias históricas, e não já a um determinismo biológico irreduzível», abrindo, teoricamente, «a porta à sua integração progressiva nos moldes da civilização». Contudo, na prática, as soluções propostas aproximavam-se das ideias anteriores, como A. F. Nogueira, que também era «adepto do trabalho forçado», ou Paiva Couceiro, que, apesar de pertencer à geração de militares anteriormente referida, virá a admitir a possibilidade de os povos africanos evoluírem a muito longo prazo, defendendo, porém, que a sua integração no mundo civilizado deveria também passar pela imposição do trabalho forçado. Destas correntes resultará a legislação de 1899, que legitima o trabalho forçado dos indígenas, com carácter obrigatório, tanto por requisição dos poderes públicos como particulares, e a imposição do serviço militar aos negros. Esta tendência manter-se-á ao longo da Primeira República, a ponto de surgir, em 1925, na Sociedade das Nações, um relatório que acusava as «autoridades coloniais portuguesas de práticas de trabalho forçado, próximas da escravatura». Em 1928, no código de trabalho dos indígenas, então criado, é finalmente abolida a «obrigação legal de trabalho, consagrada [...] no regulamento de 1899 e reafirmada em 1914», o que não impediu que aquela prática continuasse nos territórios ultramarinos portugueses (Alexandre, 1998, pp. 137-142).

Deste modo, ante o evidente anacronismo histórico que a narrativa apresenta, a explicação daqueles aspectos não poderá ser encontrada senão na época em que a película foi concebida, tempo esse que, em breve, verá a tese do luso-tropicalismo começar a ganhar terreno, embora estivesse já presente no discurso político do regime. Somos de opinião que é em função desse universo que a narrativa deve ser entendida. Apesar da configuração de mando e de subordinação, é evidente a visão integradora dos negros na comunidade branca e a assimilação de elementos culturais de origem negra pelos brancos, bem como o estabelecimento de relações afectivas por parte de alguns protagonistas, aspectos que, inseridos no tempo da produção fílmica remetem para a visão multirracial, em que portugueses e indígenas convivem de forma pacífica, com os primeiros a assimilarem elementos culturais não europeus e a integrarem os negros na sociedade branca. Desse ponto de vista, inferir-se-á também que, não fora

a revolta negra e as consequentes guerras, o padrão normal de relacionamento entre as duas comunidades seria a paz e a harmonia. É nesse quadro que os brancos são apresentados no início da narrativa e é com esse horizonte que termina.

Uma casa no mato, com terrenos à roda para cultivar...

«Uma casa no mato, com terrenos à roda para cultivar», é uma ideia usada em diversos momentos da narrativa e, provavelmente, será a melhor síntese do paraíso colonial preconizado em *Chaimite*. Começa por surgir quando Daniel e Maria se conhecem e, nesse processo, vão percebendo que ambos têm aquele ideal, iniciando-se, a partir daí, uma aproximação afectiva que conduzirá ao casamento de ambos na sequência final da película, momento igualmente rico de sentidos que será também objecto da nossa atenção.

Porém, «uma casa no mato», mais do que a expressão romântica de um ideal sentimental entre dois namorados, é a afirmação ideológica de um projecto de sociedade, sistematicamente alimentado ao longo da narração, onde os valores rurais são dominantes. Contudo, da intriga não subjaz apenas a enunciação da sociedade agrária, mas também a condenação simultânea da revolta negra. Através da montagem, contrapõe-se à ideia de construção, enunciada pela referência às práticas agrícolas, a ideia de destruição, afirmada com situações de combate, associando-se, desse modo, a comunidade branca a actividades positivas e dignas, e os revoltosos a actividades negativas e reprováveis. Ou seja, pela escrita de situações que negam ou impedem o desenvolvimento da agricultura, a narrativa condena os autores da obstrução, os negros revoltosos. Mas, em última instância, o que resta é o sedimento mais profundo: não fora a revolta, a normalidade do universo diegético seria a construção decorrente do trabalho agrícola. Esta ideia é regularmente alimentada ao longo da narração, introduzindo nas personagens a esperança de que a situação de anormalidade será temporária.

A primeira situação de ruptura da normalidade ocorre logo no início da película. Depois da cena inicial, em que o espectador toma conhecimento

da revolta, acedemos à comunidade branca e aos negros que com ela convivem, trabalhando felizes na agricultura, apesar de ser domingo. Do cruzamento das duas cenas resulta a interrupção da actividade agrícola em resultado do imprevisto que decorre da guerra (Canto, 1953, pls. 1-96). O mecanismo continuará a ser utilizado, surgindo novo contraste quando Daniel e Maria revelam os seus ideais agrícolas. Este momento de felicidade será bruscamente cortado pelo segundo ataque dos negros à cidade. A urgência de os homens saírem para defender a cidade, para enfrentar os desígnios destrutivos da rebelião, relega para plano secundário a explanação de um sonho construtivo (Canto, 1953, pls. 148-168). Durante as expedições militares, Daniel escreve a Tia Rosa, dizendo-lhe que «quando tudo isto acabar, passo o Xai-Xai a patacos e venho viver para aqui. Descobri um sítio lindo para fazer uma casa, ao pé de um ribeiro, com grandes terrenos à volta para cultivar», projecto que, no entanto, tem de ser remetido para o futuro devido ao contexto de guerra em que se encontra (Canto, 1953, pls. 516-518). Finalmente, depois do aprisionamento de Gungunhana e do casamento de Daniel e Maria, e quando estes podiam, por fim, construir a desejada casa no mato e cultivar os terrenos envoltos, surge o incêndio das searas, porque Maguiguana, que escapara aquando do aprisionamento do líder vátua, planeia nova revolta, destruindo, mais uma vez, aquilo que o labor agrícola do branco construía (Canto, 1953, pls. 990-1022).

O ideal «uma casa no mato» poderá ser igualmente entendido em função de outra metáfora, a da casa enquanto lugar da família. Uma casa, uma família — dir-se-ia de forma mais sintética — será também um elemento a extrair daquele ideal expresso por Daniel e Maria, facto que virá a confirmar-se posteriormente com o casamento de ambos. Da casa e da família chegamos à sociedade, parecendo-nos que é de assinalar o cristianismo e as relações entre o masculino e o feminino enquanto aspectos marcantes da sociedade colonial que nos é apresentada no universo da intriga. A simbologia cristã está presente na festa de Natal, em que, mais uma vez, em contraste com a paz que se infere da cena, se verifica o terceiro ataque dos negros, simbolicamente expresso no «nem ao menos hoje!» que António desabafa depois de ouvir os estrondos



Maria: (gargalhada)
Engraçado! Oh, se gostava! A horta, depois o mato à volta...



... fui sempre criada no campo, estava nas minhas sete quintas...



António: Aí o Daniel é que tem a mania de arranjar...



uma casa no mato...
Maria: Se é verdade, prova que tem ...



... bom gosto.
Daniel: [...] É verdade, é. Uma casa no mato...



... assim ao pé dum ribeiro...
Maria: Com terrenos à roda para cultivar ...



Daniel: Quem lhe disse?



Maria: (rindo) Era o que eu também gostava... maningue!



(risos de ambos)

Este é o momento em que a tese do paraíso colonial é afirmada em *Chaimite*. Paraíso de essência rural, com terrenos à roda para cultivar, ao pé de um ribeiro. Trata-se da enunciação de uma utopia de regresso à pureza da ruralidade. Mas não esqueçamos a sua localização geográfica, no mato, no território colonial por desbravar, transformar e desenvolver. Ou seja, esta utopia paradisíaca está aliada à missão colonizadora portuguesa, onde, simultaneamente, é possível criar um novo *El Dorado*. Os diálogos são acompanhados com uma banda musical bucólica, que reforça a afirmação das personagens pela evocação do campo, e, ao nível das escalas, o domínio do plano aproximado do peito permite que o espectador se aperceba e aproxime da interioridade sentimental que as duas personagens comungam (Canto, 1953, pls. 157-165).

das explosões, e expresso também no pedido de protecção que Ferreira Rosa faz em relação aos militares que estão estacionados em Marracuene, pedindo a «Nossa Senhora [que] acompanhe as nossas tropas» (Canto, 1953, pls. 183, 202).

Já no campo das relações entre homem e mulher, sobressai a ênfase conferida em torno do matrimónio, quando Mouzinho, depois de chegar à colónia e depois da surpresa por Daniel ainda não estar casado, lhe refere, com Maria José ao lado, que o casamento é «compreensão e harmonia» (Canto, 1953, pl. 452). Outro aspecto interessante diz respeito aos lugares e funções atribuídos ao universo feminino e masculino, bem como à fidelidade enquanto valor, mesmo nas relações pré-matrimoniais entre namorados. Podemos observar essa situação quando Lili Martin chega ao hotel Xai-Xai e Maria se apercebe da proximidade que aquela revela em relação a Daniel. Nesta fase da fábula, o espectador já se apercebera da ligação amorosa existente entre Daniel e Maria. Ofendida com a ostensiva aproximação de Lili Martin em relação a Daniel, Maria decide ficar no balcão a ajudar Daniel, iniciando-se uma pequena disputa verbal entre as duas mulheres. A tia, na cozinha do hotel, apercebendo-se de que Maria não estava onde esperava, vai buscá-la ao balcão, trá-la pelo braço para o interior e dá-lhe algumas bofetadas.

A respeito desta situação, parece-nos indispensável a referência a duas ideias: o lugar da mulher no universo doméstico e, em segundo lugar, a importância da fidelidade nas relações entre homem e mulher. Quanto ao primeiro aspecto, apesar de não ser determinante na cena, parece-nos que não deixa de estar presente um acto de censura da parte da tia quanto ao local onde Maria se encontra. O bar é um universo que deve ser frequentado apenas pelos homens, competindo à mulher, pela sua natureza e funções, um lugar mais doméstico, particularmente a cozinha, local para onde Tia Rosa a chama. Em segundo lugar, a problemática central da cena radica na violação do compromisso que Maria faz, ao assumir publicamente a sua proximidade em relação a Daniel. Ficamos a saber que aquela está comprometida com João Macário, pelo que, em função desse laço, lhe estão vedados outros entendimentos do género, justificando-se, desse modo, a violenta reacção da tia perante a sobrinha.

Tia Rosa: Maria... que descaramento é esse dentro do balcão?!... Já cá p'ra dentro!

Maria: Eu vou já, tia.

Tia Rosa: Tu não ouves?

(Canto, 1953, pl. 299)



(Tia Rosa esbofetando Maria)

Maria: Dê as bofetadas que quiser, mas depressa, que eu tenho que voltar para o balcão. *(Bofetadas de Tia Rosa)* E ele gosta de mim e eu gosto dele, e não estou disposta a deixar o homem de quem gosto à mercê daquela...

Tia Rosa: Que dizes tu, rapariga?

Maria: Não ouviu? Mas olhe que eu falei bem claro.

Tia Rosa: Mas, então ... e o João?

(Canto, 1953, pl. 300)



Deste modo, «uma casa no mato», enquanto universo da família, transporta consigo um conjunto de signos cujo significado está para além do sentido romântico estrito. Trata-se de um lastro permanente no desenvolvimento da narrativa, que fornece um quadro de referência para alguns protagonistas que são obrigados, por razões de segurança, a estar temporariamente na cidade, mas cujo desejo é regressar ou viver no campo assim que as condições o permitam. Ou seja, digamos que existe a enunciação de um princípio que faz elevar a ideia da sociedade colonial, de essência rural, ao lugar de significado determinante da narrativa, a ponto de alguns protagonistas, mesmo na circunstância excepcional de guerra em que se encontram, não deixarem de alimentar a esperança do retorno ao campo. É o caso de Tia Rosa, que, nesse entretanto, se dedica à hotelaria e à res-

tauração, em conjunto com Daniel, no Xai-Xai; de Maria, que lamenta a destruição em que deve estar a horta; ou ainda de Daniel, que, uma vez terminado o conflito, deseja ir viver para o lugar dos seus sonhos, precisamente um local idílico, próximo de um ribeiro, onde poderá praticar a agricultura, ideal também partilhado por Maria.

Já em tempos afirmámos que, na filmografia de Brum do Canto, o «ape-lo da terra e do povo» é um aspecto dominante da sua obra, presente em cerca de 65% das suas películas, regra a que *Chaimite* também não foge e que ficará a dever-se à forma como percebe a realidade, onde os «ambientes rurais constituem uma das suas necessidades prioritárias do sentir e do existir». Parece-nos que será por aí, em função do universo interior do realizador, enquanto criador da obra, que aquela tese deverá ser entendida (Seabra, 2000, pp. 236-239). Para além da sociedade agrária, o cristianismo e o mundo tradicional das relações entre o masculino e o feminino, tanto ao nível das funções como dos lugares, são outras tantas facetas que surgem a caracterizar socialmente a fábula. São situações que entroncam num conjunto de valores ligados à tradição e que, independentemente do valor estético que contenham, são inseparáveis do contexto cultural em que foram produzidas, realizando-se, por essa via, uma proximidade em relação às matrizes do Estado Novo, apesar de a obra não se encontrar ao serviço do regime e ser apenas a expressão da interioridade do artista.

Esta terra é nossa

«Esta terra é nossa» é uma enunciação que não existe enquanto fala na película *Chaimite*, mas que está presente como significado, deduzido através das atitudes dos colonos ou do sentido das suas falas. É uma ideia constante ao longo da narrativa, cuja intencionalidade está para além da mera defesa de posições individuais, para se tornar, à semelhança de outras situações já anteriormente analisadas, num enunciado de forte conteúdo colonial, no qual a defesa da terra e do que ela representa são evidentes.

Ao nível das atitudes, a mobilização voluntária dos colonos em defesa da terra e o seu alistamento para os contingentes militares é notória. Logo

após o primeiro ataque negro à cidade, Tia Rosa, qual padeira de Aljubarrota, dá o mote em defesa da terra: «Cá por mim, como não tenho espingarda, vou mesmo com o rolo da massa, com o pau da vassoura, ou seja lá o que for. De braços cruzados é que eu não fico!» (Canto, 1953, pls. 140-141), atitude que é corroborada, nos dias seguintes, pelos colonos, apresentando-se sempre armados em situações de informalidade (Canto, 1953, pls. 148, 169).

Mais tarde, já depois da chegada do primeiro contingente militar, o voluntarismo e a coragem de António são referências importantes: por ter aceitado tornar-se intérprete da coluna militar que vai a Marracuene; pela mais-valia que representa o seu domínio da língua indígena; pela protecção que exerce sobre Caldas Xavier em Marracuene, quando este estava quase a ser atingido por um negro; e pelas informações que fornece a Couceiro para identificar Mambaza (Canto, 1953, pls. 256; 370; 424). Finalmente, Daniel é também outro exemplo flagrante no mesmo sentido, ao alistar-se como voluntário, surgindo a colaborar nas batalhas de Coolela e Macontene (Canto, 1953, pls. 686-724; 1030-1063).



O voluntarismo dos colonos em defesa da terra moçambicana e o seu envolvimento nas manobras militares. Nestes três exemplos, podemos constatar que a guerra não é apenas uma questão dos militares e do Estado português, mas também um assunto que diz respeito a toda a sociedade colonial (Canto, 1953, pls. 172; 370, 724).

Contudo, devemos salientar duas cenas que nos parecem essenciais para compreender o princípio que Brum do Canto pretende enunciar. A primeira surge quando Daniel, já depois da batalha de Marracuene, decide voluntariar-se para a guerra em curso, a pretexto da chegada de Mouzinho de Albuquerque, atitude que será plenamente aprovada pelos que o escutam:

António: [...] é que esta guerra é uma coisa nossa, uma coisa que nos toca a todos pela porta. Não é assim, amigo Ferreira?

Ferreira Rosa: É isso, é. É a defesa da nossa terra, invadida por esses selvagens de Gaza. Vê lá tu o que aconteceu aos campos, às culturas, aos gados, aos próprios indígenas. Os Vátuas passaram e foi como fogo. Esta guerra, Daniel, é ainda mais do que a defesa da terra. É a defesa das nossas famílias e das famílias que delas hão-de nascer (Canto, 1953, pls. 427-429).



Os acordes de uma guitarra a iniciar um fado terminam inesperadamente esta conversa. A melancolia e a saudade que a música transporta sugerem a angústia pessoal de Daniel, motivada pela frustração amorosa em relação a Maria, bem como a tristeza provocada pela situação que a colónia vive.

A segunda cena surge já na última sequência da película, depois da prisão de Gungunhana, quando os colonos se confrontam, mais uma vez, com a ameaça à paz, neste caso desencadeada por Maguiguana, que anteriormente não fora capturado.

Colono: O caso é este: nós viemos pr'aqui com armas e bagagens, instalámos a família, construámos a nossa casa, desbravámos o mato, criámos raízes. Não podemos ficar pr'aqui repimpados à espera que venha um preto qualquer e nos enfie numa zagaia como quem enfia pinhões numa linha. Temos que tomar uma resolução, seja de que maneira for.

Daniel: O senhor comissário régio, Major Mouzinho de Albuquerque, deve estar, com certeza, a preparar alguma coisa. Ele bem sabe da revolta que vai lavrando por aqui, e não é homem para deixar perder num dia o que levou anos a ganhar. Bem, eu vou à cidade falar com ele (Canto, 1953, pl. 1021).



Destas cenas, em que é notório o ambiente colonial, rural e popular, sobressaem duas ideias nucleares. Em primeiro lugar, é evidente a preocupação em relação aos bens materiais, nomeadamente à destruição das propriedades agrícolas. Porém, ainda dentro deste primeiro aspecto, existe também algo de mais profundo, que diz respeito às famílias, aos indígenas, às raízes criadas, ou seja, à sociedade que ali se desenvolveu, que inclui brancos e negros, e que agora é ameaçada. Desse modo, o significado que os dois colonos dão ao voluntarismo de Daniel está para além da preservação do território e da propriedade, para se situar ao nível da defesa de uma civilização multirracial, barbaramente ameaçada pela chegada dos Vátuas.

Em segundo lugar, em ambas as cenas há a referência à ideia de que os Vátuas, classificados como selvagens, invadiram o território, isto é, chegaram a um local que já fora anteriormente ocupado, e que, desse acto, violento e agressivo, resultou a destruição de bens materiais e a insegurança generalizada. A tese da invasão, apesar de ser historicamente correcta, deve ser inserida no seu contexto mais vasto, de forma a percebermos que a situação não é tão simples como a narrativa pretende enunciar. É verdade que os povos angunas, vátuas na terminologia portuguesa de oitocentos, chegaram ao território moçambicano nos inícios do século XIX, chegada que se deverá a razões de sobrevivência, motivada pela seca, que tornava os recursos escassos nas sociedades que dependiam da criação de gado. Então, «vagas sucessivas de grupos de angunas, partindo da zona do Natal, vieram desde começos da década de 1820 introduzir um factor de instabilidade em todo o sudoeste africano, até para além do Zambeze e do Rovuma. De um deles, comandado por [Manicusse], nascerá já na década de 1840 o reino

de Gaza, que ocupará o território moçambicano a sul do Zambeze até finais do século» (Alexandre, 1998, p. 58). Este reino será precisamente aquele que Gungunhana virá a herdar depois da morte de Manicusse.

Porém, a tese da invasão, se poderá ser aceitável relativamente à anterioridade de outros povos indígenas, já será discutível quando aplicada à presença portuguesa. Moçambique, como Alexandre salienta, faz parte da «periferia do império», estando, até «ao último quartel de oitocentos, submetido a um poder colonial longínquo e difuso, que dava largo espaço à evolução própria das sociedades africanas», na qual se inseria a lenta recomposição do território, «fruto da turbulência de décadas anteriores, por efeito da seca prolongada e das sucessivas vagas de invasores angunas» (Alexandre, 1998, pp. 163-164). Ou seja, podemos depreender das afirmações daquele autor que a presença da autoridade portuguesa no interior do território, nomeadamente nas zonas onde os povos angunas afloraram, não era ainda muito evidente. Segundo este ponto de vista, carece de alguma objectividade a tese da invasão que a narrativa enuncia, se dela depreendermos intrusão em território português.

Aliás, a ausência portuguesa no interior do território moçambicano não é só verdadeira para aquele caso, mas para todos os países coloniais relativamente ao interior do continente africano. Até ao último quartel do século XIX, o continente apenas é conhecido por europeus em algumas zonas da orla costeira, estando o seu interior inteiramente por conhecer, situação que apenas começa a modificar-se no último terço do século, em virtude do processo de expansionismo industrial europeu e das rivalidades imperialistas daí decorrentes, em cujo contexto a Conferência de Berlim de 1885 vem a ser determinante. Em consequência deste facto, Portugal ver-se-á obrigado a demonstrar capacidade de ocupação enquanto autoridade colonial junto das comunidades indígenas, para afirmar a sua legitimidade no domínio colonial do território. É certo também que este processo deve ser cruzado com a pretensão portuguesa de construir o império africano, ligando Angola à costa moçambicana, processo esse que colidia com as pretensões inglesas para a região, o que culminará no Ultimato inglês de 1890 e na criação de acordos bilaterais entre Portugal e Inglaterra no sentido de definir as respectivas zonas de influência na região.

Contudo, esclarecidas as distâncias existentes entre a película e a história, resta ainda compreender o ponto de vista em que a narrativa se apoia, ou seja, abordar a outra problemática que aquelas duas cenas colocam, a da sociedade entretanto criada. E, tal como já concluímos em situações anteriores, somos de opinião que o tempo cultural em que a obra foi produzida influenciou determinantemente a perspectiva de Brum do Canto, apesar de encontrarmos elementos que remetem para a tese do direito histórico, utilizada por Portugal em finais de oitocentos, segundo a qual a legitimidade portuguesa aos territórios radicava na longa permanência na região, desde o tempo das Descobertas. A argumentação da invasão vátua, utilizada em ambos os diálogos, poderá ser entendida segundo esse ponto de vista. Porém, são mais os elementos que remetem para uma leitura em função do tempo da produção que do tempo da história.

Em primeiro lugar, a argumentação do direito histórico continuará a ser utilizada durante o Estado Novo, agora numa perspectiva mais abrangente, segundo a qual a longa permanência lusa no ultramar provinha da endogeneia portuguesa para colonizar, a chamada “missão colonizadora”. Em segundo lugar, a argumentação que tanto António como Ferreira Rosa utilizam é essencialmente emotiva, como se aquela guerra estivesse a violar algo de intrinsecamente português, sintetizável na expressão «esta guerra é uma coisa nossa». De facto, da afirmação percebemos algo parecido com uma ligação umbilical existente entre o colono António e o espaço que está a ser disputado. Não é apenas um assunto militar, de poder, de ocupação, indicadores que remeteriam exclusivamente para a problemática subjacente à questão de Berlim, mas diz também respeito à família e à sociedade entretanto criada, na qual Ferreira Rosa inclui os indígenas. Desse ponto de vista, a invasão torna-se uma espécie de intrusão num espaço há muito portugalizado, onde se produziu riqueza e se desenvolveu uma sociedade multirracial, que também está distante do princípio de diferenciação e hierarquização rática de finais de oitocentos. E aqui parece-nos existir uma grande conotação com a ideia que, a partir dos anos 50, será dominante no Estado Novo, segundo a qual Portugal é um país pluricontinental, com províncias ultramarinas, e simultaneamente multirracial, fruto do longo convívio dos Portugueses com diferentes raças que habitavam os diversos espaços do território.

Deste modo, aquilo que definimos no início desta secção como «esta terra é nossa», sentimento que mobiliza os colonos a defendê-la, está para além da preservação de um espaço colonial, para ser a afirmação de que aquela terra é portuguesa e de que aqueles que a defendem pertencem à terra, local onde, antes da invasão vátua, existia felicidade. Significativamente, após a captura de Gungunhana e depois de concretizado o casamento de Daniel e Maria, estes partem para o idílico local que aquele descobrira, próximo de um ribeiro, com terrenos à roda para cultivar, onde vão construir a sua casa. Sintomaticamente também, Mouzinho, o herói do aprisionamento de Gungunhana, eleva o papel daquele, ao elogiá-lo publicamente:

Porque o problema não é só defender a terra portuguesa dos vátuas invasores. É também aproveitá-la, cultivá-la, transformá-la em rendimento e prosperidade. O Daniel trabalhou na defesa da terra. Agora, vai trabalhar na sua glorificação, completando assim a obra iniciada. És um exemplo, rapaz, não há dúvida! (Canto, 1953, pls. 980-982).

Defendida a terra, eis de novo o regresso feliz ao campo, às lides agrícolas, à sua frutificação. Porém, o perigo, pela mão de Maguiguana, regressaria de novo, para ser, então sim, definitivamente erradicado em Macontene. Por isso, superada a angústia provocada pela guerra e ganha definitivamente a paz, não surpreende que o colono Daniel afirme, a encerrar a narrativa: «De hoje em diante é que vale a pena viver» (Canto, 1953, pl. 1075). Recuperada a paz anterior, regressava de novo o paraíso.

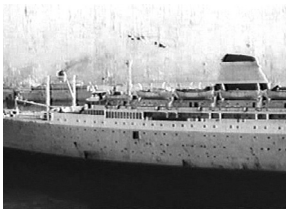
1.2. Uma terra de paraísos

Um Zé numa grande metrópole

A obra que Eurico Ferreira realizou em 1971, o *Zé do Burro*, apresenta-nos dois tipos de paraíso: um, o citadino, cujas marcas do desenvolvimento são as inscrições fundamentais que a película fornece; outro, o rural, onde os

ideais agrícolas serão, mais uma vez, afirmados, agora num contexto muito particular, decorrente dos problemas que a província moçambicana enfrenta em 1971. A apresentação destes paraísos é inseparável da figura do protagonista, José Gregório, conhecido como Zé do Burro, que chega a Moçambique para tomar posse de umas terras que adquiriu em Marrupila.

Até chegar à sua propriedade, terá necessidade de se movimentar em Lourenço Marques, decorrendo dessa passagem, que surge durante a primeira sequência, a apresentação da capital moçambicana como uma cidade onde o desenvolvimento é a nota dominante. Porém, a forma como a ideia é transmitida é bastante curiosa, assentando essencialmente na banda-imagem, pela ênfase de aspectos secundários, em detrimento da linha narrativa essencial, que, nesta primeira parte, assenta na necessidade de Zé saber onde se localiza a sua propriedade. De facto, o espaço onde Zé se vai movimentar para tentar resolver o seu problema vai adquirir um protagonismo notório, deixando de ter apenas a função de integrar o espectador no contexto da intriga, para se tornar ele próprio num signo fundamental da narração.



Chegada do paquete que transporta Zé, o movimento urbano de Lourenço Marques e o aeroporto (Ferreira, 1971, pls. 1, 79, 210)

Através do recurso às escalas, nomeadamente ao plano geral, que tem sempre a função de inserir o espectador no universo em que as personagens se movimentam, e, por outro lado, pela profusão de planos em que o protagonista não surge, o espaço transforma-se no elemento narrativo principal desses planos. Relativamente à utilização do plano geral, esta escala é utilizada para enunciar a ideia de estarmos perante uma grande metrópole, pela dimensão dos paquetes que a ela afloram, como é o caso daquele que transporta Zé, pela existência de um aeroporto de

dimensões exteriores e interiores significativas, e pelo movimento de carros e pessoas que existe nas ruas (Ferreira, 1971, pls. 2, 79, 209, 214). Já relativamente aos planos em que não existe qualquer relação objectiva com o protagonista, estes destinam-se a reforçar quantitativamente o cosmopolitismo da cidade de Lourenço Marques, através do movimento que tanto o aeroporto como a zona portuária apresentam, característica que é também profusamente demonstrada no trânsito automóvel e de peões.

Como se poderá constatar no quadro abaixo, nos três principais contextos urbanos onde Zé irá surgir, existe uma quantidade bastante significativa de planos em que aquelas ideias ficam inscritas e onde a relação com o protagonista não existe, nomeadamente em dois casos, cuja ocorrência é superior a 50%. Na zona portuária, para além dos dois planos gerais iniciais que realçam a imponência do paquete que está prestes a atracar, 69% das unidades utilizadas para relatar a cena dizem respeito a situações de trabalho ou de reencontro entre gentes. Relativamente ao trânsito da cidade, verifica-se a mesma tendência, com dois planos gerais a mostrarem o imenso movimento urbano, aspecto que é depois reforçado com planos de conjunto onde os peões e os carros são os principais elementos informativos, situação que também se verifica no aeroporto, onde o movimento de gentes acaba também por ter um peso maior que o da situação protagonizada por Zé naquele espaço.

Cenários urbanos em que Zé é inserido				
	total de planos	planos relacionados com Zé	planos sem relação com Zé	planos gerais
zona portuária	74	23	51 (69%)	2
trânsito da cidade	50	35	15 (30%)	2
aeroporto	33	25	18 (55%)	3
(Ferreira, 1971, pls. 1-74; 75-123; 209-241)				



Zé caminhando com o burro entre o trânsito (Ferreira, 1971, fotograma do pl. 119).

Porém, em movimento oposto a este conjunto de sentidos, o colono que se apresenta a pisar o solo moçambicano denota inaptações à realidade urbana. Em primeiro lugar, a sua caracterização é flagrantemente contrária ao universo de personagens que o rodeia. Enquanto a generalidade das pessoas se apresentam de forma adequada ao contexto citadino e ao clima africano, com roupas leves e práticas, Zé surge-nos pesado, com vestes eminentemente rurais, semelhante a um campino ribatejano, no qual se destacam o barrete, o colete, as calças, guarda-chuva e a harmónica, aspectos que, no contexto em que se passa o relato, para além do evidente contraste, conferem ao protagonista um aspecto ridículo e hilariante.



Zé na alfândega (Ferreira, 1971, fotograma do pl. 65)

A reforçar este perfil, Zé apresenta-se na grande cidade com um burro, seu companheiro inseparável, no qual transporta todos os seus haveres.

Para além disso, a rudeza, a falta de polidez da linguagem, em conjunto com alguma iliteracia, são outros tantos elementos identificadores.

A componente da iliteracia é aquela que será mais explorada ao longo da narrativa, e em particular nesta primeira sequência. O relato da sua história, daquela que o fez vir para África, relativa à aquisição das terras em Marrupila, é um episódio que acontece por duas vezes devido à incompreensão que Zé manifesta relativamente à solicitação que o interlocutor lhe faz. A primeira situação ocorre logo no momento da chegada, no sector da revisão das bagagens, quando o fiscal lhe pergunta se tem alguma coisa a declarar que exija o pagamento de direitos alfandegários:

Fiscal da alfândega: Faz favor, o senhor? Em que barco veio o senhor?

Zé: Este que está aqui!

Fiscal: Tem alguma coisa a declarar?

Zé: Tenho, sim senhor, senhor guarda! Tava eu lá na Marmelosa, quando apareceu lá um senhor daqui das Áfricas, com um bom pano nos colarinhos, e com falinhas mansas, e ós depois ele promoveu-me a venda de uma propriedade que tinha cá para as Áfricas, com uma quinta, um palácio e umas coisas assim, não sei se o senhor sabe onde é a Marmelosa?

Fiscal: Não sei.

Zé: A Marmelosa fica ali mesmo ao virar da mão canhota na estrada que vai para a Pocariça, anda-se aí uns vinte quilómetros, ós depois corta-se à estalage do Zé Vesgo, atravessa-se a courela do Jaquim Pitassilgo e passa-se por meio da mata da senhora Aninhas do Zé Cabeçudo, e depois mesmo ao voltar da esquerda, a gente anda mais uns passos, aí mais uns cinco a seis quilómetros e passa prá derêta e quando a gente pára defronte da serração dos palitos do Zé Cabeçudo, atão é só ali deitar a mão e andam-se só quatro horas é ali adiente, não sei se o senhor conhece o Zé Cabeçudo, que é primo do Jaquim Patacho, o Jaquim Patacho é irmão do guarda-livros, que trabalhava, que era casado com a prima do Atónio Francisco que vendia copos ali na venda do Atónio — deixa ver se me lembro — Pechicha, é memo, o Atónio Pechicha, o Atónio Pechicha era o home que andou p'ali, que andou a amañhar as terras, ós depois ele fez um dinheirito c'o pai dele que também era um home rico, tinha lá um

pinhal, tinha uns eucalitos e umas coisas assim, de maneira que era tudo gente muito fina e trabalhadora, e nã desfazendo, eu comprei aquilo àquele senhor que veio lá das Áfricas...

Fiscal: Ó meu caro senhor, eu só perguntei se tinha alguma coisa a declarar!

Zé: Ó senhor guarda, mas é o que eu 'tou a fazer! Eu cá estou a declarar tudo o que eu cá sei!

Fiscal: Ora, não é nada disso que eu lhe perguntei. Eu só lhe perguntei se tem alguma coisa... paga direitos? Como, por exemplo, bebidas, rádios?

Zé: Nã senhor, isso nã trago. E digo-lhe, estive assim a modos inclinado para comprar uma televisão, mas ó pois disseram-me que aqui em África a televisão ainda nã tinha chegado, nã haverá chegado a televisão, eu comprei uma flauta de beços, é esta, (*ensaia uns acordes*) esta é a minha música. Eh, eh, e chega, chega bem, sim senhor, senhor guarda.

Fiscal: 'Tá bem, eu vou deixar seguir. [...]

(Ferreira, 1971, pls. 64-72).

Esta situação repetir-se-á, de forma abreviada, quando Zé é interrogado pelo chefe da polícia a propósito de uma pretensa falta de respeito para com um agente da autoridade. Então, quando lhe pedem para que conte a ocorrência desde o princípio, Zé volta a narrar toda a história da sua vinda para África. Inclusivamente, quando o chefe, já cansado dos pormenores, lhe diz «alto!» para que Zé termine, este começa a falar em tom mais elevado, pensando que é isso que a autoridade lhe está a solicitar (Ferreira, 1971, pls. 170-184).



Zé no aeroporto (Ferreira, 1971, fotograma do pl. 223).

Para além destes elementos, a caracterização da personagem passa também pela enunciação de dificuldades em lidar com situações de urbanidade. A mais flagrante, de novo reveladora de iliteracia, é quando se dirige a um polícia sinaleiro para lhe pedir uma informação e, sem que aquele lhe dirija a palavra, Zé depreende que as sinaléticas enviadas ao trânsito são a resposta à sua solicitação, ficando depois aborrecido pelas constantes indicações de mudança de direcção que o polícia pretensamente lhe vai fornecendo (Ferreira, 1971, pls. 98-117). A outra situação surge depois de conseguir situar Marrupila. Ante a sua localização no extremo norte da província, opta por ir de avião, resultando o caricato da situação da intenção de se fazer acompanhar na viagem pelo seu burro Cacilhas. No entanto, ante essa impossibilidade, decide ir a pé, chegando ao destino seis meses depois (Ferreira, 1971, pl. 229-241; 272).



Zé partilhando a refeição com o burro (Ferreira, 1971, fotograma do pl. 252).

Deste modo, a relação com o burro acaba por se tornar um aspecto essencial da definição da personagem, a ponto de as suas decisões nunca excluïrem o animal. O afecto que o protagonista lhe dedica é, aliás, notório desde o desembarque, quando vemos a sua aflição enquanto descarregam Cacilhas para o cais. Inclusivamente, durante a viagem para Marrupila, durante uma refeição em que partilham um pão, percebemos que, para Zé, o burro não é apenas um animal com uma função doméstico-utilitária:

Zé: Chega para os dois. Chega para os dois, Cacilhas. Tu és mais teimoso que eu! Raio de burro! Mas a gente haveramos de vencer. Tás a ver que isto

é uma terra tam rica... tudo terra, tudo terra, nem tem estradas. Queto! Atão, é tudo p'ra ti e não é nada p'ra mim, pá? A gente haveramos de vencer e haveramos de vencer, qu'eu sou teimoso, sou mais teimoso que tu! Tá queto! A vida é dura mas temos de vencer! Tá queto, Cacilhas! Dá cá um beijinho (*faz-lbe festas no focinho*) Este é que é um amigo qu'eu arranjei na vida. Mas havemos de ser ricos, havemos de ser ricos, Cacilhas. És um animal que vale uma fortuna. És a mesma coisa que um irmão que eu tenho. Queto, Cacilhas! Pera lá, já vai! Prontos, vá lá! (*dá-lbe na boca*). Nem sabe ser fino a comer. Tem que arranjar maneiras, que aqui em África é tudo diferente lá da nossa parvalheira, hã! (Ferreira, 1986, pl. 252).

Como verdadeiros *compagnons de route*, dividem a parca refeição e, mais do que isso, o burro representa um irmão, de quem não se quis separar na vinda para África, e com quem partilha intimidades, nomeadamente aquela que o terá feito partir da sua «parvalheira», o desejo de melhorar a sua condição socioeconómica. Nesse sentido, revela a sua expectativa, a da qualidade das terras, ou seja, a eventual ascensão dos dois radica num modelo de crescimento que passa pela agricultura, mantendo-se fiel à sua herança sociocultural.

Resta ainda salientar que toda esta definição de Zé faz parte do registo cómico em que a realização pretende situar a narrativa, processo esse que assenta essencialmente no insólito de uma personagem com aquelas características se deslocar pela cidade com um burro, por entre o espanto dos demais, mas indiferente ao contraste que daí advém. Porém, não esqueçamos que, para além desse carácter cómico que se pretende dar à intriga, há um conteúdo que fica, uma imagem que é transmitida e que devemos tentar descortinar. E, em termos imediatos, o que sobressai é uma visão negativa do colono metropolitano, particularmente o de origem rural, tipificado pela rudeza do vocabulário, pela pobreza dos haveres e pela iliteracia demonstrada, nomeadamente nas dificuldades ostentadas ao nível da conversação, na compreensão dos sinais de trânsito e no absurdo de querer levar Cacilhas como passageiro de avião. Desse ponto de vista, o registo cómico da narrativa pretende que o espectador se divirta com as características da personagem Zé, cujo burro se assume como uma espécie de metáfora da sua ignorância.

Porém, a indiferença e a tranquilidade com que a personagem passa por todas as peripécias relatadas, bem como o carácter heróico que a narrativa lhe vai conferir depois da tomada das suas terras, impedem que aquela leitura se torne a principal interpretação sobre o protagonista. Para além disso, a referida tranquilidade e indiferença com que Zé passa pela avaliação que os outros fazem de si será a segunda evidência a apontar para a refutação da leitura negativa que aprioristicamente possamos fazer da personagem. A capital da província é apenas um sítio de passagem, rumo a um destino que já tem traçado, o aproveitamento das terras que adquiriu, como ficou demonstrado nas confidências partilhadas com Cacilhas.

Não obstante o carácter passageiro das cenas de Lourenço Marques, concentradas apenas na primeira sequência, dir-se-ia que a chegada do colono se transforma somente num pretexto para mostrar o desenvolvimento da capital moçambicana, do qual a profusão de planos descritivos sobre a cidade são o elemento mais demonstrador. Como anteriormente dissemos, muitos desses planos não têm relação objectiva com os incidentes por que o protagonista passa. Nessa linha, tais planos serão apenas uma forma de enunciar um primeiro paraíso que a província tem, neste caso o urbano, onde o desenvolvimento industrial e metropolitano — exemplarmente mostrados no ritmo da chegada de colonos, no labor do porto, ou no intenso tráfego urbano e aeroportuário — se tornam a sua face mais visível. Ou seja, apesar de, em 1971, a província estar já há alguns anos num contexto de guerra colonial, não é esse factor que afecta a chegada de gentes. Pelo contrário, a cidade continua com um ritmo intenso, em paz, em desenvolvimento, em condições propícias à vida.

As armas da paz e as armas da guerra

Com a chegada a Marrupila, zona onde se situam as terras da Barroca adquiridas por Zé, começa a segunda parte da narrativa. Ficamos, então, a saber que a sua propriedade não só se situa no extremo norte da província, como, simultaneamente, numa zona onde as acções da guerrilha

anticolonial se manifestam. Deste modo, apesar da manutenção das características anteriores de Zé, em quem, como vimos, o ridículo é a nota dominante, o novo contexto de dificuldades e a atitude que aquele vai assumir perante as adversidades virão a secundarizar aqueles primeiros aspectos. Intimamente relacionado com a nova caracterização que Zé recebe, saliente-se também o carácter eminentemente colonial da película, aspecto que não só fica inscrito nas novas facetas do recém-chegado, mas também pela forma como a guerrilha é apresentada, e, em terceiro lugar, pela forma como a montagem vai produzindo os sentidos da narrativa.

E o primeiro argumento que podemos enunciar para fundamentar o carácter colonial da obra é a essência negativa da guerrilha, motivo que terá levado a Direcção dos Serviços de Espectáculos, em função do aproveitamento pedagógico que podia retirar dessa caracterização, a não exercer qualquer censura sobre a sua existência na obra, apesar de, como já vimos no capítulo sobre o cinema colonial, ter assumido atitudes em sentido contrário para outras situações da obra. Desde logo, refiram-se as diferentes preocupações existentes entre a liderança militar e a generalidade dos guerrilheiros. A primeira menospreza o presente em função do futuro, considerando que as dificuldades do momento têm menos valor que a revolução que acontecerá algures no tempo vindouro. Já os guerrilheiros apresentam outras angústias, nomeadamente as que se relacionam com a sobrevivência e com a satisfação de pequenos caprichos. Estes dois aspectos ficam definidos logo na primeira cena do acampamento guerrilheiro, que acontece no dia seguinte à chegada de Zé a Marrupila. O líder militar chinês, que ostenta no seu chapéu uma estrela alusiva à revolução maoísta, depois de um pequeno período em que os guerrilheiros treinam a marcha militar, dirige-se-lhes com objectivos doutrinários:

Chefe: Camaradas. Nós somos o retrato da felicidade. A nossa alegria e boa disposição é meio caminho andado para a vitória final. Aqui tudo é progresso e desenvolvimento. Aqui somos todos iguais. Todos vivemos bem. Todos somos felizes. E aqui há pão para todos.

Negro: (fazendo continência) Chefe, dá-me licença?

Chefe: Diz!

Negro: A gente só tem meio pão!

Chefe: (retórico) Tá bom, há-de ter o pão, há-de ter dois pães, dez pães, mil pães!

Negro: Chefe, dá-me licença? P'ra qu'ê qu'a gente quer mil pão? Não pode trocar por pocachinho de carne?

Chefe: (retórico) Pois seja, haverá carne para todos, casa para todos, carro para todos, aviões para todos!

Negro: Chefe, dá-me licença?

Chefe: (enfadado) Diz!

Negro: Não pode trocar um avião por um rádio transístor?

Chefe: Haverá transístor para todos. Primeiro é preciso lutar! Morrer se for necessário.

Negro: Chefe, dá-me licença? Se a gente é p'ra morrer, p'ra qu'ê que é tanta coisa?

Chefe: (impaciente) Acabou-se, acabou-se! Silêncio, silêncio! Mas antes, quero dizer uma coisa. Aqui nós somos todos iguais. Destroçar! (Ferreira, 1971, pls. 290-310).

Como dissemos atrás, compreende-se a opção do organismo inspectivo em não excluir esta cena, dado que revela uma grande eficácia na demonstração da falácia que constitui o propósito dos mentores da guerrilha. Enquanto o líder chinês procura doutrinar os seus homens para pegarem em armas e lutarem pela revolução futura, estes, inconscientemente, demonstram o seu desinteresse, manifestando as suas preocupações imediatas, nomeadamente a solução de problemas básicos, como o da alimentação, ou demonstrando que a sua felicidade passa pelo alcance de pequenas coisas, como um simples transístor. Ou seja, da parte da liderança, a cena revela insensibilidade e menosprezo pelos problemas efectivos dos guerrilheiros, defendendo a necessidade do esforço e sacrifício pelas vantagens a adquirir no futuro, mais-valias que, segundo a perspectiva dos guerrilheiros, são absolutamente secundárias e megalómanas. Inclusivamente, da parte das tropas, a imagem nega as afirmações da chefia, exibindo-se a infelicidade estampada nos grandes planos dos rostos.



«Camaradas. Nós somos o retrato da felicidade. A nossa alegria e boa disposição é meio caminho andado para a vitória final. Aqui tudo é progresso e desenvolvimento. Aqui somos todos iguais. Todos vivemos bem. Todos somos felizes. E aqui há pão para todos». Repare-se no contraponto irónico que existe entre a imagem e o discurso proferido pelo líder. Os rostos apresentados são o oposto daquilo que é afirmado. Nelas veicula-se tristeza, ausência, frieza, alheamento (Ferreira, 1971, pls. 290-298).

Mas não é apenas o confronto entre o futuro e o presente o que permite vislumbrar a caracterização negativa da guerrilha, entrando-se, inclusivamente, em aspectos relacionados com a própria preparação militar. Apesar de o quotidiano dos guerrilheiros passar constantemente pela preparação militar, nomeadamente pelo treino da marcha, ou pela execução de acções armadas, não é por esse facto que é transmitida uma imagem de eficácia do grupo. Pelo contrário, a desorganização é uma constante que se infere, visível no desânimo que o chefe chinês vai transmitindo enquanto observa os diversos momentos de treino militar, na aparência desleixada que os guerrilheiros ostentam, apresentando-se descalços, com roupas rotas e com paus a substituírem as armas (Ferreira, 1971, pls. 312; 323). Para além desta imagem da retaguarda, a impreparação militar é outro dado flagrante, transmitido pela ineficácia das acções militares entretanto planeadas para tentar eliminar Zé, fracassando por inépcia as duas tentativas para fazer desaparecer o colono (Ferreira, 1971, pls. 373-378; 401).

Assim, a utopia, o ridículo, a ineficácia e a desorganização são as características predominantemente expressas sobre a guerrilha, aspectos que, no seu conjunto, comprovam a essência negativa que a narrativa apresenta do grupo armado, e que explicam a opção das autoridades inspectivas pela sua manutenção. Para além disso, é objectivamente responsabilizada uma determinada ideologia pela guerra, a marxista, nomeadamente a via maoista desenvolvida pela República Popular da China, em particular na doutrinação

que procurava exercer sobre os negros. Resta ainda a inconsciência destes perante a manipulação de que estão a ser objecto, podendo inferir-se, desse ponto de vista, que, não fora essa incapacidade, a infiltração daquela nefasta influência seria, eventualmente, menor ou inexistente.

Será perante este quadro hostil, onde a paz e a estabilidade não dominam, que Zé vai tomar posse das suas terras. Porém, como veremos, não será a adversidade de condições que fará o protagonista recuar. Pelo contrário, em contraponto às armas da guerra apresentadas pela guerrilha, Zé apresentará outro tipo de argumentos, estes de maior eficácia, a ponto de provocar a rendição do líder militar chinês.

De facto, o optimismo e a persistência são duas características que ressaltam logo após a sua chegada a Marrupila, quando, sem que lhe queiram revelar as razões mais preocupantes, Fernando o previne que não terá homens para desbravar a terra, e o administrador o leva a conhecer a casa que comprou com o intuito de o demover da intenção de ali residir. Contudo, em ambos os casos, não surge qualquer hesitação — «eu sou teimoso», dirá Zé à autoridade administrativa, depois de observar a sua casa completamente degradada e abandonada. É, inclusivamente, um homem simples, cuja felicidade está dependente de pequenas coisas, como é o caso da satisfação que aparenta na primeira refeição na nova casa, apesar da degradação interna e da frugalidade dos alimentos (Ferreira, 1971, pls. 326-335).



Zé e a sua habitação (Ferreira, 1971, fotogramas dos pls. 321, 326 e 328).

Porém, não serão estas as características mais determinantes que Zé vai apresentar para ultrapassar as dificuldades que ele próprio ignora. Serão as armas da paz, do trabalho, da solidariedade com a comunidade indígena,

do ensinamento de técnicas agrícolas, do convívio; em suma, do desenvolvimento de um trabalho colonizador, no qual a resolução das angústias anteriormente manifestadas pelos guerrilheiros estão incluídas. O estabelecimento de relações sociais de amizade é um dos dados a reter, particularmente aquela que cria com o chefe da aldeia indígena que se situa nas suas terras, ao manifestar-lhe o desejo de que não se vão embora desde que tenham vontade de trabalhar (Ferreira, 1971, pl. 357). Em segundo lugar, através do trabalho agrícola que vai desenvolvendo na sua propriedade, vai conquistando aliados, que vão aprendendo as técnicas de trabalhar a terra. Progressivamente, assistimos ao crescimento das culturas, à colaboração dos indígenas, ao abandono da actividade guerrilheira por alguns negros. Finalmente, como corolário desta reviravolta, conquista a simpatia de todos e promove o emergir de um espaço paradisíaco, a criação de uma aldeia nas suas terras e a promessa de uma festa para depois das colheitas (Ferreira, 1971, pls. 406-426; 476-493; 498).



Zé conquistando os indígenas pelo trabalho (Ferreira, 1971, fotogramas dos pls. 391 e 421).

Nessa aldeia estarão os elementos essenciais à inserção da comunidade num quadro colonial: uma escola, «porque uma aldeia sem instrução na vale nada»; uma cantina, «porque uma aldeia sem uns copitos nã vale nada também»; uma igreja, «coisa que nunca pode faltar numa aldeia», porque «sem fé e devoção, nunca se consegue fazer coisa nenhuma»; e, finalmente, uma administração, porque, sem esta, «eles não podiam cobrar os impostos à

gente» (Ferreira, 1971, pls. 478-487). Ou seja, Zé não se limita a cuidar da sua propriedade, coloca-a inclusivamente ao serviço da criação de uma unidade urbana, para a qual planifica os serviços, que, segundo a sua lógica, são essenciais ao seu funcionamento. Mas, acima de tudo, é o valor do trabalho o principal argumento justificativo do sucesso que conseguiu nas suas terras. Quando se desloca à cantina de Fernando para preparar a festa das colheitas, é essa a principal explicação que fornece aos seus amigos:

Elvira: Então, como é que o senhor Zé se tem dado lá pelas suas terras?

Zé: Bem, eu, para ser franco, não me tenho dado nada mal. As terras são boas. Aquela gente está a voltar para o trabalho e a coisa vai andando. Aquilo até parece uma cooperativa! [...]

Fernando: E lá a terra, como é que estamos?

Zé: As terras estão boas. Aquilo é que tá a dar gosto a gente olhar p'aquele coisa, sabe? Com trabalho e vontade, muito trabalhinho, mas tão bonitas, era tudo mato como vosmecês [...] sabiam. Agora aquilo tá bom. Tem vindo gente! Cada vez os homes tão a trabalhar com mais vontade e eu tamém cada vez trabalho com mais vontade. Quando a gente, quando vê uma coisa a produzir, a gente tem interesse no trabalho. E aquela gente dali, que nã fazia nada, já tá à aprender como é que se trabalha e a fazer coisas...

Fernando: E homens?

Zé: 'Tá a vir tudo, tudo p'ra cá! Tudo quer trabalhar!

Elvira: O senhor Zé é terrível!

Zé: É verdade, é cá do jeito, cá do rapaz, é assim mesmo. [...]

Zé: Sabe que é chegada a altura das colheitas e nem só do pão vive o homem, a gente precisa de arranjar um bocadinho de alegria, vida naquilo n'ê, de modo que precisava duns balõeszitos, para dar cor àquilo, dar vida e um bocadinho de fogueteiro, que festa sem fogueteiro não é festa!...

Fernando: Mas, ó senhor Zé, eu ouvi dizer que, lá do outro lado, há lá um china que se anda a preparar para atacar em força!

Zé: (longa gargalhada)

Fernando: Ri-se!?

Zé: (longa gargalhada) China, eu quero lá saber do china p'alguma coisa, home. Eu nã me meto lá em sarilhos e nem quero que ninguém se meta na

minha vida, home. A gente com trabalho é que consegue qualquer coisa, não é com essas fantasias, home! Quero lá saber do china das bentarolas, ou lá o que é!

Fernando: Ah, grande home! (Ferreira, 1971, pls. 495-500)

Apesar de Zé continuar com o perfil cómico a que já nos habituara, pelo conteúdo das falas, e particularmente dos comentários dos interlocutores e dos ângulos contrapicados em que surge na conversa, agora sobreleva-se claramente o trabalho desenvolvido pelo colono, a quem, tempos antes, fora aconselhado que não se sediasse naquelas terras. Repare-se na ênfase feita em torno do desbravamento das terras anteriormente inúteis, na união de esforços conseguida, na entrega e no regresso dos indígenas, na alegria e na descontração, e, como se não bastasse, no menosprezo pelo problema do «china». Duas longas gargalhadas surpreendem os interlocutores quando lhe falam do assunto. Com trabalho conseguira a desmobilização dos homens que aquele comandava. Com esse mesmo trabalho resolvera as angústias da sobrevivência que os guerrilheiros colocaram inicialmente ao líder chinês, cuja solução este remetera para o futuro. Pelo que, para Zé, a existência daquele, bem como das sintomáticas «fantasias» por que luta, é-lhe indiferente, acreditando que, como estava demonstrado, era pelo trabalho que se conseguia qualquer coisa.

Inclusivamente, desde a sua chegada a Marrupila, o universo que Zé vai criando, por um lado, e aquele que rodeia a guerrilha e o seu líder, por outro, vão sendo apresentados de forma alternada, processo do qual resultarão dois movimentos: um, ascendente, construtivo, que assenta na ideia de construção e de paz, desenvolvido pela dinâmica imprimida por Zé, que vai desde a sua chegada, passa pelo estabelecimento de relações cordiais com os negros, pelo desbravamento das terras, pelo florescer das culturas e pela angariação de apoios; e outro, descendente, destrutivo, que se baseia no princípio da guerra, materializável naquilo que o líder chinês representa, e do qual resultam sucessivas derrotas, desânimos e deserções, até que, isolado, acaba ele próprio por se render perante Zé.

Estes dois movimentos culminam e convergem na festa. O primeiro, o da construção, levará a que Zé, por solicitação dos presentes, profira um

discurso, que será o seu momento de consagração, durante o qual é captado em dois longos planos aproximados do peito e em acentuado contrapicado. Nesse longo discurso, apesar da continuidade em relação às características apresentadas desde o início e onde, mais uma vez, se nota o seu vocabulário rudimentar, o que leva alguns dos presentes a sorrirem durante a intervenção, a situação serve para demonstrar que estamos perante o novo líder da região, o homem que, pelo seu trabalho e persistência, pelo ensino e pela simpatia, conseguiu trazer a abundância àquelas terras e aos que nelas habitavam, afirmando ainda que, se todos mantivessem essas qualidades, haveria sempre pão para todos, facto que já não seria verdadeiro se, em alusão à utopia doutrinária do líder da guerrilha, apenas fosse baseado em «promessas». O discurso terminará com um grande momento de batuque, numa homenagem da comunidade local ao benfeitor (Ferreira, 1971, pls. 534-549).

Zé: Meus amigos, gente das terras da Barroca em geral, presentes e ausentes, que também são boas pessoas, não desfazende, na qualidade de organizador deste acto, que se está a desatar numa festa de sastefação, nesta gente que encontrou a felicidade e a fartura trabalhando as suas terras, eu fui empurrado, a bem dizer, porque nã sou jeitoso para essas coisas, de modo que desculpem qu'eu nã sou palavroso e disser alguma asneira porque é natural. Ia dizendo qu'eu fui convidado p'ra dizer umas palavrinhas a vossemecês porque eu cá para trabalhar sou como uma limária, contem comigo, para palavra peço meças com o mais honesto e p'ra arriar umas arrochadas pelas costelas abaixo de qualquer patife também lhe dou um jeto, mas agora assim para fazer drama de conversa, confesso que nã tou muito atinado, mas, enfim, eu vou dizer qualquer coisa. Ora, eu cheguei aqui, a estas terras da Barroca, male o meu Cacilhas, pobre Cacilhas, (*emociona-se*) e verifiquei qu'estas terras eram terras boas, porque o meu Cacilhas, qu'é sempre o meu companheiro e assim a modos que mal acompanhado como um irmão de leite, eu digo mal acompanhada porqui o Cacilhas anda co'as catro patas no chão e eu ando só com as duas, não desfazendo em vossemecês que também sabem andar. Ora, eu quando

cheguei aqui, vi, verifiquei com os meus olhos, qu'era uma terra rica, qu'era uma terra que prometia, porque eu lá de terras percebo um bocado, de modo que, com um bocadinho de jeto tudo se consegue, não é prometendo, é trabalhando. [...]

Ora, como eu ia dizendo, eu quando cheguei aqui c'o meu Cacilhas (*emociona-se*), meu Cacilhas, o senhor administrador fez-me o favor, na desfazendo na sua palavra honrada, em ma mostrar aquilo qu'era meu, as terras qu'eu comprei, nã desfazendo, ora nessa altura eu oservei tamém que nessas terras só nã tinha pão quem nã quisesse trabalhar, porque aquilo era terra de farturinha, mas nessa altura era só mato e bichos, bichos que se comiam uns aos outros, na desfazendo em vosmecês que são boas pessoas, e hoje, felizmente, até dá gosto a gente passar o olho por cima das terras da Barroca, e isto foi tudo feito com trabalho, nã é com promessas, promessas leva-as o vento, e se continuarmos assim, a gente vamos longe, portanto, podemos dizer bem alto que na terra da Barroca há pão p'a toda a gente e, como diz o ditado, nem só do pão vive o homem, eu convido a vosmecês alevantarem-se e acompanharem-me até ali aos barris de vinho que aqui o senhor Fernando da cantina ofereceu p'à nossa festa. Muito agardecido, muito agardecido a vocês todos, muito agardecido (*palmas*) (Ferreira, 1971, pls. 530-533).

Porém, será também nesta cena final que Zé e o líder guerrilheiro se enfrentarão pela primeira vez. Este último, como já referimos, virá render-se e entregar o burro que entretanto roubara, julgando estar no animal o segredo da sorte que acompanhava o colono. Contudo, mais do que a rendição, o ex-líder, perante o isolamento e abandono em que se encontrava, procura uma reconciliação, que Zé lhe concede, integrando-o na festa, aceitando-o também dentro da comunidade. Esta inclusão, no lugar da culpabilização ou da criminalização eventual, está, mais uma vez, de acordo com o pacifismo do colono, trocando abraços e os respectivos chapéus, não obstante Zé ter o cuidado de colocar o que pertencia ao ex-líder ao contrário, ou seja, com a estrela revolucionária para as costas, negando o que ela representava.

A alternância entre cenas conotadas com construção e destruição			
seqüência	cena	construção/Zé	destruição/guerrilha
3	1		Preparação militar da guerrilha
	2	Zé não se assusta com o estado da casa que comprou	
	1.1.		Preparação militar da guerrilha
	3	Zé, feliz por tomar a primeira refeição em casa	
	4	Zé estabelece relações amigáveis com os indígenas	
	1.2.		Preparação militar da guerrilha
4	1	Zé trabalhando na propriedade	
	2		Primeira tentativa de eliminação de Zé
	1.1.	Zé conquista um aliado pelo trabalho	
	3		Segunda tentativa de eliminação de Zé
	4		Preparação militar da guerrilha
	5	Zé colaborando em trabalhos da aldeia indígena	
5	1	Zé começa a preparar a festa das colheitas	
	3	Zé criando a aldeia da Barroca	
	4		Preparação militar da guerrilha
	5	Zé organizando a festa das colheitas	
	4.1		Preparação militar da guerrilha
	5.1.	Preparativos para a festa das colheitas	
	4.2		Preparação militar da guerrilha
	6	Preparativos para a festa das colheitas	
	4.3		Preparação militar da guerrilha
	6.1.	Preparativos para a festa das colheitas	
	7		Guerrilheiros roubam Cacilhas
	8	Festa das colheitas	Rendição do chefe da guerrilha
(Ferreira, 1971)			



Reconciliação de Zé com o líder guerrilheiro chinês. Repare-se, no primeiro fotograma, quando trocam chapéus, que Zé tem o cuidado de colocar o símbolo para trás (Ferreira, 1971, fotogramas dos pls. 563 e 564).

Não deixa de ser também um signo ideologicamente importante a opção pacifista desenvolvida pela realização em torno do colono, atendendo, em particular, ao contexto de guerra em que a província estava envolvida no ano da realização da obra. Digamos que confronta os resultados das armas da paz, baseadas no trabalho, no diálogo, na satisfação das necessidades, na harmonia, com os resultados das armas da guerra, que, segundo a narrativa, se baseiam em miragens utópicas e conduzem à deserção e ao isolamento dos seus defensores. Da segunda, na perspectiva da obra, nada resulta, mas a primeira, pelo contrário, cria as condições propícias à vida e à felicidade. Esta tese é, em nossa opinião, muito significativa. Atendendo a que se trata de um filme produzido, realizado e interpretado exclusivamente por colonos residentes na província, é uma demonstração de fé nas virtudes da colonização, afirmação que não surge do poder oficial, mas das gentes brancas aí residentes, num momento em que Portugal sofria de forte pressão internacional relativamente a esse desígnio. Significa que, apesar da guerra e da adversidade internacional, *Zé do Burro* expressa que a paz é possível, que Moçambique ainda tem possibilidades de regressar à harmonia, de ser um paraíso, urbano ou rural, onde brancos e negros podem viver.

2. O remorso colonial

2.1. A brutalidade do colono africano

Quando apresentámos *O Costa de África*, referimos que a intriga girava em torno da inesperada visita de um tio que Amadeu tinha no ultramar, de quem esperava um dia herdar a fortuna. Bernardo Costa, o parente em causa, radicado em Angola desde os dez anos, onde se tornara um homem de negócios bem sucedido, passava agora por Lisboa com destino a Londres. A imprevista visita obrigaria o sobrinho, para manter as aparências de sucesso que fora dando ao tio, a criar um cenário irreal que correspondesse às expectativas do parente, com a ajuda da noiva Isabel e dos amigos Roberto e Beatriz. Este contexto conduzirá ao desenvolvimento de uma narrativa cômica, assente, por um lado, no aparecimento de um conjunto de equívocos, e, por outro, no perfil do colono recém-chegado à metrópole. Será este segundo aspecto que terá interesse para o tema que estamos a pesquisar. A obra, apesar de se pretender assumir como comédia, quando explora o lado hilariante da personagem Bernardo Costa, fá-lo em função de determinados pressupostos, cujos contornos permitem aferir o conceito de colono que lhe está subjacente e que indiciam um tipo de remorso muito particular.

Antes de Bernardo Costa surgir em acção, já o sobrinho e Roberto o definiram com um conjunto de atributos que preparam o espectador para o avaliar negativamente. Amadeu, quando se refere pela primeira vez ao tio, salienta precisamente o seu «feitio muito especial», pois, ao ter ido «para África aos dez anos, quase descalço», tendo construído «à custa do seu esforço toda a sua grande fortuna», não admitia «que um homem, para ser rico, [estivesse] à espera do dinheiro dos parentes». Em resposta, o seu amigo Roberto, que escutava o desabafo, diz que o tio «é mais estúpido que um rinoceronte das Ingolas» (Mendes, 1954, pls. 73-77). Depois, quando aqueles começam a preparar o cenário que faça o tio crer, durante as três horas de escala previstas, que Amadeu estava bem situado na vida, Roberto sugere-lhe que receba «o tio dos pretos» na sua própria casa, por

estar de acordo com a casa estupenda que Amadeu lhe dissera possuir (Mendes, 1954, pl. 84). Finalmente, enquanto Amadeu vai buscar o tio ao aeroporto, Isabel e Roberto dão-se conta de que a casa deste estava sem criados, fruto dos despedimentos que efectuara naquele dia. Isabel procura, então, convencer o dono da casa a assumir esse papel por aquele curto espaço de tempo. Recusando-se inicialmente, com o argumento de que não era «criado de negreiros», acaba por aceitar, bastante contrariado (Mendes, 1954, pl. 97).

Isabel: (elogiando a figura de Roberto como criado) Nem imaginas como te fica bem!

Roberto: Imagino, imagino. Devo estar lindo! De criado! Eu, vestido de criado! Mas ficas já sabendo, se esse rei da Catumbela vem p'ra aí cheio de papagaios e de macacos sujar-me a casa, eu conto-lhe tudo e ponho-o a andar pela porta fora.

Isabel: (olhando pela janela depois de ouvir uma buzina) Aí estão eles!

Roberto: Chegou o Gungunhana! (Mendes, 1954, pls. 115 - 117).

Deste modo, quando o viajante desembarca do avião, o espectador já está prevenido para a emergência de uma personagem que não suscita uma opinião favorável entre os que a recebem. É inserido depreciativamente entre os negros e é equiparado à ferocidade e à violência selvagem. Porém, esta apreciação dos anfitriões manter-se-á após a chegada, particularmente através de Roberto, proprietário da casa e advogado, desempenhando as funções de criado. Sentindo-se discriminado pelo hóspede, classificá-lo-á, em diversos momentos, com expressões na linha das anteriores, como «antropófago», «gorila», «selvagem», «animal», «hipopótamo de bigode» e «gordo da pêra».

Cruzando esta avaliação com a anterior caracterização atribuída ao tio Bernardo, verifica-se o acentuar daquela tendência negativa sobre a personagem. Tanto os processos de identificação visual da personagem como os mecanismos que esta utiliza para se relacionar com os outros intervenientes da intriga pretendem desenvolver a ideia de estarmos perante uma figura absolutamente exterior e deslocada em relação ao universo social e

cultural em que se desenrola a acção. A primeira imagem de Costa surge quando este está a desembarcar do avião. Assim que aflora do interior do aparelho, a música que está a ser utilizada é propositadamente quebrada por outra de raiz africana, ouvindo-se, por momentos, a percussão de tambores, retomando-se depois a banda anterior. De forma linear, pretende-se identificar a personagem com África (Mendes, 1954, pl. 101). Depois, a sua caracterização física apresenta também traços intencionalmente marcantes, que passam pela obesidade, pelos trejeitos estranhos que produz com o rosto, sinais que são visíveis em diversos momentos, dos quais gostaríamos de destacar o acordar matinal. Quer a expressão facial, quer os sons que produz nessa situação, para além de espalhafatosos, são também algo inumanos, próprios de alguém que está mais próximo da condição selvagem (Mendes, 1954, pls. 181, 184).

Por outro lado, ainda mais diferenciadora é a forma como se relaciona com as outras personagens, existindo alguns elementos que estabelecem uma separação nítida entre Bernardo e os outros. Em primeiro lugar, no domínio da linguagem verbal, apresenta um discurso com vocábulos próprios de quem está inserido na realidade cultural africana há muitos anos, como é o caso da «linda palhota» que o sobrinho tem, referindo-se elogiosamente à pretensa residência de Amadeu, ou o «moleque» e o «macacuço», em alusão à criança que Isabel e Amadeu apresentam ao tio como filho (Mendes, 1954, pls. 149-150). Estes sintomas de assimilação cultural, aprioristicamente poderiam indiciar alguma aceitação da realidade indígena. Porém, como iremos constatar, trata-se apenas de uma aprendizagem por necessidade, exclusivamente para efeitos de comunicação, e não porque haja algum sentimento de integração na cultura africana.

Outra área em que a personagem se torna claramente distinta das restantes é na relação que estabelece com os subalternos, caso que será particularmente evidente com Roberto, fruto do papel de criado que desempenha. Será esta personagem quem terá de suportar as características mais difíceis de tio Bernardo, aquelas que, simultaneamente, identificam com clareza um dos traços essenciais do perfil de colono e que consistem na constante violência do discurso verbal e no recurso regular às ameaças físicas. Depois de percorrida toda a narrativa, percebemos como a personagem é caracterizada com

grande coerência a este nível. O autoritarismo, a utilização sistemática da ameaça e da coerção verbal estão presentes desde o início e farão parte do seu processo relacional com os serviçais até ao fim da narrativa.

Digamos que tudo fica enunciado num «pega aqui» que o tio Bernardo dirige a Roberto, quando este o espera à entrada da casa após a chegada do aeroporto. A expressão poderia ser absolutamente normal para quem está nas funções de criado, não fora a indiferença com que o recém-chegado passa por aquele e, particularmente, o tom agressivo que utiliza para lhe entregar o chapéu. Dentro deste registo, o diálogo mais elucidativo será aquele que se passa depois de entrarem, quando o tio Bernardo dá algumas instruções a Roberto:

Tio Bernardo: (para Roberto) Ó Bijagós! (Roberto olha para trás, não percebendo que é para si) Bijagós! É contigo, és tu! Que é que estás a olhar?

Roberto: Eu?!

Amadeu: O Roberto?!

Tio Bernardo: (para Amadeu e Isabel) Não se admirem. Eu, lá em África, chamo Bijagós a todos os meus pretos. [...] Não os posso tratar pelo nome, aquilo é tudo preto! Eu não os distingo! É Bijagós! Ó Bijagós! Tu também passas a ser Bijagós! Ó Bijagós (rindo-se grosseiramente)! Vai lá arranjar-me um whisky! (para Isabel) Anda cá, minha filha (vai com ela para o sofá).

Roberto: (para Amadeu) Bijagós?!

Amadeu: Tem paciência. Por três horas, não te custa nada ser Bijagós!

Tio Bernardo: (para Roberto) Ó animal! O que é que tu estavas a deitar no whisky?

Roberto: Água. Vossa Excelência não toma o whisky com água?

Tio Bernardo: A minha excelência toma o whisky com whisky! Se me tornas a deitar água no whisky, levas uma chibatada que até ficas branco! [...] Olha lá, ó Bijagós! Tu vais lá fora ao carro, trazes uma mala pesada que lá está, trazes um caixote também muito pesado que está lá, e trazes um cesto de verga com uns buraquinhos, mas isso com muito cuidadinho, hã! Anda cá! Anda cá, animal! Não te vás embora já, anda cá! Olha, trazes também uma chibata que lá deve estar, que eu preciso dela e tu também, desconfio eu [...] (Mendes, 1954, pls. 122-134).

Como se pode constatar, a violência verbal e a ameaça física ficam bem evidentes neste diálogo, características que se repetirão noutros momentos em que estas duas personagens contracenam durante o desenvolvimento da intriga (Mendes, 1954, pls. 169, 336). Porém, o diálogo anterior tem a particularidade de, paralelamente às características formais desse discurso, remeter para o contexto social em que Bernardo utiliza aquele tipo de registo. Efectivamente, percebemos que a violência, a ameaça e o falar grosseiro são procedimentos habituais no seu contacto com os negros. Inclusivamente, mais importante do que a grosseria de apelidar Roberto de «animal», é o facto de lhe chamar «Bijagós», com o argumento de que é dessa forma que trata todos os «pretos».

Não obstante, o mais significativo não reside no nome em si, mas na justificação para o utilizar. Apelida todos os africanos da mesma forma, porque não os distingue entre si, todos são iguais, todos são pretos. Ou seja, em função da sua capacidade de mando, decidiu reduzi-los a todos à mesma condição, de Bijagós, facilitando-lhe o tratamento dos serviçais. Em função dessa mesma imposição, deduzimos também a existência de uma hierarquia, com os pretos na base, todos normalizados como Bijagós, e em cima, Bernardo Costa, o que manda e estabelece a distinção. Na base desta diferenciação é também incontornável a relação com o argumento rácico. Quem estabelece a dicotomia é um branco, e, do produto dessa distinção, resulta também uma distinção que tem por base a cor da pele. No estrato inferior estão os negros, no patamar superior está o branco.

A existência deste lastro ideológico que subjaz à narrativa leva-nos a considerar a mudança do discurso político relativamente aos territórios ultramarinos, mudança que não se reflecte ainda no perfil de colono apresentado. Como já salientámos anteriormente, desde 1951 que o Estado Novo começa a inverter a configuração jurídica daqueles espaços, abandonando-se a visão imperial para se implantar o Estado pluricontinental. A primeira vigorou desde o início do Estado Novo, estando subjacente nas colónias uma concepção hierárquica entre as raças constituintes do império, na linha da ideologia racial que vigorara desde finais do século XIX. A segunda emergira em função da decadência internacional dos princípios coloniais, tornando-se o Estado português um país com províncias distribuídas por

várias zonas do globo e que, simultaneamente, adquiria uma feição multirracial, com reflexos na progressiva abolição da lei do indigenato.

Contudo, a caracterização de Bernardo Costa, nomeadamente através da hierarquização racial anteriormente salientada, aponta ainda no sentido da permanência da visão imperial. E, entendendo esse perfil como a expressão de uma sensibilidade existente na sociedade sobre os territórios coloniais, conclui-se pela convivência de ritmos diferentes entre a transformação política e a social, facto em si natural, e já anteriormente salientado com os sectores que no interior do regime se opuseram às modificações institucionais sobre o império colonial. Porém, se admitirmos que o filme corresponde a uma sensibilidade existente na sociedade sobre o ultramar, um dos aspectos que torna a película interessante é a manifestação de que o discurso anterior do regime não estava socialmente isolado. Na verdade, a caracterização de Bernardo Costa desenvolve-se a partir de uma matriz cultural onde predominam os conceitos de mando e de hierarquia, em que a inferiorização racial dos negros está subjacente, aspectos que, no seu conjunto, remetem para a concepção imperial que se implantou no regime desde a promulgação do Acto Colonial em 1930.

A última característica da personagem que gostaríamos de abordar diz respeito à sua relação com o feminino. Na parte final da narrativa, quando os equívocos estão a ser esclarecidos, perante a enorme confusão entretanto criada, Bernardo Costa decide regressar a África. Será esse o momento em que revela uma das preocupações existenciais que o levava à metrópole. Jurara que «havia de casar na metrópole», afirmando, nesse momento de partida, que não saía da «casa sem uma mulher» (Mendes, 1954, pl. 422). Percorre, então, uma a uma, as senhoras presentes na cena, inquirindo-as se queriam casar com ele. De todas, a mãe de Isabel aceitará. Apesar da forma algo bizarra como a situação é enunciada, o desígnio da personagem deverá ser entendido como legítimo. Contudo, independentemente desse enquadramento, aquilo que vamos conhecendo sobre Costa em relação à mulher elevam o assunto, de mero expediente cómico, a um aspecto importante na sua caracterização.

Este afigura-se-nos o lado mais sombrio desse perfil. Se a caracterização anterior encontra eco numa ideologia imperial e rática já referida, as infor-

mações que Costa vai fornecendo sobre o feminino parecem derivar de uma concepção animalesca e irracional. Apesar de essa componente ser claramente expressa apenas na cena anteriormente referida, já antes, quando conheceu a pretensa esposa de Amadeu, surgiram alguns indicadores. Então, agrado com a escolha do sobrinho, comenta retoricamente: «Esta linda gazela é que é a minha sobrinha?» Perante a anuência de Amadeu, o recém-chegado dirá, momentos depois, «sim senhor, que belo exemplar!», dando uma palmada nas costas de Isabel, o que a desequilibra ligeiramente (Mendes, 1954, pls. 120-122). Esta breve situação será o início de um conjunto de referências que Costa irá apresentando em relação ao feminino, em que a sua vertente animalesca se vai progressivamente revelando. No exemplo referido, apenas subjaz alguma brutalidade, apreciando a sobrinha como se de uma vulgar espécie animal se tratasse, dirigindo-se-lhe com agressividade física. Posteriormente, outras situações permitirão a equiparação de Costa a comportamentos semelhantes, como a regular produção de sons semelhantes a grunhidos de animais, que, para além da estranheza que provocam, assustam os interlocutores (Mendes, 1954, pls. 121, 136).

Contudo, a referida cena em que comunica o seu desejo de casar na metrópole e o momento em que parte de regresso a África serão as situações que melhor definem o seu perfil selvagem. Primeiro, como já salientámos, há alguma obsessão na materialização da intenção de casar, perguntando a todas as mulheres presentes, independentemente do seu estatuto de casadas, parentes ou viúvas, se aceitam a proposta. A condição daquelas é irrelevante. Apenas interessa a concretização do desejo. Segundo, depois de a mãe de Isabel aceitar, Amadeu, provavelmente atendendo à viuvez da mãe da sua noiva, previne-o, dizendo: «O tio veja lá o que faz», ao que aquele, descontraidamente, responde: «Não te aflijas, (*e em tom mais baixo*) eu daqui a dois meses ofereço-a a um antropófago meu amigo e venho cá buscar outra» (Mendes, 1954, pl. 427). Ou seja, a mulher, segundo o seu ponto de vista, serve apenas para satisfazer um capricho e, depois de este cumprido, pode ser descartada, cedida e trocada por outra.

Inclusivamente, será algo semelhante a um bem material, como são os animais domésticos que se prendem em pequenas jaulas para não fugirem. Será dessa forma exemplar que a narrativa termina. Quando tio Bernardo

parte de regresso, enquanto este acena à família que está no cais, Efigénia, a mulher que aceitou o convite matrimonial, é içada dentro de uma jaula para o interior do barco. Apesar da intencionalidade cómica, estamos perante o exemplo mais flagrante do carácter brutal que se pretende imprimir à personagem. As jaulas ou se utilizam para prender animais perigosos, o que não é manifestamente o caso de Efigénia, ou para os impedir de fugir depois de capturados pelo dono, facto que poderá estar próximo da metáfora que se pretende enunciar. Efigénia vai presa para que não fuja, vai presa porque é considerada como animal pelo dono e, enquanto tal, pertence a Bernardo Costa.

Em primeiro lugar, é óbvia a concepção da mulher como um objecto precioso que se guarda e priva da liberdade, na acepção física do termo. O facto de ser transportada numa jaula levanta algumas dúvidas quanto à sua concepção como ser humano pelo dono. Contudo, admitindo que é entendida como tal, ser transportada daquele modo torna-a indissociável da sua condição animal e, como tal, está sujeita aos movimentos que o proprietário entender. Em segundo lugar, a metáfora é significativamente reveladora em relação a Bernardo Costa. As concepções que este revelou em relação aos negros, acaba por aplicá-las também aos da mesma cor. Ou seja, relaciona-se com os da sua espécie e da sua raça de forma instintiva, irracional e brutal, procedimentos que estão mais próximos das concepções animais e selvagens que propriamente de critérios de civilização, tolerância e racionalidade.

Amadeu prevenira, quase desde o início da narrativa, que o tio Bernardo tinha um «feitio muito especial». Porém, essa prevenção não levaria o espectador a imaginar a sua rudeza e agressividade comportamentais. Também não deduziria da afirmação o racismo subjacente à sua conduta em relação aos negros e às pessoas de baixa condição. Tão-pouco conceberia a inferiorização em que coloca a mulher, reduzindo-a à condição de mero objecto pessoal. Por outro lado, também já dissemos que a componente cómica da narrativa depende, em grande parte, desta caracterização. Porém, como vimos, esse carácter transporta consigo uma visão sombria sobre a personagem, que surpreende o espectador menos desprevenido com a redução da futura esposa a um mero apetrecho de bagagem. Ou seja,

se o efeito cómico é atingido por esta via, convém não perder de vista que é conseguido através de uma visão negra sobre o colono africano, tipificado na película através de Bernardo Costa. E, segundo este ponto de vista, deve ser identificado algum remorso na percepção metropolitana que é dada sobre os colonos residentes nas províncias ultramarinas. Dado que o resultado cómico que se obtém é desenvolvido em torno de uma conceptualização do colono residente em África, a brutalidade com que o protagonista é definido, apesar dos citados resultados cómicos, poderá ser entendida como uma visão sombria sobre as gentes que para aqueles lugares partiam.

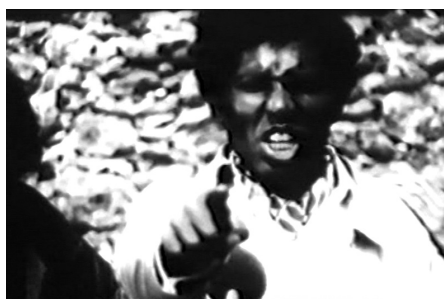
2.2. Por uma genuína sociedade multirracial

Entre as várias angústias que António de Macedo coloca no grupo de estudantes que dirigiu em *Nojo aos Cães*, a colonial também está presente, verificando-se a denúncia de alguns estigmas existentes, a rejeição do passado colonial e a plena integração das diversas raças existentes, informações que são sempre apresentadas de forma metafórica, particularmente a partir de situações criadas em torno de um par de negros que se associam ao grupo numa fase posterior.

Ao nível da denúncia, refiram-se dois aspectos: primeiro, a sua enunciação como vítimas do sistema político, a quem «buscam beber [o] sangue» (Macedo, 1970, pl. 407), e, segundo, a exclusão que sentem devido à cor da pele, estigma que leva o negro a pensar que é essa a razão pela qual uma colega não quer beber do garrafão por onde anteriormente aquele tinha bebido (Macedo, 1970, pl. 216).

Por outro lado, a recusa do passado, e do comando que este exerce sobre o presente, é outra situação em que se poderá subentender algum remorso colonial. A rejeição desse passado poderia ser de outro tipo, sobre outros assuntos, mas o facto de ser o negro a afirmá-lo, e de se referir a um passado situado há 400 anos atrás, não permite outra interpretação senão a de que a intenção é referir o passado descobridor e colonizador do século XVI. Simultaneamente, a fala da personagem, no lugar de ser dirigida aos colegas,

é explicitamente dirigida ao espectador, facto que lhe acrescenta um elemento de força e de incomodidade inusitado. Apontando o dedo para a câmara, que sabe estar a fazer a reportagem da reunião dos estudantes, e através de uma escala que nos permite aceder aos seus sentimentos, diz-nos: «Tu, que estás aí a olhar para mim, quem quer que tu sejas, [diz] comigo em voz alta com toda a força e o teu coração: “Nós, portugueses, queremos estar vivos” (*colegas repetem*). “Queremos estar vivos em Cristo” (*apupos discordantes dos colegas*)». Num plano seguinte, agora inclusivamente em grande plano, de frente e em ângulo perpendicular, reforça o que disse, afirmando: «Nós, portugueses, queremos a vida, o amor e as verdades do futuro [...] rejeitamos um passado de glória que não é nosso, foi de gente que morreu há 400 anos e, por isso, não nos serve de nada» (Macedo, 1970, pls. 440-442). No seguimento da força que o passado exerce sobre o presente, lamenta que os portugueses sejam um «povo amante dos mortos e dos moribundos» e que, por isso, estejam «quase mortos» sem saberem, argumentando ainda, de novo, com Cristo, que «é o amor da vida», pedindo, para isso, que «esqueçamos os mortos» (Macedo, 1970, pls. 444-446).



(Macedo, 1970, fotograma do pl. 442)

Fica, assim, evidente que aquilo que está a ser rejeitado é precisamente o passado colonizador, memória identitária do regime vigente, defendendo-se que, no lugar desse culto venerador, o que é determinante é olhar para os vivos e para o futuro. Ou seja, dito de outra forma, aquilo que ali se afirma é marginal ao discurso político e ideológico vigente, que, como tivemos oportunidade de referir, se mantém no tempo do marcelismo, pelo que,

indubitavelmente, estamos perante uma afirmação de remorso provocado pela condição de país colonizador.

Porém, avançando um pouco mais, esse remorso não é exactamente sinónimo de rejeição da herança constituída pelas descobertas. O facto de ser um negro a fazer a afirmação é um aspecto de uma relevância determinante, importância que sai ainda mais reforçada pela sua assunção como português. Ou seja, o que parece rejeitar-se é a exclusividade do culto do passado colonizador mas não o seu produto, as relações interculturais estabelecidas e o alargamento da noção de portugalidade a outras raças que, fruto desse longo convívio, acabaram por se tornar cidadãos portugueses.

Ora, em nossa opinião, este é o aspecto mais significativo que *Nojo aos Cães* contém sobre a abordagem ao remorso colonial. Não é o estatuto das províncias que se pretende discutir, se devem seguir um caminho independente ou integrado no território português. O que a narrativa pretende relevar é a defesa da ideia de que Portugal se tornou, efectivamente, um país multirracial. No filme, para além de duas personagens de raça negra, existe também um padre indiano, mas o facto é que, pelas denúncias anteriormente feitas, nomeadamente a do preconceito rácico e a vitimização de que os negros seriam objecto, essa multirracialidade não estaria a ser efectivamente assumida pela sociedade, independentemente da abolição do estatuto do indigenato em 1961.

E, sobre esta questão, a da defesa da plena integração da raça negra no seio da sociedade, existem na película diversas situações em que essa conotação pode ser observada. Quando o par de negros chega ao grupo, no início da segunda sequência, e estavam a dividir o pão, de forma a partilharem a refeição, aquele que estava a realizar a distribuição, apesar da surpresa, divide o seu pedaço com os dois recém-chegados (Macedo, 1970, pl. 162). Depois, quando estes estão a explorar as ruínas, vêm informar os colegas que descobriram uma estátua:

Negra: Sim, uma estátua branca!

Estudantes: Branca?

Negro: Sim. Uma estátua da tal raça humana a que todos pertencemos! (Macedo, 1970, pl. 213).

Posteriormente, de forma mais elucidativa, numa cena por nós já referida, quando uma colega branca recusa o garrafão de vinho que o negro lhe estende, ante a insistência deste último, aquela acaba por dizer que não lhe apetece vinho, ao que o negro, estigmatizado pelo preconceito racial, lhe pergunta: «É por eu ser negro? Não queres beber por onde eu bebi, não é?». A colega, reiterando o que já dissera, afirma que não lhe apetece vinho, atirando ao chão o garrafão que o colega negro lhe estendia, dando-lhe de seguida um beijo na boca (Macedo, 1970, pl. 216). Finalmente, a terminar estes exemplos, durante a cena em que a música é utilizada como forma de libertação, aquele mesmo negro, conjuntamente com outra colega branca, são o centro das atenções da dança que o grupo efectua (Macedo, 1970, pl. 256).



Negro estendendo o garrafão e sendo beijado pela colega
(Macedo, 1970, fotogramas do pl. 216).

Ou seja, o remorso colonial que *Nojo aos Cães* aflora significa a denúncia da hipocrisia existente em relação a uma das raças constituintes da sociedade portuguesa, é o reconhecimento de que desse contacto secular continuava a resultar uma situação de inferiorização dos africanos e, simultaneamente, procura assumir verdadeiramente a dimensão multirracial da sociedade portuguesa, através de práticas em que o preconceito racial não está presente, mostrando, pelo contrário, situações de plena horizontalidade racial.

Porém, apesar destas afirmações que a narrativa contém, e como já tivemos oportunidade de salientar quando apresentámos a obra, a incoerência dos estudantes emerge na parte final, quando assumem comportamentos contra-

ditórios em relação ao discurso cultural e político desenvolvido, entre os quais estão o exercício da agressividade física em relação aos colegas indiano e negro, negando as práticas da assunção da multirracialidade anteriormente advogadas. Desse modo, apesar dos princípios enunciados, os estigmas anteriormente criticados perduram, mantendo-se igualmente o remorso colonial.

2.3. Corrupção e hipocrisia na sociedade colonial

Futilidade, hipocrisia e alienação na sociedade luandense

De todas as narrativas em que a questão do remorso é colocada, *Malteses, Burgueses e às vezes* é aquela onde o assunto é assumido de forma mais provocadora, através de uma intriga dominada pelo sarcasmo denunciador da corrupção e da hipocrisia que impera nos estratos sociais mais elevados da capital angolana dos anos 70. Tivemos já oportunidade de dizer, quando apresentámos a obra de Artur Semedo, que o assunto central que percorre a narrativa diz respeito a uma operação de venda ilegal de diamantes, envolvendo Pais dos Santos, eminente administrador de negócios, professor Beringel, personalidade igualmente prestigiada no meio social luandense, Trafaria, mercenário contratado para executar a operação, e, pelo lado comprador, um conjunto de espanhóis, disfarçados de árabes entretanto chegados à província.

Paralelamente à preparação da operação, e enquanto esta não chega à sua fase derradeira, a narrativa vai fornecendo um conjunto de quadros sobre os estratos sociais em que os protagonistas se inserem, particularmente aquele a que Pais dos Santos pertence, através dos quais é fornecida uma imagem depreciativa. Nesse âmbito, a mulher é um elemento sistematicamente menosprezado, sobressaindo uma imagem constante de futilidade, característica enunciada regularmente a propósito dos interesses e preocupações de Nucha, esposa de Pais dos Santos, que participa sempre em cenas marcadas pela superficialidade: cuidando da pele no esteticista, onde revela que as suas ocupações passam pela apreciação de vestidos e

pelo preenchimento do totobola (Semedo, 1973, pls. 208-210); no baptizado de Onofre, sugerindo ao marido que, em vez de ir ao hospital para se informar sobre uma insólita indigestão que afectou o recém-baptizado e seu afilhado, efectue um telefonema para se inteirar do estado de saúde do enfermo (Semedo, 1973, pl. 266); no ginásio, praticando remo e preenchendo o totobola com a ajuda de Aparício (Semedo, 1973, pls. 406-407); e, finalmente, despedindo-se do marido no aeroporto, onde uma das suas preocupações é ficar bem na captação de imagens que os repórteres estão a efectuar (Semedo, 1973, pl. 503).

Esta futilidade é alargada a outras personagens femininas, inclusivamente com a inserção de elementos destinados a enunciar o ridículo, como é o caso de uma figurante que aparece durante a recepção organizada em honra dos pretensos árabes e que mostra uma notória atracção física por um deles, procurando seduzi-lo de forma provocante, a ponto de a situação ser objecto de crítica por parte do padre que se encontra no evento, atitude que, porém, não demove a personagem das suas intenções (Semedo, 1973, pl. 364). Esta paixão será recuperada na parte final, depois da divulgação do rapto de Pais dos Santos no deserto de Moçâmedes, mas, à anterior caracterização, são acrescentados novos elementos agravadores da imagem conferida ao feminino. A rádio, depois de divulgar com pesar a notícia, informa que «uma verdadeira peregrinação» se encaminhava «para o deserto para tentar salvar tão ilustre cidadão», surgindo, então, em cena a citada figurante a rastejar na areia à procura do seu apaixonado, chamando por ele e dizendo que tem sede, «sede de amor» (Semedo, 1973, pls. 601-607). Ou seja, a futilidade com que a mulher de estratos sociais elevados é caracterizada chega a ponto de a apresentar de forma paranóica e desequilibrada, procurando apenas a satisfação de desejos sexuais.

Outro dado que ainda pode ser relevado sobre a mulher socialmente bem posicionada, também a partir da cena da expedição ao deserto, é a inserção de alguma hipocrisia sobre as verdadeiras intenções que as movem. Na verdade, a esposa de Pais dos Santos e Arlete, aquelas que efectivamente estão à procura do administrador, fazem-no de forma bastante imprópria para quem procura alguém no deserto, apresentando-se vestidas de forma muito senhorril, com sombrinha e lupa, chamando por «Kiki», supostamente o diminutivo

do raptado. Esta caracterização ridícula deverá ser interpretada de forma irónica. A intenção da busca não visa encontrar o raptado mas o protector das posições sociais adquiridas. Estamos perante uma espécie de séquito à procura do seu senhor, porque, na essência, empregos e posições sociais adquiridas dependem da recuperação daquele (Semedo, 1973, pls. 604-606).

Ainda segundo a mesma interpretação devem ser entendidos os desempenhos de outras personagens, agora masculinas, que também convivem de perto com o administrador. É o caso do maestro e do secretário que acompanham Aparício na aprendizagem de tuba, tarefa que cumprem com agrado expresso no rosto, batendo, inclusivamente, palmas no final do desempenho. Porém, essa satisfação facial deve-se apenas ao facto de o instrumentista ser protegido de Pais dos Santos, sinal que provavelmente seria de sentido contrário, pois o som produzido pelo intérprete é manifestamente desagradável. Ou seja, de novo, aquilo que é veiculado é a expressão de um sinal de hipocrisia, apesar do som desagradável, porque o acto corresponde a uma vontade do administrador Pais dos Santos (Semedo, 1973, pls. 234-235).

Será dentro da mesma perspectiva que deve ser interpretada a atitude de um sacerdote. Tal como os outros, também este faz parte do universo social que circula em torno de Pais dos Santos, decorrendo, porém, do desempenho específico das suas funções religiosas um conjunto de críticas nas quais também subjaz a denúncia da hipocrisia e futilidade, acrescidas de alguma alienação. Em primeiro lugar, é o padre quem efectua as diligências necessárias para que Pais dos Santos encontre o afilhado baptismal, processo que, como já referimos, acaba por não correr bem devido à indigestão do baptizado. Desse infortúnio virá o sacerdote a ser acusado pelo administrador, com o argumento de que lhe deveria ter «arranjado outro afilhado mais forte, mais robusto» e não um «velho com 70 anos», ao que o outro, em autodefesa, responde: «não é assim tão fácil», pois é necessário «levar em conta a crise, a vocação» (Semedo, 1973, pl. 263). Ou seja, a resposta do sacerdote indicia alguma irresponsabilidade no cumprimento do seu magistério, desempenhando-o com banalidade, apenas para satisfazer um capricho do administrador, não avaliando, como deveria, se o acto religioso estava a ser conscientemente exercido por todas as partes.

Para além disso, o sacerdote será também um dos elementos que fará parte da peregrinação em busca do raptado Pais dos Santos. Porém, tal como nos outros casos já referidos, restam suspeitas quanto à franqueza das suas intenções, havendo indicadores de uma caracterização fortemente negativa. Primeiro, enquanto caminha e grita pelo administrador, vai bebendo por uma garrafa que não parece ser de água mas de algum tipo de álcool. Em segundo lugar, depois de olhar para as horas, constata que algo já começara, retirando da algibeira um transístor a partir do qual se coloca a ouvir o relato de futebol entre o Benfica e a CUF. Esta situação absorve-lhe completamente a atenção, ficando delirante quando o Benfica marca um golo, gritando de satisfação, com os braços no ar, e passando a caminhar de forma descontraída e enérgica, como se tivesse esquecido a busca em que estava envolvido (Semedo, 1973, pls. 623-628). Ou seja, a acrescentar à ligeireza com que exerce o sacerdócio, é uma pessoa algo alienada pelo futebol, a ponto de secundarizar a busca que está a fazer. Para além disso, parece ter hábitos alcoólicos ou estar a utilizar a bebida como forma de sublimação das suas frustrações, indicadores que, no seu conjunto, não fornecem uma imagem positiva do sacerdote.

Dir-se-ia que, numa perspectiva minimalista, são aspectos pouco dignos da sua pessoa e da função que exerce. Porém, se lhe acrescentarmos o propósito que o leva àquele local, o facto de se colocar a ouvir o relato de futebol, além de retirar alguma genuinidade à busca, significa que o interesse pelo jogo está acima da preocupação em localizar o administrador. O recurso à bebida, se objectivamente não fornece uma imagem digna do sacerdote, segundo uma interpretação mais subjectiva, mas academicamente possível, poderá significar não só a angústia da perda da pessoa, mas também do que ela socialmente significava, hipoteticamente círculos de influência, contactos ou protecções.

Finalmente, gostaríamos de referir um último aspecto, cuja intenção não passa tanto pela crítica directa à sociedade luandense, mas pela ironia em torno de um aspecto relativo à gesta marítima e colonial portuguesa, protagonizado por Onofre, afilhado de Pais dos Santos, que o administrador expulsará num momento de ciúmes. Depois de abandonado por este, Onofre é surpreendido por uma estátua de Vasco da Gama, que com ele começa a dialogar, incitando-o a regressar ao mar.

Vasco da Gama: Ó mar salgado, que chamas pelo teu filho Onofre. Tás a ouvir-me, Onofre?

Onofre: Quem me chama?

Vasco da Gama: Sou eu, o Vasco, o teu antepassado.

Onofre: Que me queres?

Vasco da Gama: Que escutes o chamamento do mar. Ó mar salgado!

Onofre: Ai, ai, ai! Não me tentes, Vasco!

Vasco da Gama: O mar chama-te, Onofre! Abandona a terra. Parte à tua vontade ao leme e faz-te ao mar!

Onofre: Deixar a terra?

Vasco da Gama: Sim, não esqueças que somos um país de marinheiros!

Onofre: Eu sei, eu sei!

Vasco da Gama: Não sentes em ti a alma de marinheiro?

Onofre: Agora é que eu compreendo. Puseram-te aqui só para me convencer!

(Semedo, 1973, pls. 301-310)

O elemento humorístico surge na imagem seguinte, quando se verifica o regresso de Onofre ao mar. No lugar de um papel digno e elevado, adequado ao estatuto da figura história que chamou pelo ostracizado, Onofre surge a arrumar barcos de recreio, função que, inclusivamente, desempenha mal, tal como outras similares exercidas na narrativa. Deste modo, é efectuada uma caricatura irónica sobre a tradição marítima portuguesa, que, do lugar ímpar que ocupa na memória histórica, é confinada à atracagem de barcos.

Entre a legalidade, a corrupção e a marginalidade

Porém, o sarcasmo crítico que *Malteses* apresenta aprofundar-se-á ainda mais quando perspectivado através das personagens centrais, Pais dos Santos, Beringel e Trafaria, em quem, para além da manutenção da futilidade e da hipocrisia, se verifica o aparecimento da corrupção.

Como já tivemos oportunidade de antecipar na apresentação da obra, o confronto entre ética e marginalidade, em consequência da operação de

venda ilegal de diamantes, é uma das questões que pode resultar da análise da intriga. Começando pelo professor Beringel, esta é uma personagem a quem a narrativa confere destaque social, uma vez que profere conferências (Semedo, 1973, pl. 451), mas da qual se sabe, desde o início, estar também ligada a assuntos ilegais. Será esta personagem o elemento que estabelece as ligações entre a legalidade e a ilegalidade, aquele que fica encarregado de arranjar o homem de confiança para executar a operação, e que virá a ser Trafaria, a quem incumbe de ir buscar o material para ser vendido aos pretensos árabes. Ao mesmo tempo, serve de elemento de ligação com Pais dos Santos. Porém, apesar desta face oculta, goza de assinalável prestígio, recurso que utiliza para manipular a opinião jornalística sobre as dúvidas existentes quanto à veracidade dos “árabes”, garantindo-lhes, evocando os seus «quarenta anos de honestidade», que se trata de «árabes autênticos, árabes puro-sangue», jurando sobre a comenda que traz ao peito e que se orgulha de possuir (Semedo, 1973, pls. 384-386). O espectador, que tem já conhecimento da operação em que Beringel está envolvido, apercebe-se do acto hipócrita que está a ser praticado por alguém que já foi distinguido publicamente, servindo-se da sua imagem de respeitabilidade para enganar a imprensa e a sociedade.

Porém, esta tendência hipócrita será ainda mais acentuada em Pais dos Santos, pela relevância que este tem na narrativa. Essa hipocrisia, cruzada com a sua importância social e com a ilicitude da operação em que está envolvido, vai transformá-lo num importante instrumento produtor de sentidos. Por um lado, o seu prestígio provém do facto de ser administrador de empresas, e, por outro, das suas pretensas qualidades morais, elementos que são veiculados assim que a acção se centra em Luanda, através de um programa radiofónico matinal, que pretende homenageá-lo.

Hoje, dia de Santo Onofre, padroeiro dos pobres e deserdados, sentimo-nos na obrigação de homenagear o administrador Pais dos Santos, alma pia que todos respeitam e veneram. Este homem impoluto tem posto, ao serviço da caridade e do amor pelo próximo, grande parte dos lucros auferidos com as suas importações, exportações e explorações. Nascido em Castanheira de Pêra, poderia ter sido um violento, pois *pêra*, na gíria popular, significa *murro*,

soco, punhada. Mas a mão de Pais dos Santos, pobre pêra doce, é uma mão que só sabe afagar, confortar, acarinhar. Mão de cruzado medieval que conquista para o rebanho as ovelhas tresmalhadas. Pois Pais dos Santos, logo à tardinha, levará à pia baptismal mais um catecúmeno, um pobre, um velho arrumador de automóveis de alma cândida e simples. Ele o trará ao redil dos bens afortunados de espírito. Bem hajas, Pais dos Santos, íntegro cidadão, exemplar chefe de família! (Semedo, 1973, pls. 157-167)

Em simultâneo com a narração, vêem-se sucessivas imagens do império económico de Pais dos Santos — fábricas, caminhos-de-ferro, carregamento de navios — ilustrações que, para além de demonstrativas do seu potencial, servem também para afirmar o papel desempenhado no desenvolvimento da província. Contudo, a mensagem mais incisivamente explorada está na afirmação das suas qualidades morais de homem íntegro, incorrupto, exemplar cidadão e chefe de família, que filantropicamente coloca a sua riqueza ao serviço dos outros, dos desafortunados e dos afastados do cristianismo. E, a provar a elevação moral e cristã do administrador, estava o baptismo daquele dia, resultante da conversão de um arrumador de carros ao cristianismo, que Pais dos Santos decidira tornar seu afilhado.

A fala termina com a chegada de Pais dos Santos à sede da administração das suas empresas, começando a perceber-se, a partir de então, os sinais de hipocrisia e de corrupção. Quem lhe abre a porta da viatura é o arrumador que, ao fim do dia, será seu afilhado por via do baptismo que, entretanto, se efectuará. Porém, a aura de humanidade enunciada na narração radiofónica será, desde logo, contraditada. Onofre, a personagem em causa, não recebe qualquer tipo de cumprimento ou agradecimento quando o administrador sai do carro (Semedo, 1973, pl. 167). Em segundo lugar, como já salientámos a propósito das responsabilidades do sacerdote na matéria, o baptizado é um acto em que impera a futilidade e a hipocrisia, com Pais dos Santos a divertir-se com o facto de ser o primeiro baptizado a que assiste «em que o bebé não chora» (Semedo, 1973, pl. 237). Revela indiferença perante a indigestão de Onofre durante a festa e não o acompanha ao hospital (Semedo, 1973, pls. 263-266).

Por outro lado, Pais dos Santos não é o exemplar chefe de família que a narração radiofónica propagandeia. Mantém com a sua secretária uma relação extraconjugal, que ficamos a conhecer logo que chega ao gabinete. Essa relação apenas deixará de existir porque Boanova, a personagem em causa, a troca por outra que entretanto inicia com Trafaria (Semedo, 1973, pl. 175). Para além disso, o administrador é uma figura essencialmente interessada na sua imagem pública, não no sentido promocional dos seus empreendimentos, mas apenas no âmbito estritamente fútil da sua visibilidade pessoal, e é nesta linha que o baptizado de Onofre ganha pleno enquadramento. Neste último âmbito, existem dois indicadores flagrantes dessa intenção: a satisfação com que fala aos órgãos de comunicação social antes da sua partida para o Lobito (Semedo, 1973, pl. 494) e a preocupação exclusiva em saber que imagens foram captadas da sua figura aquando da recepção aos “árabes”, não revelando qualquer interesse pelas notícias sobre o potencial económico que a vinda daquelas pretensas personalidades representariam para Angola (Semedo, 1973, pls. 401-405).

Ao nível da sua actividade económica, o único projecto em que vemos o administrador envolvido diz respeito ao aproveitamento do potencial energético do lixo. Para o efeito, vai a Lisboa a um congresso sobre o tema, surgindo numa cena inicial a analisar algumas amostras do lixo lisboeta, que ele próprio recolhe nos contentores, e depois no congresso, apresentando a sua comunicação, sucedendo-lhe uma discussão inútil com deliberação adiada. O evento termina de forma caricata, com a morte de um congressista. Dado que o tema do lixo, nos anos 70 do século passado, não teria provavelmente o interesse que tem hoje para as sociedades ocidentais do século XXI, no conjunto da intriga e no âmbito específico da caracterização de Pais dos Santos, este tema deve ser entendido essencialmente pela sua função metafórica. Segundo a perspectiva do autor da narrativa, o lixo representará a imagem daquilo que o administrador é, daí que, exemplarmente, apenas se interesse por temas semelhantes. Tratando-se de um assunto sem qualquer interesse na economia da narrativa, que é inserido em pleno desenvolvimento da operação com os “árabes”, a intencionalidade subjacente será a de demonstrar a inutilidade social da personagem e da sociedade lisboeta que com ele discute.

Ainda a contraditar, mais uma vez, o elogio público feito pela locução radiofónica, Pais dos Santos não é um homem íntegro e impoluto, sendo um dos principais mentores da venda dos diamantes, facto que é conhecido desde que Beringel lhe telefona a informá-lo de que já arranjou o homem de confiança para a operação (Semedo, 1973, pls. 322-326). Inclusivamente, é ele próprio que acerta com o “árabe” as condições da transacção, momento em que ficamos a saber tratar-se de uma prática regular nas suas actividades, afirmando que é com a «rentabilidade dos [negócios] escuros» que capitaliza «os claros», descansando, porém, o interlocutor quanto à segurança da operação, caso contrário não estaria envolvido (Semedo, 1973, pls. 410-411).

Finalmente, tanto Beringel como Pais dos Santos terão de contactar com o universo da marginalidade assumida para concretizarem o negócio. Essa necessidade conduzirá ao aparecimento de Trafaria, um mercenário que irá buscar as pedras preciosas e as levará, conjuntamente com o administrador, para o deserto de Moçâmedes, a fim de serem trocadas pelo dinheiro que o “árabe” entregará. Porém, fruto de uma denúncia, a polícia apanha o grupo na casa onde estava previsto o encontro, situação que Trafaria ultrapassa simulando possuir Pais dos Santos como refém, sendo dessa forma que a notícia chega à opinião pública. O notável cidadão era vítima de rapto por aquele marginal, desconhecendo-se até então o montante do resgate (Semedo, 1973, pls. 598-600). Deste modo, ao nível do conhecimento público, o administrador passava para a condição de vítima, permanecendo desconhecido o real envolvimento de Pais dos Santos com Trafaria.

Ultrapassado esse problema, o grupo finalmente consegue localizar o “árabe”, que tivera uma avaria no jipe, podendo, por fim, consumir-se a transacção. Trafaria entrega-lhe o material; Abdul dá-lhe a mala com 700 mil dólares, da qual o primeiro retira os 17% que acordara com Beringel, deixando o resto da quantia com Pais dos Santos e dizendo-lhe para entregar a percentagem respectiva ao professor. Trafaria acaba por mostrar, no âmbito da marginalidade em que se movimenta, algum sentido ético, ficando apenas com a parte acordada, quando tinha todas as condições para ficar com a totalidade do dinheiro. Revela outro gesto de boa vontade antes de se ir embora a caminho da fronteira. Deixa Pais dos Santos com

Abdul, que entretanto enviou o seu guia à procura de ajuda, libertando o administrador da condição simbólica de sequestrado, permitindo-lhe regressar ileso à sua condição social, gesto que o próprio Pais dos Santos classifica como cavalheirismo (Semedo, 1973, pls. 619-620).

Em suma, analisados alguns dos protagonistas da obra que Artur Semedo concebeu em 1973, em termos globais resulta uma visão da sociedade colonial luandense onde impera a decadência e o pessimismo. Não existe separação entre o universo da legalidade e o da marginalidade; pelo contrário, há uma confluência entre ambos os domínios, quer as práticas ilegais sejam assumidas explicitamente, como no caso de Trafaria, quer sejam encobertas pelo prestígio e pelo papel social, como nos casos de Beringel e Pais dos Santos. Desta camuflagem resulta uma visão fortemente crítica em relação aos estratos sociais mais elevados. Afinal, o estatuto social apenas serve para encobrir actividades ilícitas e, para além disso, aquelas figuras apresentam condutas moralmente reprováveis, em que a aparente filantropia está ao serviço da visibilidade pública e a hipocrisia é uma constante. Desse modo, ante estas contradições, toda a ética criada inicialmente em torno da caracterização de Pais dos Santos resulta numa crítica fortemente sarcástica e, simultaneamente, numa inesperada supremacia moral do marginal Trafaria, cujo respeito pelos compromissos assumidos e a devolução do administrador à liberdade são os gestos finais da sua participação na operação de venda dos diamantes.

O pessimismo da narrativa advém simultaneamente deste universo que cruza marginalidade explícita e encoberta. Como já dissemos, nesta obra, os maus são os bons da fita e daqui resulta o negativismo final, com o regresso de cada uma das partes ao seu universo primitivo: Trafaria a fugir das autoridades, na sua condição de marginal assumido; Pais dos Santos à espera de ser encontrado e reinserido na sociedade que tanto o estima. Dessa forma, este último poderia continuar, como disse, a capitalizar os negócios claros com os escuros, sem que nada seja alterado, perdurando a confluência dos dois mundos sempre que for necessário.

Daí que, sintomaticamente, a obra encerre com uma cena em que, pela primeira vez, surge um negro. Em toda a narrativa, rodada em 641 planos, maioritariamente em território angolano, com muitas cenas passadas em

exteriores, esta é a única em que surge um figurante indígena. Não fora o aparecimento final desta personagem, estaríamos perante uma ausência total de negros na película e, simultaneamente, com o domínio absoluto de personagens brancos. Deste modo, importa ainda perceber o significado que se pretende atribuir a este dado final, quer no momento em que surge, quer em relação ao contexto de marginalidade em que esta narrativa se desenvolve.

Verifiquemos, em primeiro lugar, o modo como a pequena cena final é construída. O grupo de Trafaria, que se desloca em direcção à fronteira, encontra o referido negro, a quem pedem informações sobre o trajecto. Este, depois de indicar a rota, recebe como oferta uma pulseira de Boanova. Os viajantes retomam o caminho, ficando o negro a ouvir um falar indígena através de um pequeno rádio portátil, indiferente ao grupo que se vai afastando no horizonte, terminando assim a narrativa. A simplicidade da acção não nos deve, porém, enganar. Existem outros elementos na construção da imagem que conferem à situação um significado que está para além daquilo que é denotado. O sentido conotativo, muito pouco usado na obra de Semedo, impede que ali vejamos apenas o simples pedido de informação sobre a rota para a fronteira.

Há, em primeiro lugar, um aproveitamento ao nível das escalas utilizadas, com o objectivo de conferir dignidade e solidão ao indígena. Começamos por ter acesso à personagem através de um plano geral, mostrando-a perdida no meio de uma elevação de areia. Depois, assistimos a uma progressiva aproximação à sua silhueta, até que somos confrontados com um plano que cruza solidão e dignidade. Depois de o grupo se despedir, num plano aproximado do peito, de perfil, em contrapicado, com a figura negra a sobressair no fundo azul do céu, a solidão advém de os ver partir e a dignidade manifesta-se na elegância com que se apresenta, de cabelo arranjado, com um colar ao pescoço e uma fita na cabeça (Semedo, 1973, pls. 632, 637).

No plano final, acentua-se a solidão, através do plano geral em que vemos o grupo a afastar-se do negro com um horizonte crepuscular em fundo. Porém, simultaneamente àquele sentido, emerge outro, que deriva da atitude da personagem ao colocar-se a escutar rádio. Este gesto poderá significar a indiferença perante os brancos, pois nem sequer retribui ao cumprimento de despedida que Trafaria lhe dirigiu. Este alheamento é, no

entanto, motivado por algo que lhe dá prazer: escutar um falar indígena num pequeno transístor. Conjugando o conhecimento que temos do grupo que vai em direcção à fronteira, que transporta 119 mil dólares de recompensa, e o marcado alheamento do negro, fica também enunciada a ideia de inconsciência, quer da sua condição de colonizado, quer, naturalmente, do poder dos viajantes.

O cerne da explicação para o único aparecimento de uma personagem negra, nesta cena final, radicará aí: recordar que toda aquela operação foi feita em Angola, terra de indígenas, e estes nem sequer consciência têm da sua situação e, muito menos, conhecimento dos ganhos que a terra proporciona a terceiros. Daí o contraste entre a felicidade simples e inocente que o negro aparenta e a falsidade dos viajantes, que operam de forma ilegal e criminosa no território e recebem inconscientemente a colaboração do negro para escapar. Nessa linha, a imagem final do indígena contra o crepúsculo, ao mesmo tempo que os brancos se afastam, tem um significado simbólico, o de transmitir alguma melancolia e remorso pela situação existente, em que a criminalidade existe na maior das normalidades.

No limite, diríamos que este final está de acordo com todo o filme. Apesar do registo cómico em que a narrativa se pretende situar, existe um lastro de sarcasmo constante sobre a sociedade luandense, conotando-a sistematicamente com a hipocrisia e a corrupção. Esse quadro negro que vai sendo traçado acaba por transmitir um pessimismo constante que a cena final se limita a reforçar. Na verdade, a diferença está apenas no processo, enunciando-se, em primeira instância, a sociedade produtora do fingimento e do crime, e, em segundo lugar, as suas vítimas. O sistema baseado na corrupção, representado na cena final pelo grupo de Trafaria, implantou-se em Angola, com a inconsciência, o desconhecimento e a colaboração involuntária dos negros.

Não gostaríamos de terminar a análise de *Malteses* sem referir um último ponto. Apesar da sua aparente linearidade, existem questões na obra que ficam por responder, por se situarem fora do âmbito da análise fílmica. A principal diz respeito ao pessimismo que emana da obra. Os colonos e a sociedade colonial saem dela muito maltratados, genericamente identificados como hipócritas, corruptos e marginais. Inclusivamente, deve também

ser salientado que a película foi produzida por uma sociedade angolana, a Sociedade Ultramarina de Cinema, sediada em Luanda. Como explicar que um filme com estas características seja financiado por uma instituição radicada em Angola? As respostas a estas questões passariam por conhecer o perfil de Artur Semedo, por cruzar o filme com outro tipo de discursos então existentes e por conhecer as pessoas que faziam parte da referida entidade financiadora. Porém, são territórios que definimos como estando fora do nosso percurso, pois, desde o início, estabelecemos como âmbito exclusivo de trabalho a percepção da ideia imperial que transparece das películas seleccionadas.

3. Paraíso e remorso em confluência temporal

Cinco filmes constituíram a base sobre a qual indagámos como é que as colónias, os colonos e os colonizados foram perspectivados durante o período cronológico deste estudo: *Chaimite* (1953), *O Costa de África* (1954), *Nojo aos Cães* (1970), *O Zé do Burro* (1971) e *Malteses, Burgueses e às vezes...* (1973). Uma leitura apriorística que tivesse por base o critério cronológico levaria inevitavelmente a dividir esta filmografia em dois conjuntos: um agruparia as películas dos anos 50, em que as incidências conflituosas da guerra colonial ainda estavam ausentes e onde, academicamente, seria admissível um tipo de intriga baseada na missão colonizadora; outro reuniria os filmes dos anos 70, cujas narrativas seriam inseparáveis do contexto da guerra colonial, logo, com maior probabilidade de o remorso colonial estar mais presente. Percorridos os cinco filmes, não temos dúvidas em concluir que tal raciocínio não tem sustentabilidade.

Relativamente ao hipotético primeiro grupo, se não há dúvida que em *Chaimite* a missão civilizadora está regularmente presente, já em relação a *O Costa de África* temos fortes reservas quanto a essa possibilidade. Nenhum indício do perfil da personagem Costa permite vislumbrar algo nesse sentido. Pelo contrário, parece-nos que a construção da narrativa assenta num princípio em que a dignidade do colono é claramente maltratada, afastando qualquer possibilidade conotativa com a referida missão.

Sobre o eventual segundo grupo, mais uma vez, a relação entre remorso colonial e o conflito ultramarino também não é linear. Há filmes em que aquela ressonância não existe em absoluto, como são os casos de *Nojo aos Cães* e *Malteses, Burgueses e às vezes*. Inclusivamente, a película de Artur Semedo passa-se quase sempre em território angolano, sem que se note qualquer indício conotável com a guerra. Em ambos os casos, está fora de dúvida que o remorso colonial existe. Porém, tal remorso não deriva da guerra. Por outro lado, *O Zé do Burro* é uma película em contraciclo, onde não há remorso e, pelo contrário, se recupera a ideia de missão civilizadora, apesar do contexto conflituoso em que a narrativa se vai desenvolver. Por isso, o que se verifica efectivamente na filmografia analisada é a tendência para a existência de dois discursos temporalmente paralelos sobre a colonização. Se analisarmos a questão segundo os agentes fundamentais do acto colonizador — o colono e o colonizado —, poderemos verificar como a ideia tem pleno sentido.

Colono. O primeiro e principal elemento do acto colonizador encontra nas citadas películas três tipologias cujo aparecimento não se apresenta totalmente em coerência com o período histórico. Em primeiro lugar, na linha da missão civilizadora, temos o colono civilizador, agricultor, que desbrava novos terrenos, que ensina e transmite as suas superiores técnicas aos indígenas, que se integra nas comunidades locais, que estabelece relações de proximidade com os africanos e assimila o vocabulário local. São os casos de *Chaimite* e de *O Zé do Burro*, obras pertencentes aos dois períodos anteriormente referidos. A primeira, de 1953, é a plena assunção do colono civilizador. *O Zé do Burro* também o é. Porém, esta última tem duas particularidades extremamente significativas. A primeira deriva do tempo histórico. A afirmação na crença das virtudes do colono civilizador é proferida num período de recessão dessa tese e de afrontação armada a esse desígnio. Apesar dessa adversidade, é muito pertinente uma afirmação tão convicta nas virtudes da colonização, eleita como o meio por excelência para responder aos anseios de sobrevivência da comunidade indígena em que a intriga se desenrola. A segunda originalidade diz respeito à origem do discurso. Obra produzida na província moçambicana, podemos entendê-la

como uma autoproclamação dos residentes no território, ou de uma sensibilidade nele existente, em relação a si próprios, à defesa da sua condição de colonos.

A segunda tipologia que emerge é a do colono rude, próximo do selvagem, que, no lugar de ser o veiculador das luzes da civilização, parece assimilar características pressupostamente dos povos africanos, chocando os seus conterrâneos da metrópole com alguns hábitos adquiridos, como a violência verbal e física e a redução dos que lhes estão próximos à condição de meros objectos. Bernardo Costa é o exemplo máximo desse tipo, em *O Costa de África*, película que se situa dentro do citado primeiro período. A brutalidade do colono é demonstrável na forma como trata a futura esposa, enjaulando-a como elemento da bagagem no seu regresso a África e confidenciando ao sobrinho a possibilidade de a entregar a um antropófago seu amigo quando se cansar da sua presença, dois exemplos flagrantes de uma visão sombria sobre o português do ultramar. Esta concepção, em clara oposição à de *Chaimite* ou de *O Zé do Burro*, levanta a hipótese de a sensibilidade metropolitana ter dificuldade em conviver com o colono, concebendo-o como alguém que regride culturalmente no contexto ultramarino.

Finalmente, a terceira tipologia é a do colono corrupto. Igualmente negra como a anterior, é, porém, uma imagem que deriva das práticas ilícitas que desenvolve nos espaços ultramarinos. Estamos já longe da imagem construtiva veiculada em *Chaimite* e em *O Zé do Burro*, onde era o colono anónimo que contribuía para o florescimento da terra. Agora, este agente, associado a negócios ilegais, é identificado com pessoas influentes, com prestígio. Inclusivamente, a sua imagem é agravada negativamente pela hipocrisia de alguns actos sociais, cuja filantropia publicamente divulgada se destina apenas a cultivar a visibilidade pessoal. Pudemos constatar essa situação, com detalhe, em *Malteses, Burgueses e às vezes...*, nomeadamente através do administrador Pais dos Santos, eminente gestor de negócios na província angolana, que desenvolve, paralelamente à sua actividade profissional, negócios ilícitos de venda de diamantes, cultivando uma imagem pública de benfeitor sem qualquer genuinidade. Pela sua projecção social, este é o caso mais flagrante que a película contém, não obstante a imagem sistemática de corrupção que nela surge com outros exemplos de menor importância pública.

Colonizado. Apesar de este segundo agente ser uma figura secundária relativamente à anterior, continua a verificar-se a tendência para a existência de dois discursos paralelos, independentes dos tempos cronológicos. As obras em que os resultados da missão colonizadora se reflectem na condição dos indígenas são, desde logo, o primeiro exemplo. Quer em *Chaimite*, quer em *O Zé do Burro*, o perfil fundamental do colonizado que as narrativas elegem é o do indígena que avalia positivamente as vantagens do contacto com os brancos e que recolhe aprendizagens benéficas. No caso da película de Brum do Canto, muitos negros surgem a trabalhar ao lado dos colonos; no caso da obra de Eurico Ferreira, os indígenas abandonam o chefe guerrilheiro porque as mais-valias que Zé lhes proporciona, no campo da luta pela sobrevivência e da festa, são melhores. Porém, se a primeira narrativa está no tempo de eleição da missão civilizadora, a segunda, como já salientámos, é produzida em tempo de declínio desse princípio.

Já em relação às películas dos anos 70, o indígena surge, em três casos, como vítima. Porém, em apenas um deles a origem dessa vitimização é imputável à guerra colonial. A narrativa de António de Macedo, *Nojo aos Cães*, é a que apresenta uma leitura mais original. Colocando a juventude a expor as suas angústias, expressa, através de duas personagens negras, a segregação a que as raças não brancas do Estado português estão sujeitas. Porém, e a originalidade radica neste ponto, não se limita apenas ao discurso acusador e propõe a implementação de uma genuína sociedade multirracial. Ou seja, implicitamente, condena a falsidade da ideologia colonial em vigor, que, ao tempo, ainda era a do país pluricontinental e multirracial, aceitando a herança da colonização sem discutir o estatuto jurídico dos territórios ultramarinos. Logo, criticando o sistema e propondo a integração de todas as cores raciais na sociedade portuguesa, como que pré-anuncia o discurso pós-colonial.

O Zé do Burro é o único caso onde os indígenas surgem como vítimas da guerra colonial. Contudo, nesse processo, não é a política colonial portuguesa que é condenada, mas os países que manobram os africanos com aquilo que o colono Zé designa por «fantasias». Nessa linha, o colonizado é apresentado como inconsciente e manipulado por terceiros,

cabendo ao colono, pelo trabalho, fazer retornar o africano ao caminho correcto. Finalmente, com *Malteses, Burgueses e às vezes...*, o indígena é também apresentado com alguma inconsciência, enunciado no alheamento do único negro que surge na película. Porém, a obra de Artur Semedo centra a denúncia no processo de vitimização a que o colono sujeita o colonizado, explorando ilegalmente as riquezas do território com o seu desconhecimento.

Paraíso e remorso. Deste modo, para concluir a análise que temos vindo a efectuar das películas que abordam as colónias, reiteramos que não se pode estabelecer nenhuma divisão cronológica que tenha subjacente eventuais relações com os tempos políticos vividos nos períodos das respectivas produções. As colónias parecem ter sido encaradas, pelo menos desde os anos 50, simultaneamente como lugares paradisíacos e como fontes de remorso. O paraíso colonial é uma realidade que persiste na filmografia, desde 1953, estando presente até ao final do regime, não obstante as adversidades finais que enfrentou. Apesar de *Chaimite* e *O Zé do Burro* terem a separá-las 18 anos, nem por isso deixam de expressar o mesmo ideal aprazível sobre os territórios, cuja configuração é predominantemente rural, independentemente de o paraíso urbano também estar presente na última obra.

De igual forma, o remorso colonial está também presente desde 1954 e perdura até 1973. Porém, neste caso, temos já vários remorsos. Um, expresso em *O Costa de África*, advém da inquietação com que o colono é concebido pelos metropolitanos. Outro, enunciado em *Nojo aos Cães*, refere a discriminação a que os negros são sujeitos. Outro ainda, desenvolvido em *Malteses, Burgueses e às vezes...*, salienta a conexão entre colono e corrupção.

É indiscutível que esta ambivalência entre o paraíso e o remorso, para além de duas leituras temporalmente simultâneas sobre a realidade colonial, permanece na sociedade para além do tempo institucional de vigência do império colonial. Inúmeras obras, concebidas após 25 de Abril de 1974, onde o tema é referenciado, continuam a apresentar aquela dualidade interpretativa.

AS ANGÚSTIAS
DO REGRESSO

V

(Página deixada propositadamente em branco)

V
AS ANGÚSTIAS DO REGRESSO

Regressos e angústias

Partir na senda do império colonial português poderá implicar, um dia, o regresso. Retorno que pode ser tanto mais desejado quanto mais forçada tiver sido a partida. De uma ou outra forma, são estas as problemáticas subjacentes aos filmes que vamos cruzar agora. Àquelas duas afirmações, há, no entanto, que acrescentar uma terceira, esta já proveniente dos filmes em análise. Os que partiram para os territórios ultramarinos querem regressar, mas, quando isso finalmente acontece, não ocorre da forma mais desejada, apresentando-se angustiante, pois, afinal, a materialização do regresso será também a consumação de uma infelicidade que, em alguns casos, já se adivinhava durante a ausência. Daí “as angústias do regresso” como lastro comum a *Camões*, *Frei Luís de Sousa*, *Vinte e Nove irmãos* e *Mudar de Vida*, películas que percorrem um horizonte temporal que vai de 1946 a 1966. A amostra de filmes que vamos utilizar, apesar de não ser suficientemente alargada, de forma a pronunciar uma tendência entre os cineastas portugueses que operam no território entre aquelas datas, é, em todo o caso, pertinente pelas películas em si, pois, com excepção de *Vinte e Nove Irmãos*, são obras fundamentais do ponto de vista da história do cinema e, ao mesmo tempo, inscrevem-se em períodos decisivos da história colonial portuguesa, pelo que, no mínimo, permitem levantar hipóteses de trabalho que poderão ou não ser confirmadas.

Para além do esclarecimento das angústias subjacentes, não deixa de ser intrigante a ausência de películas nas quais o império proporcione narrativas de triunfo ou de felicidade, quer para os que chegam, quer para os que ficaram, assuntos, de resto, teoricamente possíveis e aceitáveis no contexto político do regime. Por outro lado, não significa que as angústias em questão se assemelhem totalmente, antes pelo contrário, há diferentes ilações político-ideológicas a retirar de cada uma, em função dos realizadores que estiveram na sua concepção. Leitão de Barros e António Lopes Ribeiro, que dirigiram, respectivamente, *Camões* e *Frei Luís de Sousa* não se situam no mesmo campo político de Paulo Rocha, que dirigiu *Mudar de Vida*.

Desse modo, se nos filmes onde o regresso a casa é uma referência com características traumáticas, haverá alguma legitimidade em indagar se não será o império o motivo causador dessa infelicidade. Quando atribuímos responsabilidades ao império, estamos a referir-nos fundamentalmente às decisões políticas do Estado naquela matéria, opções que conduziam as pessoas a partir em defesa de desígnios que eram, em primeira instância, nacionais e não particulares. Tanto estamos perante a intenção do Estado em alargar o território imperial, caso de *Frei Luís de Sousa*, como estamos perante a necessidade de o defender, como em *Camões*, *Vinte e Nove irmãos* ou *Mudar de Vida*. Num caso como no outro, o Estado solicita, e em alguns casos impõe, a colaboração da sociedade no envio de militares para atingir ou defender esse desiderato. Daí estarmos perante uma situação de compulsividade, em que alguns partem em defesa ou alargamento da política imperial e essa situação, que é externa à vida individual e familiar dos intervenientes, torna-se a responsável pelas infelicidades ocorridas após o regresso.

Por outro lado, estas angústias do regresso têm de ser ponderadas segundo o ponto de vista dos que partem e dos que ficam. Nos dois campos, a angústia que o regresso gera tem fundamentações diferentes. Nos que partiram, porque deixaram algo que lhes é querido, e quando regressam, o contexto sentimental anterior está dramaticamente alterado; nos que ficaram, porque o eventual regresso dos ausentes irá inevitavelmente gerar um contexto de tensão social.

Películas	Protagonistas da angústia		Tipo de angústia
	regressados	residentes	
<i>Camões</i>	•		sentimental e política
<i>Frei Luís de Sousa</i>	•	•	sentimental
<i>Vinte e Nove Irmãos</i>	•	•	sentimental
<i>Mudar de Vida</i>	•	•	sentimental e profissional

Confrontando as angústias em presença nas diversas películas, é também possível verificar que em todas elas existem as de tipo sentimental, em que predominam as questões relativas ao reencontro entre duas pessoas com relações amorosas que foram separadas pela ida do homem para além-mar. Assim, a angústia amorosa é transversal às referidas obras, apesar dos diversos matizes que cada diegese vai adquirir e apesar de, em dois casos — *Camões* e *Mudar de Vida* —, aquele sentimento vir a adquirir, ao longo da película, contornos políticos e profissionais.

Para além disso, verificamos que em todas as personagens que regressam ou que estão à espera de alguém predomina a melancolia, sem qualquer indício de alegria interior. Pelo contrário, são personagens atormentadas, que transportam angústias existenciais, como se a separação efectuada tivesse criado um horizonte trágico sem solução. Curiosamente, nos casos de *Camões* e *Frei Luís de Sousa*, as angústias desencadeadas desde o início da acção terão um final trágico, materializando os cenários mais sombrios que a própria narrativa fílmica vai prenunciando. Sintomaticamente, nos filmes mais recentes, *Vinte e Nove Irmãos* e *Mudar de Vida*, as personagens envolvidas acabam por superar as suas situações de aprisionamento interior, encontrando soluções que ultrapassam as angústias iniciais. É nesta coincidência entre a presença sistemática da melancolia, quer nos que esperam, quer nos que regressam, sobredeterminada pela saída para lutar por uma causa que não é propriamente individual, que poderemos captar eventuais ilações político-ideológicas sobre a ideia de império subjacente às várias películas, que tanto podem apresentar contornos favoráveis como desfavoráveis relativamente ao regime instituído.

A angústia como categoria existencial

Como temos vindo a expor, a categoria *angústia* assume-se como um elemento central na caracterização psicológica das personagens. Ao utilizarmos este conceito, não pressupomos que os protagonistas padecem de uma patologia do foro da emotividade ansiosa, doença que ganhou credibilidade científica nos inícios do século XX (Fontana, 1994, p. 135), nem é essa a área em que este trabalho se situa. O termo *angústia* integra um campo semântico alargado «que vai da inquietação à ansiedade, aos medos em geral, [e] à verdadeira angústia». Ou seja, a sua utilização tanto pode servir para caracterizar um estado de sanidade, onde se verificam sintomas de ansiedade, acepção em que o vamos utilizar, como permite também classificar uma patologia com várias derivações, que vão das neuroses às psicoses.

A utilização do termo *angústia* no campo da medicina remonta a Hipócrates, que interpretava aquele estado «como um sinal prognóstico [...] em algumas doenças orgânicas», tendo também sido «atestado no mundo romano» por Cícero e Lucrécio como «estados intermédios e limítrofes entre o físico e o psíquico» (Fontana, 1994, p. 123). Mas só no século XIX é que «a patologia da emotividade ansiosa inaugurava [...] um novo conjunto de doenças na fronteira entre o físico e o psíquico, a partir de limites móveis e incertos, desprovidos de localização orgânica admissível e com um curso imprevisível, e uma nova relação também entre o indivíduo e a doença: esta já não é uma afecção circunscrita, assinalada por uma dor localizável que o indivíduo sente, como nas doenças orgânicas», que vinham do exterior, inscrevendo-se agora como «virtualidade ameaçadora na “constituição”, sempre pronta a aparecer com uma distribuição disseminada de perturbações e com um sofrimento “indefinível”, precisamente a angústia, como correlato somático de uma culpa moral da qual a doença é uma espécie de punição» (Fontana, 1994, pp. 135-136).

Freud dará um impulso fundamental à caracterização deste estado emotivo, ao relacioná-lo com a negação do «princípio de prazer», sendo a angústia o sentimento que surge da repressão de um desejo que se pretendia concretizar (Gil, 2000, p. 417), resultando a situação de um

conflito entre a necessidade de satisfação que o ego tem e os obstáculos sociais, morais e éticos que o superego coloca a essa intenção, o que, por vezes, traz associado o sentimento de culpa, derivado exactamente dessa luta que se trava entre o desejo e as interdições sociais, entre a «consciência e os imperativos éticos» (Fontana, 1994, p. 145). Esta perspectiva será mais tarde continuada por outros, como Lacan, que afirmou que a angústia está «ligada a uma falta», estando, por esse facto, «no lugar do desejo» (Fontana, 1994, p. 146).

Como veremos em *Camões*, Luís Vaz é uma personagem que vai sendo compulsivamente afastada daquilo que a satisfaz e, apesar de vir a reencontrar um novo equilíbrio interior que lhe compensa a falta anterior, não deixará de caminhar no sentido da solidão. Também em *Frei Luís de Sousa* surgirão personagens percorridas interiormente pelo remorso, caso de D. Madalena de Vilhena, e pelo desejo de concretização de um regresso longamente ansiado, casos de Telmo Pais e D. João de Portugal. Também em *Vinte e Nove Irmãos*, Ilídio e Maria, cada um de uma forma particular, transportam no seu íntimo desejos, inicialmente antagónicos, que anseiam concretizar e que, igualmente, os conduzem a manifestar comportamentos de cariz ansiolítico.

Finalmente, em *Mudar de Vida*, Adelino e Júlia também apresentam comportamentos do mesmo teor, aspirando à concretização de uma relação impossível de acontecer, advindo daí um sentimento de autopunição, particularmente visível na última personagem. No entanto, as angústias que perpassam nesta última película deverão ainda ser cruzadas com alguns indícios de existencialismo. Esta corrente, que normalmente se costuma situar a partir de Kierkegaard, «nasceu de uma revolta contra o idealismo transcendental de Kant», que sobredeterminava o indivíduo a máximas de carácter transcendente, e «contra o idealismo absoluto de Hegel», que também explicava a acção do indivíduo segundo imperativos imanentes (Vuillemin, 1997, p. 45). Ora, para os existencialistas, a existência não é sobredeterminada por postulados idealistas, mas «pela prova que o indivíduo faz do seu pensamento, na subjectividade irreduzível da experiência» (Vuillemin, 1997, p. 45), ou seja, o conhecimento e a realidade existem segundo a experiência imediata de cada um. Deste modo, podemos referir

uma intenção fundamental no movimento existencialista, que passava por reformular a consciência da realidade e da própria existência, entendendo-se esta como o homem concreto, encarado como espírito e não tanto como corpo, com a sua interioridade e capacidade de escolha, como aquele que decide o que quer ser, num processo que começa, segundo Sartre, na existência e só depois se materializa na essência. A influência existencialista em *Mudar de Vida* poderá ser captada no caso de Adelino, na irreverência social e moral que ostenta na sua conduta, a ponto de estar na disposição de recuperar o afecto e a antiga relação com Júlia, independentemente das convenções matrimoniais em que esta se insere. De qualquer forma, e para todos os efeitos, esta eventual influência existencialista será apenas mais um elemento contextualizador da angústia que a personagem sente.

Em conclusão, a utilização que daremos à categoria *angústia* terá um sentido eminentemente ligado à existência, em que os sintomas de ansiedade serão característicos. A utilização do termo não estará relacionada com desvios patológicos. Pelo contrário, estaremos sempre dentro de um quadro de sanidade mental, onde, porém, serão inscritos sintomas ansiolíticos, materializáveis em medos difusos de que algo não desejado aconteça, na repressão de um desejo não concretizado, ou na assunção de sentimentos de culpa.

1. *Camões* entre as saudades da pátria e do império

As angústias de Luís Vaz pelo regresso

Já tivemos oportunidade de salientar, quando inserimos *Camões* no nosso conceito de cinema colonial, que a questão do regresso é uma constante na película. Na base das viagens que Luís Vaz se viu obrigado a realizar estão constrangimentos que são fornecidos pela intriga, factores que remetem para o tempo da história, nomeadamente as alusões ao universo político e social do poeta. Estes aspectos enriquecem a caracterização da personagem e permitem retirar ilações de cariz ideológico relativamen-

te ao tempo em que o filme é produzido, nomeadamente sobre as razões que movem o protagonista no segundo regresso, que, significativamente, não tem como destino a metrópole mas o próprio império.

É em dois momentos que Luís Vaz revela angústias de regresso. Uma, quando se encontra em Ceuta, e outra, quando, depois de regressar daquela praça africana, é obrigado a retornar ao império. Dada a distinta natureza de ambas, vamos agora ocupar-nos apenas da primeira.

A ida para Ceuta decorre de uma cilada que lhe foi movida numa recepção que a infanta D. Maria organizou no seu palácio (Barros, 1946, pls. 514-608). Sediado compulsivamente na praça marroquina, o afastamento das paixões que deixara na terra natal irá aguçá-lhe a saudade pelos amores distantes, sentimentos que apreendemos antes do ataque mouro ao castelo português. O discurso fílmico é-nos apresentado de forma a centrar a nossa atenção na angústia afectiva do poeta e subsidiariamente em dois colegas que lhe estão próximos na cena. Secundarizam-se outras possíveis angústias, quer relativas ao isolamento em que as tropas se encontram na vastidão africana, quer em relação Portugal, apesar de o início da cena apresentar um plano geral do castelo português inserido na imensidão do deserto africano (Barros, 1946, pl. 620) e outro plano da chegada das forças mouras, com o castelo português ao longe em segundo plano (Barros, 1946, pl. 621).

A centralização na angústia do poeta surge durante a aproximação das forças mouras à fortificação. À medida que aquelas se aproximam e somos levados a reconhecer progressivamente o espaço interior da fortificação, ouvimos em fundo uma melodia cantada e tocada em alaúde por Luís Vaz.

Conhecendo os antecedentes amorosos e o temperamento passional de Camões, não haveria qualquer dúvida em relacionar a dor que o poeta sente com a angústia da separação em relação às suas antigas paixões. Contudo, se cruzarmos aquele texto poético com aquilo que a banda-imagem nos fornece simultaneamente em campo, aquela ilação já não é tão linear. Efectivamente, nos 16 planos em que o poema é cantado, se é verdade que, de um modo geral, se aponta no sentido de angústias pelo regresso aos amores que o protagonista deixou no reino, podemos observar uma outra, com conotação nacionalista, na ilustração visual que é feita

enquanto ouvimos o poema. É a que, anacronicamente, poderemos definir como a angústia pelo regresso à pátria distante, quando, aos primeiros acordes de alaúde, ainda no exterior da fortificação nos surge um grande plano da bandeira lusa, em simultâneo com a referência à «dor» que o poeta sente (Barros, 1946, pl. 625).

A dor qu'a minh'alma sente,
N'a, n'a saiba toda a gente
[...]
Anda no peito escondida,
Dentro da alma sepultada,
De mim só seja chorada,
De ninguém seja sentida.
Ou me mate ou me dê vida,
Ou viva triste e contente,
N'a, n'a saiba toda a gente.
(Barros, 1946, pls. 625-641)



Imagem que aparece em campo quando Luís Vaz pronuncia a palavra «dor» (Camões, 1946, fotograma do pl. 625).

Esta saudade, se é normal nas circunstâncias de isolamento em que as tropas portuguesas se encontram, transmite também uma noção de patriotismo, sentimento que surge pela primeira vez na caracterização do poeta, mas que o vai acompanhar a partir daí, nomeadamente na concepção do

projecto de *Os Lusíadas* e quando, já moribundo no final da película, suplica que a pátria não morra, apesar do desastre de Alcácer Quibir. Não obstante a brevidade do plano da bandeira, a intenção de acrescentar este cunho nacionalista à personagem está lá, propósito que será, de resto, confirmado no final do ataque mouro, quando Camões, ao ver a bandeira descaída, decide ir erguê-la (Barros, 1946, pl. 693). Deste modo, o cruzamento simultâneo daquele ícone nacional com as primeiras palavras do poema é intencional, pretendendo-se acrescentar esta nova característica ao perfil do poeta, que agora luta também por uma bandeira, símbolo da pátria. Por outro lado, este aspecto deve ser compreendido em função do tempo da produção fílmica, integrado na mundividência cultural e política em que a obra foi produzida, uma vez que o patriotismo entronca perfeitamente num dos inquestionáveis valores que Salazar definiu em 1936, no discurso que proferiu em Braga na comemoração do 28 de Maio de 1926, ao considerar a pátria uma das grandes certezas nacionais e que fará sempre parte do discurso identitário do regime (Salazar, 1945, pp. 131-132).

Mas, no conjunto da cena, é de admitir que aquele sentimento patriótico adquira ainda contornos difusos e seja simultaneamente cruzado com a sua principal angústia, a separação em relação às paixões distantes e inacessíveis, que deixou e pelas quais aspira. Quando, finalmente, a câmara se insinua no interior da fortaleza, teremos oportunidade de observar duas ambiências completamente distintas: uma protagonizada pelo grupo em que Luís Vaz está inserido, em que domina o vazio e a ausência; outra, com os restantes colegas que se encontram dispersos pelo interior do castelo, onde paira uma atmosfera de descontração e lazer. Na verdade, com a entrada do espectador no interior daquele espaço, tudo vai ser concebido para que este se identifique com a angústia sentimental do protagonista, a começar logo pelo primeiro plano, no qual surge um corredor vazio, com as suas paredes nuas e frias, a ilustrar a dor que a alma do poeta sente (Barros, 1946, pl. 626). Depois, através de um *travelling* lateral, tomamos conhecimento da situação das forças lusas. A câmara vai passando por grupos de soldados que conversam e jogam descontraidamente, ao mesmo tempo que ouvimos a voz de Luís Vaz a

cantar o poema, acompanhada por acordes de alaúde, cuja melancolia é evidente. Finalmente, surge em campo Luís Vaz com dois colegas que escutam silenciosamente a canção (Barros, 1946, pl. 627).

Percebemos nas três personagens, pelos olhares distantes e imóveis, que os seus sentimentos são de outra ordem relativamente aos colegas que conversam e jogam. Pensam nas paixões distantes que deixaram em Portugal, e tanto a melodia que Luís Vaz toca, como os versos que canta, como ainda os planos de conjunto e médios, em que a imobilidade do olhar e dos corpos é aliada à emoção que transparece nos rostos, tornam evidente a saudade que, naquele momento, é partilhada por eles (Barros, 1946, pls. 629, 631, 636), apesar de, no conjunto das três personagens, a realização optar por privilegiar a angústia de Camões, ao enquadrá-lo em dois planos aproximados do peito (Barros, 1946, pls. 634, 640).

É fundamentalmente a angústia da separação o que os atormenta, é a manifestação de uma dor o que aquele canto pretende confortar e, simultaneamente, é a expressão íntima da esperança de um dia, finalmente, poder regressar. A captação desta angústia de separação a partir do local de desterro é a única situação, no conjunto das obras que neste momento estamos a acompanhar, que nos é fornecida a partir de lá, dado que, em todas as outras películas, a acção relativa à expressão sentimental da angústia se desenrola em Portugal.



Ao longo da cena em que Luís Vaz canta o poema, os únicos planos aproximados do peito são de Luís Vaz, possibilitando ao espectador uma aproximação sentimental à personagem, o que não é possível com mais nenhuma. A acrescentar a esta intimidade que a realização pretende estabelecer, a melodia cantada reforça esse efeito (Barros, 1946, fotograma do pl. 640).

Do regresso às angústias de regressado

Dois anos passaram até que Luís Vaz pudesse, enfim, materializar o sonho de regressar, que cantava em Ceuta. No entanto, concretizado o desejo, o poeta que vemos surgir na taberna do Mal Cozinhado — lugar de alegres convívios com os amigos antes da partida — não é o jovem solto e galanteador de anteriormente. Pelo contrário, percebemos que o perfil psicológico da personagem mudou, não surgindo com a alegria e a leveza a que habituara os companheiros, com piropos sempre prontos para as damas, mas com a face dramaticamente modificada pela perda de um olho, ocorrida no citado ataque mouro à fortificação portuguesa. Por esse facto, apresenta-se como alguém resignado e triste pela dura experiência africana. É agora uma figura que se movimenta de forma lenta e o tom de voz baixo já não tem a antiga jovialidade, situação que ele próprio reconhece quando um amigo lhe pergunta se ainda continua a gostar de louras, afirmando que dois anos de África «queimam um homem, e depois, sem um olho, já não [faz] questão de cor» (Barros, 1946, pl. 718).

Inclusivamente, as damas que o reconhecem na taberna troçam dele, não o vendo já com a antiga admiração, mas com algum escárnio, «triste como um peru» e como «um perdigão depenado» (Barros, 1946, pls. 739, 741), situação que ele próprio assume, considerando-se «velho» e «mudado». A reacção de Camões à provocação das donzelas será bem elucidativa da debilidade interior que agora o caracteriza, ante a consternação dos amigos presentes, respondendo com uma redondilha que esclarece bem o seu estado de espírito, que nos é revelado num plano médio, cujo ângulo se vai encurtando até ficar num expressivo grande plano, ligeiramente picado a enfatizar a sua fragilidade física e psicológica.

Todos os elementos narrativos apontam no sentido de evidenciar que já não estamos perante a figura atraente de outrora. Se o pensamento poético o distinguiu como ninguém, proporcionando-lhe a admiração geral, e em particular a das senhoras, perdeu, no entanto, essa leveza de espírito que lhe permitia voar, e, em seu lugar, ganhou apenas o tormento. Este outro Luís Vaz, diferente daquele que partiu para Ceuta, carrega uma experiência amarga, vivida nas areias africanas do império português. Essa vivência,

embora não lhe retire a eterna admiração pelo sexo feminino, que perdura até ao fim da película, determina, no entanto, modificações profundas no seu perfil psicológico. Esta cena é o segundo indício de que a personagem mudou. Primeiro, foi a emergência do sentimento patriótico, cruzado com a angústia pelo regresso que manifestara em Ceuta; agora, apresenta-nos a angústia de regressado, sentindo que a modificação do seu visual lhe retirou crédito na sociedade lisboeta, nomeadamente a característica de galanteador, daí o aspecto derrotado e triste que apresenta.

Perdigão que o pensamento
 Subiu a um alto lugar,
 Perde a pena do voar,
 Ganha a pena do tormento,
 Não tem no ar nem no vento
 Asas com que se sustenha
 Não há mal que lhe não venha.

(Barros, 1946, pls. 744-746, fotograma
 do pl. 744)



Mas, para além da melancolia, a personagem começa a manifestar igualmente contornos de alguma inadaptação social, o que o conduzirá à progressiva distanciação revoltada ante a Corte de D. João III, afastamento que terá motivações de outra ordem, particularmente políticas. Esses indicadores surgirão nas cenas seguintes, a partir do momento em que é preso por agredir Gaspar Borges, um dos que o quisera matar à traição há quatro anos. Libertado sob a condição de servir na Índia, aceita de bom grado, tanto mais que quer «deixar [aquela] Lisboa perigosa» (Barros, 1946, pl. 822). Ou seja, a sua verdadeira libertação não estava fora daquelas grades em que se encontrava, mas longe daquela cidade que o aprisionara, ideia confirmável na cena seguinte, quando vai tentar agradecer o perdão que lhe foi concedido por el-rei e Pêro de Caminha, o seu rival de juventude dos tempos de Coimbra, o informa de que o monarca não o recebe devido às ofensas que, em tempos, o poeta lhe lançara.

O diálogo que se processa entre os dois, ao confrontar rivalidades antigas e o caminho por cada um escolhido, acaba por se revelar sintomático quanto às razões que movem Luís Vaz a abandonar Lisboa. Pêro de Caminha personifica aquilo de que Camões pretende afastar-se, acusando-o de não passar de um «pobre mesureiro» para se manter na órbita do poder, aspectos que Caminha implicitamente reconhece ao preferir «o respeito dos grandes ao aplauso dos pequenos». Nos antípodas daquele comportamento, o poeta assume-se como o bastião da honestidade e da humildade, ao ripostar que «o aplauso dos pequenos é o único que não se compra» (Barros, 1946, pl. 833), mas, simultaneamente, representa o comportamento moralmente condenado, do «louco estoura-vergas», do boémio e do *bon vivant*, que tem, segundo Pêro de Caminha, «por amigos, os bêbados, os rufiões e as meretrizes» (Barros, 1946, pls. 837, 839).



Pêro de Caminha surge quase sempre em enquadramentos médios (à esquerda), destinados a provocar a distanciação do espectador em relação à personagem. A excepção contida no plano 839 (à direita) destina-se a mostrar algumas das características da personagem, nomeadamente a sua falta de ética. Traçoeiramente, arrebatava a Camões as mulheres que este cantava (Barros, 1946, fotogramas dos pls. 833 e 839).

Ou seja, nenhuma das personagens surge com uma caracterização positiva. Pêro de Caminha utiliza processos de ascensão social moralmente incorrectos, e Camões apresenta também um modo de vida pouco recomendável. Porém, a realização opta por favorecer o poeta, através dos mecanismos de aproximação e distanciamento que a câmara possibilita, corroborando a condenação que Camões faz relativamente ao ambiente de intriga e corrupção que rodeia a corte régia e predispondo o espectador a

simpatizar com Luís Vaz, em detrimento de Pêro de Caminha. Se repararmos, o diálogo é extremamente curto ao nível da montagem, confinando-se a dez planos, mas, nos momentos em que cada uma das personagens profere as suas acusações sobre a outra, a identificação do espectador com cada uma delas é diferente, consoante partem de Luís Vaz ou de Pêro de Caminha. Neste último caso, nos momentos acusatórios, ou são usadas escalas relativamente largas, normalmente planos de conjunto com enquadramentos médios, que distanciam o espectador dos sentimentos em expressão (Barros, 1946, pls. 833, 837), ou a disposição do próprio actor é-lhe desfavorável, sugerindo um comportamento traiçoeiro da sua parte. É o caso da referência às mulheres que o poeta cantou, momento em que Pêro de Caminha o humilha, sussurrando-lhe ao ouvido que, apesar de Luís Vaz as cortejar, elas acabavam por pertencer-lhe (Barros, 1946, pl. 839).

Inversamente aos dispositivos usados para Pêro Andrade de Caminha, no caso de Luís Vaz, a realização opta por usar mecanismos que vão da aproximação do espectador em relação aos sentimentos do poeta até à coincidência entre o ponto de vista da personagem e o da narração. No primeiro caso, é o jogo de escalas usadas, particularmente de grandes planos, geradores de aproximação e identificação com a personagem, em especial nos momentos em que Luís Vaz demonstra ao antigo rival todo o ódio que sente por ele e quando o acusa de não passar de um mesureiro (Barros, 1946, pls. 834, 836). Esta identificação é reforçada pelo facto de o espectador reter na memória as tramas a que a personagem foi sujeita por Pêro de Caminha e D. Beatriz. No segundo caso, a narração, ao adoptar o ponto de vista da personagem, quando esta refere o ódio e o desprezo que sente, faz coincidir o ponto de vista do narrador com o ponto de vista da personagem, gerando, por essa via, e mais uma vez, a nossa identificação com as angústias de Luís Vaz (Barros, 1946, pl. 835).

Deste modo, se a angústia de regressado que começámos a notar na sua chegada ao Mal Cozinhado remetia fundamentalmente para as profundas modificações que a sua fisionomia sofrera durante a ausência em terra africana, agora é enriquecida com novos contornos, de cariz nitidamente ideológico. Já não se trata apenas de um mal-estar em relação a si próprio, mas também ao ambiente lisboeta que o rodeia, à sociedade que o rejeita,

que o hostiliza, e perante a qual não sente motivação para viver. Aí grassam a imoralidade, a intriga e a mesura como instrumentos de acesso ao poder, características que colidem com o seu perfil mundano, preferindo a gente simples e sem ambições políticas. A angústia de regressado tem, portanto, subjacente um marcado criticismo em relação à sociedade lisboeta, e particularmente à corte régia de D. João III, que se orienta por princípios nos quais o poeta não se revê, como ficou bem patente no seu diálogo com Pêro de Caminha.



«És um pobre mesureiro, sempre em cata da esmola.» A realização, ao contrário do que faz em relação a Pêro de Caminha, ao permitir a captação dos sentimentos de Luís Vaz em escalas muito próximas, como é o caso do grande plano da imagem, valoriza esta personagem em detrimento da outra, conduzindo, dessa forma, as opções do espectador. (Barros, 1946, fotograma do pl. 836).

Assim, o regresso ao império assume nitidamente os contornos de uma fuga a uma sociedade decadente, de um exílio voluntário na longínqua Índia, distante da capital que o rejeita e que ele detesta, até que os tempos mudem, até que a ordem de valores seja outra, como acontecerá quando regressar, no tempo de D. Sebastião. Será também interessante salientar que esta corte lisboeta que Camões recusa não está em sintonia com a visão historiográfica que o Estado Novo forneceu sobre o reinado de D. João III, através dos seus historiadores mais eminentes, nomeadamente Alfredo Pimenta e António Mattoso. Ambos defendem tratar-se de um período de progresso, caracterizado positivamente pela acção do monarca, considerando-o um político na linha dos grandes reis da história lusa, que retoma a vocação universalista dos Portugueses, orientando a sua conduta política através de princípios morais correctos (Matos, 1990, p. 150), tese que era

corroborada pela linha educativa oficial, nomeadamente nas instruções relativas à implementação do programa de História do ensino liceal, em que era salientado o destaque que deu à «unidade religiosa», em alusão ao estabelecimento da Inquisição (Torgal, 1996, p. 441).

Ao invés, a visão histórica que a película nos fornece está bastante próxima da que é defendida pela historiografia liberal e republicana, que associa o reinado daquele monarca «à decadência, à corrupção dos costumes no império e na própria metrópole», considerando-o até o «agente maior desse mesmo declínio» (Matos, 1990, p. 153; Torgal, 1996, p. 449). No entanto, não nos parece que haja aqui qualquer tipo de antagonismo político da parte dos autores do argumento relativamente ao Estado Novo, mas apenas uma procura de enfatização positiva de Camões através da criação de factores contrários ao desenvolvimento da intriga, aspectos necessários à evolução da fábula e que, em última instância, servem para reforçar as características positivas do seu perfil. Para além disso, os valores que são objecto de crítica na película, como a intriga e a corrupção, encontram eco na definição do modo de fazer política definido pelo regime, já que, desde o início, os seus protagonistas se advogavam como moralizadores dos negócios públicos e condenavam os valores acima referidos e atribuídos ao período antecedente (Salazar, 1939, pp. 69-96). Deste modo, este desvio que notamos na visão histórica do filme relativamente à ortodoxia historiográfica vigente acaba, em última instância, por se tornar favorável ao próprio Estado Novo.

Império, identidade e consciência patriótica

Culminando toda esta situação de humilhação, o encerramento desta quinta sequência é feito com uma cena destinada a clarificar em definitivo a preferência que a realização já antes manifestou por Luís Vaz, em detrimento da mundividência política e social que o rodeava. Trata-se de um pequeno momento constituído por 17 planos, quando o poeta sai do Palácio da Ribeira, após o encontro frustrado com o rei e o reencontro com Pêro de Caminha que acabámos de analisar, e recebe a inspiração

para o poema que viria a celebrar a gesta descobridora dos Portugueses, através da observação de umas tapeçarias sobre a tomada de Arzila e dos Painéis de S. Vicente (Barros, 1946, pls. 841-858). Nessa situação, ao confrontarmos os diversos meios técnicos e discursivos utilizados, podemos verificar que existe uma sintonia absoluta entre alguns, uniformidade destinada a reforçar a perspectiva que a narrativa já assumira pela personagem, conferindo-lhe a dignidade e a elevação que a sociedade lisboeta do seu tempo lhe recusava.

Em primeiro lugar, podemos verificá-lo ao nível da técnica narrativa. Enquanto nos vai mostrando as peças que estão a ser observadas pelo poeta, a realização opta por cruzar grandes planos do seu rosto com planos de pormenor dos painéis e das tapeçarias, em *travelling* lateral, denotando que, nestes últimos, assumiu a posição da personagem, fazendo coincidir o lugar do narrador com o de Luís Vaz, ou seja, assumindo o olhar da personagem como o ponto de vista adoptado pela narração (Barros, 1946, pls. 843-850).

Ao nível da fábula, devem também ser salientadas duas situações que se complementam pelo seu antagonismo. Depois de surgirem os primeiros planos das peças e de Camões, começamos a ouvir uma voz que propõe ao poeta uma missão, ao mesmo tempo que um fundo musical de cariz épico acompanha o anúncio:

As armas e os barões assinalados
 Que da ocidental praia Lusitana,
 Por mares nunca dantes navegados
 Passaram ainda além da Taprobana,
 E aqueles que por obras valerosas,
 Se vão da lei da morte libertando
 Cantando *espalbarás* por toda a parte
 Se a tanto *te* ajudar o engenho e arte
 (Barros, 1946, pls. 846-850).

Como se pode verificar, estamos perante uma adaptação dos versos que o poeta escreveu nas duas primeiras estrofes do Canto I de *Os Lusíadas*,

onde anuncia que «vai cantar os guerreiros que saindo de Portugal por mares desconhecidos passam além do extremo limite das terras [e] os heróis que pelas suas acções alcançaram a imortalidade da fama» (Camões, 1978, p. 59). Entre os textos radicam, no entanto, duas diferenças que se situam na formulação dos dois últimos versos. Enquanto no texto do poeta se diz: «cantando *espalbarei* por toda a parte / Se a tanto *me* ajudar o engenho e arte» (Camões, 1978, p. 59), a voz narrativa do filme afirma: «cantando *espalharás* por toda a parte / se a tanto *te* ajudar o engenho e arte». Ou seja, não estamos perante a afirmação de um propósito, como nos versos originais, mas perante um desafio que é lançado ao poeta, colocando-o perante uma missão para a qual lhe é dada a inspiração e o mote.

Mas, perante a elevação que o desígnio em si constitui, eis que surge, de novo, a angústia de regressado a conferir, por contraponto, ainda maior dignidade àquilo que lhe está a ser proposto. Sem retirar os olhos dos painéis, comenta para André de Resende, que o aguardava após a audiência com o monarca:

[...] Olha, olha para estes panos. Só agora consegui compreendê-los. Há neles uma história que ainda não foi cantada. Hei-de eu cantá-la! É a glória de Portugal! De Portugal que me desterra. É a glória dos seus reis, cujo neto me não recebeu. É a glória dum povo. Dum povo entre o qual eu não sou digno de viver. Ah, eu direi a estes portugueses como são mesquinhos, mostrando-lhes como foram grandes os seus maiores! Lá de longe, tomarei melhor a minha pátria. Tantas saudades dela! De lá trarei um canto, um canto em que espalharei por toda a parte a glória de Portugal. Deixa-os! Deixa-os, André de Resende. Eu vou contente com este pensamento [...]

(Barros, 1946, pls. 853-857)

Face à evocação dos feitos gloriosos dos monarcas anteriores, Camões confronta-os com o gesto de D. João III, que o desterra e o considera indigno de viver em Portugal. De um lado, a história grandiosa dos Portugueses que o poeta finalmente alcançou; do outro, a estreiteza, a insignificância e a pequenez que reina entre os seus contemporâneos. Mais uma vez, estamos perante uma visão marcadamente negativa deste reinado, assumindo-se

o poeta como o único que consegue ver para além do que é pequeno e acessório, propondo-se, por esse motivo, exaltar a história recente de Portugal e condenando a futilidade dominante.

Finalmente, os dispositivos que a câmara possibilita ao nível da captação da imagem, neste caso as opções de escala e ângulo, projectam a personagem para o lugar de relevo que os do seu tempo teimam em não lhe dar. Quanto às escalas, devem ser particularmente referidos quatro grandes planos do rosto. Nos três primeiros, apercebemo-nos da emoção espantada que o poeta sente perante a inspiração que acaba de receber (Barros, 1946, pls. 846, 848, 850) e, no último, o ressentimento interior que se expressa pelo desterro a que está a ser condenado pelos seus (Barros, 1946, pl. 856).



Referindo-se aos painéis que observa, Camões comenta para André de Resende: «Há neles uma história que ainda não foi cantada. Hei-de cantá-la eu. É a glória de Portugal. De Portugal que me desterra. É a glória dos seus reis, cujo neto me não recebeu. É a glória dum povo. Dum povo entre o qual eu não sou digno de viver.» Por entre a cegueira e a futilidade dominantes, Luís Vaz é o único que vê o essencial, a “memória da nação” que estava a ser desprezada. O enquadramento fechado em grande plano e em contrapicado reforçam valorativamente o herói, destacando-o daquela ambiência degradada (Barros, 1946, fotograma do pl. 856).

Ao nível dos ângulos, o enquadramento da personagem em contrapicado é sistemático, observável por sete vezes no conjunto que estamos a referir, tornando-se um indicador seguro da nobreza que se pretende atribuir-lhe, apenas porque o seu olhar viu naqueles panos o que era indiferente para a generalidade dos seus contemporâneos (Barros, 1946, pls. 846, 848, 850, 853, 855, 856, 857).

Em termos de significação, no essencial, aquilo que se conclui da cena, e que já começou a notar-se na passagem do poeta por Ceuta, é um aprofundamento da consciência histórica da personagem em relação à dimensão

épica da história de Portugal, consciência essa que é sedimentada pela descoberta do significado daquelas peças. Estamos cada vez mais longe do Camões exclusivamente passional, que vivia das e para as suas aventuras amorosas, para progressivamente surgir uma personagem que olha à sua volta, que vê a futilidade a imperar na corte lisboeta, circulando em torno de quezílias e da satisfação imediata dos interesses pessoais. Mas, devido exactamente a essa mesquinhez, vai ter de ser o império a servir-lhe de morada, pois a sua terra natal já não o quer. É um Camões que foge para encontrar a paz que em Lisboa não tem. Há um misto de tristeza, revolta e orgulho nas suas palavras, pois, se pela mesquinhez tem de deixar Lisboa, é um abandono de alma cheia, levando o coração pleno de orgulho por tudo aquilo que os seus antepassados construíram. Emerge um Camões com dimensão patriótica e com consciência nacionalista e que, por isso mesmo, abandona a feira de vaidades que grassa em Lisboa.

No entanto, este Camões patriótico que se desenvolve desde a passagem por Ceuta até ao final da película de Leitão de Barros, inspirando-se num nacionalismo de exaltação imperialista, que deixa Lisboa no final da quinta sequência para melhor amar a pátria, corresponde muito mais ao cruzamento do protótipo que a Primeira República e o Estado Novo desenvolveram do poeta que ao perfil implementado exclusivamente neste último período. Na verdade, tanto para Alfredo Pimenta como para António Mattoso, dois insignes produtores da memória nacionalista do regime instituído em 1933, *Os Lusíadas* funcionam, sobretudo, como «argumento de legitimação do heroísmo português na guerra santa contra os infiéis, e muito particularmente no heroísmo de D. Sebastião, feito de audácia e imprudência» (Matos, 1990, p. 147), aspectos que estão presentes na película, quando o épico incendeia o espírito expansionista do jovem monarca nas vésperas da partida para a fatídica jornada de Alcácer Quibir (Barros, 1946, pls. 927-968).

Mas, «ao invés do herói que apenas teria exaltado os feitos gloriosos dos portugueses, e que daria expressão a uma vontade colectiva unânime de conquistar terras em Marrocos», o Camões republicano «simboliza não só as glórias portuguesas mas também os seus desaires». Morre com a pátria em 1580, representando «a consciência da autonomia nacional do seu povo»,

em torno do qual se congregaram energias sempre que a independência nacional perigou. Representa, ainda, «o poeta-aventureiro» que regressa à pátria dominado pela saudade, para nela morrer depois do seu périplo pelo império (Matos, 1990, pp. 148-149). Como já verificámos, estes três aspectos estão presentes na obra de Leitão de Barros, nomeadamente no seu encarceramento, quando o poeta morre em simultâneo com a batalha de Alcácer Quibir, implorando desesperadamente que a pátria não morra (Barros, 1946, pls. 1016-1027), e também durante a sequência que mostra as suas viagens pelo império (Barros, 1946, pls. 859-900).

Em termos valorativos, parece-nos, inclusivamente, que o perfil final do poeta se aproxima mais daquele que a Primeira República preconizou, pela ênfase que a realização dá à consciência nacionalista e patriótica da personagem, quer no momento em que sente a derrota de D. Sebastião nas areias africanas, quer logo depois, quando implora que a pátria não morra apesar do desaire do monarca. Não que o nacionalismo e o patriotismo não façam parte dos valores inquestionáveis do Estado Novo, pelo contrário, mas apenas porque o perfil do épico português que surge neste período não passa fundamentalmente por essas vertentes. Tal como já anteriormente afirmámos, o desajustamento entre a visão histórica positiva do reinado de D. João III existente no Estado Novo e a visão fílmica negativa do mesmo período não pressupõe qualquer intenção oposicionista dos autores do argumento. Trata-se de uma técnica habitual nas narrativas fílmicas para evidenciar a figura do herói, que é apresentado de forma diferente daquela que o sistema veiculou. A divergência radica apenas na atribuição dessas características ao poeta, situação que deve ser entendida à luz da moral conservadora em vigor, em função da qual a vida boémia e o escândalo das suas paixões de juventude não tinham cabimento. De qualquer forma, essas facetas da juventude do poeta acabam por sair diluídas e secundarizadas no conjunto da obra, pela emergência do ideal nacionalista e patriótico que a personagem assume a partir da segunda metade da película.

Finalmente, esta última angústia de regressado que o poeta apresenta já nada tem a ver com aquela que denotava em Ceuta. Enquanto aí eram essencialmente as saudades amorosas que o deixavam naquele estado de prostração, agora são já as saudades da pátria gloriosa do passado que o

fazem regressar ao império construído pelas figuras maiores da história portuguesa. Esta espécie de regresso ao passado, para esquecer a angústia que sente ante a decadência reinante entre os seus contemporâneos, assume simultaneamente os contornos da busca de uma identidade colectiva, que começou a entrever no momento em que recebeu a inspiração para o poema lusíada. Se é certo que o primeiro exílio em Ceuta, por entre as angústias amorosas, também lhe faz emergir a saudade pela pátria distante, agora, com o regresso compulsivo ao império em busca dessa identidade perdida, assistimos ao aprofundamento da consciência nacionalista e patriótica da personagem.

E, neste aspecto, a película de Leitão de Barros e Lopes Ribeiro cumpre desígnios que se inserem na política cinematográfica adoptada pelo Estado Novo entre 1946 e 1948, cujo objectivo essencial radicava em colocar o cinema ao serviço da exaltação da portugalidade. Os desejos que Luís Vaz manifesta no seu segundo regresso ao império, para conhecer a gesta marítima das figuras maiores da história portuguesa, incluem-se perfeitamente naquela política, transformando-se a angústia que manifesta à partida na expressão exaltada da nação maior que existiu no passado e que agradava ao nacionalismo vigente. Angústia exemplar à luz das linhas ideológicas do regime. O desejo de viver de acordo com a história do passado, de ter os símbolos nacionais como referências de conduta, era, afinal, um prazer que lhe era negado e coarctado pela decadência e egoísmos dominantes.

2. As angústias do regresso em *Frei Luís de Sousa*

Já tivemos oportunidade de referir que o problema levantado, desde o início, na película de Lopes Ribeiro, e que vai manter o espectador em estado de tensão até à sua resolução final, é o enigmático desaparecimento de D. João de Portugal na batalha de Alcácer Quibir. Como também já dissemos, aquele é o primeiro marido de D. Madalena de Vilhena, que o vem a considerar como falecido após sete anos de buscas infrutíferas, vindo a contrair um segundo matrimónio com Manuel de Sousa, de cuja união vai nascer Maria de Noronha. Tragicamente, ao fim de duas décadas

de cativo no Santo Sepulcro, D. João ressurgiu, provocando um desenlace catastrófico. Manuel de Sousa e Madalena de Vilhena decidem professar a vida conventual, e Maria de Noronha falece, depois de irromper pela sala onde se realizava a cerimónia de consagração e descobrir a intenção de seus pais.

Até que a resolução final se processe, somos convidados a acompanhar as angústias de duas personagens — Telmo Pais e Madalena de Vilhena — que vivem de forma diferente o enigma de D. João de Portugal. O primeiro, aio deste, alimenta constantemente a esperança sebastiânica do seu regresso, nomeadamente nas conversas que tem com Maria; a segunda vive traumatizada pelo eventual regresso do primeiro marido, cenário que faria desabar catastroficamente todo o contexto familiar entretanto construído. Enquanto um vive na ânsia de ver o amo retornar — *angústia pelo regresso* —, outro vive atormentado por essa possibilidade — *angústia do regresso* —, transformando-se essas angústias nos dois principais factores que vão adensando e alimentando o clima psicológico, até que, finalmente, após 21 anos de cativo no Santo Sepulcro, chega D. João de Portugal disfarçado de peregrino. Aqui confrontamo-nos com a terceira angústia, a do regressado D. João, em quem a frustração e o ressentimento predominam, perante a constatação de um universo familiar totalmente distinto e adverso em relação àquele que deixara antes de partir.

Já afirmámos igualmente que, dada a opção da realização por efectuar uma adaptação muito próxima do texto garrettiano, a eventual originalidade da película estaria no tratamento conferido à banda-imagem. Efectivamente, consideramos esta banda o único suporte absolutamente inédito na película, o mesmo já não se podendo afirmar relativamente à banda sonora, que apresenta os ruídos e a música como características originais mas que, no entanto, não jogam no conjunto da obra um papel decisivo em termos de lhe acrescentar novas matizes significantes. Desse modo, parece-nos que será na análise da banda-imagem que a película ganha interesse, percebendo-se que, em alguns aspectos, estamos perante uma leitura pessoal do autor do argumento, particularmente visível nas opções de plano. Tais opções conduzem o espectador a identificar-se com duas das três angústias em presença — a de Telmo Pais e a de D. João de Portugal — e a distanciar-se

da angústia que Madalena de Vilhena vive, conduzindo o espectador a culpabilizá-la por tudo o que entretanto se passou. De facto, nos diálogos da peça está subjacente alguma tensão entre estes dois campos — quer nas críticas de Madalena a Telmo sobre as conversas constantes que este tem com Maria sobre Alcácer Quibir e D. Sebastião; quer nos ressentimentos de Telmo sobre o segundo casamento de Madalena, clima que não torna pacífica a relação entre ambos; quer ainda no diálogo tenso que aquela vai travar com o Romeiro/D. João. No entanto, a película de Lopes Ribeiro, pelas referidas opções assumidas na realização, vai favorecer as perspectivas de Telmo e de D. João.

Como já tivemos oportunidade de salientar, a manipulação da imagem pelo realizador, nomeadamente ao nível das opções de ângulo e escala para cada plano, conduz o espectador a identificar-se com a personagem ou as personagens que aquele entender. O *Frei Luís de Sousa* de Lopes Ribeiro é disso exemplo, pois aquelas escolhas conduzem o espectador a ler o filme da forma que o realizador pretende, e, neste capítulo, estamos a afastar-nos do texto original. Para além disso, por se tratar de uma obra que adapta um texto dramático ao cinema, inserindo-o em duas bandas — som e imagem —, em que cabe fundamentalmente à primeira o registo do texto primitivo, numa linha de respeito literal, não podemos interpretar a nova obra segundo a antiga, dado que a banda-imagem mobiliza mais a atenção do espectador que a banda-som. A fascinação que a imagem exerce, aliada à possibilidade de esta acrescentar ideias não inscritas na banda sonora, funcionando, por vezes, como um texto paralelo àquela banda, exige que analisemos a nova obra como se de um original se tratasse, pelo menos naquele nível de análise (Sorlin, 1985, p. 54).

Maria entre os afectos de Telmo Pais e de Madalena de Vilhena

A opção de culpabilizar Madalena de Vilhena é bem expressa no único diálogo existente a sós entre Telmo e Madalena a propósito das conversas que o primeiro tem com Maria sobre D. Sebastião. Em primeira instância, Madalena pretende convencer Telmo dos perigos em que a sua filha incor-

re com tais conversas, na medida em que, devido à perspicácia desta, poderia estabelecer uma ligação entre o malogrado monarca e D. João, situação que, a verificar-se, seria insuportavelmente dolorosa e dramática. Pior ainda, Maria ganharia um terror que mais ninguém lhe conseguiria tirar, conduzindo tanto à desgraça da mãe como da filha (Ribeiro, 1950, pls. 26-80). No entanto, apesar de este argumento apresentar uma razoabilidade inquestionável, as opções de imagem seguidas pelo realizador, paralelamente à apresentação de outras razões, abrem outro tipo de caminhos ainda mais convincentes. Tratando-se de uma matéria em que se demonstram os afectos de ambos por Maria, os caminhos assumidos pela realização para os mostrar acabam por desvirtuar e fragilizar a posição de Madalena de Vilhena, retirando a eventual influência que aquela argumentação poderia exercer.

O espectador, nos momentos em que Madalena de Vilhena manifesta o seu amor pela filha, não tem a possibilidade de se aproximar daquela personagem devido ao modo como é captada. Nessas ocasiões, surge sempre em enquadramentos médios de corpo inteiro ou do tronco, nos quais não se alcança com nitidez a expressão facial, apesar de, em dois desses planos, ter uma fala que sentimentalmente é bastante expressiva (Ribeiro, 1950, pls. 34, 44, 74).

A única excepção a esta linha dominante é um plano de conjunto com Telmo, onde os rostos surgem em grande plano e a referida afectividade está presente, mas aqui o espectador tem de dividir a identificação com o interlocutor de Madalena (Ribeiro, 1950, pl. 46). Para além disso, nesta manifestação de afectos por Maria, Telmo levanta uma insinuação acusatória de que, em breve, se veria «quem é que quer mais à nossa menina nesta casa», durante a qual a câmara nos mostra dois grandes planos de Madalena, denunciando ao espectador quem é o alvo da acusação insinuada, ou seja, a própria mãe (Ribeiro, 1950, pls. 48, 50).

Telmo Pais, de modo inverso, quando expressa o seu afecto por Maria, é enquadrado em planos mais fechados sobre o rosto — grandes planos ou planos aproximados do peito —, que provocam a aproximação sentimental do espectador com esta personagem, e em nítido reforço das falas deste. Tal é constatável no remorso que manifesta por não gostar dela em pequena, reconhecendo, num grande plano, que «ao princípio era uma

criança que [...] não podia ver», mas, à medida que crescia, Maria começou a olhá-lo «com aqueles olhos», a fazer-lhe «tais meiguices», tornando-se um «anjo de tal formosura e [...] bondade» que agora Telmo lhe queria mais que o seu próprio pai (Ribeiro, 1950, pls. 45-46).

De igual forma, quando Madalena de Vilhena relembra a Telmo as já referidas implicações que poderiam surgir junto de Maria se este continuasse a alimentar a quimera do regresso de D. Sebastião, situação que mancharia «a pureza daquela inocente» e condenaria à «eterna desonra a mãe e a filha», podemos acompanhar, de novo em grande plano, a preocupação do velho aio sobre essa eventualidade (Ribeiro, 1950, pls. 76, 79). Assim, apesar de Madalena persuadir Telmo a terminar aquelas conversas argumentando com o perigo de desonra em que ela e Maria incorriam, não sai beneficiada no tratamento de imagem que o realizador concebeu. Pelo contrário, neste assunto, em que se jogam fundamentalmente os afectos que ambos nutrem por Maria, são os sentimentos de Telmo que saem valorizados ante a nítida secundarização dos da mãe, situação que é corroborada pela insinuação de que, em breve, demonstrará pouco afecto pela filha, situação que, como sabemos, será confirmada pelo desenlace final.

A dupla condenação de Madalena de Vilhena

Refira-se que este perfil negativo que recai sobre Madalena já está presente na peça de Garrett através de uma dupla condenação. A primeira, a propósito do seu segundo casamento com Manuel de Sousa, quando Telmo lamenta que Maria não tenha sido digna de «nascer em melhor estado» (Ribeiro, 1950, pl. 51), aludindo aos contornos pouco claros em que aquele matrimónio nasce, tendo em conta, nomeadamente, o mistério por esclarecer que envolvia o desaparecimento do primeiro marido. A segunda acusação é feita também pelo velho escudeiro, ao afirmar que Madalena fora uma esposa espiritualmente infiel para com D. João, ainda antes da jornada de Alcácer Quibir, referindo Manuel de Sousa como aquele a quem ela sempre quis «mais sobre todos» (Ribeiro, 1950, pl. 66), limitando-se a ter para com o antigo marido «respeito, devoção [e] lealdade», excepto amor (Ribeiro, 1950,

pls. 67-68). Ante a anuência desta, é o próprio escudeiro que admite não querer adaptar-se a esta nova situação conjugal de Madalena; apesar de considerar Manuel de Sousa «um guapo cavalheiro, honrado fidalgo [e] bom português», não era, no entanto, o «espelho de cavalaria e gentileza, aquela flor dos bons» que seu amo representava (Ribeiro, 1950, pls. 71-72).

Em sintonia com estas acusações proferidas verbalmente, na primeira Lopes Ribeiro aproveita para desvalorizar a personagem da mãe, ao nível da escala e do ângulo, com a câmara colocada no lugar de Telmo, fazendo coincidir o ponto de vista do narrador com o do escudeiro, reforçando assim duplamente a condenação que esta personagem está a fazer sobre a outra (Ribeiro, 1950, pl. 50). De igual forma, na segunda acusação, a imagem confere ainda mais veemência às afirmações de Telmo, enquadrando-o sistematicamente em contrapicado, sobrevalorizando, desse modo, as acusações de infidelidade em relação a D. João de Portugal e a condenação do segundo matrimónio (Ribeiro, 1950, pls. 66, 68, 70, 72).

Madalena de Vilhena, inversamente, é tratada de forma depreciativa, apesar de surgir em planos com igual perspectiva. No entanto, nestes contrapicados, aquilo que é determinante para conduzir o espectador são as falas que estão a ser proferidas. O primeiro surge quando Telmo, em *off*, a acusa de apenas ter tido «respeito, devoção [e] lealdade»; o segundo, quando Madalena de Vilhena anui em relação à acusação de já querer a Manuel de Sousa antes de D. João partir. Ou seja, no primeiro caso, pretende-se acentuar ainda mais a acusação que ouvimos em *off* e, no segundo, reforçar a ideia de que ignorou displicentemente os sentimentos alheios, particularmente os de D. João (Ribeiro, 1950, pls. 67, 69, 71).

Deste modo, em relação à questão de Madalena e dos seus dois matrimónios, parece-nos evidente uma linha de leitura que convém destacar, perspectiva que é comum a Garrett e a Lopes Ribeiro. Esta constante condenação de Madalena, presente na obra original e reforçada na adaptação cinematográfica, quer na acusação de infidelidade moral, quer na condenação do segundo matrimónio, pressupõe uma concepção relativa ao casamento que encontra eventuais afinidades com as concepções vigentes nos períodos da Monarquia Constitucional e do Estado Novo. Essas proximidades radicam-se fundamentalmente na recusa do divórcio para os casamentos católicos.

Será essa possibilidade que explica as condenações subjacentes às duas obras relativamente à conduta de Madalena de Vilhena, na medida em que somente com o pressuposto de aquela ter rompido ilegitimamente o casamento, entendido como sacramento indissolúvel, se poderá entender o manto de condenações e críticas que atormentam constantemente a esposa de Manuel de Sousa e a sombra fatal de filha ilegítima que recai igualmente sobre Maria.

Já anteriormente referimos que tanto Almeida Garrett como António Lopes Ribeiro são homens politicamente conscientes e embrenhados no seu tempo, colocando as suas capacidades artísticas ao serviço dos respectivos regimes. Ora, os arautos da Monarquia Constitucional, apesar da luta que desenvolveram em relação à Igreja Católica, já por nós salientada, e apesar dos debates que ocorreram em defesa do casamento civil, «não pretendiam pôr em causa a estrutura da família [...] e muito menos defendiam o divórcio», questão que fará apenas parte do «anticlericalismo das últimas décadas do século xx», e que se desenvolveu entre maçónicos, republicanos, socialistas, anarquistas e alguns monárquicos liberais (Catroga, 1993, p. 592). Nessa linha, será compreensível a obra de Garrett, que, apesar de propor um final trágico, não pretenderá ir até às últimas consequências no sentido de se tornar um manifesto em defesa do divórcio, procurando, eventualmente, demonstrar a influência absurda que os valores do catolicismo exerciam sobre as consciências, a ponto de as conduzirem a soluções trágicas como a verificada, assumindo a peça, dentro do papel que competia ao intelectual liberal, a função pedagógica de alertar e instruir o cidadão contra a manipulação que a religião exercia sobre os indivíduos.

Com o Estado Novo teremos uma situação semelhante. Procurando restringir as leis laicizadoras que tinham sido decretadas durante o governo provisório da Primeira República e recuperar o carácter indissolúvel do casamento, com a Concordata entre o regime e a Santa Sé, em 1940, os cônjuges que tivessem casado catolicamente renunciavam «à faculdade civil de requerer o divórcio», pelo que os tribunais civis não podiam aplicar aquela possibilidade nestes matrimónios. O Código Civil de 1967 mantinha a proibição de divórcio para o casamento católico, suprimia «o divórcio por mútuo consentimento» e reduzia «bastante as causas para se poder obter o divórcio» (Leite, 2000). Parece-nos que a recriação que Lopes Ribeiro faz da

peça de Garrett poderá ser compreendida em função deste contexto restauracionista que o regime e a sociedade vivem relativamente ao catolicismo. Produzida em 1950, dez anos depois da Concordata, em pleno período de recuperação da influência católica, a película *Frei Luís de Sousa* apresenta uma sobrevalorização negativa que recai sobre Madalena, o que significa a condenação — através de um exemplo pedagógico extremo — da separação no matrimónio católico. Afinal, Madalena rompeu um sacramento indissolúvel, contraiu um novo matrimónio impossível, tornou-se uma mulher adúltera com uma filha ilegítima. Por isso, a sua atitude deve ser censurada.

A valorização da angústia pelo regresso

Tendo subjacentes tais pressupostos, o confronto de angústias do regresso entre Telmo Pais e Madalena de Vilhena, que é o outro vector dominante da cena que estamos a analisar, adquire um sentido mais amplo relativamente ao problema “D. João de Portugal”. De novo, apesar da coerência argumentativa que aquela vai utilizar, as opções de imagem vão ser decisivas para inclinar o espectador para a personalidade de Telmo. Entre a angústia *do* regresso vivida por Madalena, que representa essencialmente o receio pelo desmoronar da família entretanto construída, e a angústia *pelo* regresso protagonizada por Telmo, que personifica a ânsia do retorno do antigo amo, Lopes Ribeiro vai, mais uma vez, optar por favorecer esta última por razões que se prendem com o universo de valores católicos que vigoram no Estado Novo.

Madalena procura demonstra-lhe o absurdo infundado que é continuar a alimentar aquela esperança sebastiânica do regresso de D. João de Portugal, depois das buscas que mandou fazer durante sete anos. No entanto, Telmo, demonstrando uma fidelidade vassálica ao antigo amo, recusa aceitar essa evidência com base na carta enviada por D. João à esposa no dia da batalha. Ora, conforme podemos verificar no quadro que se anexa, as opções de imagem tomadas pelo realizador não deixam dúvidas quanto à sua preferência pela angústia de Telmo. Nesta situação, mais do que as escalas, são os ângulos definidos que são determinantes na condução da leitura filmica.

No conjunto dos dez planos a que nos estamos a referir — do 56 ao 65 —, predominam esmagadoramente os enquadramentos médios, repartidos pelas duas personagens, mas o mesmo já não se verifica relativamente aos respectivos ângulos, nos quais surge um nítido favorecimento da figura de Telmo. Este é captado em contrapicado por três vezes, ganhando a sua figura um ascendente físico e psicológico relativamente ao resto da acção, nomeadamente às falas de Madalena, que são ditas em *off*. Ou seja, a imponência da personagem afirma-se discordantemente ante aquilo que ouvimos ser dito por Madalena, quando refere que aquela jornada de África a «deixou viúva, órfã e sem ninguém», quando diz que «D. João ficou naquela batalha com seu pai» e quando conclui que, depois das buscas efectuadas, «a ninguém mais ficou resto de dúvida» a não ser ao fiel servidor, dúvida essa «sem nenhum fundamento» (Ribeiro, 1950, pls. 57, 59,61, 63). Para além dessa evidência, no único plano de conjunto da situação em análise, Telmo surge uma vez em segundo plano, nas costas de Madalena e em plano mais elevado que esta, como uma sombra ameaçadora sobre a consciência desta, a citar aquilo que dizia a carta enviada no dia da batalha, para negar a morte de D. João: «vivo ou morto, Madalena, hei-de ver-vos pelo menos ainda uma vez neste mundo» (Ribeiro, 1950, pl. 65).

Telmo e Madalena e as angústias do regresso			
campo	contrapicado	picado	perpendicular
Telmo	3	—	2
Madalena	1	4	1
Telmo e Madalena	1	—	1
(Ribeiro, 1950, pls. 56-65)			

De modo inverso à captação de Telmo, Madalena surge isoladamente em quatro planos picados, ângulos que fragilizam a personagem física e psicologicamente, e, neste caso, como são segmentos que alternam com os de Telmo, apercebemo-nos da intenção elevatória que se pretende conferir a este último, tanto mais que, a sublinhar o que acabamos de dizer, a personagem do escudeiro não surge em nenhum momento captada em ângulo picado (Ribeiro, 1950, pls. 56, 58, 60, 62).

O passado no centro do presente

Manuel de Sousa, quando regressa a casa pouco depois da cena que abordámos anteriormente, ordena a saída de toda a família nessa mesma noite, baseado na informação de que os governadores de Lisboa pretendiam ocupá-la, para melhor se protegerem da peste que grassava em Lisboa. Como se sabe, a peça de Garrett decorre historicamente durante o período filipino e, ao longo da obra, surgem inúmeras referências condenatórias à situação, benquistas ao Estado Novo e, ao mesmo tempo, fomentadoras de um nacionalismo de base anticastelhana e independentista.

Recusando pactuar com a situação, o marido de Madalena não só ordena a saída da família, como incendeia a habitação, de forma a não possibilitar qualquer colaboração com os governadores. À intenção destes de tomarem a casa, alusão metafórica à invasão castelhana, Manuel de Sousa reagirá energeticamente com aquele acto, afirmando, antes de começar a incendiar a habitação, que «há-de saber-se no mundo que ainda há um português em Portugal» (Ribeiro, 1950, pl. 169).

Telmo, uma vez na casa de D. João de Portugal, lembrando a bravura e o nacionalismo subjacentes ao gesto, classificará o pai perante Maria como «um português às direitas», uma «alma de português velho», que resolveu «deitar as mãos às tochas, e lançar ele mesmo fogo à sua própria casa, para dar um exemplo de liberdade [e] uma lição tremenda a estes nossos tiranos» (Ribeiro, 1950, pls. 220-222). Este acto, de grande espectacularidade visual, que eleva o perfil nacionalista de Manuel de Sousa, traz, no entanto, consequências pouco agradáveis para a esposa. Toda a família deveria instalar-se na antiga casa do primeiro marido de Madalena, local onde a acção vai decorrer até ao seu desfecho.

Neste novo cenário, há uma situação fundamental para a questão das angústias do regresso, cena que decorre no início da segunda sequência. Maria interpela Telmo sobre um quadro que deixara a mãe aterrorizada na noite da chegada. Este ensaia algumas evasivas de resposta. No entanto, a curiosidade daquela será saciada quando o pai, que estava refugiado numa quinta em Alfeite depois da afronta que fizera aos governadores, chegado no momento em que Maria pressiona Telmo para obter uma resposta, lhe

diz que a figura representada no quadro é «D. João de Portugal, um honrado fidalgo e um valente cavaleiro» (Ribeiro, 1950, pl. 246).

Ora, quer esta afirmação quer outras que existem nesta sequência estão condicionadas a uma imagem central e motora da acção. Trata-se da figura de D. João de Portugal representada no quadro já referido. Na composição dos 38 planos que constituem estas quatro cenas, o quadro integra 25 planos, tanto ao nível do enquadramento como ao nível do ponto de vista. Por outro lado, a quantidade de segmentos onde aquele elemento está presente ultrapassa, nas três primeiras cenas, mais de metade do total de planos de cada uma delas, vincando, deste modo, a intenção significativa atribuída primordialmente àquele elemento icónico. Mas, mais do que a razão numérica, é a disposição qualitativa dos elementos e os ângulos de captação que colocam a figura de D. João a sobredeterminar a acção. Os planos de que o quadro faz parte são captados ora em picado, ora em contrapicado, ora de forma perpendicular; no entanto, o que se torna simbolicamente significativo é que aquele elemento, independentemente dos ângulos definidos para cada um dos planos em que surge, está sempre situado em nível mais elevado que os protagonistas em cena.

Se nos debruçarmos exclusivamente sobre os planos picados, podemos verificar que estes estão escalonados de forma a contribuírem para a progressiva intensificação dramática. O seu aparecimento começa por ser ligeiramente discreto, como no plano inicial da segunda sequência, em que Telmo e Maria entram na sala e vão sentar-se nas escadas que antecedem o quadro. Esta primeira situação é captada em plano geral ligeiramente picado e serve fundamentalmente para enunciar o contexto em que o realizador pretende que se leiam as imagens seguintes. Naquele plano introdutório, como a imagem nos surge em ângulo demasiado aberto, a inclinação da câmara quase passaria despercebida, se não fosse o momento em que os protagonistas se sentam nas escadas, já com o quadro dentro de campo em nível mais elevado (Ribeiro, 1950, pl. 217).

Mas eis que se verifica um salto qualitativo no clima dramático quando Maria pergunta: «De quem é este retrato aqui, Telmo?» (Ribeiro, 1950, pl. 226). Este, como já anteriormente dissemos, procura dar respostas evasivas. No entanto, mais do que as afirmações do escudeiro, importa reter os três planos

médios do tronco, ligeiramente picados, em que observamos Telmo, que denuncia um embaraço imobilizante. Aqueles três planos são captados a partir do ponto de vista de Maria, mais elevado que o de Telmo, ponto de vista que sabemos ter por trás o referido quadro, ficando, assim, explicado o constrangimento que demonstra. A pergunta remete para algo do seu passado, que o angustia e fragiliza, que ainda não foi plenamente resolvido, e que o ângulo picado enfatiza significativamente (Ribeiro, 1950, pls. 220, 222, 224).

O poder significativo dos planos picados das três cenas seguintes é ainda mais notório ao nível da perspectiva que aqueles fornecem sobre os protagonistas da acção, tanto mais que são Madalena e Manuel de Sousa, bem como Maria, os visados nestes enquadramentos. Por esse motivo, por ser sobre estas personagens que recai o clima de tragédia, o realizador decide que o ponto de vista a utilizar nestes picados é exactamente a posição em que se encontra o quadro, ou seja, simular o olhar de D. João e assumi-lo como o ponto de vista do narrador. Intencionalmente, esse olhar posiciona-se de cima para baixo, enquanto as personagens observam de baixo para cima. Desse modo, aquilo que o realizador insinua é que a conduta daqueles é condicionada por essa ausência que é meramente física, pois a sua lembrança, representada pelo olhar omnipresente do quadro, está permanentemente a constranger os movimentos e pensamentos de cada um. Assim é, quando Madalena e Maria chegam à antiga casa de D. João de Portugal e a primeira se confronta, de forma aterrada, com a figura do antigo marido (Ribeiro, 1950, pls. 235, 237). Assim é, quando Maria reage com horror à possibilidade de D. João existir, pois tal significaria a anulação da sua existência (Ribeiro, 1950, pl. 263).

Quadro de D. João de Portugal na composição dos planos				
cena	picados a partir da zona do quadro	contrapicados quadro em 2.º plano	perpendiculares com o quadro em nível mais elevado	total de planos por cena
1	4	2	3	17
2	3	2	—	6
1.1	2	2	4	14
4	1	—	2	9
Total	10	6	9	

(Ribeiro, 1950, pls. 216-253; 261-269)

Os planos em contrapicado acabam por ter, nestas cenas, uma função paradoxal. Concebidos para proporcionar poder a quem é captado segundo esse ponto de vista, acabam por exercer uma função de subjugação. Na verdade, segundo a lógica que determina estas cenas, estes planos são apenas uma variante dos anteriores. Enquanto os picados, particularmente aqueles que foram referidos em último lugar, pretendem encarnar o olhar de D. João ausente, os contrapicados tornam visível a ameaça que paira sobre os protagonistas. Estes, sempre que são enquadrados segundo aquele ângulo, têm normalmente atrás, ou por cima de si, em nível ainda mais elevado, a imagem do quadro, sobre eles, como uma ameaça latente.

Destes planos, devemos destacar os que incidem sobre Maria e Madalena. No caso de Maria, verifica-se algo semelhante a uma simpatia fatal pelo representado na tela. Ou seja, a jovem é atraída pelo interesse em conhecer a identidade de alguém que perturbou a mãe, curiosidade que nos é denunciada de uma forma progressivamente ameaçadora, mesmo antes de Maria conhecer quem é e o que poderá representar para si. Há um contrapicado que denuncia essa ideia, quando, numa das duas únicas vezes em que o rosto de D. João aparece de forma mais visível a Maria, esta, referindo-se ao seu «aspecto tão triste» e às suas «barbas tão negras e cerradas», refere ainda «aquela mão, que descansa na espada como quem não tem outro arrimo nem outro amor nesta vida» (Ribeiro, 1950, pls. 243-245). Ou seja, a espada, símbolo de guerra, luta e morte, é o seu único amparo ante o abandono a que foi votado pelos que mais queria, e é essa ameaça que sentimos sobre Maria quando a vemos a ser olhada lá de cima pela figura de D. João. Trata-se, mais uma vez, de um prenúncio, pois Maria não sabe ainda o que aquela figura poderá representar para si. Mas é um aviso que se vai transformar em ameaça, quando o pai lhe diz o que poderia representar a sua hipotética existência (Ribeiro, 1950, pl. 262).

O mesmo se poderá dizer relativamente ao outro contrapicado, onde o rosto de D. João surge ameaçadoramente, agora perante Madalena, sendo que este é bem mais agressivo que o anterior. Este momento ocorre quando a comitiva chega à casa de D. João, e mãe e filha fazem o reconhecimento do novo espaço. Madalena, ao defrontar-se com o quadro, reage com um medo aterrorizante, gritando, ficando «perdida de susto», e fugindo a correr

da sala como se estivesse a ser perseguida por «uma coisa má» (Ribeiro, 1950, pls. 237, 240).

A expressividade do momento provém fundamentalmente do jogo de ângulos utilizado, começando por um picado com a câmara colocada no ponto de vista do quadro, a simbolizar o olhar de D. João, seguido do plano inverso, em contrapicado, com a câmara no lugar da mãe e da filha, com a objectiva a passar de uma situação de grande angular para pequena angular, dando a ilusão de uma aproximação brusca da figura do quadro, para voltarmos de novo ao ponto de vista do quadro e observarmos a mãe horrorizada com o que está a ver (Ribeiro, 1950, pls. 235-237).

Finalmente, os planos perpendiculares em que aquele elemento icónico integra a composição da imagem limitam-se a reforçar aquilo que já dissemos. Em todos eles, o quadro, independentemente das personagens presentes em campo, está situado num nível superior ao daquelas. Desse modo, os três tipos de ângulos usados nestas cenas confluem no sentido de expressar o aprisionamento angustiante em que aquela família se encontra, como se o devir do presente estivesse suspenso algures no passado por uma morte que nunca foi esclarecida em definitivo. Um simples indício, como este que acabámos de analisar, é suficiente para trazer o passado bem para o interior do presente, e suspender os gestos e pensamentos daqueles que não se sentem totalmente livres e imunes à lembrança da ida de D. João em defesa do engrandecimento imperial português.

O regresso do passado e a destruição do presente

O esclarecimento das angústias que temos vindo a acompanhar começa e ser feito a partir da cena em que Madalena, inesperadamente, recebe um peregrino vindo da Palestina, que diz trazer-lhe um «recado» importante, cujo conteúdo não revelaria senão a ela (Ribeiro, 1950, pls. 353-356). Este anúncio é feito depois de aquela confessar a Frei Jorge os receios fatais que tinha em relação àquele dia. Fazia anos que casara pela primeira vez, que se perdera D. Sebastião, e que vira pela primeira vez Manuel de Sousa (Ribeiro, 1950, pl. 333). Mas, mais do que essas ligações fatais, é a sua

confissão de infidelidade moral ao primeiro marido, ainda em vida deste, que importa salientar, confirmando, mais uma vez, a acusação que Telmo lhe lançara anteriormente. Depois que conhecera Manuel de Sousa, «já não tinha outra imagem senão a do amante», não guardando a seu marido «senão a grosseira fidelidade que uma mulher bem-nascida quase que mais deve a si do que ao seu esposo», tendo Deus permitido, em seu benefício, «que naquela funesta batalha de Alcácer, entre tantos, ficasse também D. João» (Ribeiro, 1950, pl. 338).

É neste momento que é anunciada a inesperada visita do Romeiro. A partir daqui, mais uma vez, a expressão cinematográfica demarca-se do texto original para acentuar duas ideias. São fornecidas informações para que o espectador suspeite, pelo jogo de planos utilizado e pela manipulação dos elementos de cena, que o anunciado Romeiro é D. João de Portugal. Em segundo lugar, pelas mesmas opções de imagem, não há qualquer possibilidade de o espectador se identificar com o infortúnio de D. Madalena; antes pelo contrário, são desencadeados alguns mecanismos no sentido de reforçar a culpabilização desta por tudo o que entretanto aconteceu.

O anúncio antecipado da chegada de D. João de Portugal

Quanto ao primeiro aspecto, o da suspeita de estarmos perante o regresso de D. João, devemos compreender, antes de mais, a importância do discurso que está subjacente à imagem, independentemente do texto de Garrett. O primeiro indício, proveniente do texto original, de que o Romeiro é um falso peregrino ocorre na primeira cena da terceira sequência, quando Frei Jorge procura ajudar Manuel de Sousa a enfrentar a tragédia que se abateu sobre a família e lhe diz, acerca das providências tomadas, que «o seu nome verdadeiro está entre mim e ti, além do arcebispo, a quem foi indispensável comunicá-lo» (Ribeiro, 1950, pl. 476). Mas a confirmação definitiva de que o Romeiro é D. João surge apenas na cena seguinte, quando Telmo se encontra com aquela personagem, ainda com o intuito de saber novas do seu antigo amo, acabando, então, por reconhecer a verdadeira identidade do Romeiro (Ribeiro, 1950, pl. 482). Enquanto estas

situações ocorrem nos diálogos da primeira e segunda cenas da terceira sequência, ao nível da imagem, a intenção de introduzir essa suspeita no espectador ocorre ainda na segunda sequência, na cena 7, duas cenas antes da primeira daquelas. Ou seja, a imagem funciona como um discurso autónomo em relação aos diálogos, como um texto marcado de intencionalidade diferenciadora, propósito que é claro na concepção do filme pelo realizador e que contribui para o seu ganho de originalidade em relação à matriz de Garrett.

Na cena do anúncio do Romeiro, a enunciação da suspeita de que este é D. João é feita em dois momentos. Quando Miranda vem informar da chegada daquele, há a intenção de provocar no espectador a sensação de que as personagens estão a ser observadas; e depois, durante o diálogo do peregrino com D. Madalena, o quadro de D. João aparece intencionalmente encoberto, ao surgir em segundo plano um friso de quadros colocados na parede. No primeiro caso, são os ângulos, mais uma vez, que são determinantes. Há três planos contrapicados de Miranda, com o quadro de D. João por trás, em nível superior, olhando para a câmara, com a intenção de frisar bem o espaço onde o criado se encontra (Ribeiro, 1950, pls. 338, 342, 344). Por outro lado, surgem seis planos picados para Madalena e Frei Jorge, captados do referido patamar, onde, para além de Miranda, sabemos que está o simbólico olhar de D. João, olhando exactamente naquela direcção (Ribeiro, 1950, pls. 340, 342, 344, 346, 348, 351). Destes seis planos picados, são particularmente evidentes os últimos três, em que captamos a acção a partir das costas de Miranda, do patamar onde se encontra o quadro, com Madalena e Frei Jorge em segundo plano, de frente para a objectiva, denunciando ainda mais a sensação de que estão a ser observados por alguém (Ribeiro, 1950, pls. 346, 348, 351).

Quanto à conversa do Romeiro com Madalena, a suspeita passa pela interpretação dos elementos que compõem o campo de acção. O diálogo decorre numa sala com dois pisos: no inferior, está colocada ao centro uma mesa rectangular, ficando as personagens sentadas em cada uma das extremidades; no superior, existe um friso com quadros de personalidades, entre os quais se encontra o de D. João, logo à entrada. Durante a cena em que as personagens contracenam, existem dois planos em que o Romeiro

é captado lateralmente, de forma a termos, em segundo plano, o referido friso de quadros, sendo o de D. João o único que está intencionalmente encoberto por um candelabro. Esse propósito é por demais evidente, porque no primeiro plano é feito um ligeiro *travelling* para esconder o quadro e, no segundo, num enquadramento em que temos a mesa de frente, com o Romeiro e Madalena em cada uma das extremidades de campo e com o friso dos quadros em segundo plano, mais uma vez, a tela de D. João é a única que está encoberta por aquele ponto de luz. Neste último plano, que tem outras intencionalidades que não interessam para o caso, a colocação daquele factor encobridor fere, inclusivamente, a harmonia dos elementos dispostos no espaço, situação que reforça a intencionalidade subjacente à colocação do candelabro naquele local (Ribeiro, 1950, pls. 357, 372).

Lopes Ribeiro, com esta manipulação do espaço, pretende transmitir a ideia de que, com o aparecimento desta nova personagem, passámos do domínio da presença simbólica de D. João de Portugal para o domínio da sua presença física. Até ali, nomeadamente na cena em que Maria procurou identificar a tela, aquele elemento icónico quase que adquiriu uma presença viva através da câmara, mas, ao mesmo tempo, sempre simbólica, porque não deixa de ser um mecanismo omnipresente. Nesta cena, o encobrimento do quadro informa-nos de que agora já não é preciso funcionar no domínio da evocação, pois o evocado já está fisicamente presente, daí que, intencionalmente, aquele elemento não esteja visível.

Por outro lado, ainda em reforço desta tese, devemos referir que existem mais dois planos, captados do mesmo local, em que se nota, ao fundo, a silhueta de D. João no quadro. É no momento em que Frei Jorge, procurando confirmar a veracidade do que o Romeiro afirma, lhe pede para identificar D. João entre os quadros e aquele, sem qualquer hesitação, aponta para o quadro correcto. Aqui, quando o Romeiro aponta e diz «É aquele», por razões óbvias, o quadro não está encoberto pelo candelabro, que agora aparece ligeiramente ao lado. Por fim, na parte final da cena, depois de o Romeiro transmitir o recado, há mais um plano a conotá-lo com D. João. Já prestes a sair da sala, de novo Frei Jorge lhe pergunta: «Romeiro, Romeiro! Quem és tu?» Este, virando-se para trás, responde: «Ninguém», saindo imediatamente de campo (Ribeiro, 1950, pls. 406, 412, 415).

O Romeiro, quando responde, encontra-se no patamar da entrada, no piso mais elevado da sala, e Frei Jorge, quando perguntou, estava imediatamente antes dos degraus de acesso ao referido patamar. Desse modo, os planos em que o primeiro surge estão em contrapicado e aqueles onde o segundo está são picados, proporcionando ao Romeiro maior destaque físico e psicológico. A acentuar essa notoriedade e a estabelecer a conotação daquele com D. João, nos planos contrapicados do peregrino aparece o quadro de D. João em nível mais elevado, conotação que se torna ainda mais evidente depois da resposta deste ao sair, ficando em campo apenas o quadro, estabelecendo uma relação directa entre a personagem que acabou de sair e aquela que está representada no quadro, havendo, inclusivamente, uma aproximação da figura através da diminuição do ângulo de focagem.

Os ressentimentos de D. João na hora do regresso

Estando o espectador na posse de elementos que lhe permitem identificar a pessoa do Romeiro com a de D. João de Portugal, podemos também verificar que as opções de imagem assumidas por Lopes Ribeiro, no único confronto existente na película entre o D. João e Madalena de Vilhena, acrescentam alguns dados novos à narrativa original, nomeadamente o reforço da culpabilização de Madalena, já anteriormente desenvolvida, e, como novidade, a identificação do espectador com as angústias do regressado D. João. Já no texto de Garrett se pode captar a amargura e tristeza passadas durante os 21 anos de cativo na Terra Santa, tendo sempre na mente as «lembranças dos que se diziam [seus] segundo a carne» (Ribeiro, 1950, pls. 360-361). Amargura que se transforma em ressentimento à chegada, ante a constatação de que já não tem família, de que os parentes mais chegados «contaram com a [sua] morte» para fazerem a «sua felicidade com ela», de que hão-de jurar não o conhecer (Ribeiro, 1950, pls. 364-366). Apesar de já termos aqui argumentos suficientes para colocar o espectador em identificação solidária com a infelicidade da personagem, Lopes Ribeiro vai decidir-se por reforçar ainda mais esta aproximação aos sentimentos do

Romeiro, pelas opções de imagem que toma em relação a determinadas falas, e, de novo, em prejuízo de Madalena de Vilhena.

Analisemos o momento em que se fala da família do Romeiro. A banda-imagem oscila entre dois balanços no acompanhamento que efectua das falas das personagens. Tanto encontramos a intenção de orientar o espectador no sentido de se identificar com as angústias do peregrino, como somos levados a acusar e condenar Madalena de Vilhena por conduta hipócrita. No primeiro caso, o espectador é convidado a aproximar-se da solidão daquele, quando condena os parentes mais chegados, ao mesmo tempo que mostra toda a sua amargura, num plano aproximado do peito, assim como o ressentimento que transporta, ao acusá-los de terem contado com a sua morte para construírem a sua felicidade (Ribeiro, 1950, pl. 365).

Contrabalançando com aqueles planos, o seguinte visa acusar e condenar Madalena de Vilhena. Enquanto, na imagem, aquela nos surge num enquadramento médio do tronco, ouvimos o Romeiro acrescentar em *off*, a respeito dos seus parentes, que estes hão-de jurar não o conhecer, ao que Madalena responde, perguntando retoricamente: «Haverá tão má gente... e tão vil que tal faça?» (Ribeiro, 1950, pl. 366).

Ou seja, a colocação da imagem de D. Madalena durante a fala acusatória do Romeiro só pode ser com a intenção de estabelecer uma relação directa com aquela senhora, para deixar implícita a sua condenação e, ao mesmo tempo, evidenciar a falsidade da personagem ao responder de tal forma, pois, afinal, é ela própria a visada pela acusação do peregrino.

A tendência acusatória agrava-se nos momentos seguintes, quando Madalena oferece o seu amparo e a protecção do marido, ajuda que o Romeiro rejeita com alguma dureza, deixando implícita a acusação de acções condenáveis daquela perante Deus. «Eu já vos pedi alguma coisa, senhora?», pergunta aquele de forma despeitada. D. Madalena, surpreendida, apenas diz: «Pois perdoai se vos ofendi, amigo», ao qual o visitante, mantendo o mesmo tom agressivo, afirma de forma intrigante que «não há ofensa verdadeira senão as que se fazem a Deus. Pedi-lhe vós perdão a Ele, que vos não faltará de quê». A esposa de Manuel de Sousa, concordando acauteladamente, responde: «Não, irmão, não decerto. E Ele terá compaixão

de mim.» Encerra esta parte do diálogo o Romeiro, com um duvidoso e insinuante «terá!» (Ribeiro, 1950, pls. 372-373).

Não bastando a agressividade patenteada nas falas do peregrino, o espaço adquire ainda uma significação maior relativamente àquelas. A acção decorre num plano geral picado, com os protagonistas em primeiro plano, nas extremidades de campo, sentados de frente um para o outro, separados pela mesa. Em segundo plano, surge o friso de telas testemunhando a conversa e simbolizando a presença do passado a julgar os actos dos vivos, nomeadamente as implícitas acusações de que Madalena terá de se penitenciar. Desta forma, com este plano geral, o espaço desempenha uma força maior e condicionadora da interpretação do espectador, pretendendo aparentar-se a um tribunal dos mortos onde os vivos e os seus actos estão a ser julgados (Ribeiro, 1950, pl. 372).

Chegados, finalmente, ao momento em que o Romeiro anuncia o seu recado, assistimos à consumação daquilo que o realizador planeou e era visível desde a cena 3 da primeira sequência. Madalena de Vilhena percebe a fatalidade que caiu sobre ela e o mensageiro tem a possibilidade de extravasar toda a angústia reprimida durante aqueles anos. Em primeiro lugar, surge a consciencialização do erro cometido pela antiga esposa de D. João, situação que é particularmente visível em dois grandes planos do rosto, elaborados para o espectador conhecer a aflição em que aquela está a ficar, ao mesmo tempo que, insistentemente, pergunta ao Romeiro quem o mandou (Ribeiro, 1950, pls. 390-393). Em segundo lugar, temos a possibilidade de acompanhar de perto a raiva reprimida durante os anos de cativo, em dois grandes planos do rosto, nos quais sobressai toda essa violência contida, planos que, em complemento da dureza das palavras que estamos a ouvir, se destinam a colocar o espectador do lado de D. João e em oposição a D. Madalena:

O Romeiro irá ainda encontrar-se, a seu pedido, com o seu velho aio Telmo Pais. Nos momentos que antecedem a chegada do peregrino, Telmo confessa, em monólogo com Deus, nutrir por Maria um amor maior que por D. João, amor esse que, inclusivamente, venceu e apagou o outro (Ribeiro, 1950, pl. 487). O espectador, sabendo antecipadamente desta confiança, toma consciência de que as novas trazidas pelo informador

não são bem-vindas, percebendo ainda que, afinal, o único que sempre negou a morte de D. João prefere a sua última protegida e que, em última instância, o Romeiro já não tem ninguém que goste dele.

Mas o Romeiro vai ter oportunidade de compreender esses sentimentos ainda antes de Telmo os revelar verbalmente. Numa série de planos aproximados do peito e de grandes planos do rosto, os sentimentos de Telmo passam da alegria pelo reconhecimento do antigo amo a um semblante onde o sorriso desaparece e cujo olhar fica triste e baixo. Na captação que o Romeiro faz dessa dupla mensagem, fica inicialmente com o olhar feliz por ter sido reconhecido, para logo depois ficar sério e com as sobrancelhas ligeiramente franzidas, recusando, inclusivamente, o beijo que Telmo lhe pretende dar na mão (Ribeiro, 1950, pls. 500-504). Aquilo que é verbalizado é muito pouco, quase nada revelando sobre estes sentimentos íntimos, a não ser o tom de voz que Telmo usa. De um alegre «meu amo, meu senhor!», passamos, segundos depois, para um melancólico e constrangido «Oh, sois vós, senhor!» (Ribeiro, 1950, pls. 499-503). Ou seja, nada é dito, mas tudo foi entendido pelo Romeiro. No seu amigo, já não há plena alegria pelo seu regresso, o mesmo é dizer que não é plenamente bem-vindo, que as angústias que o levaram a regressar deram azo ao aparecimento de outras que o levarão de novo a partir. Mais uma vez, a expressividade da imagem, ao desnudar o pensamento de Telmo antes de este o verbalizar perante o seu antigo protegido, antecipa aquilo que é dito posteriormente, numa escrita que funciona paralelamente aos diálogos que as personagens vão estabelecendo, permitindo que o realizador insira elementos de originalidade num texto que primitivamente não é seu.

Império, tragédia e moralização social

A terminar a análise de *Frei Luís de Sousa*, haverá uma questão final a colocar e que diz respeito à inserção do filme na temática que temos sob observação. Que relação estabelecer entre a película de Lopes Ribeiro e o império colonial, particularmente em relação à questão do regresso? Em primeiro lugar, é possível verificar que todas as personagens se encontram

num estado de angústia, sendo a sua projecção de felicidade coarctada sistematicamente. Telmo Pais anseia, durante grande parte da narrativa, pelo regresso do antigo amo, radicando nesse hipotético cenário a consumação de uma harmonia perdida; Madalena de Vilhena vê a sua felicidade suspensa por uma dúvida fatal, que a mantém naquele estado de permanente ansiedade; D. João de Portugal acumulou, durante os anos de cativo, o desejo de regressar para junto dos seus, acalentando inclusivamente uma vaga esperança de reconciliação no momento da chegada. O estado de angústia é vivido até ao fim de forma dramática. Consumado o regresso do amo, Telmo acaba por preferir Maria; Madalena de Vilhena vê a infelicidade materializar-se; e D. João de Portugal parte de novo, ante a não concretização da esperança do reencontro com os seus. A angústia, sentimento vivido no lugar do prazer e da felicidade, é, deste modo, um estado que verificamos existir de forma transversal nas principais personagens, e que se transforma não só no elemento central da sua caracterização, mas também no motor do seu próprio desempenho.

Eduardo Lourenço já em tempos avançou uma interpretação da peça *Frei Luís de Sousa* que não passava apenas pela «pura contextura romântica». Lourenço dizia, então, que mais do que «melodrama psicológico, [...] o autêntico trágico» era de «natureza histórico-política, ou, se se preferir, simbólico-patriótica», justificando que o *ninguém* de D. João de Portugal não era apenas a afirmação de um «marido ressuscitado fora de estação», mas a «própria Pátria», e, para além disso, «o único gesto positivo, redentor, do seu herói (Manuel de Sousa Coutinho) é deitar fogo ao palácio e enterrar-se fora do mundo, da história». Ou seja, o drama de Garrett seria a progressiva «desvalia trágica, insuportável, da realidade nacional sob todos os planos», utilizando, para esse efeito demonstrativo, a metáfora da perda da independência em 1580, drama esse que viria a ter, mais tarde, no Ultimato de 1890, o epicentro reactivo fundamental contra essa descredibilização ôntica da pátria, curiosamente surgido a partir de uma tentativa de regeneração nacional pela via imperial (Lourenço, 1982, p. 92-93).

Em 1950, momento da materialização fílmica de *Frei Luís de Sousa* por Lopes Ribeiro, o Estado Novo não enfrenta qualquer ameaça desagregadora no horizonte, quer relativamente ao regime, quer em relação ao império,

pelo que não será defensável qualquer leitura da película que aponte nesse sentido. A este nível, as ameaças da Segunda Guerra Mundial estavam ultrapassadas e, no horizonte, ainda não se perfilava o problema da guerra colonial. Desse modo, não havendo questões ligadas à coesão do regime que se possam estabelecer com a obra produzida por Lopes Ribeiro, o conteúdo acentuadamente sebastiânico que a obra encerra deverá ser interpretado segundo outras motivações, aspectos que poderão circular em torno das diversas atitudes assumidas perante o enigma. Como vimos, a família vive suspensa do esclarecimento relativo ao desaparecimento de D. João de Portugal em Alcácer Quibir, problema que é adensado pela ausência de vestígios daquele no campo de batalha e pela recusa de Telmo Pais em aceitar que o antigo amo tenha morrido. É nesta angústia, que progressivamente se vai transformando em desespero, que vivem aqueles que não partiram para África, aguardando que algo venha e os esclareça em definitivo sobre este assunto que os mantém, de certa forma, em estado de aprisionamento interior.

Este aprisionamento é, por sua vez, condicionado pelas resoluções entretanto tomadas, nomeadamente a decisão de Madalena de Vilhena de contrair segundo matrimónio com Manuel de Sousa. Será em torno desta questão, das atitudes individuais assumidas perante o assunto “D. João”, que se deve centrar o interesse da película, entre a opção de resistência, protagonizada por Telmo Pais e Maria, e a de aceitação da morte, assumida por Madalena de Vilhena e Manuel de Sousa. Ou seja, o misterioso desaparecimento de D. João nas areias africanas transforma-se numa espécie de exercício pedagógico sobre as atitudes adequadas em função dos valores moralmente aceites e dominantes na sociedade portuguesa de 1950.

Desse modo, compreenderemos a opção de Lopes Ribeiro de condenar Madalena por tudo o que ocorreu, assim como a defesa da posição de Telmo, escolhas que demonstrámos amplamente nos caminhos assumidos pela realização. Sobre aquela recai a acusação de não gostar verdadeiramente da filha, de ser uma mulher moralmente infiel ainda no tempo de D. João, de ter contraído um segundo matrimónio ilegítimo e de ter uma filha que nasce de um casamento que não deveria ter existido. Numa palavra, revelou a sua propensão para a infidelidade no tempo de D. João e

depois, ao casar segunda vez, sem ter a certeza absoluta da morte do primeiro marido, tornou-se uma mulher adúltera com uma filha ilegítima.

Sabemos hoje que o matrimónio entre famílias nobres obedecia mais a conveniências das respectivas linhagens que a interesses genuinamente amorosos, pelo que é admissível, dentro dessa óptica, que o primeiro casamento de Madalena com D. João obedecesse, em primeira instância, aos interesses das respectivas famílias e não existisse qualquer sentimento amoroso de Madalena para com D. João. Nessa linha de raciocínio se entenderá como “natural” o interesse afectivo por Manuel de Sousa ainda antes da partida do primeiro marido para Alcácer Quibir. Mas aquilo que a narrativa filmica apresenta é uma leitura anacrónica do tema, aplicando os princípios morais vigentes nos anos 50, que condenavam as relações extraconjugais. Ora, é nessa linha que o documento fílmico ganha interesse histórico, não no sentido de aferir os anacronismos que lhe estão subjacentes, mas com o objectivo de perceber porque surgem, ajudando, dessa forma, a entender melhor o contexto social, cultural e político em que a obra é produzida.

Inversamente a Madalena, Telmo revela-se-nos de uma grande fidelidade para com o antigo amo, recusando-se a acreditar na sua morte e, inclusivamente, surge-nos como alguém que quer mais a Maria que os pais. Assim, perante estas duas angústias que se confrontam — uma, receando o regresso de D. João; outra, desejando-o quase até ao fim —, a realização opta pela segunda, porque a primeira tem na sua base o pecado, a imoralidade e a infidelidade. Importará ainda perceber a razão que leva Lopes Ribeiro, nesta oposição de angústias, a preferir a de Telmo. Quais as razões que explicam essa opção, e em que medida é que a película poderá ser esclarecedora a esse nível?

Aquilo que nos parece é que o realizador, um homem politicamente consciente e identificado com o Estado Novo, vê e utiliza o filme como instrumento de defesa da legitimidade do matrimónio, de condenação do divórcio ou de relações extraconjugais, e, em última instância, de defesa da família enquanto célula básica da sociedade. A película apresenta-se como um exemplo pedagógico extremo para, mesmo numa situação limite e absurda como esta, colocar como valores maiores, sagrados, inquestionáveis

e indissolúveis, o matrimónio e a família, condenando a separação destas e, implicitamente, o divórcio. Intimamente aliada a este aspecto, poderá estar também subjacente uma visão negativa da mulher, nomeadamente a sua propensão passional e a atracção que exercia sobre o homem, e que era igualmente criticado pela noção de feminino que o Estado Novo apresentou sobre a mulher.

Dentro da mesma ordem de raciocínio, percebe-se que Manuel de Sousa não seja tão excluído pela realização como Madalena, apresentando, inclusivamente, um perfil psicológico positivo segundo os princípios ideológicos do Estado Novo, surgindo como o único que luta e resiste à invasão castelhana, castradora da independência. Ou seja, assume as suas responsabilidades pela tragédia, mas não é culpabilizado como Madalena, porque não tem as responsabilidades daquela relativamente ao anterior matrimónio.

Igualmente em relação ao regressado D. João, somos levados a identificar-nos com a injustiça que sobre ele recaiu, tanto mais que, durante todo aquele tempo, permaneceu fiel à esposa, vindo, inclusivamente, a revelar grande nobreza de carácter pelas diligências que ainda tentou junto de Telmo para evitar a tragédia, incumbindo-o de informar que o Romeiro era um impostor enviado pelos inimigos de Manuel de Sousa. Esta é a terceira angústia de regresso que integra o filme. Percebemos os desejos de regresso que foi alimentando durante o cativeiro, angústia essa que se transformará em profundo ressentimento à chegada para com os que mais queria. A mudança ocorrida na sua família levará ao aparecimento da angústia de regressado, sentimento que o fará partir de novo. Afinal, nada daquilo que esperara encontrar à chegada se mantinha tal como havia deixado quando partira.

Em síntese, é possível constatar que a acção individual de todas as personagens de *Frei Luís de Sousa* é condicionada por um lastro comum, que é também extensível a *Camões*. Quer num caso, quer no outro, o império acaba por se tornar o motor da desgraça. Luís Vaz sofre duplamente pelo império, perdendo uma das vistas e sentindo o drama de 1580, e Telmo Pais, Madalena de Vilhena, Manuel de Sousa e D. João de Portugal têm as vidas suspensas por algo que, em última instância, deriva também de um desígnio imperial.

3. *Vinte e Nove Irmãos* e o regresso da guerra colonial

«Vem aí o meu filho!»

Vinte e Nove Irmãos é a primeira película deste grupo de quatro que apresenta uma situação de regresso da guerra colonial. Ilídio retorna à aldeia que o viu partir e que agora o aguarda com ansiedade, particularmente a mãe e a noiva. O anúncio da chegada de Ilídio de Angola é feito de uma forma bastante inusitada. A mãe, Maria da Glória, depois de receber uma carta do filho com a boa-nova, transmite-a à comunidade, reunida na capela da aldeia para uma celebração matinal. Em contraste com a satisfação provocada pela notícia — visível no murmúrio da assistência, nas falas de Maria da Glória ou do padre Luís — a imagem vai, em contracorrente àquele fluxo sentimental, denunciando a tensão e a preocupação que progressivamente se vai apossando do rosto de uma jovem que está entre a assistência. Intencionalmente, dos 41 planos que constituem esta cena, esta personagem é a única que é captada em grande plano, por sete vezes, para que não escape ao espectador a aflição em que vai ficando (Fraga, 1965, pls. 6, 16, 20, 22, 27, 34, 38). Paralelamente, pela simultaneidade com que as situações ocorrem, apercebemo-nos de que existe uma relação directa entre o nome de «Maria», que Maria da Glória vai insistentemente chamando quando ainda está no exterior da capela, e aquela personagem que aparece regularmente em planos mais fechados.

Compreendemos que a chegada de Ilídio é um assunto que também diz respeito àquela personagem, que, no entanto, manifesta sinais de desagrado perante a notícia. Esta situação é particularmente visível quando a mãe de Ilídio, depois de irromper pela capela, gritando pelo padre Luís, lhe diz ofegante: «Recebi carta. Ele vem. Vem aí o meu filho!» e verificamos a preocupação que Maria manifesta (Fraga, 1965, pl. 26-27).

Fica, assim, enunciada uma das questões subjacentes à problemática abordada no filme. Maria, a noiva que Ilídio deixou antes de partir para a guerra, em contraste com a alegria transbordante da mãe, que vê finalmente

o filho regressar, recebe angustiada aquela notícia, sugerindo-nos que algo não vai bem na sua relação amorosa.

As angústias de Ilídio

Adivinhando essa situação, o Ilídio que nos surge ainda na viagem de regresso vive já angustiado com a Maria que vai encontrar à chegada. A imagem não apresenta sinais que indiquem pretender desviar-se do que é dito pelas personagens; antes pelo contrário, na sua concepção há a pretensão de acrescentar elementos afectivos que clarifiquem as dúvidas e o carácter vago das afirmações que Ilídio profere relativamente ao seu futuro com Maria. Na verdade, após a alegria motivada pela notícia de que ia regressar, surgiram-lhe dúvidas relativamente ao que iria fazer depois, facto que o colega estranha por conhecer a sua relação com Maria, procurando então saber se algo teria acontecido que tivesse motivado uma ruptura entre ambos. Ante a negativa de Ilídio e a estranheza do colega pela persistência das dúvidas, é a imagem que responde de forma mais nítida, mostrando o estado de solidão interior do protagonista. Apesar das respostas afirmativas que dá ao colega relativamente à sua relação com Maria, a imagem acrescenta sempre um estado de alma nos enquadramentos fechados em que Ilídio surge a responder, percebendo-se que, apesar das respostas afirmativas, existe melancolia no olhar (Fraga, 1965, pls. 50, 52, 54).

Quando, finalmente, Ilídio esclarece o colega relativamente às suas dúvidas, as opções de escala acrescentam, uma vez mais, novos elementos afectivos que identificam o estado psicológico em que se encontra. Em dois planos médios do tronco — que geram distância e isolamento da personagem —, diz ao colega que, apesar de Maria lhe continuar a escrever, «as suas cartas já não eram como antes», não lhe escrevendo «aquelas palavras que a gente gosta de ler», parecendo estar a dirigir-se a um irmão (Fraga, 1965, pls. 56, 57, 58). Com a instalação da dúvida, começou a relacioná-la com situações antigas, como quando, nos tempos de namoro, não permitia que ele se aproximasse dela ou, com a objectiva captando um grande plano do rosto, «que lhe desse um beijo» (Fraga, 1965, pl. 58).

Ou seja, os dois enquadramentos em que Ilídio surge em plano médio do tronco pretendem elucidar a distância que este sente da parte de Maria, e o grande plano do rosto, que é realizado enquanto afirma nunca ter conseguido manifestar-lhe afecto de forma mais íntima, pretende mostrar-nos o estado de carência afectiva em que se encontra, bem como a angústia que tal situação lhe provoca, sentimento avolumado com a aproximação da hora do regresso e do reencontro. É este estado de carência afectiva, que só vai resolver-se no desenlace final, que manterá a identificação do espectador com aquela personagem, sempre que esta surge em cena.

Uma vez chegado a Santa Maria de Cárquere, Ilídio terá a confirmação de todas as suspeitas que o atormentavam na viagem. Na primeira conversa que travarão a sós, podemos nos aperceber de que há uma diferença entre as expressões de afecto que ambos utilizam. Enquanto Ilídio se dirige espontaneamente à noiva em termos que denotam profundidade nos sentimentos que nutre por ela, dizendo-lhe sentir-se muito feliz por estar junto dela, querer-lhe muito e ser ela a escolhida do seu coração, Maria revela comedimento, distância e frieza (Fraga, 1965, pls. 210, 212). Manifesta-lhe o seu agrado por ter «voltado em bem» e, ante a insistência daquele em saber se ela ainda gosta dele, responde, após um nítido silêncio e com uma expressão de enfado: «Bem sabes que sim» (Fraga, 1965, pls. 210-214). Para além disso, procura retardar a proposta de casamento que Ilídio apresenta, com o argumento de que ele estava ainda a acabar de chegar, que tinham muito tempo e que se veriam todos os dias (Fraga, 1965, pl. 214).

O cenário em que este episódio decorre, uma capelinha situada numa zona elevada da aldeia, tem um significado essencial para compreendermos o que se passa com Maria, nomeadamente depois de confessar ao padre Luís as suas opções religiosas. Sem que Ilídio o saiba ainda no momento em que lhe propõe o casamento, a existência daquele cenário funciona, simultaneamente, como uma protecção em relação ao noivo, mas também como uma opção de vida. Podemos depreendê-lo quando Maria fica sozinha em campo sob a capelinha, encostada a um dos seus pilares, depois de Ilídio ter tentado beijá-la, simbolizando aquele espaço um dos suportes da sua vida (Fraga, 1965, pls. 216-217).

Ilídio: [...] Ah, Maria, Maria, se soubesses como me sinto feliz por voltar para junto de ti!

Maria: Também me alegro muito que tenhas voltado em bem. [...]

Ilídio: Quero-te muito, Maria, muito. E tu, também me queres, não queres?

Maria: (após um nítido silêncio) Bem sabes que sim.

Ilídio: Sei, pois sei. Mas é que a gente, à distância, começa a ver tudo negro. Sabia que me querias, mas ao mesmo tempo tinha [...] receio, nem eu sei de quê. Quando recebia as tuas cartas, às vezes punha-me a pensar que já não eras a mesma pessoa. Bem, podias ter deixado de me querer como antes, enfim, como a escolhida do meu coração. Percebes?

Maria: Sempre te estimei muito.

Ilídio: Não era que não me estimasses. Receava que já não quisesses casar comigo. Esta ideia foi tomando posse de mim... sofri tanto, tanto! Mas agora que vejo que as tuas ideias não mudaram a meu respeito, dou por bem empregados os tormentos que passei. Olha, Maria, se estiveres de acordo, podemos começar já a tratar dos papéis. Ficávamos agora em casa da tua mãe ou da minha e depois, quando pudéssemos, fazíamos então uma casa para nós. Hã, que dizes?

Maria: Ainda mal chegastes, já estás a pensar nessas coisas...

Ilídio: Então, porque havemos de esperar? Não achas bastante o tempo que estivemos separados? Agora que voltei, só quero é estar sempre ao pé de ti.

Maria: Mas vais estar. Todos os dias nos havemos de ver.

Ilídio: Mas eu venho mortinho de saudades tuas. Quero-te só p'ra mim. Quero que sejas minha mulher...

Maria: Temos tempo, Ilídio, temos tempo.

Ilídio: Mas para que me desgostas assim? Parece que te queres esquivar... Quando te falei dos papéis...

Maria: Não percebeste o que eu queria dizer...

Ilídio: Maria, é verdade que não mudaste?

Maria: Não vês que não?

Ilídio: É verdade que me queres à mesma?

Maria: Já te disse que sim!

Ilídio: Então, dá-me um beijo!

Maria: Não, Ilídio, pode vir alguém. Já te disse que não. Larga-me!
Deixa-me, deixa-me [...]
(Fraga, 1965, pls. 210-216)

Esta situação, se confirma o estado de carência afectiva de Ilídio, cria-lhe também a angústia de regressado que já vimos noutros casos, verificando-se, a partir daí, um conjunto de cenas em que se nota que a personagem perdeu o seu horizonte de vida (Fraga, 1965, pls. 218-262), que se agrava na segunda conversa entre os noivos, em que Maria, finalmente, revela um pouco os seus sentimentos. Inquirindo-a de novo se ainda gosta dele, a noiva dar-lhe-á uma resposta surpreendente: «Não é não gostar, Ilídio. Nunca deixei de te estimar e de te querer bem. Tenho-te uma grande e sincera amizade. A casar com alguém, seria contigo» (Fraga, 1965, pl. 271).

A descredibilização da angústia de Maria

Após a cena inicial, na qual verificámos o mal-estar que a notícia do regresso de Ilídio desencadeia em Maria, teremos oportunidade de perceber as razões subjacentes a essa reacção numa conversa que esta tem com o padre Luís, em que expõe as angústias que aquela vinda lhe provoca e, simultaneamente, iremos também observar o seu isolamento na defesa das suas razões, abrindo caminho ao desenvolvimento de um perfil em relação ao qual a narrativa manterá alguma distância.

A enunciação do contexto em que a conversa vai decorrer é, desde logo, importante para nos colocar com alguma margem de reserva. Protegida pela noite, em sinal de que há algo que quer ocultar, vai ao encontro do padre para que este lhe dê conselho e a ajude, situação que este acaba por aceitar, após alguma resistência em recebê-la àquela hora. Em segundo lugar, adquirimos conhecimento das razões de Maria sempre com alguma frieza, quer pela atitude reservada que o padre apresenta, quer pelos enquadramentos em que aquela surge, sempre em planos médios do tronco, que não propiciam a aproximação solidária à personagem. Finalmente, o padre Luís posiciona-se de forma bastante discordante e condenatória em relação

a Maria, atitude que até se poderá considerar surpreendente ante a nobreza e a dignidade que as razões de Maria comportam perante a Igreja Católica (Fraga, 1965, pls. 67-96).

O drama interior de Maria deve-se à sua pretensa vocação para a vida religiosa, situação que lhe tem provocado uma insustentável vida de fingimento e contradição desde que aceitou, por pressão de sua mãe, o namoro de Ilídio. Tal situação, de alguma forma, fora aliviada com a partida do noivo para África, mas agora que ele regressou, Maria considera impossível mantê-la. Em abono da sua convicção em tornar-se serva do Senhor, para além da certeza interior que afirma, refere a rejeição física que sempre sentiu em relação a Ilídio, tendo-o sempre visto como um irmão, tendo desejado «que arranjasse por lá outra e [a] esquecesse para sempre», ou ainda «que por lá morresse» (Fraga, 1965, pl. 83).

O padre Luís, diferentemente daquela, considera «um bem» a chegada de Ilídio para esclarecer todas as dúvidas de Maria, tanto mais que, em seu entender, a sua «verdadeira vocação» é ser mulher e mãe (Fraga, 1965, pl. 282). Por outro lado, critica-lhe o egoísmo por desejar a «morte de um inocente, cuja única culpa é querer-[lhe] bem», pensamentos que, de resto, são impróprios para quem pretende servir o Senhor (Fraga, 1965, pls. 283-284). E, no lugar do caminho preconizado por Maria, aponta-lhe outro, com um âmbito cristão igualmente significativo:

Se casares e fores uma mulher exemplar, se ensinares os teus filhos a serem homens de bem e bons cristãos, se compartilhares com os teus as alegrias, se os encorajares na adversidade, se aceitares com resignação os sacrifícios que te forem impostos, e, enfim, se ao chegares ao fim da vida não encontrares nela nenhuma acção de que te possas envergonhar ou arrepende, podes ter a certeza de que serviste bem o Senhor (Fraga, 1965, pls. 290-292).

Conforme se poderá depreender, o perfil de mulher ideal que o padre Luís enuncia não depende das suas eventuais qualidades físicas ou intelectuais, mas fundamentalmente da sua capacidade de entrega às suas funções sociais numa base exclusivamente cristã. A mulher socialmente útil deve estar, por

norma, inserida no casamento, ter filhos, educá-los segundo a moral cristã e «aceitar com resignação os sacrifícios que [lhe] forem impostos». Ou seja, a mulher não é valorizada pelas suas qualidades individuais, mas pelos papéis que dela se esperam para a construção da família cristã, nomeadamente através do matrimónio, da maternidade e da educação.

Depois desta conversa, em que ficou evidente a discordância do padre Luís quanto à vocação religiosa de Maria, esta vai ser sujeita a um progressivo isolamento de cariz condenatório em relação à sua atitude para com Ilídio. Ainda na conversa com o padre, o tom repreensivo por este usado vai também dar azo a que lhe diga, de forma intimidatória, que a vai ter sob observação, indicando-lhe que o noivo não deve suspeitar de nada. Nesse sentido, admite, inclusivamente, que ela finja e minta para não o «desiludir brutalmente», invocando os dois anos que Ilídio estivera na guerra a combater pelos Portugueses, depreendendo-se daí que a defesa do interesse nacional legitimava, na opinião do sacerdote, a secundarização dos sentimentos de Maria (Fraga, 1965, pl 294-295). Esta irá cumprir escrupulosamente aquelas determinações, nunca vindo a abordar o assunto com o noivo, imposição que a colocará em situações pouco transparentes ante as insistências de Ilídio em saber o que se passava. Esse comportamento, que, em última instância, contribui para a descredibilização da personagem, será visível em dois diálogos que os noivos travam a sós, durante os quais Maria mantém uma distância evidente perante o desespero de Ilídio (Fraga, 1965, pls. 209-217; 263-276).

Outro sintoma do isolamento em que Maria vai ficando são as preocupações de familiares e amigos, que giram quase exclusivamente em torno de Ilídio, relativamente à sua relação com a noiva. Surgem cinco cenas em que se subentende a solidariedade local para com Ilídio: quando a mãe deste manifesta, por três vezes, a sua preocupação pelo que se passa com o filho; quando Ilídio recebe a visita e o apoio do seu amigo Manuel; e quando a mãe de Maria procura desculpar, junto de Ilídio, a atitude da filha.

Em relação a Maria, apenas existem duas situações onde podemos inferir esse sentimento solidário: quando Libânia, a mãe de Maria, na conversa que ambas têm sobre os filhos, conta a Maria da Glória o nervosismo em que a filha tem andado (Fraga, 1965, pls. 235-236); e quando

o padre Luís revela compreensão ante as suas angústias, ao colocar Ilídio ao corrente do que se passa (Fraga, 1965, pl. 402). Esta quase ausência de solidariedade comunitária em relação a Maria contrasta com a atitude contrária relativamente a Ilídio. Esta situação parece ter subjacente a forma como a mulher é encarada relativamente ao homem, concepção que se apresenta, em nossa opinião, como o principal argumento explicativo do isolamento condenatório que gira em torno de Maria. Tal isolamento entronca, igualmente, na visão dominante sobre a mulher vigente no Estado Novo e ainda na dignidade das funções desempenhadas por Ilídio no ultramar e que já foram analisadas noutra local.

Essa visão menosprezante é particularmente visível em dois momentos. Quando Ilídio conversa com Libânia, no sentido de saber o que se passa com Maria, e no diálogo que aquele tem com o padre Luís sobre a crise religiosa que afecta a sua noiva. Na primeira destas cenas, Libânia tem um comentário depreciativo sobre as indecisões de Maria quanto ao seu casamento. Se a afirmação «Ai, ai! isto de raparigas... quem as entende?...» poderia ser considerado natural numa mãe, deixa de o ser quando, no momento da fala, quem está em campo é Ilídio, enquadrado num plano americano acentuadamente contrapicado, ângulo em que surge com frequência durante a citada conversa (Fraga, 1965, pl. 261). Ou seja, em contraste com a fala depreciativa sobre a filha, é elevada a dignidade de Ilídio, tanto mais por ser precisamente o casamento um dos assuntos que ele pretendia conversar com Maria. Por isso, o comentário da mãe e a imagem denotam a mesma intencionalidade de transmitir um perfil efectivamente desprestigiante da personagem.

Com um nível de rebaixamento mais acentuado é o encontro que Ilídio teve com o padre Luís, no sentido de este lhe dar ajuda e conselho na relação com Maria. O episódio permite inferir três ideias fundamentais: o abatimento psicológico em que Ilídio se encontra; a elevação desta personagem pelas opções de ângulo e escala; e a depreciação intelectual de Maria. O desânimo de Ilídio é constatável no desabafo das angústias que o atormentam já desde os últimos tempos no ultramar. Notara, através das cartas, que «as ideias dela tinham mudado a [seu] respeito», (Fraga, 1965, pls. 373-374); quase não conseguira falar com ela a sós depois da chegada

(Fraga, 1965, pls. 375-376); e ficara «apalermado» com as dúvidas que ela levantou em relação a casarem, tendo-lhe respondido: «A casar com alguém, seria contigo» (Fraga, 1965, pl. 381). Pior que o desânimo será a desorientação com que reage à informação do padre sobre a pretensa opção religiosa de Maria. Não se conforma com «a ideia de a perder». Afinal, toda a sua vida interior tinha sido alimentada por aquele sonho e, ante o seu desmoronamento, seria como ficar perdido na escuridão (Fraga, 1965, pl. 391).

Mas, em relação às fragilidades que a personagem ostenta, o discurso apresentado pela imagem autonomiza-se, conferindo-lhe uma elevação e dignidade diferentes daquilo que as falas e a sua atitude manifestam. Ilídio confia as suas angústias sentado num banco, enquanto o padre Luís permanece de pé, de frente para ele. Ou seja, sabemos que o padre Luís olha para Ilídio sempre num plano inclinado, de cima para baixo, mas, na realidade, esse enquadramento nunca é escolhido pela realização. Caso a opção fosse essa, este elemento narrativo estaria em plena sintonia com as falas da personagem, reforçando, por esta via, as fragilidades manifestadas. Mas, recaindo as escolhas noutra perspectiva, e dado o poder de persuasão que a imagem exerce relativamente aos outros elementos narrativos, estamos perante um olhar diferente daquele que Ilídio apresenta de si próprio. Assim, dos 20 planos que constituem esta cena, 11 apresentam Ilídio em campo, dos quais três são planos de conjunto e oito são planos aproximados do peito, todos em ângulo contrapicado (Fraga, 1965, pls. 365, 367, 369, 371, 373, 375, 377, 379). Deste modo, na esmagadora maioria, os enquadramentos são bastante próximos do rosto, de forma a que o espectador se possa solidarizar com a angústia da personagem, mas, ao mesmo tempo, todos eles são captados de baixo para cima, dignificando-lhe a nobreza dos sentimentos manifestados e não contribuindo para o rebaixamento da personagem.

Quando, finalmente, o padre procura apontar alguns argumentos que expliquem a crise religiosa em que Maria se encontra, verificamos que existe plena sintonia entre aquilo que é expresso pelo discurso verbal das personagens e as intenções manifestadas pela imagem, propósitos que, como já dissemos, se dirigem no sentido de depreciar intelectualmente Maria

e, por consequência, a generalidade das mulheres. Ainda mal feito da revelação acerca da pretensa vocação religiosa de Maria, Ilídio roga ao sacerdote que interceda junto dela, iniciativa que este diz já ter tentado por diversas vezes, mas que só tem agravado o problema devido ao estado em que a noiva se encontra. E, justificando esse ponto de vista, elucida Ilídio sobre o temperamento feminino, dizendo-lhe:

As mulheres são uns entes estranhos, cheios de caprichos e contradições, defeitos que temos de perdoar, porque são elas, afinal, as nossas mães. É por elas que a vida continua. Nada podemos, pois, contra as suas tão diferentes reacções. Só houve uma perfeita. Mas essa, escolheu-a Deus para a mais alta missão que a uma mulher estava reservada. Também era Maria (Fraga, 1965, pls. 394-397).

É demasiado evidente a visão negativa que é traçada da mulher. Segundo o ponto de vista enunciado, trata-se de um ser inferior devido às suas atitudes desarrazoadas, extravagantes e incoerentes. Parece deduzir-se da afirmação que, se a mulher não possuísse a capacidade de gerar novas vidas, os anteriores defeitos já não seriam perdoáveis, e, a completar este juízo, sugere-se que o universo feminino é o mundo da imperfeição, porque, afinal, de entre todas, a excepção apenas radicou naquela que foi escolhida por Deus para o nascimento do seu Filho. Corroborando esta visão, no momento em que este raciocínio é apresentado, eis que nos surge a imagem a reforçar aquela afirmação, com o enaltecimento da dignidade masculina através de três planos aproximados do peito, em contrapicado, do padre e de Ilídio. Apesar de não ser possível inferir destes enquadramentos que o masculino representa a perfeição, não oferecerão dúvidas que significam superioridade em relação ao feminino pela elevação física e intelectual das personagens (Fraga, 1965, pls. 394-397).

Podemos também concluir, a partir daquilo que o padre afirma, que a pretensa vocação religiosa de Maria não passava de um capricho e de uma incoerência que o tempo se encarregaria de corrigir. Apesar de prevenir Ilídio para a eventualidade de a opção de Maria ser definitiva, parece-nos que esse aviso é meramente académico, devido à caracterização inconstante

que apresenta do sexo feminino e também à conversa que já teve com ela, na qual ficou claro que não estava convencido da sua veracidade vocacional (Fraga, 1965, pl. 398).

Um perfil de mulher próximo do Estado Novo

Este modelo que se infere das afirmações do padre Luís entronca, por sua vez, naquilo que o Estado Novo preconizou relativamente à mulher. Esta adquiria relevo social apenas pelos papéis que se lhe destinavam no interior da família, nomeadamente a «função de mãe» e de «educadora dos filhos» (Ferro, 1982, p. 156), a gestão da economia doméstica (Belo, 1987, p. 266; 270-271), num espírito de «obediência» e «serena resignação para com o papel condutor guardado [ao] homem, a quem [ficavam] entregues as funções de chefia, direcção [e] condução dos negócios externos do agregado» (Guinote, 1990, p. 365).

Por sua vez, à família era reservado um lugar determinante na edificação da sociedade. Como dirá Salazar em 1936, na evocação do décimo aniversário da revolução, a família era um dos conceitos inabaláveis do novo regime, conjuntamente com Deus, a pátria, a autoridade e o trabalho (Salazar, 1945, pp. 127-141). Peremptório, afirmava na ocasião:

Não discutimos a família. Aí nasce o homem, aí se educam as gerações, aí se forma o pequeno mundo de afectos sem os quais o homem dificilmente pode viver. Quando a família se desfaz, desfaz-se a casa, desfaz-se o lar, desatam-se os laços de parentesco, para ficarem os homens diante do estado isolados, estranhos, sem arrimo e despidos moralmente de mais de metade de si mesmos; perde-se um nome, adquire-se um número — a vida social toma logo uma feição diferente. Tem várias vezes acontecido, em épocas perturbadas de retrocesso à soberania dos instintos, relaxarem-se os laços de família, desaparecerem a intimidade e o pudor, submergirem-se a autoridade dos pais e o respeito dos filhos. Mas só no nosso tempo se ergueu em teoria, em ciência e em programa de estado o que havia de supor-se passageiro desvairamento. A natureza reconquistará os seus direitos e a sociedade civil

verá mais uma vez como a sua moral, consistência e coesão dependem directamente da moral, consistência e coesão do agregado familiar. Este é na verdade a origem necessária da vida, fonte de riquezas morais, estímulo dos esforços do homem na luta pelo pão de cada dia — Não discutimos a família (Salazar, 1945, pp. 133-134).

Podemos concluir que a família, para o líder do regime, era uma fonte de afectos indispensável, era o lugar apropriado para a maternidade e para a educação das gerações, a ponto de a moral, a consistência e coesão da sociedade civil dependerem directamente do agregado familiar. Desse modo, sendo a família um pilar necessário para a edificação da sociedade, que se pretendia moralmente sã, e pelas funções atribuídas à mulher no seu seio, percebe-se que a responsabilidade desta não era, de forma alguma, despi-cienda, exigindo-se que maternalmente fosse prolífera e depositando-se nas suas mãos a formação das novas gerações (Guinote, 1990, p. 367). Este discurso manter-se-á até ao fim do regime, não obstante o aparecimento de algumas fracturas provenientes de sectores intelectuais, de que *As Novas Cartas Portuguesas* são exemplo, onde se procura denunciar de forma irónica a situação de submissão ao poder marital e a incapacidade civil e política da mulher portuguesa (Barreno, 1972).

É também conhecido que o regime viria a desenvolver um sistema de representação política de raiz corporativa que tinha na sua base a família. Diferentemente do modelo liberal, que assentou o princípio da soberania no «cidadão», Salazar virá a considerar que este princípio não passava de uma «abstracção» sem qualquer representatividade social, defendendo que se deveria caminhar «no sentido dos grupos naturais» que constituíam «realmente a sociedade política», para se encontrar o «ponto de apoio» que edificasse a nova sociedade política. Nessa linha, a família era considerada «o primeiro dos elementos políticos orgânicos do estado constitucional» e a célula social que estava na origem da freguesia, do município e da nação, devendo exercer através do seu chefe, enquanto representante daquela célula, o direito de eleger os seus representantes políticos, radicando aí, sim, a correcta noção de «cidadão» enquanto entidade detentora de «direitos políticos» (Salazar, 1939, p. 85). Viriam, depois, as restantes organizações

representativas dos interesses profissionais e culturais, alicerçando-se, dessa forma, o modelo corporativo enquanto sistema de representação social e político alternativo.

A mulher terá uma acção bastante limitada neste âmbito político da família, devido à atribuição do papel de chefe da família ao homem. Exceptuavam-se as situações previstas na lei eleitoral de 1934, pela qual aquelas adquiriram direito de voto em situações raras, nomeadamente na ausência do marido, ou «quando viúvas, separadas, divorciadas e celibatárias maiores, desde que tivessem família a cargo» (Belo, 1987, p. 264). Mas, mesmo com estes limitados direitos políticos, adquiridos apenas a título de excepção, a mulher não deixava de ter um contributo significativo na formação e coesão desta entidade a partir da qual o regime decidiu estruturar a sociedade política. Ou seja, mesmo perante este panorama de limitados direitos políticos, a existência jurídica e política da família dependia, em grande parte, do contributo da mulher. Esta situação manter-se-ia até 1968, altura em que o direito de voto é pela primeira vez atribuído «a todos os cidadãos portugueses maiores ou emancipados que soubessem ler e escrever independentemente do sexo», abandonando-se o sistema anterior e alargando aquele direito a todas as mulheres alfabetizadas (Miranda, 1999, p. 369).

Podemos assim depreender que a inferiorização da mulher relativamente ao masculino, que subjaz à conversa do sacerdote com Ilídio, está também em sintonia com o discurso dominante que vigorou durante a época. A lei fundamental do regime consignava a «igualdade dos cidadãos perante a lei» no que diz respeito à participação civil e política, salvo «quanto à mulher», devido «às diferenças resultantes da sua natureza» (Decreto 22241, 1933, art.º 5.º). A formulação existente na Constituição de 1933 é intencionalmente genérica, de forma a possibilitar uma ampla interpretação. No entanto, parece-nos que a aludida natureza feminina se refere, por um lado, às funções adstritas à família e ao marido, que lhe conferiam fundamentalmente obrigações, retirando-lhe direitos civis e políticos, e, por outro, a uma visão essencialmente negativa quanto às suas características intelectuais (Vicente, 1999).

Este preconceito, que era divulgado pela literatura relativa à mulher, evolui de uma base que a considerava fisiologicamente inferior para uma

atitude aparentemente mais tolerante, mas que mantinha subjacente a referida subalternidade. Efectivamente, enquanto os argumentos iniciais alegavam «incapacidades intrínsecas [à] mulher», salientando «que os hemisférios cerebrais da mulher [eram] mais fracos [...] que os do homem» e que aquela era «destituída de imaginação e escassa de ideias», posteriormente, o enaltecimento de papéis exclusivamente domésticos, maternais e em estrita submissão ao marido acabavam por manter a mesma ideia de inferioridade e subserviência do feminino (Guinote, 1990, pp. 365-366). Mas a visão negativa da mulher prolongava-se também pelos seus papéis no domínio da sexualidade, considerando-a um ser essencialmente passional que cedia «muito mais facilmente às paixões mundanas», arrastando, muitas vezes, nessa fraqueza o homem por não conseguir resistir «à pressão dos enredantes encantos femininos» (Guinote, 1990, p. 366).

Deste modo, parece-nos que tanto o caminho que padre Luís propôs a Maria como a opinião que apresentou a Ilídio sobre a mulher entroncam perfeitamente nos papéis e na formulação que se fazia sobre o feminino durante o período em que o filme é produzido. No primeiro caso, as virtudes cristãs são enaltecidas como exemplo a desenvolver no seio da família, aspectos que, como vimos, fazem parte das funções atribuídas à mulher pelo Estado Novo. No segundo caso, os citados *caprichos* e *contradições*, enquanto sintomas de desarrazoamento e incoerência, apontam, de alguma forma, no sentido das referidas incapacidades intelectuais que tanto a legislação como a literatura feminina propuseram durante o regime.

O enamoramento de Maria por Ilídio

Depois de esclarecida e descredibilizada a angústia de Maria, a acção fílmica envolve-se num pretexto secundário para o esclarecimento da tensão existente entre os dois protagonistas. Somos levados a acompanhar os dramas da família de António e Júlia, nomeadamente a iminência da morte por afogamento de uma das filhas e a enfermidade que se abate sobre o primeiro, impedindo-o de trabalhar. O envolvimento dos dois protagonistas naquele drama acabará por trazer os elementos necessários

para o esclarecimento do problema inicial, conduzindo à ultrapassagem da crise religiosa de Maria e ao seu enamoramento por Ilídio.

Nesse processo, duas ilações importantes devem ser retiradas. O despertar do afecto deve-se, fundamentalmente, ao altruísmo que Ilídio demonstra, salvando a moça de morrer afogada, liderando os esforços necessários para pagar os medicamentos de que António Pinho necessita para se restabelecer e as diligências para apanhar o milho, tarefa que este estava incapaz de realizar devido à enfermidade (Fraga, 1965, pls. 287-362; 473-485; 486-524).

A segunda ilação a deduzir do processo de reanimação da criança afogada conduz-nos a uma avaliação parcialmente positiva da experiência e conhecimentos adquiridos por Ilídio na guerra colonial, ideia que é demonstrável pelo confronto das diferentes reacções à situação. Enquanto a generalidade da gente da aldeia assume uma atitude passiva perante os lamentos e choros dos pais da criança, rodeando, impávida, a criança deitada no chão, Ilídio vai agir, procurando fazer o possível por reanimá-la. Enquanto todos se conformam com a fatalidade, dando como adquirido que a criança está morta, Ilídio é o único que não aceita o que parece evidente, procurando aplicar aquilo que aprendeu no ultramar para salvar a pequena. Entre estas duas atitudes, confronta-se a ignorância, representada pela gente da aldeia, com a experiência e o conhecimento, identificados na reacção de Ilídio.

A primeira, podemos percebê-la nos inúmeros símbolos de morte que a realização nos oferece através da banda-imagem. Em primeiro lugar, é a enervante passividade das pessoas rodeando a criança deitada no chão, planos em que aquelas são enquadradas de forma séria e rígida, em acentuado contrapicado, como se estivessem a observar um morto (Fraga, 1965, pls. 324, 329, 331, 336, 338, 340, 346, 349, 351, 354, 355). Depois, são as expressões gestuais que indiciam a presença da morte: um homem tirando silenciosamente o chapéu em sinal de respeito pela tragédia ocorrida; António e Júlia abandonando o local a chorar, como se nada houvesse a esperar dali; uma velhota benzendo-se; um casal de idosos retirando-se e abanando a cabeça em sinal de desânimo; dois homens que observam a situação olhando-se entre si resignados. Todas estas reacções pretendem, em conjunto, indiciar um pensamento, uma inevitabilidade: a de que se

está perante a consumação da tragédia, em relação à qual nada há a fazer ou lutar a não ser aceitar resignadamente o ocorrido (Fraga, 1965, pls. 315, 324, 343, 346, 349, 351).

A segunda atitude, protagonizada por Ilídio, opõe-se flagrantemente à anterior. Nela estão subjacentes hábitos adquiridos pela experiência de guerra, como o inconformismo e a luta pela vida, situação que é verificável na montagem alternada de planos passivos das pessoas com planos activos de Ilídio, ensaiando diversas técnicas para reanimar a criança. É a partir daqui que podemos inferir os aspectos positivos adquiridos pelo ex-combatente na sua experiência de guerra. Habitado a conviver com a morte, adquiriu, por esse motivo, a capacidade de reacção que as outras pessoas não patenteiam e, para além da atitude de sobrevivência e entreaajuda, ganhou formação e experiência para aplicar nas situações em que a morte está próxima, comportamento que contrasta flagrantemente com o atavismo reinante entre os restantes presentes.

O padre Luís, que chega ao local já depois de a criança estar reanimada, ao mesmo tempo que dá um abraço a Ilídio, exclama, em alusão ao tempo que este passou na guerra: «Bravo, rapaz! Ainda que não fosse senão por isto, deves dar por bem empregado tudo quanto passaste» (Fraga, 1965, pl. 360). Ou seja, apesar de ficarem implícitos outros aspectos igualmente positivos a respeito do tempo passado na guerra, mesmo que mais nenhum existisse, só pelo facto de ter salvado uma vida, estavam compensados todos os tormentos por que passara e, ao mesmo tempo, apesar dessas privações, o Ilídio que regressou da guerra era um homem mais enriquecido, mais forte e mais apto a lutar pela vida.

Maria é o único elemento presente que se situa entre os dois comportamentos. É por intermédio dela que nos apercebemos da passividade reinante entre os presentes, observando, descrentes, os esforços de Ilídio. É também perante esta atitude que começa a valorizar a acção que este desenvolve e que vem a admirar no final. É, ainda, com este gesto de Ilídio que interiormente os seus sentimentos se vão modificando, vindo a ser reforçados por outras atitudes altruístas do noivo, que contribuem decisivamente para a resolução do problema inicial, através do reconhecimento do amor que Maria finalmente sente por Ilídio. Ao ocorrer a reconciliação entre os dois,

concluimos que Maria caminhava no sentido errado, tal como o padre Luís a avisara. Ao regressar ao caminho correcto, preenchendo o estado de carência que Ilídio sentia desde o início, assumia-se como a noiva que, afinal, nunca deixara de o ser, excepto nos equívocos que interiormente construía.

Assim, apesar desta modificação na personagem, e tal como já vimos para *Frei Luís de Sousa*, estamos de novo perante um perfil negativo da mulher. Naquela película, eram as suas responsabilidades matrimoniais que mobilizavam toda a acção e, apesar de todo o absurdo que a situação encerra, em última instância, o acto moral e socialmente condenatório tinha sido praticado pela mulher. Agora, não são as relações matrimoniais que enquadram os protagonistas, mas antes o tempo de noivado, que foi intercalado pela ausência do noivo na guerra colonial em que o país estava envolvido. Nesse lapso temporal, são as características de imponderabilidade e irrazoabilidade da mulher que determinam o aparecimento do problema tratado no filme, elementos apontados como características endógenas à constituição intelectual do feminino, quer pelo filme, quer pela cultura dominante. Assim, devido a razões que lhe são estranhas, o regresso do combatente do palco de guerra não se dá em plena normalidade, motivos que, afinal, se viriam a revelar completamente infundados. Foram aquelas características intrínsecas à mulher que geraram um problema relacional destituído de sentido, quando, afinal, a chave do problema estava no desenvolvimento da relação amorosa entre ambos.

Por outro lado, subjaz também ao filme a ideia de que o ex-combatente regressa intelectual e experiencialmente mais rico do que era à partida. Apesar dos perigos que enfrentou, apesar da guerra, chega com uma visão da vida e com uma forma de estar perante as coisas e as situações que lhe permitem gestos mais solidários e activos, atitudes que se opõem à reacção dominante da aldeia perante o infortúnio da filha de António Pinho e que, hipoteticamente, seria também a sua, caso a experiência de guerra não lhe tivesse surgido no horizonte. Neste aspecto, deparamo-nos com uma película que valoriza o regresso e o regressado, que valoriza a experiência passada e adquirida, que coloca naquele que chegou competências de liderança e de iniciativa em relação aos assuntos respeitantes à comunidade que o viu partir.

Finalmente, tal como temos vindo a verificar em relação às películas anteriores, também se constata que em *Vinte e Nove Irmãos* a angústia do regresso radica fundamentalmente no estado de carência afectiva em que Ilídio se encontra, situação que advém da não correspondência de Maria aos sentimentos que o noivo nutre por ela. A negação desse prazer, ao dar lugar à conseqüente angústia, transforma esta questão no problema central da narrativa.

4. As angústias afectivas e profissionais em *Mudar de Vida*

Uma chegada melancólica e tensa

Ao contrário de todas as películas que até agora analisámos sobre a problemática do regresso do império, em que, de alguma forma, é inicialmente criado algum tipo de artifício para gerar expectativa relativamente ao retorno que irá ocorrer, em *Mudar de Vida*, Paulo Rocha optou por abrir o filme com a chegada de Adelino ao Furadouro, quase quatro anos depois de ter terminado a sua comissão de serviço na guerra colonial em Angola. Não temos, como nas anteriores películas, nomeadamente em *Frei Luís de Sousa* e *Vinte e Nove Irmãos*, algo que anuncie o regresso antes de este ocorrer, confrontando de imediato o espectador com a situação e não lhe dando grande margem de preparação, nem desenvolvendo o mecanismo narrativo de gerar expectativa em torno desse cenário.

No entanto, apesar de estarmos perante uma fórmula ligeiramente diferente de enunciar a problemática, nem por isso os contornos deste regresso serão diferentes dos anteriores. A tensão e a amargura serão também os dois principais elementos a registar no despoletar desta narrativa, aspectos que virão a ser progressivamente ultrapassados com o seu desenvolvimento, conduzindo, no entanto, a uma resolução distinta dos outros casos.

Nesta fase inicial, que podemos situar até à cena 3 da primeira sequência, é a banda sonora o principal veículo a fornecer matéria significativa. Por um lado, o acompanhamento musical que foi colocado durante a pri-

meira cena informa que esta chegada ocorre numa ambiência psicológica onde domina a melancolia e a amargura, sentimentos totalmente adversos à alegria que qualquer emigrante sentiria ao regressar a casa, nomeadamente tratando-se de alguém que participou numa guerra colonial, como foi o caso de Adelino (Rocha, 1966, pls. 1-4; 9-10).

Por outro lado, a par dessa tristeza que aquela componente musical transmite, as parcas falas que a mesma banda proporciona acrescentam algo mais, nomeadamente uma tensão latente e acusatória em torno de duas personagens que são citadas, e em relação às quais deduzimos existir algum tipo de relacionamento com o recém-chegado Adelino. Essa atmosfera é visível num diálogo entre duas pescadeiras que se apercebem da chegada e reagem com espanto e apreensão ao seu regresso.

[ruído: mar]

Pescadeira: Iá! (*espanto*) Olha, olha!

Outra: Que é?

Pescadeira: O Adelino! Há tantos anos! O que o espera!

Outra: A Júlia, ao menos, e o Raimundo. Que venha com saúde!

(Rocha, 1966, pls. 5-7)

Estes comentários, que provêm de alguém exterior às personagens referidas, permitem imediatamente duas ilações. Primeiro, aquela chegada não é uma boa notícia para Raimundo e Júlia, irmão e cunhada de Adelino respectivamente, e, em segundo lugar, a conduta daqueles não terá sido propriamente correcta em relação ao regressado, relativamente a algo que ainda desconhecemos, transformando-se estes comentários numa espécie de voz do povo quanto à interpretação que a comunidade local faz sobre o comportamento dos familiares de Adelino. Ou seja, esta condenação é a primeira tentativa que surge na obra no sentido de conduzir as preferências do espectador para Adelino em detrimento daqueles.

Avolumando essa tensão subjacente ao regresso, Adelino é evasivo quando, por três vezes, é interrogado sobre a sua situação. As duas primeiras ocorrem logo nas falas iniciais do reencontro com os tios, nas quais nos podemos aperceber de que estamos perante uma personagem interiormente

tensa. Pela forma como reage às perguntas, adiando para futuro incerto a resposta quanto ao estado em que se encontra, cortando a alegria que a tia lhe transmite na recepção da notícia na povoação e não respondendo à pergunta do tio sobre o que pensava fazer, concluímos que a paz e a estabilidade não moram ali. Pelo contrário, é um regresso em que a agitação e a ansiedade dominam, situação que se repete na cena seguinte, quando procura Júlia no transporte da areia e é de novo evasivo quando lhe perguntam se está bem (Rocha, 1966, pl. 15). Esta última situação tem, no entanto, o condão de nos revelar o motivo gerador daquele estado psicológico.

Tio: Eh, rapaz! Tás bem?

Adelino: O tempo o dirá...

Tia: Na taberna deram a notícia. O teu nome. Falou-se na praia, na companhia.

Adelino: Águas passadas.

Adelino: Não está ninguém?

Tio: O teu irmão anda em Matosinhos.

Tia: E a Júlia, lá p'ró Sul, a acarretar areia.

Adelino: O Raimundo? O Raimundo tem-se safado nas traineiras?

Tio: Melhor que a tua cunhada na areia (*pausa*) E tu? O que pensas fazer?

Adelino: ... (não responde à pergunta do Tio e sai de campo)

(Rocha, 1966, pls. 11-13)

Mais do que Raimundo, é Júlia quem lhe interessa, embora saibamos já também que o destino desta está associado matrimonialmente àquele. O clima emocional sobe quando a procura na mata, depois de o informarem de que ela, naquele dia, tinha ido «às agulhas» (Rocha, 1966, pl. 15). Então, nos momentos que antecedem o reencontro dos dois, podemos nos aperceber da agitação que se apossa igualmente de Júlia, quando começa a ouvir Adelino a chamar por ela. O acompanhamento musical desempenha de novo um significado expressivo, surgindo primeiro os acordes agitados que a guitarra de Carlos Paredes transmite, quer para planos onde Júlia é enquadrada, quer para planos em que surge Adelino, significando que o nervosismo e a inquietação são comuns aos dois (Rocha, 1966, pls.

18-22). Mas a tensão que a guitarra transmite virá também a ser cruzada com sons de flauta predominantemente calmos (Rocha, 1966, pls. 20-23), sugerindo que, naquele encontro iminente, existe também uma corrente de afecto. Adelino virá a encontrar Júlia deitada no chão, semi-inconsciente, e é então que esta se apercebe de que o que estava a acontecer não era fruto da sua imaginação mas, efectivamente, o regresso de Adelino (Rocha, 1966, pl. 24).

A urgência em procurar a cunhada radicava, afinal, num forte motivo sentimental. Existia uma relação amorosa entre os dois quando Adelino deixou o país rumo ao ultramar. No entanto, durante a sua ausência, Júlia casara com Raimundo, matrimónio de que, entretanto, haviam nascido duas crianças (Rocha, 1966, pls. 25-26). Ganha, assim, sentido a tensão que se presente no regressado Adelino à chegada, bem como toda a crispação envolvente nos momentos que antecedem o reencontro. Ganha também pleno significado o comentário depreciativo da pescadeira sobre aquele casamento, o qual, em função da relação existente entre Adelino e Júlia, era julgado pelo povo de forma negativa, como, de resto, Júlia virá a confirmar (Rocha, 1966, pl. 33).

Entre o ressentimento, a esperança e o remorso

Em função destes antecedentes, é com naturalidade que, neste reencontro, Adelino assume uma posição incisivamente condenatória, extravasando toda a angústia e frustração acumuladas nos últimos anos, acusando Júlia de traição, desonestidade e comportamento indigno. Afinal, se ela efectivamente gostasse dele, teria esperado, assumindo a sua palavra e o compromisso que tinha para com Adelino, e não o envergonharia com atitudes incorrectas (Rocha, 1966, pls. 26, 29). Ante estas afirmações, percebemos o sentimento de culpa e o remorso que habitam no interior de Júlia, ao assumir as opções tomadas e as consequências daí decorrentes, considerando não haver «remédio» para o ocorrido, não podendo deitar-se a «afogar» devido aos filhos que tem, investindo-o, no entanto, a chamar-lhe «fraca» ou tudo o que quisesse (Rocha, 1966, pls. 29, 33). Em abono da sua

frágil posição, são feitas algumas alusões a implícitas dificuldades de sobrevivência que a teriam obrigado a tomar aquela decisão (Rocha, 1966, pl. 29).

Curiosamente, a banda-imagem mantém uma significativa distância em relação à dureza verbal que Adelino evidencia, não acompanhando as suas acusações com planos individuais que destaquem e enfatizem a frustração e a angústia que sente. Este distanciamento, visível, na maioria dos casos, em enquadramentos médios de conjunto que não permitem captar com nitidez os referidos sentimentos, pretende afirmar alguma discordância relativamente ao conteúdo das suas acusações e acaba por não penalizar excessivamente Júlia, levando o espectador a não partilhar totalmente da legitimidade moral em que Adelino se baseia para assumir aquela posição.

[...]

Adelino: Quando se gosta duma pessoa, espera-se por ela.

Júlia: Espera-se...

Adelino: Pois! Ou julgas que lá fora me faltavam mulheres?

Júlia: E eu tinha pressa, não? Os meus trabalhos bastavam-me.

Adelino: Mas casaste!

Júlia: O resto, diz o resto!

Adelino: Pouco monta que tenha sido com o meu irmão. Não esperaste. Casaste com outro. Não gostavas de mim!

Júlia: Vocês...

Adelino: Falamos bem, eu sei. Tu passavas fome. O palheiro estava a cair. Já sofrias do coração. Trocavas-me por um arrais. Já estavas a ficar com brancas (*irónico*).

Júlia: Algumas...

Adelino: Ainda respondes! O que devia fazer-te...

Júlia: É contigo. Não tenhas medo filha, ninguém nos bate...

Adelino: Não bastava estar longe, a remoer... à espera de cartas...

Júlia: As cartas...

Adelino: Não te chegaram. Se te tivesse feito como os outros fizeram...

Júlia: Esperava... Arranjando-me de qualquer maneira como outras.

Adelino: Ainda há mulheres de respeito, que têm palavra, que não envergonham ninguém.

Júlia: Bem nas vejo. Chama-me fraca, chama-me tudo o que quiseres.

Adelino: Queres que te diga que fizeste bem? Que mereces uma medalha?
[...] (Rocha, 1966, pls. 25-29)

Esta cena apresenta ainda outra situação em que a imagem realiza uma aproximação a Adelino, comungando do que diz e conduzindo-nos à identificação com a personagem. Será, no entanto, um momento em que aquele já não está numa posição de acusação, mas antes de confissão. Ficamos a saber que a opção de ficar por Angola após a conclusão do serviço militar foi uma tentativa para esquecer Júlia, depois de receber a notícia do seu casamento, via que acabaria por se revelar inconsequente, sentindo-se cada vez «pior, sempre pior, sempre amarrado» a ela (Rocha, 1966, pl. 32). Estes e outros momentos que constituem este plano são-nos dados com Adelino enquadrado em grande plano, com um molho de agulhas à cabeça, ficando a parte superior do rosto encoberto, criando uma alusão metafórica a uma espécie de coroa de espinhos em sinónimo da dor que transporta. A permanência do seu amor por Júlia, apesar das novas circunstâncias, levava-o a regressar na esperança de haver um «remédio» para a situação, propósito que manifestará no final da cena ao abraçar Júlia, gesto que esta recusa, invocando a menina ali presente, a sua própria perda e a recusa em querer voltar a andar «na boca do povo» (Rocha, 1966, pls. 33, 35).

Esta cena serve, assim, para lançar a problemática essencial do filme. O regresso de Adelino do ultramar não é um puro manifesto da sua raiva e frustração ante a traição sentimental de que se sente vítima, mas, pelo contrário, destina-se a tentar recuperar a relação que tivera com Júlia. Ou seja, a história que este filme pretende narrar gira entre o regresso a esse passado feliz e os obstáculos que a situação presente coloca. De qualquer forma, a cena que abordámos nos últimos três planos que envolvem a tentativa de abraço de Adelino a Júlia, contém um acompanhamento musical em que a tristeza e a dor estão implícitas, mecanismo que deliberadamente possui um poder prenunciatório que não pode ser ignorado.

O fim das esperanças e o encerramento do passado

A segunda conversa entre Adelino e Júlia sobre o assunto que ficara pendente desde o dia da chegada decorre depois do reencontro com Raimundo no fim-de-semana e após a reinserção profissional do regressado na actividade das companhas. Irá ocorrer na praia, onde, na noite anterior, a fúria do mar arrancara às areias mais duas casas, estando os dois protagonistas a observar, consternados e apreensivos, os esforços das gentes para recuperarem alguns dos seus haveres das ondas do mar.

Nesta cena, o significativo provém de vários elementos: uns mais evidentes, como sejam os da banda sonora, nomeadamente os diálogos e o acompanhamento musical; outros menos visíveis mas presentes na imagem, e com uma influência igualmente importante, casos do espaço e das escalas escolhidas para os planos. Como veremos, todos eles confluem no sentido de acentuar a inevitabilidade da separação e a irreversibilidade da situação matrimonial de Júlia, apesar de, mais uma vez, serem efectuadas surpreendentes revelações sentimentais no decorrer desta cena.

O espaço foi concebido para apresentar um lastro de sentidos idêntico ao longo de toda a cena, com o objectivo de criar uma ambiência triste e definitivamente vazia, em alusão à ausência de esperança quanto à relação entre os dois. Primeiro, é a evocação da casa do avô, recordação de tempos felizes para ambos, mas cujo lugar já não existe por ter sido tragado pelas ondas (Rocha, 1966, pl. 118); depois, parte do diálogo travado entre ambos passa-se numa casa em ruínas, onde a presença da destruição não é mais do que uma alusão metafórica à ruína em que aquela relação se encontra (Rocha, 1966, pls. 120-121, 123); em terceiro lugar, grande parte dos planos são retirados em contraluz, com a luminosidade intensa do exterior em fundo, criando a sensação de que nada existe para além deles, de que não há futuro naquela relação, ao mesmo tempo que as personagens surgem obscurecidas e sombreadas a carregar a tristeza que se apossou delas (Rocha, 1966, pls. 120-123.)

Apesar de Adelino estar mais calmo que no dia do regresso, com vontade e interesse em conhecer e resolver os problemas de Júlia, nomeadamente arranjar casa com melhores condições de segurança do que a fragilidade daquela que possuíam na praia, continua a apresentar duas

ideias já enunciadas à chegada. Por um lado, o ressentimento em relação a Júlia mantém-se, mas, por outro, continua a manifestar-lhe o seu afecto e, por essa via, a estar disponível para alterar o rumo dos acontecimentos, como se percebe no momento em que Júlia lhe implora que procure outra mulher, sendo a reacção de Adelino bastante significativa:

Adelino: É só procurar, não é? Eu não gosto de ti só por seres trabalhadeira e uma sacrificada. Vem de dentro. E tira-me a alegria para tudo. É como se andasse vendido... Não me sai da cabeça o que fizeste! Dois ou três anos não eram nada... Eu que não dava um passo sem ti! Que não tinha olhos para mais ninguém... [...] (Rocha, 1966, pls. 119-121)

Ou seja, ao nível das palavras sobressai a dignidade de Adelino, a profundidade dos seus sentimentos, ante a necessidade de Júlia se libertar do remorso que sente na consciência. No entanto, tal como na conversa da mata, é mantida uma prudente distância em relação à personagem, sendo Adelino captado, durante grande parte da acção, em plano médio do tronco, um enquadramento largo que torna visualmente imperceptíveis os sentimentos em expressão (Rocha, 1966, pl. 120). É como se a câmara estivesse a obrigar o espectador a manter uma distância relativa, de forma a apreender outros elementos que contextualizem melhor a situação, nomeadamente as razões que assistem Júlia, que, nesta cena, volta a aludir às dificuldades de sobrevivência, aos receios de que Adelino não regressasse e à sua frágil condição de mulher com receio pelo futuro, em contraponto a Adelino, que, por ser homem, teria mais facilidades em resolver a sua vida (Rocha, 1966, pls. 121-122).

Mas um dos aspectos mais interessantes que esta cena apresenta é, afinal, a manutenção do amor de Júlia por Adelino, quando aquela lhe censura um «antes tivesse morrido» em alusão à pouca sorte que teve. Aquilo que nos confidencia o seu afecto está contido no gesto que efectua, com uma aproximação brusca a Adelino, tapando-lhe a boca em sinal de repreensão e carinho pelo que acabara de dizer (Rocha, 1966, pl. 122). No entanto, desde aquela extemporânea atitude, cruzam-se dois tipos de significantes contraditórios. Por um lado, o afecto, presente na reacção de

Adelino ao tentar aproximar-se de Júlia por duas vezes, envolvendo-lhe a mão com que ela lhe tapara a boca e abraçando-a; por outro lado, a melancolia, proveniente da balada que a guitarra nos oferece, acompanhando a situação desde o início. A simultaneidade destes significantes contraditórios é meramente aparente, tornando-se um deles mais determinante para a compreensão da situação. Depois daquela inadvertida revelação, Júlia afasta-se lentamente de Adelino nos dois momentos em que ele tenta envolvê-la, fugindo ao próprio afecto que acabara de demonstrar (Rocha, 1966, pl. 122). Ou seja, o elemento mais significativo provém daquele som profundamente melancólico, na medida em que representa a angústia que Júlia sente perante uma realidade que já não pode ser mudada, sentimento que, afinal, é comum aos dois, pois o afastamento de Júlia significa, para Adelino, o fim das esperanças que acalentava desde o regresso.

A consumação da separação

A terceira e definitiva conversa entre os dois surge num momento de convalescença de Adelino, durante o qual recebe os cuidados de Júlia. Deste processo vai resultar a impossibilidade de continuar a trabalhar nas companhias por recomendação médica, facto que o conduz a abandonar os que lhe estão próximos e a procurar outro tipo de trabalho. O problema de saúde, embora verdadeiro e inultrapassável sem uma mudança de actividade profissional, é, no entanto, utilizado como pretexto, e não tanto como razão objectiva, para a decisão de partir. Efectivamente, as razões da saída provêm de factores relacionados com Júlia, nomeadamente a inflexibilidade desta em ponderar uma reaproximação a Adelino. A cena em questão, apesar de evoluir na continuidade das anteriores conversas entre ambos, apresenta, mais uma vez, alguns elementos de significação novos, que enriquecem e complexificam o universo relacional dos dois protagonistas e retiram à película qualquer possibilidade de leitura linear.

Pela primeira vez, a câmara permite uma aproximação clara aos sentimentos de Adelino. Nas duas conversas anteriores, nunca a imagem alinhara por este princípio, mantendo sempre uma prudente distância na

forma como enquadrava a personagem, apesar da legitimidade moral estar do seu lado. Agora, podemos aperceber-nos com nitidez das emoções cruzadas que o perseguem, principalmente o binómio ressentimento-afecto que antes lhe notámos nas falas, acrescidas da presença visual da dor que o atormenta. Efectivamente, no domínio da fala continua presente a aludida duplicidade sentimental, nomeadamente quando diz:

[...] Só eu sei a satisfação que tive por poder continuar à tua beira... Ao menos ver-te... Ao menos ouvir-te falar... Para quê? Palerma, palerma é o que eu sou. Vou e vou. Nada me prende aqui. [...]

Aqui sobressai a felicidade da personagem por simples situações, como sejam a de poder estar próximo de Júlia, ouvi-la falar ou vê-la. No entanto, enquanto Adelino expressa aqueles sentimentos cruzados, a imagem fornece-nos um grande plano frontal do rosto, com a emoção e a tristeza no olhar (Rocha, 1966, pl. 188), canalizando fortemente a atenção do espectador para aquele aspecto (Rocha, 1966, pl. 32).

Por outro lado, o tratamento conferido a Júlia mantém também as características anteriormente evidenciadas. Acentua-se o seu desnudamento em relação ao afecto que sente por Adelino e a tendência para proteger e dignificar a personagem. O primeiro aspecto é dominante no seu desempenho nesta cena. Revelado na segunda conversa que travou com Adelino, o seu afecto por ele é talvez o mais desconcertante da caracterização da personagem, retirando ao filme qualquer possibilidade de interpretação narrativa que aponte no sentido da culpabilização de Júlia em benefício de Adelino. Há vários elementos que revelam os sentimentos que nutre pelo ex-combatente. Primeiro, enquanto cuida de Adelino, coloca nisso um carinho e um cuidado que estão para além das meras funções de enfermagem. São vários os planos em que a vemos cuidar da transpiração de Adelino de uma forma manifestamente carinhosa, como seja o caso em que se observam mutuamente em silêncio enquanto ela lhe limpa o rosto, as costas ou um dos braços (Rocha, 1966, pls. 179, 182, 184).

Ao mesmo tempo que desempenha aquelas funções, procura convencê-lo a retardar um pouco a partida, de forma a restabelecer-se melhor, invocan-

do que o «trabalho do rio» — aquele que ia tentar agora — «sempre puxa», não sendo, por isso, de excluir uma recaída. Procurando mostrar-se indiferente àqueles argumentos, Adelino refere que «também há-de haver quem [o] trate», ao que Júlia pergunta, de forma reveladoramente espontânea: «Como eu? Como aqui?» (Rocha, 1966, pls. 182-183). Ou seja, ninguém o trataria como ela, porque, afinal, ninguém nutria por ele o afecto que ela lhe tinha.

Em simultâneo com estas revelações, as opções de escala foram concebidas de forma a proporcionar à personagem uma dignidade, no mínimo, idêntica àquele com quem contracena. Aquelas duas interrogações, que, mais uma vez, verbalizam os sentimentos de Júlia por Adelino, apesar de serem proferidas num plano de conjunto, captam a personagem num enquadramento aproximado do peito, proporcionando-nos uma percepção bastante intimista dos seus sentimentos, convidando o espectador a distribuir também a sua simpatia por esta personagem. Para além disso, há ainda uma situação em que é a sua própria condição feminina que é elevada, nos momentos em que Júlia insiste para Adelino retardar a partida. Este, apercebendo-se das razões implícitas aos argumentos de Júlia, pergunta-lhe se pretendia «servir a dois senhores», ao que ela responde, enquadrada de frente, num grande plano contrapicado do rosto: «Eu não tenho senhores». Ou seja, as suas opções de vida resultaram de uma escolha sua, e não da submissão a uma eventual cultura masculina instituída (Rocha, 1966, pls. 184-185).

Assumida a irredutibilidade de Júlia em relação à ponderação de um cenário fora do quadro matrimonial em que estava inserida, Adelino confronta-se com a primeira mudança que a vida lhe vai impor depois do seu regresso de Angola. Sentindo-se a mais, vai de novo partir, com o pretexto de procurar outro trabalho mais adequado à sua condição física. Na segunda e última parte da película, que já não tem interesse para o tema que estamos a analisar, vem a conhecer Albertina, mulher com quem virá a desenvolver uma relação que lhe resolve o problema afectivo que o fez regressar a Portugal, tratando-se de uma aproximação que tem, na sua base, alguns problemas similares entre as duas personagens, nomeadamente ao nível de uma certa orfandade social e familiar.

Duas angústias amorosas sem solução

Como podemos verificar, na resolução do problema afectivo existente entre Júlia e Adelino acabam por ser determinantes os factores que envolvem a vida das personagens no momento em que a história é narrada. Mais do que aquilo que os uniu no passado e ainda os aproxima no presente, são as condicionantes actuais da vida de Júlia, o seu matrimónio com Raimundo e os dois filhos aí gerados, a exercer uma força maior e decisiva na questão afectiva que entre os dois existe. Não há, portanto, um desfecho feliz para o problema. Pelo contrário, há, sim, uma definição pragmática ditada pelos caminhos tomados pela vida; mais do que o apelo de regresso ao passado feliz que ambos viveram, há uma imposição dos constrangimentos da vida presente a impedir essa possibilidade, situação que acaba por colocar as angústias afectivas que os protagonistas vivem perante um desenlace desfavorável em relação àquilo que o íntimo de cada um anseia.

Trata-se de um desfecho que vai sendo anunciado desde o início da obra por um conjunto de elementos que apelam constantemente à dor e à tristeza, signos que nos transportam para uma ambiência onde a infelicidade é uma constante, criando regularmente um clima sombrio a rodear os dois protagonistas, e que, por essa via, acabam por se transformar em factores influentes na leitura da obra. É o caso da presença assídua do espectro da morte, tanto no que se refere aos perigos inerentes à localização das habitações na praia como aos riscos e à dureza intrínsecos à faina das companhas, situações onde os dois protagonistas estão implicados. É também o caso do perfil predominantemente triste das duas personagens. Durante todo este trajecto em que acompanhamos o desenvolvimento do problema afectivo, e até que o assunto fique encerrado entre os dois, Adelino não surge em nenhuma situação onde o seu rosto espelhe alegria, e Júlia apenas sorri por duas vezes, mas em ocasiões que remetem para outras épocas. A primeira surge quando reconhece Adelino na mata e a segunda quando ambos estão a conversar sobre o avô deste. Ou seja, na primeira situação, Júlia deixa transparecer alegria no rosto por perceber que a chegada de Adelino não é um sonho mas uma realidade; na segunda, recorda épocas felizes do passado, ocasiões que, em ambos os casos, nada têm a

ver com o presente mas com memórias felizes vividas outrora. Pelo contrário, nos casos em que as conversas derivam do presente, predomina uma ambiência triste e pesada, predispondo sempre o espectador para o cenário da separação, como é o caso da última conversa, quando, depois de ambos fazerem uma alusão à vida decadente que ali se leva, um silêncio carregadamente fúnebre encerra o diálogo entre ambos, enquanto em *off* ouvimos o tio rindo alegremente, reforçando, por contraste, o clima existente entre eles (Rocha, 1966, pls. 188-190).

Do ponto de vista das personagens, as angústias que ambos vivem têm na sua base sentimentos de ordem diversa. Adelino surge-nos sempre com um profundo ressentimento ante a infidelidade moral cometida por Júlia, apesar de o afecto que ainda sente por ela ser superior às acusações que lhe lança. Júlia, por sua vez, aparece sempre carregada de remorsos pelo gesto cometido, dores essas que são tanto mais sentidas quanto o seu coração permanece ainda ligado ao de Adelino. Em abono da sua decisão, apenas são vagamente referidos sentimentos de insegurança material que a terão levado a romper com as razões do seu coração. De qualquer forma, a confissão da permanência do seu amor por Adelino pressupõe que foram razões de peso que a levaram a casar-se, apesar de nunca chegarmos a dominá-las plenamente.

É interessante verificar que a narrativa não apresenta qualquer tipo de referências relativamente aos antecedentes familiares de Júlia. Este vazio informativo poderá ser intencional da parte do autor da obra, facto que, em última instância, atribuiria à personagem alguns contornos neo-realistas, apresentando-a sem qualquer tipo de suporte familiar que a protegesse na adversidade, traçando-se, desse modo, um cenário dominado pela pobreza e pela sobrevivência, veiculando, por essa via, uma denúncia social quanto à condição dos pescadores. Embora, academicamente, esta hipótese interpretativa seja admissível, haverá outra mais simples, que passará pela simples acusação de egoísmo, decorrente da preocupação exclusiva com os aspectos materiais da sua vida.

No entanto, não parece que seja essa a intenção da obra, exactamente porque não valoriza demasiadamente Adelino no domínio da imagem e, por esse facto, Júlia não sai tão penalizada como o seria, caso a captação

de imagem fosse outra, nomeadamente através de um uso sistemático de grandes planos que proporcionassem a aproximação emocional do espectador a Adelino. Parece-nos que a narrativa atribui mais importância ao universo de dificuldades em que a vida dos pescadores está inserida, sempre com o espectro da sobrevivência a ameaçá-los, para, dessa forma, justificar a atitude menos sentimental de Júlia.

Entre estes dois pólos, a história não opta pela solução fácil de desenvolver um exercício condenatório de uma das partes, como seria expectável ante a linearidade da diegese. Embora a este nível tudo aponte no sentido da vitimização de Adelino e, logo, para a criação de elos de simpatia do espectador para com aquele, ante a traição cometida por Júlia, os caminhos tomados no domínio da imagem para explicar a história nunca vão absolutamente nesse sentido. Pelo contrário, como procurámos demonstrar, a imagem obriga o espectador a distanciar-se permanentemente das razões de Adelino, levando-o, dessa forma, a distribuir a sua atenção e a sua simpatia também por Júlia. Inclusivamente, parece-nos que, em muitos momentos, a narrativa procura fornecer um olhar diferente sobre o feminino, no qual sobressai a nobreza, o carácter e a determinação, aspectos completamente antagónicos aos que foram fornecidos em *Vinte e Nove Irmãos*, onde a subserviência e a inferiorização da mulher predominam.

Finalmente, parece-nos que deve também ser referida uma questão que se nos afigura pertinente para a compreensão da narrativa. Faz parte do *não visível* do filme e diz respeito à ausência de referências ao universo da política colonial do Estado Novo, nomeadamente ao contexto de guerra colonial de onde Adelino regressa. Desde a conversa inicial na mata que sabemos ter estado em África (Rocha, 1966, pl. 32) e desde o reencontro com Raimundo que conhecemos ter cumprido o serviço militar em Angola (Rocha, 1966, pl. 54). Ou seja, embora tenha cumprido a tropa na guerra colonial, a visibilidade desse factor no desenvolvimento da narrativa é nulo, apesar de nos parecer um elemento fundamental para compreendermos os caminhos divergentes que as vidas de Adelino e Júlia vão tomar. Na verdade, afigura-se-nos ser este o principal factor desagregador da relação entre ambos, pois não fora a obrigação de Adelino partir para o conflito ultramarino e, hipoteticamente, o caminho das duas vidas poderia manter-se unido.

A possibilidade apresenta-se plausível devido à persistência do afecto que ambos ainda mantêm um pelo outro, apesar de Júlia já estar inserida num quadro matrimonial. A permanência desse laço demonstra que o fim da união formal anteriormente existente se deve a um factor estranho e externo àquele vínculo, e não a qualquer tipo de razão interna à própria relação. Essa razão, como sabemos, radica na necessidade de sobrevivência e na ausência de protecção sentidas por Júlia, que a obrigaram, em desespero, a casar com Raimundo. Dito de outro modo, se a partida para a guerra não ocorresse, as referidas inseguranças não se verificariam e, eventualmente, não haveria motivos para a ruptura entre ambos.

Obviamente que o contexto institucional em que o cinema funcionava, em Portugal, nos anos 60 não possibilitava que a problemática abordada na película fosse colocada desta forma. A soberania do Estado e das instituições políticas deveria ser sempre acautelada e protegida, pelo que qualquer licenciamento para exibição de filmes só poderia ser autorizado desde que as obras em causa cumprissem essa norma. *Mudar de Vida* não seria excepção à regra e, caso tivesse sido essa a intenção expressa dos autores, a obra não teria sido aprovada pela Inspeção dos Espectáculos para maiores de 17 anos sem cortes (Inspeção dos Espectáculos, 1967). Desse modo, perante uma temática politicamente tão sensível, se a intenção dos autores passava pela obtenção da autorização de exibição pública, não seria admissível uma abordagem que afrontasse explicitamente os princípios inamovíveis do regime.

De qualquer forma, aquilo que pretendemos salientar neste raciocínio probabilístico é que tanto o espectador como os autores da obra conhecem esses constrangimentos iniciais à realização de filmes politicamente menos pacíficos e, em função desse quadro inicial, poderá criar-se algum tipo de conivência tácita entre ambos quanto à interpretação a dar à obra. Ou seja, é sabido que o assunto “guerra colonial” não poderia entrar no rol de causalidades explicativas do desmoronar da relação entre Adelino e Júlia, mas, ao mesmo tempo, ante a enunciação da permanência do amor entre ambos, os autores pretendiam excluir também desse mesmo rol eventuais razões internas à própria relação e, desse modo, implicitamente, apontar para aquilo que não poderia ser referido como causa e que o espectador sabia

AS ANGÚSTIAS DO REGRESSO

igualmente. A narrativa, ao excluir a possibilidade de uma das partes ter deixado de gostar da outra, está a remeter essas razões para causas externas à relação, mas, ao mesmo tempo, não sendo referidas explicitamente outras razões, está a conceder a responsabilidade interpretativa exclusivamente ao espectador, com base nos elementos fornecidos pela diegese, nomeadamente o pressuposto inicial à história, isto é, a ausência forçada de Adelino para cumprir um desígnio imposto pela política colonial do Estado Novo. Deste modo, no domínio das possíveis leituras da obra, o império colonial e o conflito armado em que o regime se envolveu podem surgir como elementos desagregadores de relações humanas, quando a película apela a uma razão externa à vida dos dois, motivo que não se pode enunciar, mas que acaba por separá-los irremediavelmente.

MOVIMENTO DO FILME

Marcação	Data	Hora	Grupo	Local	Observações

Tribunal para o Fundo do Cinema
 Guia n.º 19538 em 14/4/67
 Categoria A Importância 10.000.00

RELATÓRIO	DECISÕES
<p>Aprovamos o filme para maiores de 17 anos.</p> <p>10/11/66</p>	
<p>"Trailer" aprovado para maiores de 17 anos (para todo).</p>	<p>13/11/67</p>

Como se pode verificar, *Mudar de Vida* foi aprovado para maiores de 17 anos em Novembro de 1966 e o anúncio publicitário foi igualmente aprovado para todas as idades nos inícios de 1967 (Inspeção dos Espectáculos, 1967).

Finalmente, esclareça-se também que, ao estabelecermos estas relações entre o filme de Paulo Rocha e o império colonial, não pretendemos atribuir-lhe qualquer tipo de intencionalidade política de cariz oposicionista. Apesar de ser um assunto a que ninguém estava imune depois da eclosão da guerra colonial, não nos parece que a película pretenda assumir-se como uma obra de oposição ao regime ao nível do patamar de convivência que atrás estabelecemos entre os seus autores e o público. Segundo alguns autores, não são esses os terrenos privilegiadamente escolhidos pelos intérpretes do novo cinema português, que emerge nos anos 60 e no qual Paulo Rocha se insere. Efectivamente, «ao contrário dos movimentos cineclubista e neo-realista, o novo cinema português desenvolvia preocupações mais estéticas do que políticas», trabalhando preferencialmente sobre os «espaços, os *décors*, as cores, as matérias», pedindo «para ser lido por esse lado, e não tanto pelo da intriga e dos actores» (Monteiro, 2000, pp. 329-330).

Inclusivamente, no caso específico de Paulo Rocha, com António-Pedro Vasconcelos, Alberto Seixas Santos e João César Monteiro, existe ainda a tendência para o inserir na «linha de um cinema personalista, de incidências bazinianas», sob a influência dos *Cahiers du Cinéma*, ao contrário de «outros cineastas, como Fonseca e Costa, Artur Ramos, Henrique Espírito Santo, Manuel Ruas, que seguem com naturais variantes um cinema realista, em que a componente social ou política determina os temas e as formas» (Monteiro, 2000, p. 326). Independentemente da pertinência que essa classificação contenha, nomeadamente o referido personalismo de Paulo Rocha, jamais qualquer obra ou criação pode ser deslocada das condições sociopolíticas em que é produzida, pelo que, não sendo *Mudar de Vida* excepção a esse nível, não nos parece que seja correcto imunizar a obra em relação à questão colonial. Pelo contrário, no domínio do implícito em que nos temos situado, parece-nos ser uma realidade sobredeterminante ao nível dos sentidos a conferir à obra e, desse modo, a intencionalidade política não pode ser excluída das leituras possíveis sobre *Mudar de Vida*, embora não se assuma, em primeira instância, como uma película de oposição ao regime, mas antes como uma reflexão sobre o condicionamento que a guerra colonial exercia sobre a sociedade.

Angústias profissionais numa sociedade em mudança

Apesar de o regresso de Adelino ter sido exclusivamente determinado pela angústia afectiva que o atormentava, a sua reinserção profissional na faina das companhas vai provocar-lhe o aparecimento de outra, cujas raízes remontam igualmente ao período que se viu obrigado a passar em África. Desta vez, é uma angústia profissional, aspecto que emerge na narrativa no momento em que o protagonista já perdeu as esperanças de recuperar a relação que tivera com Júlia, acabando, desse modo, por se transformar no pretexto que motiva o abandono dos mais próximos em busca de outra ocupação profissional.

A forma como tomamos conhecimento do assunto levanta algumas dúvidas interpretativas, questões que tanto a banda sonora como a banda-imagem não esclarecem, interrogações que poderão ter sido intencionais pelo seu carácter politicamente melindroso. Depois da conversa que trava com Júlia na praia, surge uma cena com Adelino no médico por motivos que desconhecemos, mas de que vai resultar a enunciação de um problema físico, que, em função das respostas dadas ao médico, percebemos ser uma herança da sua permanência em África.

Médico: Levanta a camisa...respira...o que foi isto? [descobre uma grande cicatriz na base da coluna]

Adelino: Um desastre num jipão.

Médico: Dói-te?

Adelino: Ao dobrar-me ou a fazer muito esforço. Mas aguentei-me em África nas traineiras.

Médico: Mas o médico lá deixou-te trabalhar?

Adelino: Nem cheguei a ir ao médico. E eu tinha boa cor...

Médico: Hum...

Adelino: Está mal encarado?

Médico: [Efectua um gesto afirmativo com a cabeça] (Rocha, 1966, pls. 125-127).

Como podemos verificar, a forma como a informação é apresentada não é muito clara. A cicatriz é consequência de «um desastre num jipão», pro-

blema que lhe provoca dores quando se dobra ou quando faz grandes esforços, factor que, no entanto, não o impediu de trabalhar nas traineiras em África. Desta conversa aparentemente inofensiva resta, no entanto, uma pergunta essencial que nem o diálogo nem a banda-imagem esclarecem. O referido desastre no «jipão» ocorreu na vida militar ou na vida civil? Não havendo nenhuma informação que responda à questão, pressupomos que a realização deixa a resposta em aberto, ao critério do espectador, ou, se quisermos, funciona de novo com base no estabelecimento de uma convivência tácita com aquele. Se, hipoteticamente, o acidente tivesse ocorrido depois do serviço militar, não haveria qualquer inconveniente em referi-lo, mas a sua omissão poderá pressupor uma intencionalidade prévia em escondê-lo por razões de inconveniência perante os interesses do poder vigente. Aliás, em nossa opinião, aquilo que se torna mais significativo é exactamente a sua omissão, sintoma claro de que não pode ser dito, pois tal significaria a intervenção censória da Inspeção dos Espectáculos. Será ante este vazio silencioso que a realização poderá estar, mais uma vez, a convidar o espectador a raciocinar desta forma, estabelecendo, assim, a cumplicidade e a comunicação que, de outra forma, não poderia ser feita.

A questão que resta é que este raciocínio também poderia ser feito pelas pessoas que efectuavam a censura aos filmes e, em função dos interesses do regime instituído, para evitar o estabelecimento dessa possível convivência subversiva, seria lógico e natural que o diálogo fosse censurado nos moldes em que se apresenta. Para esta surpreendente falha das autoridades que fiscalizavam o sector não temos resposta.

O problema adquire ainda maior pertinência política com o regresso de Adelino, pois, afinal, aquela mazela vai incapacitá-lo para a faina das companhas. Na cena seguinte, de novo na companhia, não resistirá à violência do esforço que a actividade solicitava e, no regresso do barco, sairá transportado nos braços dos colegas, ficando enfermo na cama e impedido pelo médico de fazer «trabalhos pesados por causa da espinha» (Rocha, 1966, pls. 159-171; 174).

Ou seja, o referido «desastre num jipão» debilitou-o a ponto de não poder exercer esta faina piscatória e, desse ponto de vista, Adelino regressa

com uma incapacidade física decorrente da sua experiência de guerra. Esta será uma das possibilidades que a narrativa pretende colocar ao enunciar aquela ocorrência da forma que referimos, e, ao mesmo tempo a insinuação politicamente perigosa a que atrás aludimos, e que, surpreendentemente, terá escapado à vigilância censória exercida pela Inspeção dos Espectáculos. Tal como já salientámos na abordagem da questão afectiva, também agora nos parece que a narrativa pretende, fundamentalmente, explorar as implicações sociais decorrentes da ida para o ultramar, neste caso as dificuldades de reinserção profissional experimentadas pelo regressado. Desse modo, voltamos a excluir do horizonte interpretativo mais imediato qualquer intencionalidade que passe pela utilização da obra como instrumento de oposição política, apesar de ficar subjacente o desalinhamento dos autores da película em relação à política ultramarina seguida pelo regime.

Assim, em função desta fatalidade, vamos encontrar Adelino a exercer diversas actividades, umas ainda ligadas ao mar, nos moliceiros da Ria de Aveiro ou nas marinhas de sal ou ainda fazendo testes para se empregar numa fábrica (Rocha, 1966, pls. 209-213; 225-229; 247-258). Neste processo de procura de trabalho, podemos acompanhar as dificuldades da personagem. Afinal, a sociedade que o rodeia também está em mudança, pulsar que também sentimos na narrativa, nomeadamente o êxodo da população activa que trabalhava na agricultura, quer para a corrente migratória que se estabelece com a Europa, em particular para a França e Alemanha, quer para as novas oportunidades laborais proporcionadas pela industrialização iniciada nos anos 50 (Rosas, 1994, pp. 419-421). Disso se queixa o novo patrão de Adelino, que não esconde a sua frustração e incapacidade ante as mudanças.

Adelino: E aqui tem você um dia de trabalho (*apontando para a cabana de palha em construção*).

Inácio: Podia ser pior. A culpa não é tua. Queria era pessoal. Com esta falta de braços, não sei onde vou parar. Vai tudo para as fábricas ou para fora. E aqueles que aparecem pedem mundos e fundos para trabalhar de sol a sol. Ou dizem que já lá vai tempo... Volta e meia vou com a junta de bois para o mar, um barco no rio. Que hei-de fazer? Não sou imenso! Qualquer dia vendo tudo e acabou-se! [...] (Rocha, 1966, pl. 219).

Como podemos constatar, o novo patrão de Adelino apercebe-se do retrocesso que os tempos estão a gerar nos seus interesses económicos, nomeadamente a rarefacção da mão-de-obra e o conseqüente aumento do seu custo, situação que agrava ainda mais as debilidades de um sector com atrasos de modernização estruturais. Esta situação corresponde, efectivamente, a uma lenta mas profunda mudança que se inicia na sociedade portuguesa a partir da década de 50, altura em que o êxodo rural fará engrossar a população activa nos sectores secundário e terciário, a ponto de, em 1970, os centros urbanos albergarem 77% da população, transformando a indústria no sector mais dinâmico da economia, que regista, desde os anos 50, taxas de crescimento superiores à agricultura (Rosas, 1994, pp. 423-458).

Como já dissemos, a narrativa vai envolver o próprio protagonista no processo de mudança social que se verifica, colocando-o a fazer testes para emprego numa unidade industrial, tornando-se visível o receio e a insegurança que tanto ele como os colegas sentem, quer pelo desconhecido que aquilo representa, quer pela consciência de que as suas competências poderão ser insuficientes para alcançar as novas oportunidades laborais.

(À saída de um candidato)

Adelino: Então?

Candidato: Prefiro a soga dos bois.

Adelino: Porquê?

Candidato: Até a camisa foi preciso tirar.

Adelino: Que tem? Quando a gente se lava também a tira...

Candidato: Não, não é por isso. Rodinhas e mais rodinhas, quadrados e mais quadrados. É preciso quase ser-se doutor. E contas...

Adelino: *(preocupado)* Contas também?

Candidato: Sim, problemas... Eu já não me lembro de nada disso. Comecei cedo a ganhá-la. Até adivinhas fazem, com desenhos. "Que peças faltam a esta bicicleta?" Eu sei lá! Sei que se o meu *Amarelo* tem os canelos gastos, a barriga cheia ou vazia! O Sol vai alto e o patrão em Maceda a julgar que estou no campo a gradar. Bom, rapazes, felicidades e boa sorte. [...] (Rocha, 1966, pl. 247).

Este diálogo corresponderá a muitas situações semelhantes vividas a partir dos anos 50, quando a aposta na indústria passou a ser uma opção progressivamente dominante no Estado Novo, com a implementação dos Planos de Fomento, iniciados em 1953–1958 (1.º) e prosseguidos em 1959–1964 (2.º), 1965–1967 (Plano Intercalar) e 1968–1973 (3.º), apesar das inúmeras resistências que o sector agrário colocava, universo que continuava a possuir um núcleo de apoio forte no interior do regime (Rosas, 1994, pp. 431-471).

De qualquer forma, e regressando à nossa narrativa, acabamos por desconhecer exactamente qual o desfecho definitivo da questão profissional da personagem. Nem o resultado daquela candidatura, nem a profissão por que envereda são informações que a história contenha. Afinal, esses detalhes não são essenciais à economia da narrativa, que, no seu cerne, gira em torno da questão sentimental que afecta Adelino desde o início. No entanto, não pretendemos retirar importância à questão profissional, pois, para além de ser um artifício usado pela narrativa para ocupar o espectador enquanto o problema de fundo não é resolvido, revela também a sensibilidade dos autores da película em relação ao universo social para o qual a diegese remete. E, sobre esse universo social, parece-nos evidente a tentativa de expressar as dificuldades por que as gentes nele inseridas passam, nomeadamente a desagregação que paira sobre o mundo rural, onde o protagonista é incluído devido às contingências em que o seu regresso do ultramar se processou. Ou seja, a incapacidade física que herdou de África, ao obrigá-lo a procurar outro ofício, cria-lhe uma nova angústia, derivada da desestruturação do sector em que Adelino se insere, que provavelmente não surgiria se não fosse o problema físico que trouxe da guerra.

5. O pessimismo, a família e a mulher nos filmes do regresso

No encerramento deste capítulo sobre o tema do regresso a partir da ficção cinematográfica, ficamos com a sensação de que apenas abrimos a porta e quase não entrámos. Os filmes escolhidos para análise contemplam,

em alguns casos, obras consagradas na história do cinema português, como *Camões*, *Frei Luís de Sousa* e *Mudar de Vida*, e outras quase ignoradas por essa mesma história, como é o caso de *Vinte e Nove Irmãos*, radicando esta reabilitação numa diferente perspetivação da fonte cinematográfica pelo conhecimento histórico. Em todo o caso, esperamos que as nossas conclusões venham a ser enriquecidas com novas películas que possam ser recuperadas sobre a temática do regresso.

No entanto, não queríamos deixar de apresentar algumas ideias para discussão, todas elas construídas a partir do *corpus* que nos serviu de base. Algumas destas reflexões permitiram, inclusivamente, equacionar a questão do retorno segundo um ponto de vista inusitado, como seja o cruzamento de narrativas que têm pressupostos políticos diferentes em relação ao Estado Novo, mas que apresentam um lastro comum de preocupações, divergindo apenas na forma de abordagem. Nessa perspetiva, a novidade poderá significar que o tratamento do assunto não é monopólio de ninguém, sendo equacionável *à esquerda e à direita*, ou seja, quer por cineastas próximos ou identificados com o regime, quer por outros com um manifesto distanciamento em relação àquele.

Império. Comum às quatro películas sob análise neste capítulo, aparece o império como contexto invisível a partir do qual vão emergir os enredos que serão desenvolvidos ao longo das narrativas. As partidas têm sempre por destino uma missão a desempenhar nos territórios ultramarinos, que acabará por suscitar mudanças nos quadros relacionais dos que partem e dos que ficam, e, nesse sentido, a realidade imperial acaba por se transformar num factor que contribui para condicionar a acção e o perfil das personagens. Veja-se o caso de *Camões*. Luís Vaz é uma personagem que vê a sua fisionomia facial alterada pelas lutas que trava em Marrocos e que se modifica devido à interiorização da importância identitária que o império significa para a memória nacional. Em *Frei Luís de Sousa*, o império acaba por ser a instância profunda que transforma a vida de todos os envolvidos na trama. Anula a harmonia do casal Vilhena–Sousa, conduz à morte de Maria de Noronha, à infelicidade de Telmo e de D. João de Portugal. Finalmente, tanto em *Vinte e Nove Irmãos* como em *Mudar de Vida*, as vidas

dos protagonistas são profundamente afectadas por uma partida que nenhum deseja, abalando a relação de Ilídio e Maria e introduzindo mudanças irreversíveis na de Júlia e Adelino. Deste modo, o império colonial é assumido pelas narrativas como um quadro institucional de referência, que, ao condicionar as relações sociais envolventes, acaba por se tornar na instância responsável pelas desgraças e equívocos criados, responsabilidade que, nos casos de *Camões* e *Vinte e Nove Irmãos*, acaba por se revelar benéfica para o Estado Novo, mas que em *Mudar de Vida* adquire contornos desfavoráveis relativamente ao mesmo regime.

Regresso. Num raciocínio prematuro e apriorístico, sem os dados que o conhecimento sistemático das matérias possibilita, dir-se-ia que o tema do regresso do império colonial, na ficção cinematográfica portuguesa entre 1945 e 1974, estaria, fundamentalmente, presente no último período do regime, nomeadamente na fase em que vigora a guerra colonial e que vai do início dos anos 60 a 1974. Mas afinal, partindo do ponto de vista das quatro películas que analisámos, parece ser um tema que não se circunscreve apenas àquela última fase do regime, parecendo não haver uma relação directa entre esse momento e a produção de películas sobre aquela temática. Trata-se de uma hipótese que deixamos à discussão, raciocínio que será eventualmente confirmável pela observação de mais elementos aferidores que provenham da produção cinematográfica.

A possibilidade poderá ainda colocar-se de forma mais abrangente, perspectivando-a, inclusivamente, como assunto permanente na cultura portuguesa desde que a realidade imperial existe. Contudo, neste caso, haverá que recorrer, para os períodos anteriores à existência do cinema, a outros meios de expressão artística como a literatura, a música, as artes plásticas ou a fotografia.

Apenas como mero exemplo, podemos referir o caso da literatura, domínio onde, pelo menos desde o século XVI, encontramos textos em que o problema do regresso está subjacente. Recordemos o *Auto da Índia*, de Gil Vicente, dos inícios do século XVI, onde o assunto da ida e do retorno do marido de Constança suscita desavenças sentimentais (Vicente, 1984); refira-se *Os Lusíadas*, datado de 1572, onde o velho do Restelo é uma

espécie de voz da consciência que alerta para os «desamparos e adultérios» que derivam das partidas e do não regresso (Camões, 1978, p. 219), ou o «desespero de mães, esposas e irmãs» perante «o abandono em que muitas ficariam no caso de perecerem os seus familiares» (Cruz, 1998, p. 50); António Ferreira, ainda no século XVI, virá também a exprimir «sentimento de expectativa, de angústia e de saudade», devido às ausências prolongadas, e «terá oportunidade de ligar à aventura marítima a ocorrência de diversas infelicidades domésticas na sua comédia do *Cioso*» (Cruz, 1998, p. 50); Luís de Vasconcelos, em 1608, virá também a salientar os problemas decorrentes da partida e do regresso, referindo que «muitos dos que vão para a Índia ficam nela, e os que tornam, ou por ricos ou por velhos, vêm a ser de pouco serviço» (Vasconcelos, 1998, pp. 276-277); já no século XVIII, D. Luís da Cunha, no seu *Testamento Político*, salienta também que a partida anual de homens coloca problemas demográficos ao país, insistindo no abandono das mulheres que «poderiam ter muitos filhos» (Cunha, 1998, p. 299); Antero de Quental, no século XIX, em *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*, refere que a Índia servia para ir «buscar um nome e uma fortuna», retornando-se depois «para gozar [e] dissipar esterilmente» (Quental, 1998, p. 375); também Guerra Junqueiro, em *Pátria*, dentro do pessimismo anterior, referia que o «argonauta imortal, quimérico gigante, voltava dos confins da epopeia radiante» e rico, mas condenado porque a «glória entontece e mata» (Junqueiro, 1998, pp. 393-394). Ou seja, este pequeno conjunto demonstra que a temática do regresso, bem como outro tipo de assuntos ligados a uma «leitura sombria dos descobrimentos e conquistas» (Cruz, 1998, p. 11), que passam pelo decadentismo económico, demográfico ou moral, existem desde a época das viagens e, tal como as narrativas que analisámos, apontam sempre no sentido do infortúnio e da infelicidade. Desse modo, em última instância, estaremos perante uma característica estrutural sobre as viagens, que confere unidade e permanência a uma visão relativa às ausências e aos regressos, perspectiva em que predominam os problemas decorrentes das partidas ou dos retornos, que se prolonga desde o século XVI, independentemente dos contextos político-culturais e dos meios de expressão utilizados, pelo menos até ao século XX.

Angústia. Tivemos oportunidade de enunciar, no início deste capítulo, um conceito que nos parecia transversal na análise das películas em presença. Pensamos que aquela categoria, enquanto sentimento que resulta da repressão de um desejo que se pretendia realizar, ficou bem expressa como elemento central na caracterização das principais personagens das obras analisadas, pois a ansiedade, o medo, a frustração e outros sentimentos correlatos estão constantemente presentes nos diversos perfis psicológicos. Luís Vaz assumirá essa vertente no momento em que decide exilar-se no império, decisão que advém, por um lado, da frustração que sente ante o desvio em que a sociedade lisboeta se encontra relativamente às matrizes históricas, e, por outro, do desejo de reencontrar uma identidade imperial perdida. Ou seja, a forma como gostaria de viver, em termos de referências identitárias e de conduta, não tem lugar na Lisboa de então, resultando daí a consequente angústia ante uma satisfação que não pode alcançar. *Frei Luís de Sousa* é uma película carregada de angústias. Uns, como Madalena de Vilhena, porque têm medo do desmoronar da felicidade e, por isso mesmo, não a conseguem viver plenamente; outros, como Telmo Pais ou D. João de Portugal, porque não vêem concretizados os seus desejos mais íntimos. Em *Vinte e Nove Irmãos*, a angústia de Ilídio é gerada pela ausência de correspondência afectiva por parte de Maria.

Finalmente, *Mudar de Vida* confronta-nos com as angústias de Adelino e Júlia, radicando a infelicidade de ambos na impossibilidade de reatarem a relação que tiveram antes da partida daquele para a guerra colonial. No caso do regressado, a disposição da personagem para tentar a reconciliação parece-nos ter na sua base alguns indícios de existencialismo, na medida em que sabe antecipadamente dos compromissos sociais e institucionais que condicionam Júlia, residindo nesse ponto a característica existencialista; ou seja, a personagem não deixa que a busca da sua felicidade seja determinada por imperativos exteriores à sua vida, daí o risco que assume ao expor as suas fragilidades e ansiedades na hora do regresso. No caso de Júlia, é exactamente a mesma ordem de factores que a aprisiona e a conduz à rejeição da proposta de Adelino, apesar da permanência dos laços afectivos. Desse modo, dada a dificuldade em conviver com as decisões do passado, a personagem surge-nos sempre

com tendências autopunitivas, típicas também nos comportamentos da emotividade ansiosa. De qualquer forma, apesar da manutenção do laço afectivo, não consegue libertar-se da força que as convenções sociais exercem sobre si, radicando aí a sua angústia, sintoma que, neste caso, nos parece de raiz freudiana. De qualquer modo, independentemente das características de cada personagem, das motivações ou das prisões interiores, em ambos os casos o resultado é o mesmo, ou seja, desencadeia um comportamento de cariz angustiado.

Perspectiva. A perspectiva de abordagem é outra das questões mais curiosas no conjunto das quatro películas. Trata-se de um assunto que pode ser equacionado segundo dois pontos de vista. Um seria o ponto de vista explícito, observável empiricamente através da informação veiculada nas bandas da película; outro, a perspectiva implícita, aquela que não é enunciada objectivamente nos meios em que a narrativa se expressa e que possibilita conotações de tipo ideológico.

Quanto à perspectiva explícita, parece-nos que, independentemente de o ponto de vista da narrativa ser ideologicamente próximo ou distanciado do Estado Novo e de os respectivos problemas colocados terem ou não um desfecho feliz, em todas as películas paira, ao nível da enunciação, um permanente pessimismo na abordagem do regresso. Como dissemos no início deste capítulo, e como demonstrámos com a análise específica de cada uma das obras, não existe, em nenhuma delas, qualquer tipo de narrativa em que esteja subjacente o triunfo ou o optimismo. Pelo contrário, o regresso está sempre carregado de cores sombrias, de melancolia, de horizontes onde paira a desgraça. Em suma, estamos perante histórias que não transmitem uma imagem de felicidade e alegria sobre o acto de regressar, situação que é ainda mais estranha se atendermos principalmente às películas onde notámos afinidades com o Estado Novo.

Luís Vaz de Camões carrega consigo o infortúnio físico quando regressa de Ceuta; o regresso de D. João de Portugal consuma uma desgraça anunciada desde o início de *Frei Luís de Sousa*; Ilídio sente que caminha para a infelicidade à medida que se aproxima o reencontro com Maria; e, se acrescentarmos *Mudar de Vida*, que é uma narrativa politicamente distanciado

do Estado Novo, Adelino é o protótipo do desenraizamento sentimental e profissional quando regressa ao Furadouro. O esclarecimento destas motivações passaria pela consulta de documentação onde as intenções dos autores fossem expressas, nomeadamente entrevistas, aspecto que sai fora do âmbito da nossa problemática, que, como referimos desde o início, passava fundamentalmente por partir do ponto de vista da fonte primária, o filme, para lhe avaliar os sentidos conferidos, assim como as correlações com o respectivo tempo de produção. A opção pela pesquisa dessa documentação obrigaria a estendê-la também ao restante *corpus* por razões de critério, situação que implicaria um alargamento do âmbito temático, nomeadamente o estudo dos perfis estético-ideológicos dos autores fílmicos, realizadores e argumentistas, facto que, manifestamente, já não cabe neste estudo.

Por outro lado, ao nível da perspectiva implícita, as quatro películas podem ser divididas em dois grupos bem distintos. Um, dominante e próximo do ponto de vista do poder, onde se inserem *Camões* (1946), *Frei Luís de Sousa* (1950) e *Vinte e Nove Irmãos* (1965); e outro, minoritário e distanciado desse mesmo poder, que engloba apenas *Mudar de Vida* (1966). Quanto ao primeiro grupo, a proximidade relativamente ao poder instituído é observável naquilo que poderíamos classificar como o domínio das intenções ideológicas subjacentes, uma vez que, na maioria dos casos, utilizam a questão do regresso para equacionar determinadas problemáticas favoráveis ao regime. O regresso-retorno de Luís Vaz ao império deve-se à intriga e à corrupção que grassam na corte de D. João III, à busca de uma identidade perdida que foi timbre dos construtores do império. Ou seja, a condenação da intriga e da corrupção está em perfeita sintonia com o conceito de exercício do poder advogado pelos ideólogos do Estado Novo, que viam na autoridade, na ordem e na seriedade valores fundamentais para credibilizar o exercício do acto político. Por outro lado, a busca da identidade perdida insere-se na linha do culto pátrio que visava enaltecer figuras consideradas fundamentais na construção do império, nomeadamente a geração de Avis e, em particular, do infante D. Henrique, culminando a obra, dessa forma, numa mensagem implícita politicamente alinhada com o poder instituído.

Com *Frei Luís de Sousa*, a condenação do segundo casamento de Madalena de Vilhena poderá ter subjacente um apoio à reacção conservadora que se verifica no Estado Novo a partir de 1940, com a assinatura da Concordata com a Santa Sé, acto a partir do qual ficaria consignado na lei portuguesa que estaria vedada ao matrimónio católico a possibilidade do divórcio, que vigorara desde o período republicano. Como procurámos demonstrar na análise da narrativa, esta apresenta uma visão marcadamente conservadora sobre o casamento, deixando uma mensagem de evidente condenação do segundo matrimónio de D. Madalena e das implicações daí decorrentes, nomeadamente o adultério e a ilegitimidade de Maria de Noronha, e, pela ordem inversa, poderá estar subjacente à obra o apoio àquilo que está instituído, ou seja, a indissolubilidade do matrimónio católico, mesmo que todas as aparências apontem noutro sentido, como é o caso narrado na película, através do absurdo regresso, ao fim de duas décadas, do desaparecido D. João de Portugal.

Ainda no domínio do implícito, *Vinte e Nove Irmãos* é o único caso que apresenta uma perspectiva positiva da experiência de guerra do regressado Ilídio. Não fora a aprendizagem entretanto adquirida e a filha de António teria efectivamente falecido por afogamento; não fora a passagem pela guerra e não teria a possibilidade de adquirir aqueles conhecimentos e a capacidade de enfrentar a morte como desafio e não como fatalidade, atitude directamente inversa à assumida pela generalidade da aldeia. A enunciação deste ponto de vista deixa transparecer uma mensagem politicamente favorável à guerra colonial em que o Estado Novo envolvera o país. Essa opção, afinal, também trazia benefícios individuais para os militares envolvidos, dando-lhes novas competências que, de outra forma, não teriam possibilidades de adquirir.

Finalmente, em *Mudar de Vida*, notámos duas situações em que subentendemos uma visão politicamente desfavorável ao regime. A guerra colonial apresenta-se como factor desagregador das relações humanas, obrigando os protagonistas envolvidos a reconstruírem as suas vidas pessoais. Por outro lado, é também apontada como responsável pela incapacidade física de Adelino para a prática da actividade profissional que exercia antes de partir. Também neste caso, a personagem se vê obrigada a adaptar-se a uma

nova situação laboral. No entanto, pelo carácter politicamente melindroso destas duas situações, esta mensagem surge-nos sempre velada, sendo apenas alcançável de forma dedutiva e por exclusão de partes.

Família. Ao nível dos conteúdos, o lastro mais profundo e comum que vislumbramos nas narrativas é o universo da família. Independentemente da perspectiva mais ou menos conservadora, da proximidade ou do afastamento em relação ao regime político instituído, todas as diegeses convergem, de uma forma mais restrita ou mais alargada, para a problemática da desagregação da família, quer a entendamos como simples célula matrimonial, quer como comunidade mais alargada onde se situa o conjunto de referências culturais a que os protagonistas se sentem ligados. Assim acontece na segunda partida de Luís Vaz, motivada pelo afastamento que sente relativamente aos ideais dominantes na Lisboa de então, onde predomina a intriga e a corrupção, valores que sente não serem os mesmos que levaram o reino à formação do império. A partida da capital significa, desse modo, a busca dessas referências identitárias, entretanto perdidas, e em relação às quais o poeta descobre afinidades. Portanto, em *Camões*, a família a que aludimos deve ser entendida como comunidade alargada, como património referencial, como *mátria* de valores que perduram na memória colectiva e geram afinidades e sentimentos de pertença entre os seus membros.

Depois, em relação às restantes películas, é já o universo da família, entendida no sentido mais restrito, que sobredetermina os três universos diegéticos. Em *Frei Luís de Sousa*, o lastro mais estrutural é a defesa do matrimónio como sacramento indissolúvel, valor e princípio ético que acabará por condicionar a interpretação final do filme, condenando implicitamente as uniões geradas fora daquele contexto. Em *Vinte e Nove Irmãos*, a crise sentimental em que Maria se vê envolvida, na opinião do padre Luís, para além da ausência de fundamento, obstaculiza a concretização dos papéis socialmente atribuídos à mulher, que passam pelo matrimónio, pela maternidade e pela educação dos filhos, ou seja, as funções que remetem para o contexto da família cristã consignadas para o feminino pelo discurso oficial do regime. Finalmente, em *Mudar de Vida*, é também o valor da família que serve de sustentação à conduta de Adelino

e Júlia. No primeiro caso, a intenção do protagonista, ao regressar, é restabelecer o laço afectivo entretanto perdido com Júlia e, embora não definindo o modo operatório desse restabelecimento porque a narrativa não caminha nesse sentido, pressupomos que seria para desenvolver um quadro familiar normal. De igual modo, um dos argumentos fundamentais da recusa de Júlia em aceitar a intenção de Adelino relaciona-se precisamente com a situação familiar em que já está inserida, existindo já dois filhos por quem se sente responsável.

Mulher. Finalmente, a vida dos protagonistas masculinos que acompanhamos é muito condicionada pelo feminino, situação que acaba por colocar a mulher como elemento comum e, de alguma forma, determinante no desenvolvimento das quatro narrativas. Em primeiro lugar, verifica-se que em *Frei Luís de Sousa* e *Mudar de Vida* a mulher é vítima do império, ou seja, acaba por sofrer as consequências que as partidas suscitam. No primeiro caso, porque o retorno do primeiro marido frustra a opção amorosa entretanto assumida, e no segundo, porque a ida de Adelino para a guerra é motivo de dupla infelicidade — abandono gerado pela partida e impossível reconciliação depois do regresso.

Em segundo lugar, podemos inferir os pressupostos que estão subjacentes à ideia de feminino que nos é apresentada, noção que não coloca a mulher numa posição favorável, sendo-lhe atribuídos os papéis negativos e causadores dos problemas desenvolvidos nas narrativas. Em *Camões*, compete a Beatriz, em resultado da sua inveja e do desinteresse amoroso do herói, desenvolver a intriga palaciana que obriga Luís Vaz a refugiar-se em Ceuta; em *Frei Luís de Sousa*, Madalena de Vilhena, ao aceitar contrair segundo casamento, numa situação ilegal e moralmente condenável, torna-se a única responsável por toda a tragédia que se abateu sobre a família; em *Vinte e Nove Irmãos*, Maria, devido aos seus caprichos e contradições, torna-se a personagem responsável pela instabilidade emocional vivida por Ilídio, quer durante a sua ausência, quer depois do regresso; finalmente, em *Mudar de Vida*, apesar de Júlia não sair condenada e responsabilizada pela narrativa, é ela que, em última instância, se vê obrigada a assumir a atitude que gera a sua infelicidade e a de Adelino.

Como vemos, em todas as obras, ao feminino são reservados papéis negativos e fomentadores de infortúnio, situações que, nos três primeiros casos, correspondem a personagens, que não suscitam qualquer tipo de empatia no espectador, sendo Júlia a única exceção. No entanto, mesmo neste caso, é também a esta personagem feminina que compete o papel de ruptura da relação. Ou seja, nas quatro películas, a mulher está claramente ligada a papéis pouco simpáticos, situação que não deixa de levantar interrogações a outro nível, nomeadamente acerca das razões que levam à conotação das personagens femininas com aquele tipo de papéis. Sabemos que durante o Estado Novo o conceito de mulher corresponde sempre a uma visão conservadora, subserviente e secundária, mas, mesmo assim, existe ainda alguma distância entre essa ideia e a sua responsabilização pelo que acontece de negativo nas narrativas, situação que remete para a análise de domínios mais profundos sobre o perfil da mulher que as estruturas sociais deixam transparecer. Já o caso de Júlia, que revela uma certa tendência emancipatória, e dados os contornos políticos que a película contém, leva-nos a relacionar as suas opções com a evolução verificada nas sociedades ocidentais a partir dos anos 60, que preconizava a igualdade de papéis e de funções entre os sexos. Apesar de as circunstâncias a terem obrigado a assumir decisões que geram infelicidade, Júlia é, ao mesmo tempo, uma personagem revestida de nobreza e carácter, o que revela uma tentativa de apresentar algumas *nuances* diferentes em relação ao perfil de mulher que domina no Estado Novo.

Esta visão acentuadamente negativa sobre a mulher e sobre os papéis que desempenha poderá, em última instância, relacionar-se com a função clássica atribuída ao feminino na situação de partida do marido ou do companheiro, papel que passava por aguardar serenamente pelo regresso daquele, e cujo primeiro exemplo pode remontar à *Odisseia*, onde Penélope aguarda pelo regresso de Ulisses, apesar das provações a que é sujeita. Se relacionarmos este desempenho clássico com aqueles que acabámos de analisar em algumas das obras, verificamos que aqui a mulher não assumiu esse papel, casando de novo, no caso de *Frei Luís de Sousa* e de *Mudar de Vida*, ou deixando-se influenciar por outras ideias, em *Vinte e Nove Irmãos*, apesar de, em todos eles, se verificar o regresso do marido ou do companheiro.

Em suma, apesar das diferentes categorias agora enunciadas como denominadores comuns às diversas narrativas, parece-nos que o pessimismo, a família e a mulher acabam por ser os elementos nucleares a reter. Dentro do contexto diegético em que as histórias emergem, o pessimismo é uma determinante central em todas as obras, sentimento que redundava na criação de angústias, que, por sua vez, resultam do equacionamento da ideia de família, na qual a mulher assume um papel central. Deste modo, ante esta tripla repartição que circula em torno do pessimismo, da família e da mulher, restará indagar se esta trilogia não é, por sua vez, enquadrável na perspectiva de decadência que perdura desde o século XVI sobre os efeitos das partidas e dos regressos que o império colonial colocava à sociedade portuguesa.

UMA ÁFRICA,
DOIS IMPÉRIOS

VI

(Página deixada propositadamente em branco)

VI

UMA ÁFRICA, DOIS IMPÉRIOS

Com *África Nossa* pretendemos aferir como é que o império colonial foi perspectivado pela ficção cinematográfica portuguesa produzida entre 1945 e 1974. Feito esse percurso, falta apenas encerrá-lo. Nesse balanço não é nossa pretensão apresentar ideias novas, mas recuperar algumas das que nos parecem mais significativas e que ficaram expressas ao longo do texto.

E em primeiro lugar, apesar do sentido humorístico que a afirmação possa conter, este estudo constituiu uma história com fitas. *História*, porque procurou ser uma análise, rigorosa e objectiva, às estórias filmicas que foram produzidas sobre o império colonial entre 1945 e 1974, para, a partir daí, inferirmos como é que aquela realidade foi concebida por este instrumento cultural que constitui o cinema. Porém, apesar da conotação que aquela expressão inicial possa conter e da assunção de rigor e objectividade que devem ser inerentes ao discurso histórico, este trabalho também necessita de recorrer ao processo narrativo para expressar os resultados da pesquisa. Daí que, humoristicamente, a tenhamos designado como *uma história com fitas*. *História* porque não deixa de ser um discurso, logo, uma narrativa, cujo objecto foram as *fitas*, instrumento pelo qual se produziram ficções sobre o tema que se pretendia investigar.

Porém, como procurámos demonstrar ao longo do texto, a informação retirada das películas não surgiu de um processo impressionista e subjectivo. Pelo contrário, o modelo que utilizámos, que optámos por não publicar neste texto, permitiu-nos aplicar uniformemente os mesmos critérios a todas as fontes, conseguindo, dessa forma, uma recolha sistemática de elementos para fundamentar objectivamente a análise.

Contudo, apesar da convicção que temos no trabalho desenvolvido, admitimos que, segundo uma perspectiva mais clássica de elaboração do discurso histórico, ainda haja resistências e desconfianças relativamente à forma de retirar sentidos de uma narrativa fílmica, que se desvalorize ainda a sustentabilidade de elementos não verbais, como um grande plano, um contrapicado ou a sucessão de duas cenas ou sequências, para poder produzir significações com relevância histórica.

Consideramos que é uma atitude compreensível em função do ponto de vista que a sustenta. Porém, em nossa defesa, invocamos o carácter consensual daquelas interpretações em outras áreas do saber social. Poderemos ainda argumentar que o filme tem mecanismos de significação próprios que constituem uma linguagem. Aqui radicará o cerne da desconfiança e da resistência. Porém, se admitirmos que uma linguagem é um sistema de signos ou de símbolos, que permite traduzir pensamentos, significar ideias ou designar coisas, não é correcto reduzir o conceito ao único meio que possibilita a conversação, a linguagem verbal, que, segundo aquele ponto de vista, não é mais do que uma forma particular de um fenómeno mais geral. Desse modo, se a alternativa é incluir a obra cinematográfica entre os que já fazem parte dos campos da história, é necessário que os instrumentos de leitura sejam outros, desenvolvendo duas atitudes simultâneas: aceitar que o filme assenta numa linguagem e deixar de o analisar segundo o cânone escrito.

Em relação às ficções cinematográficas que, conotada ou denotadamente, faziam alusões ao império colonial, parece-nos termos já deixado claro aquilo que de mais substantivo haveria a dizer em cada um dos três capítulos em que efectuámos a análise fílmica. Sobre a conquista, verificámos através dos respectivos heróis que as ficções se dividem por dois modelos: o do herói épico-trágico e o do herói romanesco, correspondendo cada paradigma a épocas distintas do Estado Novo. Sobre as colónias, as mesmas tendências mantêm-se, surgindo a fase paradisíaca e a fase do remorso. Por fim, nos filmes que abordam o regresso, constatámos que não existem narrativas felizes, sendo dominante algum tipo de angústia.

Porém, na análise fílmica subjaz ainda uma ideia que agora gostaríamos de tornar mais evidente e que diz respeito à noção de império que se in-

fere da caracterização dos heróis, das colónias e do regresso. *Uma África, dois impérios* será a expressão sintética dessa concepção, que constituirá essência a deduzir neste balanço global. De facto, a forma como os territórios foram tematicamente concebidos pelas narrativas tendeu sempre, no seu conjunto, para duas diferentes concepções sobre o império, que, por operacionalidade analítica, designaremos através da antinomia luz-sombra. No primeiro caso, a luminosidade assenta na convicção das virtualidades da posse de territórios ultramarinos; no segundo, as sombras advêm de uma interpretação difusamente contrária ao princípio anterior, em que, genericamente, o império colonial é a razão fundadora de traumas, conflitos e angústias, e, em alguns casos, gerador de desequilíbrios sem solução.

A concepção luminosa do império é particularmente observável nas narrativas de exaltação dos heróis e nas obras onde se expressa uma visão optimista sobre as colónias. Nas primeiras, manifesta-se uma crença profunda nas capacidades da ideia imperial, através dos seus heróis tendencialmente épico-trágicos, como Camões, Couceiro, Mouzinho, Caldas Xavier ou o colono António, que, através da impulsividade, da ausência de hesitações, da coragem temerária, da luta em defesa da norma e da lei instituída, demonstram que o império lhes surge como uma causa, como força mobilizadora, gerador de energias construtivas, como algo que os envolve apaixonadamente. Este carácter agregador do império também poderá ser deduzido a partir da visão paradisíaca que é exposta em algumas narrativas, particularmente em *Chaimite* e *O Zé do Burro*, das quais emana um discurso pleno de optimismo em relação à colónia moçambicana, apresentada como região produtora de riqueza, de felicidade e de harmonia, na qual os colonos surgem como elementos proactivos e desejosos de ultrapassar os problemas com que se deparam, de forma a contribuírem para o progresso da terra.

Já em relação à concepção sombria do império, os territórios ultramarinos, pelos quais os protagonistas lutam, no lugar de adquirirem um carácter mobilizador, transformam-se na causa longínqua dos problemas enunciados pelas narrativas, questões que, em muitos casos, não terão uma resolução feliz, transformando o império em algo que estende a sua sombra fatal sobre as personagens, condicionando-lhes o destino, e sobre o qual,

em muitas situações, é possível retirar ilações críticas, nomeadamente quanto à política colonial do regime.

Os heróis, mais uma vez, serão o nosso primeiro argumento demonstrativo daquela concepção do império, particularmente a tipologia romanesca. A partir do momento em que a guerra colonial faz parte do universo diegético das narrativas, assistimos ao aparecimento de elementos na caracterização das personagens que permitem deduzir o condicionamento que o império exerce sobre a sua conduta. Refiram-se os testemunhos militares de Ilídio, em *Vinte e Nove Irmãos*, ou do namorado da filha mais velha, em *Brandos Costumes*, através dos quais acedemos ao *stress* de guerra provocado pela tensão dos combates, dando azo ao aparecimento de estratégias como a bebida para superar as angústias que aquela situação desencadeia. Ou seja, estas personagens militares já não caminham indiferentes ao risco, como acontecia nas narrativas de exaltação; pelo contrário, assumem a sua condição humana e os receios inerentes às situações em que se encontram, transportando, assim, o peso inerente à responsabilidade que lhes foi incumbida pelo Estado. Agora, verifica-se uma inversão na colocação dos problemas. No lugar do império como ideia mobilizadora das energias das personagens, em relação ao qual o esforço despendido é irrelevante, é a dor decorrente da mobilização que é valorizada, numa equação onde o peso do esforço é maior que o da motivação.

No entanto, o lado sombrio do império será mais visível nas personagens que ficam à espera daqueles que partiram para a guerra ou que estão à espera dessa eventualidade. Saliente-se João, em *O Mal-Amado*, que antevê a sua mobilização e que, apesar da sua atitude crítica em relação aos aprisionamentos sociais, percebe como a sua vida será determinada independentemente das suas convicções, sentindo-se impotente perante a evidência de ser mobilizado, restando-lhe apenas assumir a fragilidade da sua condição humana. Mais notório ainda será recordar os efeitos da mobilização junto daqueles que ficam, particularmente em Inês, personagem do filme anteriormente citado, que fica desequilibrada por causa da perda do irmão na guerra e que procura compensar de forma obsessiva e fatal o seu desaparecimento. De modo idêntico, a irmã mais velha de *Brandos Costumes*, em resultado da perda

do namorado no conflito, procura suicidar-se, desistindo da vida e das suas convicções.

O mesmo pessimismo sobre a realidade ultramarina poderá ser aferido a partir da forma como as colónias, os colonos e os colonizados são concebidos. Em primeiro lugar, o ultramar pode ser entendido como um espaço não civilizado que faz regressar as pessoas que para lá vão viver. Bernardo Costa, o tio de Amadeu em *O Costa de África*, quando passa temporariamente pela metrópole é o exemplo perfeito do retorno à barbárie após o contacto com os povos africanos, chocando pelos hábitos pouco civilizados que apresenta no domínio das relações sociais e na concepção material e inferiorizante que apresenta da mulher. Por outro lado, as colónias poderão ser encaradas como espaços de marginalidade e ilicitude, constituindo este outro aspecto negativo na forma como o ultramar é concebido. A ideia será dedutível a partir de um exemplo dos anos 70, em *Malteses, Burgueses e às vezes...*, quando a alta sociedade que vive na província angolana é conotada com a corrupção, vivendo de negócios ilícitos, praticando hipocritamente gestos socialmente bem aceites, perante a inconsciência dos indígenas.

Finalmente, nos filmes em que o universo diegético é condicionado pelo regresso de um dos protagonistas do ultramar, também é possível deduzir uma visão sombria sobre o império. A imposição da partida aos protagonistas, por razões que não se prendem com o interesse individual mas exclusivamente para defender opções políticas do poder instituído, produzirá um quadro de transformações durante a ausência, gerando situações de mudança ou adaptação depois do regresso, cujo percurso resolutivo é normalmente doloroso e do qual poderão resultar soluções não expectáveis que, academicamente, não se verificariam se a obrigação de partir não se tivesse verificado. Salientem-se, particularmente, os casos de *Vinte e Nove Irmãos* e *Mudar de Vida*, em que, no primeiro caso, Ilídio se depara com o desinteresse amoroso da noiva, e, no segundo, Adelino se confronta com o desaparecimento do quadro sentimental e profissional existente antes da partida, em virtude do casamento de Júlia e da incapacidade física que trouxe da guerra.

Esta dualidade luz-sombra, *império luminoso — império sombrio* não nos parece exagerada. Constituirá, por ventura, uma constante da história

portuguesa sobre o império colonial que perdurará para além da sua vigência. As manifestações culturais que o pós-25 de Abril de 1974 continua a oferecer, que oscilam entre a concepção luminosa e sombria, são disso uma evidência. Nessa perspectiva, *África Nossa* será apenas mais um contributo para o aprofundamento dessa problemática. Porém, a permanência do império para além da sua vigência, como assunto recorrente das preocupações sociais, coloca também a questão da identidade nacional como um processo em construção, no qual se cruza o lastro de ideias e memórias herdadas do passado com as rupturas que, por vezes, é necessário efectuar para se realizarem saltos qualitativos. Nessa acepção, a África “nunca deixará de ser nossa”, pela identidade e pela memória.

REFERÊNCIAS

(Página deixada propositadamente em branco)

REFERÊNCIAS

Arquivo Nacional de Imagens em Movimento

- As letras descem do céu* (1953). Felipe de Solms; CNEA.
- Barros, Leitão de (1946). *Camões. Erros meus, má fortuna, amor ardente*, António Lopes Ribeiro
- Canto, Jorge B. (1953). *Chaimite*, CINAL.
- Faria, António (1972). *Índia*, António Faria.
- Ferreira, Eurico (1971). *O Zé do burro*, FILMLAB
- Fraga, Augusto (1965). *Vinte e nove irmãos*, Manuel Queiroz; CINEDEX.
- Macedo, António de (1970). *Nojo aos cães*, António de Macedo; F de Castro.
- Marques, Gentil (1949). *A nau Catrineta*, Produtores Associados.
- Mendes, João (1950). *Mar português*, João Mendes.
- Mendes, João (1954). *O Costa de África*, Felipe de Solms.
- Mendes, João (1960). *Henrique, o navegador*, Felipe de Solms.
- Ramos, Courinha (1972). *O explicador de matemática*, Courinha Ramos.
- Ribeiro, António L. (1950). *Frei Luís de Sousa*, Lisboa Filme.
- Rocha, Paulo (1966). *Mudar de vida*, António da Cunha Telles.
- Santos, Alberto S. (1974). *Brandos costumes*, CPC.
- Semedo, Artur (1973). *Malteses, burgueses e às vezes...*, SULCINE.
- Silva, Fernando M. (1972). *O mal amado*, CPC.
- Vasconcelos, António-Pedro (1972). *Perdido por cem*, CPC.

Cinemateca Portuguesa

- Actas do Conselho do Cinema (1962-1971)*, Conselho do Cinema.
- Barros, Leitão de (1945). *Camões, o trinca-fortes. Planificação*.
- Barros, Leitão de (sd). *Camões. Sequência cinematográfica*.

- Canto, Jorge Brum do (1950). *Chaimite. A queda do império vátua. Sequência cinematográfica*, Lisboa, CINAL.
- Canto, Jorge Brum do (sd). *Planificação*.
- Esteves, Constantino (sd). *Derrapagem. Sequência cinematográfica*.
- Ferreira, Eurico (sd). *O Zé do burro. Diálogos*.
- Fraga, Augusto (sd). *A voz do sangue. Planificação*.
- Fraga, Augusto (sd). *A voz do sangue. Sequência cinematográfica*.

Inspecção Geral das Actividades Culturais

- DDirecção dos Serviços de Espectáculos (1972). *Derrapagem*, Secretaria de Estado da Informação e Turismo, Exame e Classificação de Filmes.
- Direcção dos Serviços de Espectáculos (1972). *O Zé do burro*, Secretaria de Estado da Informação e Turismo, Exame e Classificação de Filmes.
- Direcção dos Serviços de Espectáculos (1973). *Limpopo*, Secretaria de Estado da Informação e Turismo, Exame e Classificação de Filmes.
- Direcção dos Serviços de Espectáculos (1973). *Perdido por cem*, Secretaria de Estado da Informação e Turismo, Exame e Classificação de Filmes.
- Direcção dos Serviços de Espectáculos (1974). *Malteses, burgueses e às vezes*, Secretaria de Estado da Informação e Turismo, Exame e Classificação de Filmes.
- Inspecção dos Espectáculos (1966). *A voz do sangue*, Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, Exame e Classificação de Filmes.
- Inspecção dos Espectáculos (1967). *Mudar de vida*, Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, Exame e Classificação de Filmes.
- Inspecção dos Espectáculos (1967). *Uma vontade maior*, Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, Exame e Classificação de Filmes.
- Inspecção dos Espectáculos (1968). *Estrada da vida*, Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, Exame e Classificação de Filmes.
- Inspecção dos Espectáculos (1965). *Vinte e nove irmãos*, Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, Exame e Classificação de Filmes.
- Inspecção dos Espectáculos (1954). *O Costa de África*, Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, Registo de Censura de Filmes.
- Inspecção Geral dos Espectáculos (1950). *Frei Luís de Sousa*, Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo.
- Inspecção Geral dos Espectáculos (1952). *Chikwembo*, Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, Registo de Censura de Filmes.
- Inspecção Geral dos Espectáculos (1953). *Chaimite*, Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, Registo de Censura de Filmes.
- Marques, Carlos (sd). *Chikwembo. Sortilégio africano. Planificação*.
- Mendes, João (sd). *O Costa de África. Diálogos*.
- Mendes, João (sd). *O Costa de África. Planificação*.
- Rocha, Paulo (sd). *Mudar de vida. Diálogos*.
- Semedo, Artur (sd). *Malteses, burgueses e às vezes. Diálogos*.

REFERÊNCIAS

- Silva, Fernando Matos (sd). *O mal amado. Diálogos*.
- Silva, Fernando Matos (sd). *O mal amado. Sequência cinematográfica*.
- Sousa, Jorge de (sd). *Limpopo. Argumento*.
- Vasconcelos, António-Pedro (sd). *Perdido por cem. Diálogos*.

Cinema / História

- Allen, Robert (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- Aumont, Jacques (1992). *La imagen*, Barcelona, Paidós.
- Aumont, Jacques (1993). *Análisis del film*, Barcelona, Paidós.
- Aumont, Jacques (1996). *Estética del cine*, Barcelona, Paidós.
- Baecque, Antoine (1998). *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Éditions Complexe.
- Benet, Vicent J. (1999). *Un siglo en sombras. Introducción a la historia y la estética del cine*, València, Ediciones de la Mirada.
- Benjamin, Walter (1985). *Estéticas do cinema*, 4, Lisboa, Dom Quixote.
- Bordwell, David (1995). *El arte cinematográfico. Una introducción*, Barcelona, Paidós.
- Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós.
- Bourget, Jean-Loup (1992). *L'histoire au cinéma. Le passé retrouvé*, Paris, Gallimard.
- Cardoso, Abílio H. (1999). "O jogo, a ficção e a história", *Forum Media*, 1, p. 58-64.
- Carroll, Noël (1998). *Interpreting the moving image*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Casetti, Francesco (1994). *Teorías del cine (1945-1990)*, Madrid, Catedra.
- Chartier, Roger (1998). "La vérité entre fiction et histoire", Antoine Baecque, *De l'histoire au cinéma*, Paris, Éditions Complexe, p. 29-45.
- Chion, Michel (1997). *La música en el cine*, Barcelona, Paidós.
- Chion, Michel (1999). *El sonido*, Barcelona, Paidós.
- Comolli, Jean-Louis (1975). "Técnica e ideologia", A. Roma Torres, *Cinema, arte e ideologia*, Porto, Afrontamento, p. 191-203.
- Coultass, Clive (1978). "Film preservation: the archives", Paul Smith, *The historian and film*, London, Cambridge University Press, p. 32-47.
- Courtade, F. (1972). *Histoire du cinéma nazi*, Paris, Losfeld.
- Cousins, Mark (2005). *Biografia do filme*, Lisboa, Plátano Editora.
- Delage, Christian (1989). *La vision nazie de l'histoire. Le cinéma documentaire du troisième reich*, Lausanne, Edition L'Age d'Homme.
- Delage, Christian (1997). "Cinéma, histoire. La réappropriation des récits", *Vertigo*, 16, p. 13-22.
- Delage, Christian (1998). "Cinéma, enfance de l'histoire", Antoine Baecque, *De l'histoire au cinéma*, Paris, Éditions Complexe, p. 61-98.
- Deleuze, Gilles (2004). *A imagem movimento. Cinema 1*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- Drobashenko, Sergei (1982). "Soviet documentary film, 1917-1940", *Propaganda, politics and film. 1918-1945*, London, The Macmillan Press, p. 249-269.

- Farge, Arlette (1998). "Écriture historique, écriture cinématographique", Antoine Baecque, *De l'histoire au cinéma*, Paris, Éditions Complexe, p. 111-126.
- Faria, António (2001). *A idade da consciência. Cinema e história*, V. N. Gaia, Estratégias Criativas.
- Ferreira, Jaime (1993). "O cinema — documentário e ficção — como documento e discurso histórico", *Notas económicas*, 2, p. 66-72.
- Ferro, Marc (1976). *Analyse du film, analyse de société*, Paris, Hachette.
- Ferro, Marc (1977). *Cinéma et histoire*, Paris, Denoël / Gonthier.
- Ferro, Marc (1978). "The fiction film and historical analysis", Paul Smith, *The historian and film*, London, Cambridge University Press, p. 80-94.
- Ferro, Marc (1984). *Film et histoire*, Paris, Éditions de L'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Ferro, Marc (1987). "O filme: uma contra-análise da sociedade", *Fazer história*, 3, Lisboa, Bertrand Editora, p. 255-276.
- Ferro, Marc (1989). *Revoltes. Revolutions. Cinema*, Paris, Editions du Centre Pompidou.
- Ferro, Marc (1990). "Imagem", *A nova história*, Coimbra, Almedina, p. 289-291.
- Ferro, Marc (1995). *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel.
- Fledelius, Karsten (1980). "Fields and strategies of historical film analysis", K. R. M. Short, *History and film methodology, research, education*, Copenhagen, Eventus, p. 53-80.
- Garçon, François (1992). "Des noces anciennes", *CinémaAction. Cinéma et histoire. Autour de Marc Ferro*, 65, p. 9-19.
- Garçon, François (1992). "Cinéma et histoire. Autour de Marc Ferro", *CinémaAction*.
- Gaudreault, André (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós.
- Geadá, Eduardo (1998). *Os mundos do cinema*, Lisboa, Notícias Editorial.
- Gili, Jean (1981). *Stato fascista e cinematografia: repressione e promozione*, Roma, Bulzoni.
- Gili, Jean (1985). *L'Italie de Mussolini et son cinéma*, Paris, Ed. Henry Veyrier.
- Goldmann, Annie (1968). *Cinéma et société moderne. Le cinéma de 1958 à 1968*, Paris, Denoël.
- Goldmann, Annie (1992). "Dépasser le stade de l'interprétation", *CinémaAction*, 65, p. 37-40.
- Gubern, Román (2005). *Historia del cine*, Barcelona, Editorial Lumen, 6ª.
- Haworth, Bryan (1978). "Film in the classroom", Paul Smith, *The historian and film*, London, Cambridge University Press, p.157-168.
- Hueso, Angel Luis (1998). *El cine y el siglo XX*, Barcelona, Editorial Ariel.
- Hughes, William (1978). "The evaluation of film as evidence", Paul Smith, *The historian and film*, London, Cambridge University Press, p. 49-79.
- Kenez, Peter (1992). *Cinema and soviet society (1917-1953)*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Kracauer, Siegfried (1985). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós.
- Lagny^(a), Michèle (1992). "Après la conquête, comment défricher?", *CinémaAction. Cinéma et histoire. Autour de Marc Ferro*, 65, p. 29-36.
- Lagny^(b), Michèle (1992). *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin.
- Lagny, Michele (1997). *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, Bosch.

REFERÊNCIAS

- Landy, Marcia (1996). *Cinematic uses of the past*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Lera, J. M. Caparrós (2000). *Estudios sobre el cine español del franquismo (1941-1964)*, Valladolid, Fancy Ediciones.
- Lera, José María Caparrós (1997). *100 películas sobre história contemporânea*, Madrid, Alianza Editorial.
- Les, Juan A Hernández (2003). *Cinema e literatura. A metáfora visual*, Porto, Campo das Letras.
- Maarek, Philippe (1982). *La censure cinématographique*, Paris, Librairies Techniques.
- Marañón, Alicia Salvador (1997). *Cine, literatura e historia*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- Martin, Marcel (2002). *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 5ª.
- Marwick, Arthur (1978). "Film university teaching", Paul Smith, *The historian and film*, London, Cambridge University Press, 142-155.
- Mazzoleni, Arcangelo (2005). *O ABC da linguagem cinematográfica*, Avanca, Cine-Clube de Avanca.
- Metz, Christian (1975). "A decadência do verosímil", *Cinema, arte e ideologia*, Lisboa, Afrontamento, p. 205-220.
- Metz, Christian (1980). *O significante imaginário. Psicanálise e cinema*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Morin, Edgar (1980). *O cinema ou o homem imaginário*, Lisboa, Moraes Editores.
- Moscariello, Angelo (1985). *Como ver um filme*, Lisboa, Editorial Presença.
- Noriega, José Luis Sánchez (2003). *Historia del cine*, Madrid, Alianza Editorial.
- Paz, José L. Castro de (1999). *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto fílmico*, Madrid, Visor Libros.
- Peters, J. M. (1980). "How a camera can express and convey information — a model for analysing audio-visual messages", *History & film: methodology, research, education*, Copenhagen, Eventus, p. 39-52.
- Ponce, Miguel Barbacheno (1997). *Cine durante la guerra fría*, 1, 1945-1970, México, Trillas.
- Pontecorvo, Lisa (1978). "Film resources", Paul Smith, *The historian and film*, London, Cambridge University Press, p. 15-31.
- Pronay, Nicholas (1982). *Propaganda, politics, and film, 1918-1945*, London, Macmillan.
- Rancière, Jacques (1998). "L'historicité du cinéma", Antoine Baecque, *De l'Histoire au cinéma*, Paris, Éditions Complexe.
- Reis, Carlos (1990). *Dicionário de narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina, 2ª.
- Rosenstone, Robert (1997). *El pasado em imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Editorial Ariel.
- Sanchez-Biosca, Vicente (1996). *El montage cinematográfico. Teoría y análisis*, Barcelona, Paidós.
- Sand, Shlomo (2004). *El siglo xx en pantalla*, Barcelona, Critica.
- Seabra, Jorge (2000). "Imagens do império", Luís Reis Torgal, *O cinema sob o olhar de Salazar*, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 235-273.
- Seabra, Jorge (2007). "Chaimite. A queda do império vátua", Carolin O. Ferreira, *O cinema português através dos seus filmes*, Porto, Campo das Letras.
- Seabra, Jorge (2007). *África nossa. O império colonial na ficção cinematográfica portuguesa 1945-1974*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Smith, Paul (1976). *The historian and film*, London, Cambridge University Press.

- Sorlin, Pierre (1974). "Clio à l'écran ou l'historien dans le noir", *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, p. 252-278.
- Sorlin, Pierre (1980). *The film in history. Restaging the past*, Ottawa, N. J. Barnes and Noble.
- Sorlin, Pierre (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Sorlin, Pierre (1996). *Cines europeos, sociedades europeas (1939-1990)*, Barcelona, Paidós.
- Taylor, Philip M. (1982). "British official attitudes towards propaganda abroad, 1918-39", *Propaganda, politics and film. 1918-1945*, London, The Macmillan Press Ltd, p. 23-49.
- Uroz, José (1999). *História y cine*, Alicante, Universidade de Alicante.

Cinema Português

- António, Lauro (1978). *Cinema e censura em Portugal*, Lisboa, Arcádia.
- António, Lauro (2001). *Cinema e censura em Portugal*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa.
- Azevedo, Cândido de (1999). *A censura de Salazar e Marcelo Caetano*, Lisboa, Caminho.
- Azevedo, Manuel de (1944). *O cinema em marcha*, Porto, Livraria Latina.
- Azevedo, Manuel de (1945). *Ambições e limites do cinema português*, Lisboa, Seara Nova.
- Azevedo, Manuel de (1945). *Panorama actual do cinema*, Porto, Livraria Latina.
- Azevedo, Manuel de (1948). *O movimentos dos cine-clubes*, Lisboa, Seara Nova.
- Azevedo, Manuel de (1951). *Perspectivas do cinema português*, 3, Porto, Clube Português de Cinematografia.
- Azevedo, Manuel de (1956). *A evolução do cinema*, 2, Porto, Ed. SEN.
- Barcoso, Cristina (2000). "A campanha nacional de educação de adultos e o cinema", Luís Reis Torgal, *O cinema sob o olhar de Salazar...*, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 162-191.
- Carvalhoes, José (1958). *Cinema e televisão no pensamento da Igreja*, Porto, Livraria Apostolado da Imprensa.
- Carvalhoes, José (1958). *Responsabilidades educativas perante o cinema*, Lisboa, Brotéria.
- Cleto, Germano (1979). *Rumos do cinema português*, Lisboa, FAOJ.
- Coelho, Eduardo Prado (1983). *Vinte anos de cinema português (1962-1982)*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Comissão Administrativa da União de Grémios dos Espectáculos (1955). "Os problemas do cinema e do teatro analisados numa exposição ao governo", *Boletim da União de Grémios dos Espectáculos*, Ano 3º, 15, p. 1-12.
- Costa, Henrique Alves (1954). *Breve história da imprensa cinematográfica portuguesa*, Porto, Cine-Clube do Porto.
- Costa, Henrique Alves (1978). *Breve história do cinema português*, Lisboa, I.C.A.L.P.
- Costa, Henrique Alves (1983). *Raul de Caldevilla e o seu tempo*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- Costa, Henrique Alves (1988). *A longa caminhada para a invenção do cinematógrafo*, Porto, Cineclube do porto.
- Costa, João Bénard da (1982). *Imagens do cinema português dos anos 40*, Fundação Calouste Gulbenkian.

REFERÊNCIAS

- Costa, João Bénard da (1990). *Os filmes da minha vida / Os meus filmes da vida*, Lisboa, Alvim.
- Costa, João Benard da (1991). *Histórias do cinema*, Lisboa, INCM.
- Costa, José F. (2002). *O cinema ao poder*, Lisboa, Hugin.
- Cruchinho, Fausto (2000). “O Conselho do Cinema. Notas sobre o seu funcionamento (1962-1971)”, Luís Reis Torgal, *O cinema sob o olhar de Salazar*, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 339-355.
- Cruz, António Félix (1979). *O cinema no meio rural*, Lisboa, Sociedade das Ciências Agrárias de Portugal.
- Delille, Maria Manuela Gouveia (1991). *Do Pobre B. B. em Portugal. Aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril*, Aveiro, Estante.
- Faria, António (1973). *Consciência crítica do cinema em Portugal*, 1, Manuel Miranda.
- Faria, Manuel da Silva (1982). *A sociedade tipificada*, Porto, Gráfica do Colégio de Orfãos.
- Fernandes, José Manuel (1995). *Cinemas de Portugal*, Lisboa, Inapa.
- Ferro, António (1950). *Teatro e cinema*, Lisboa, S.N.I.
- Ferro, António (1982). *Salazar. O homem e a sua obra*, Lisboa, Fernando Pereira - Editor.
- Fundo do cinema nacional. Legislação* (1950). Lisboa, Imprensa Nacional.
- Gaspar, José Maria (1948). *O cinema e a escola*, Coimbra, Coimbra Editora.
- Geadá, Eduardo (1973). “O cinema português”, *Autores*, 72, p. 9-11.
- Geadá, Eduardo (1977). *O imperialismo e o fascismo no cinema*, Lisboa, Moraes Editores.
- Geadá, Eduardo (1978). *Cinema e transfiguração*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Godinho, Francisco Mendes (1953). “O cinema e a criança”, *O Médico*, p.
- Guia dos arquivos audiovisuais em Portugal* (1996). Lisboa, TV Guia Editora.
- J. Leitão de Barros* (sd). Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- Jorge Brum do Canto (sd). Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- Matos-Cruz, José de (1982). *Leitão de Barros*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- Matos-Cruz, José de (1983). *António Lopes Ribeiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- Matos-Cruz, José de (1989). *Prontuário do cinema português*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- Matos-Cruz, José de (1997). *Cinema português. O dia do século*, Lisboa, Grifo.
- Matos-Cruz, José de (1999). *O cais do olhar*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- Matos-Cruz, José de (2000). *António de Macedo. Cinema. A viragem de uma época*. Lisboa, Dom Quixote.
- Monteiro, Paulo Filipe (2000). “Uma margem no centro: a arte e o poder do «novo cinema»”, Luís Reis Torgal, *O cinema sob o olhar de Salazar...*, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 306-338.
- Morais, Armindo J. Baptista (1987). “Vinte anos de cinema português, 1930-1950: conteúdos e políticas”, *O Estado Novo. Das origens ao fim da autarquia. 1926-1959*, 2, Lisboa, Fragmentos, p. 187-208.
- Paulo Rocha. O rio do ouro* (sd). Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- Paulo, Heloísa (1994). *Estado Novo e propaganda em Portugal e no Brasil. O SPN/SNI e o DIP*, Coimbra, Minerva.
- Pelayo, Jorge (1985). *Bibliografia portuguesa de cinema. Uma visão cronológica*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa.

- Pina, Luís de (1986). *História do cinema português*, Lisboa, Europa-América.
- Ramos, J. Leitão (1989; 2005). *Dicionário do cinema português*, 2 vols. Lisboa, Caminho.
- Real, Luís Neves (1955). *Em defesa do cinema. Cartas abertas aos senhores deputados da nação*, Porto, Cine Clube do Porto.
- Ribeiro, M. Félix (1973). *Jorge Brum do Canto. Um homem do cinema português*, Lisboa, Secretaria de Estado da Informação e Turismo.
- Ribeiro, Manuel Felix (1983). *Filmes, figuras e factos da história do cinema português (1896-1949)*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- Seabra, Jorge (1993). *Cinema, império e memória no Estado Novo*, Universidade de Coimbra.
- Seabra, Jorge (1995). "O império e as memórias do Estado Novo", *Revista de História das Ideias*, 17, p. 33-78.
- Torgal, Luís R. (2000). *O cinema sob o olhar de Salazar*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- Torgal, Luís Reis (2000). "Propaganda, ideologia e cinema no Estado Novo. A «conversão dos descrentes»", Luís Reis Torgal, *O cinema sob o olhar de Salazar*, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 64-91.

História

- Albuquerque, Mouzinho de, (1956). "A campanha contra os Namarrais", M. M. Sarmiento Rodrigues, *Pensamento e acção de Mouzinho em Moçambique - Antologia*, p. 40-47.
- Albuquerque, Mouzinho de, (1956). "A prisão do Gungunhana", M. M. Sarmiento Rodrigues, *Pensamento e acção de Mouzinho em Moçambique - Antologia*, p. 11-29.
- Albuquerque, Mouzinho de, (1956). "Campanha contra o Maguiguana nos territórios de Gaza em 1897", M. M. Sarmiento Rodrigues, *Pensamento e acção de Mouzinho em Moçambique - Antologia*, p. 42-47.
- Albuquerque, Mouzinho de, (1956). "Carta ao Príncipe Real D. Luís Filipe de Bragança", M. M. Sarmiento Rodrigues, *Pensamento e acção de Mouzinho em Moçambique - Antologia*, p. 139-145.
- Albuquerque, Mouzinho de, (1956). "Moçambique, 1896-1898", M. M. Sarmiento Rodrigues, *Pensamento e acção de Mouzinho em Moçambique - Antologia*, p. 85-87
- Alexandre, Valentim (1996). "Ideologia colonial", Fernando Rosas, *Dicionário de história do Estado Novo*, 1, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 432-434.
- Alexandre, Valentim (1998). "As periferias e a implosão do império", Francisco Bethencourt, *História da expansão portuguesa*, 5, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 46-60.
- Alexandre, Valentim (1998). "Nação e império", Francisco Bethencourt, *História da expansão portuguesa*, 4, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 90-142.
- Alexandre, Valentim (1998). "Situações coloniais: I — A lenta erosão do Antigo Regime (1851-1890)", Francisco Bethencourt, *História da expansão portuguesa*, 5, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 143-181.
- Alexandre, Valentim (2000). "Ultramár", António Barreto, *Dicionário de história de Portugal*, 9, Porto, Livraria Figueirinhas, p. 540-543.
- Antunes, José Freire (1995). *A guerra de África. 1961 - 1974*, 1, Lisboa, Círculo de Leitores.
- Augé, Marc (1994). "Heróis", *Enciclopédia Einaudi*, 30, Lisboa, INCM, p. 128-148.
- Azevedo Carlos M. (2000-2001). *Dicionário de história religiosa de Portugal*, 4 vols. Lisboa, Círculo de Leitores.
- Azevedo, Cândido de (1999). *A censura de Salazar e Marcello Caetano*, Lisboa, Caminho.

REFERÊNCIAS

- Azevedo, Carlos M (2002). *História religiosa de Portugal*, 3, Lisboa, Círculo de Leitores.
- Bairoch, Paul (1986). “Colónias”, *Enciclopédia Einaudi*, 7, Lisboa, INCM, pp. 304-325.
- Barata, Manuel T. (2004). *Nova história militar de Portugal*, vols. 3-5, Lisboa, Círculo de Leitores.
- Barcoso, Cristina (2000). “A campanha nacional de educação de adultos e o cinema”, Luís Reis Torgal, *O cinema sob o olhar de Salazar*, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 162-191.
- Barreto, M^a Isabel (1972). *Novas cartas portuguesas*, Lisboa, Editorial Futura.
- Barreto, José (1999). “Censura”, António Barreto, *Dicionário de história de Portugal*, 7, Porto, Livraria Figueirinhas, p. 275-284.
- Bastos, Glória (2004). *O teatro no tempo da Primeira República*, Lisboa, IPM.
- Baumer, Franklin L. (1990). *O pensamento europeu moderno*, Lisboa, Edições 70.
- Belo, Maria (1987). “O Estado Novo e as mulheres”, *O Estado Novo. Das origens ao fim da autarcia (1926-1959)*, 2, Lisboa,, Editorial Fragmentos, p. 263-279.
- Bethencourt, Francisco (1998-1999). *História da expansão portuguesa*, 4-5, Lisboa, Círculo de Leitores.
- Bloch, Marc (1976). *Introdução à história*, Lisboa, Publicações Europa-América.
- Bobbio, Norberto (1989). “Estado”, *Enciclopédia Einaudi*, 14, Lisboa, INCM, p. 215-275.
- Brenner, Hildegard (1965). *La política culturale del nazismo*, Bari, Laterza.
- Brito, J. M. Brandão de (1999). *Do marcelismo ao fim do império*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- Caetano, Marcello (1969). *Pelo futuro de Portugal*, Lisboa, Verbo.
- Caetano, Marcello (1970). *Mandato indeclinável*, Lisboa, Verbo.
- Caetano, Marcello (1977). *Minhas memórias de Salazar*, Lisboa, Verbo.
- Caetano, Marcello (1981). *Constituições portuguesas*, Lisboa, Verbo, 4^a.
- Câmara, Maria Alexradra (2004). *O teatro em Lisboa no tempo do marquês de Pombal*, Lisboa, Museu Nacional do Teatro.
- Camões, Luís de (1978). *Os lusíadas*, Porto, Livraria Figueirinhas.
- Canotilho, Joaquim Gomes (1993). “As constituições”, *História de Portugal*, 5, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 149-165.
- Carlyle, Thomas (sd). *Os heróis e o culto dos heróis*, 19, São Paulo, Cultura Moderna.
- Carreira, Henrique M. (1999). “Fiscalidade”, António Barreto, *Dicionário de história de Portugal*, 8, Porto, Figueirinhas, p. 42-45.
- Cartier, Michel (1989). “Impérios”, *Enciclopédia Einaudi*, 14, Lisboa, INCM, p. 318-329.
- Carvalho, Alberto Arons de (1973). *A censura e as leis de imprensa*, Lisboa, Seara Nova.
- Castelo, Cláudia (1998). *O modo português de estar no mundo. O luso tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933 - 1961)*, Lisboa, Afrontamento.
- Catroga, Fernando (1982). *A formação do movimento republicano (1870-1883)*, Coimbra, Policopiado.
- Catroga, Fernando (1991). *O republicanismo em Portugal. Da formação ao 5 de Outubro de 1910*, 2, Coimbra, Faculdade de Letras.
- Catroga, Fernando (1993). “Cientismo, política e anticlericalismo”, *História de Portugal*, 5, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 583-593.
- Catroga, Fernando, (1996). “As comemorações como liturgias cívicas”, *História da história em Portugal (secs. XIX - XX)*, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 547-551.

- Catroga, Fernando (1996). “Ritualizações da história”, *História da história em Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 547-671.
- Constituição política da república portuguesa. Acto colonial* (1942). Lisboa, SPN.
- Cruz, M^a Leonor Garcia (1998). *Os «fumos da Índia». Uma leitura crítica da expansão portuguesa*, Lisboa, Edições Cosmos.
- Cruz, Manuel Braga da (1988). *O partido e o estado no salazarismo*, Lisboa, Editorial Presença.
- Cunha, Luís da (1747-1749). “Testamento político”, em M^a Leonor G. da Cruz (1998), *Os «fumos da Índia». Uma leitura crítica da expansão portuguesa*, Lisboa, Edições Cosmos, p.298-303.
- Do Estado Novo ao 25 de Abril*, 2 vols. (1995). Coimbra, Revista de História das Ideias, 16-17.
- Domenach, Jean-Marie (1963). *A propaganda política*, São Paulo, Difel.
- Droz, Bernard (1988-1993). *História do século XX*, 4 vols, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Ferreira, Neves (1965). *Mouzinbo*, Lisboa, Excelsior.
- Ferro, António (1982). *Salazar. O homem e a sua obra*, Lisboa, Fernando Pereira - Editor.
- Ferro, António (2003). *Entrevistas de António Ferro a Salazar*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira.
- Ferro, Marc (1996). *História das colonizações*, Lisboa, Editorial Estampa.
- Fontana, A. (1994). “Angústia / culpa”, *Enciclopédia Einaudi*, 23, Lisboa, INCM, p. 123-150.
- Franco, Graça (1993). *A censura à imprensa (1820-1974)*, Lisboa, INCM.
- Freire, Maria da Graça (1980). *Mousinbo de Albuquerque (O homem e o mito)*, Porto.
- Gil, José (1989). “Constituição”, *Enciclopédia Einaudi*, 14, Lisboa, INCM, p. 138-159.
- Gil, José (2000). “Inconsciente”, *Enciclopédia Einaudi*, 42, Lisboa, INCM, p. 415-424.
- Gil, José, (1989). “Nação”, *Enciclopédia Einaudi*, 14, Lisboa, INCM, p. 276-305.
- Goff, Jacques Le (1984). “Documento / monumento”, *Enciclopédia Einaudi*, 1. Memória - História, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, p. 95-106.
- Guinote, Paulo (1990). “A vitória do conservadorismo puritano na literatura de educação sexual e formação conjugal”, António Reis, *Portugal contemporâneo*, 4, Lisboa, Alfa, p. 361-376.
- Henriques, Isabel C. (1999). “A sociedade colonial em África. Ideologias, hierarquias, quotidianos”, Francisco Bethencourt, *História da expansão portuguesa*, 5, Círculo de Leitores, p. 216-274.
- Henriques, Raquel Pereira (1990). *António Ferro. Estudo e antologia*, Lisboa, Alfa-Omega.
- Hobsbawm, Eric (1996). *A era dos extremos*, Lisboa, Editorial Presença.
- Junqueiro, Guerra (1998). “Pátria”, M^a Leonor Garcia Cruz, *Os «fumos da Índia»*, Lisboa, Edições osmos, p. 391-400.
- Leite, A (2000). “Divórcio”, *Dicionário de história religiosa de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 79-81.
- Léonard, Yves (1999). “O ultramar português”, Francisco Bethencourt, *História da expansão portuguesa*, 5, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 31-50.
- Livro do centenário de Mouzinho de Albuquerque (1855-1955)* (1955). Lisboa, Empresa Tipográfica Casa Portuguesa Sucessores.
- Lopes, J. Silva (1999). “Finanças públicas”, António Barreto, *Dicionário de história de Portugal*, 8, Porto, Figueirinhas, p. 36-42.
- Lourenço, Eduardo (1982). *O labirinto da saudade. Psicanálise mítica do destino português*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Marques, A. H. Oliveira (1980). *A primeira república portuguesa*, 13, Lisboa, Livros Horizonte.

REFERÊNCIAS

- Martins, Fernando (1996). "Organização das Nações Unidas", Fernando Rosas, *Dicionário de história do Estado Novo*, 2, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 701-703.
- Martins, Ferreira (1965). *Mouzinho*, Lisboa, Excelsior.
- Matos, Sérgio Campos (1990). *História, mitologia, imaginário nacional. A História no curso dos liceus (1895 - 1939)*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Mattoso, José (1988). *A escrita da história*, Lisboa, Estampa.
- Mattoso, José (1993-1994). *História de Portugal*, 5-7, Lisboa, Círculo de Leitores.
- Miranda, Jorge (1999). "Leis eleitorais", *Dicionário de história de Portugal*, 8, Porto, Figueirinhas, pp. 368-370.
- Neto, Vítor (1993). "O Estado e a Igreja", José Mattoso, *História de Portugal*, 5, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 265-283.
- O Estado Novo. Das origens ao fim da autarcia*, 2 vols. (1987). Lisboa, Fragmentos.
- Ó, Jorge R. do (1992). "Salazarismo e cultura", Joel Serrão, *Nova história de Portugal*, 12, Lisboa, Editorial Presença, p. 392-454
- Ó, Jorge R. do (1996). "Censura", Fernando Rosas, *Dicionário de história do Estado Novo*, 1, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 139-141.
- O, Jorge R. do (1999). *Os anos de Ferro. O dispositivo cultural durante a "política do espírito". 1933-1949*, 45, Lisboa, Editorial Estampa.
- Oliveira, Barradas de (1953). "Caldas Xavier - O Maior de Todos", *Diário da Manhã*, 7 de Abril.
- Oliveira, César (1980). *A preparação do 28 de Maio. António Ferro e a propaganda do fascismo: 1920-1926*, Lisboa, Moraes Editores.
- Oliveira, César (1991). *Salazar e o seu tempo*, Lisboa, O Jornal.
- Oliveira, César (1996). "Guerra colonial", Fernando Rosas, *Dicionário de história do Estado Novo*, 1, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 413-415.
- Oliveira, César de (1992). "A evolução política", Joel Serrão, *Nova história de Portugal*, 12, Lisboa, Editorial Presença, p. 21-85.
- Ornelas, Aires de (1902). *Mouzinho D'Albuquerque. Sua Acção em Moçambique*, Lisboa, A Liberal.
- Pais, José M. (1990). "Austeridade e moralismo dos padrões estéticos", António Reis, *Portugal contemporâneo*, 4, Lisboa, Alfa, p. 349-352.
- Pimenta, Alfredo (1936). *Chaimite*, 26, Lisboa, Agência Geral das Colónias.
- Pimentel, Irene Flunser (2000). *História das organizações femininas no Estado Novo*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- Pina, A. Ambrósio (1987). *Auto da alma*, Porto, Porto Editora.
- Pinto, António C. (2000). *Portugal contemporâneo*, Madrid, Sequitur.
- Pinto, António Costa (1999). "A guerra colonial e o fim do império português", Francisco Bethencourt, *História da expansão portuguesa*, 5, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 65-101.
- Pinto, António Costa (1999). "Portugal e a resistência à descolonização", Francisco Bethencourt, *História da expansão portuguesa*, 5, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 51-64.
- Pio XI (1945). *Como o papa encara o cinema*, Leiria, Gráfica-Leiria.
- Pio XII (1955). "Considerações de Pio XII sobre o filme ideal", *Boletim da União de Grêmios dos Espectáculos*, Ano 3º, 20, p. 1-7.
- Ponte, Nunes da (1957). *Mouzinho de Albuquerque e a cidade do Porto*, Porto.

- Quental, Antero de (1998). “Causas da decadência dos povos peninsulares”, M^a Leonor Garcia da Cruz, *Os «fumos da Índia». Uma leitura crítica da expansão portuguesa*, Lisboa, Edições Cosmos, p. 366-376.
- Quintero, Alejandro P. (1993). *História da propaganda*, Lisboa, Planeta Editora.
- Ramos, Rui (1994). “A vida nova”, José Mattoso, *História de Portugal*, 6, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 125-297.
- Ramos, Rui (1994). “As guerras da república (1911-1917)”, José Mattoso, *História de Portugal*, 6, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 435-527.
- Ramos, Rui (1994). “O estado e o patriotismo”, José Mattoso, *História de Portugal*, 6, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 93-105.
- Ramos, Rui (1994). “O mito da política nacional”, José Mattoso, *História de Portugal*, 6, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 597-633.
- Reis, António (1990). “Os valores salazaristas”, António Reis, *Portugal contemporâneo*, 4, Lisboa, Alfa, p. 333-338.
- Reis, António (1990). *Portugal contemporâneo*, 4-5, Lisboa, Alfa.
- Rémond, René (2003). *Introdução à história do nosso tempo*, Lisboa, Gradiva, 2^a.
- Révah, Israel S. (1989). “Auto da alma”, Jacinto Prado Coelho, *Dicionário de literatura*, 1, Porto, Figueirinhas, p. 76.
- Rhodes, Anthony (1980). *Histoire mondiale de la propagande: 1933 à 1945*, Paris, Elsevier Sequoia.
- Rosas, Fernando (1986). *O Estado Novo nos anos trinta (1928-1938)*, Lisboa, Editorial Estampa.
- Rosas, Fernando (1990). *Portugal entre a paz e a guerra (1939-1945)*, Lisboa, Editorial Estampa.
- Rosas, Fernando (1992). “As grandes linhas de evolução institucional”, Joel Serrão, *Nova história de Portugal*, 12, Lisboa, Editorial Presença, p. 86-143.
- Rosas, Fernando (1996). *Dicionário de história do Estado Novo*, 2 vols. Lisboa, Círculo de Leitores.
- Rosas, Fernando (2004). *A transição falhada*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- Rosas, Fernando (2006). *As ditaduras contemporâneas*, Lisboa, Edições Colibri.
- Salazar, Oliveira (1939). *Discursos e notas políticas. 1928-1934*, 1, Coimbra, Coimbra Editora.
- Salazar, Oliveira (1945). *Discursos e notas políticas. 1935-1937*, 2, Coimbra, Coimbra Editora.
- Salazar, Oliveira (1951). *Discursos e notas políticas. 1943-1950*, 4, Coimbra, Coimbra Editora.
- Salazar, Oliveira (1959). *Discursos e notas políticas. 1938-1943*, 3, Coimbra, Coimbra Editora.
- Salazar, Oliveira (1959). *Discursos e notas políticas. 1951-1958*, 5, Coimbra, Coimbra Editora.
- Salazar, Oliveira (1967). *Discursos e notas políticas. 1959-1966*, 6, Coimbra, Coimbra Editora.
- Salazar, Oliveira (1967). *Entrevistas (1960-1966)*, Coimbra, Coimbra Editora.
- Santos, A. Videira (1990). *Para a história do cinema em Portugal*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- Saraiva, António José (1978). *Os lusíadas*, Porto, Figueirinhas.
- Seabra, Jorge (1995). “O império e as memórias do Estado Novo”, *Revista de História das Ideias*, 17, Coimbra, p. 33-78.
- Seabra, Jorge (1999). “Oliveira Martins. Raça e história”, *Máthesis*, Viseu.
- Sena, Jorge de (1988). *Sobre cinema*, Lisboa, Edições 70.
- Serrão, Joel (1992). *Nova história de Portugal*, 12, Lisboa, Editorial Presença.

REFERÊNCIAS

- Silva, António Martins (1993). “A desamortização”, José Mattoso, *História de Portugal*, 5, Lisboa, Círculo de Leitores.
- Teixeira, Nuno Severiano (2000). “Política externa”, António Barreto, *Dicionário de história de Portugal*, 9, Porto, Livraria Figueirinhas, pp. 116-122.
- Telo, António J. (1991). *Lourenço Marques na política externa portuguesa (1875-1900)*, Lisboa, Edições Cosmos.
- Telo, António José (1990). *Propaganda e guerra secreta em Portugal 1939 / 1945*, Lisboa, Perspectiva e Realidades.
- Telo, António José (1991). *Portugal na segunda guerra (1941-1945)*, 1, Lisboa, Vega.
- Telo, António José (2000). “Política externa”, Fernando Rosas, *Dicionário de história do Estado Novo*, 2, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 769-776.
- Torgal, Luís Reis (1996). *História da história em Portugal (sécs. XIX-XX)*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- Torgal, Luís Reis, (1996). “Ensino da história”, *História da história em Portugal (secs. XIX-XX)*, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 431-489.
- Vasconcelos, Ana Isabel (2003). *O teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*, Lisboa, Museu Nacional do Teatro.
- Vasconcelos, Luís M. de (1608). “Do sítio de Lisboa”, em M^a Leonor G. da Cruz (1998), *Os fumos da Índia. Uma leitura crítica da expansão portuguesa*, Lisboa, Edições Cosmos, p.271-282.
- Vicente, Ana (1999). “Situação das mulheres”, A. Barreto; M^a Filomena Mónica, *Dicionário de história de Portugal*, 8, Porto, Livraria Figueirinhas, p. 565-571.
- Vicente, Gil (1984). *O auto da Índia de Gil Vicente*, Lisboa, Editorial Comunicação.
- Vuillemin, Jules (1997). “Existência”, *Einaudi*, 37, Lisboa, INCM, p. 45-66.

