

**A COSTA DOS MURMÚRIOS: MEMÓRIAS DE UMA GUERRA COLONIAL
PELO OLHAR DE LÍDIA JORGE E MARGARIDA CARDOSO**

Ana Catarina Pereira¹

Resumo: *A memória é uma ilha de edição* (Waly Salomão). As palavras do poeta baiano colocadas em epígrafe poderiam resumir a génese do trabalho de Margarida Cardoso. Como podem motivar a nossa reflexão em torno de uma filmografia tão pessoal quanto questionadora das ténues fronteiras que separam o autor da sua obra: o primeiro como produtor evidente da segunda, que exerce novas mutações no primeiro. Ciclos intermináveis de reprodução de uma identidade socialmente estabelecida mas subjectivamente alterada. Porque também nós, enquanto espectadores, somos incapazes de distinguir os lugares onde as imagens de Margarida Cardoso se constroem e aqueles onde se inicia a sua própria (história de) vida.

Palavras-chave: Guerra Colonial, Estado Novo, memória, mulher.

Contacto: anacatarinapereira4@gmail.com

A comunicação apresentada no IV Encontro da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento teve o duplo objectivo de elaborar uma breve reflexão sobre o percurso e a obra de Margarida Cardoso, ao mesmo tempo que se buscou identificar um olhar feminino (da realizadora e da escritora) sobre um universo masculino (a guerra). Para aprofundar a noção de autor/a, começámos por sublinhar alguns dos traços mais relevantes do percurso de Margarida Cardoso, nascida em Lisboa (Margarida Cardoso *apud* Mendes 2012, 204), em 1963. Os primeiros anos de vida (de 1964 a 1976) foram assim passados em Moçambique, durante parte da Guerra Colonial. Mais tarde, concluiria o curso de “Imagem e Comunicação Audiovisual”, na Escola António Arroio, tendo então começado a trabalhar em publicidade, como assistente de fotografia, e no cinema, como anotadora, assistente de realização e de produção, em projectos nacionais e estrangeiros – Margarida Cardoso trabalhou com Luís Filipe Rocha, Edgar Pêra, Solveig Nordlund, e em algumas obras filmadas em África, nomeadamente: *Um adeus português* (João Botelho, 1986), *Paraíso perdido* (Alberto Seixas Santos, 1995) e *O fato completo ou à procura de Alberto* (Inês de Medeiros 2002) (IMDB 2014).

¹ Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal

Já na década de 90 iniciou o seu percurso individual, dirigindo os filmes *Dois dragões* (1996, curta-metragem), *Natal 71* (1999, documentário), *Do outro lado* (1999, curta-metragem), *Entre nós* (2000, curta-metragem), *Com quase nada* (2003, co-realizado com Carlos Barroco, documentário), *Kuxa Kanema – O nascimento do cinema* (2003), *Era preciso fazer as coisas* (2007, documentário), e *Aljubarrota* (2008). A sua primeira ficção de longa-metragem é de 2004, e resulta precisamente da adaptação do romance *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge. Da filmografia mencionada, sobressai o carácter lusófono e abrangente da sua arte, sendo a pátria de Margarida Cardoso – como a de Fernando Pessoa – a língua portuguesa: uma língua falada em distintas vertentes, todas elas absorvidas e respeitadas, num processo contínuo que a transforma na *mais africana dos cineastas portugueses*. A sua história de vida e o eterno regresso ao misticismo do continente negro, atribuem-lhe, no nosso entender e com total justiça, o estatuto que aqui nos compelimos a criar.

A Guerra Colonial no feminino

Da filmografia mencionada, elegemos *A costa dos murmúrios* como objecto de estudo, sendo a nossa escolha presidida por factores relacionados com a própria singularidade da obra, bem como os traços identitários conjuntamente evidenciados da escritora e da realizadora que, em concordância temática, utilizam a memória como dispositivo central dos seus escritos e imagens. No cinema, como facilmente se conclui, a guerra foi maioritariamente vista de um ponto de vista masculino: o do realizador que documenta ou ficciona sobre determinada acção; ou o do personagem central – soldado que abandona a família, parte para o combate e se sacrifica em nome de valores que poderão ou não ser os seus. Sobre este aspecto, uma vez mais, a sétima arte terá recriado arquétipos com base na realidade social envolvente, correspondendo a História reconhecida da Guerra Colonial (tal como a de outras situações de conflito) à exaltação de um género e à conseqüente invisibilidade de outro. Recordem-se, acerca da temática, as considerações de Jorge Ribeiro, repórter de guerra em Moçambique e autor da obra *Marcas da Guerra Colonial*:

O regime manteve as mulheres à margem da guerra. Por um lado, o acesso às Forças Armadas, naquele tempo, estava interdito ao sexo feminino. Por outro, a ideologia fomentada desde os bancos da escola defendia que ‘a guerra é para os homens’. Isto porque, entre outros mitos, ‘os homens não choram’. O que, desde logo, reservava para as mulheres o papel secular de parir varões... para alimentar as guerras. Como pregava a Igreja, delimitando o estatuto que lhe estava destinado no seio da família, a mulher não servia para ‘pegar em armas’ e ‘defender a Pátria’. (Ribeiro 1999, 98).

No entanto, ainda na obra citada, o jornalista analisa o que considera terem constituído os meandros da empresa de guerra levada a cabo em África pelo colonialismo português para concluir que, apenas aparentemente, a estrutura terá sido criada à margem das mulheres:

Curiosamente, é dos meios católicos que sai a maior parte das mulheres que vão estar presentes nas frentes de combate, quer denunciando as atrocidades e os massacres das tropas e da PIDE/DGS sobre as populações indefesas, que assistem e cuidam, quer partindo para o teatro de operações recolhendo feridos, prestando os primeiros socorros, salvando soldados. No primeiro caso estão religiosas de ordens presentes em África, quantas delas pagando caro a sua coragem e sentido humanitário. No segundo, enfermeiras pára-quedistas formadas em instituições como a Escola das Franciscanas Missionárias de Maria e a Escola de Enfermagem de S. Vicente de Paula, que um dia descobriram poder a sua intervenção ir bem mais além do que rezar em Fátima ‘enquanto houver portugueses’. (Ibidem).

Contrariando tendências e antigos processos de institucionalização artística, *A costa dos murmúrios* corresponde assim, numa definição generalista, a um filme de guerra. Mas é também um filme de mulheres – pela adaptação de um romance de Lídia Jorge por Margarida Cardoso, com duas personagens

femininas na centralidade da trama. É um filme de memórias – das que se perdem, das que se transformam em feridas e das que encerram um período intenso, irreversível e incontornável de um dos momentos mais trágicos e controversos da História de Portugal. Visto na perspectiva daqueles que não morreram mas cujas vidas foram definitivamente alteradas pelos traumas causados.

Relativamente à comunicação entre os dois objectos culturais, consideramos que seria depreciador do trabalho de Margarida Cardoso concentrarmo-nos unicamente na transposição da obra de Lídia Jorge para o grande ecrã. Resultando ambos (livro e filme) de vivências pessoais (da escritora e da realizadora), é possível estabelecer-se uma relação entre a aceção mais lírica e fantasiosa de Lídia Jorge e o registo observacional de Margarida Cardoso. Antecipam-se, neste caso, os redundantes *clichés* da incapacidade de colocação dos pensamentos tornados literatura em imagens tecnicamente reproduzidas – a menos que o empreendimento fosse conduzido por realizadores como Andrei Tarkovsky ou Manoel de Oliveira, para quem o cinema é espaço privilegiado de contemplação e respeito pela palavra. Não obstante, à excepção dos exemplos de cineastas mencionados, a poesia da Literatura e a poesia do Cinema assumem-se como universos distintos que não necessitam cruzar-se na sua máxima evidência. Desta forma, o discurso comparativo entre livro e filme é essencialmente redundante, tal como o exercício de diagnóstico de falhas se configura pleonástico, motivo pelo qual apresente análise fílmica propõe uma leitura separada dos dois poemas, ou uma mais evidente concentração no trabalho-feito-poema de Margarida Cardoso.

Como temos vindo a referir, na sua *Costa dos murmúrios*, o traço dominante é a densidade das personagens femininas em permanente conflito com a autoridade. Mostrando-se, em não excessivos pormenores, um regime que procura preservar a célula familiar mediante o incentivo moral à ida das mulheres para o cenário de guerra, colocam-se algumas questões, nomeadamente: que papel reservou o Estado Novo às cônjuges dos soldados que não combatiam, mas antes “zelavam pela segurança das colónias portuguesas em África”? Como pode a esposa de um soldado assistir ao

metafórico massacre de flamingos que sobrevoam a costa moçambicana? A opção pelo não-envolvimento constitui, de facto, uma opção? Por outro lado, que postura é o espectador compelido a assumir quando assiste ao filme de Margarida Cardoso?

Recordando conceitos enunciados por Freud (1989, 22) e Christian Metz (1980, 57), diríamos que a identificação com esta Evita-tornada-Eva é imediata e compulsória: é através dos seus olhos que assistimos ao desenrolar da acção; é pelo seu testemunho que conhecemos os factos históricos requeridos para compreensão da narrativa; é com o seu corpo que experienciamos o papel da esposa de um soldado, tão pouco explorado na centralidade da acção pela História do Cinema. A questão de género surge-nos ainda como um eco da visão masculina e universalizante do espectador, proposta por Laura Mulvey (1975, 6 - 18). Para a autora, recorde-se, um cinema essencialmente realizado por homens terá sido responsável por um olhar *voyeurista*, fetichista e masculino dos espectadores (e espectadoras, pela generalização do mesmo), o que terá justificado inúmeros preconceitos em torno da mulher e servido de suporte à própria estrutura da sociedade patriarcal. Por sua vez, a eterna dualidade com que os realizadores de cinema (sobretudo na época clássica ou em géneros como o *noir* e o *western*) terão criado as suas personagens femininas principais (mulher sedutora ou *femme fatale* versus mulher santa e virtuosa) pode, no nosso entender, ser contraposta a filmes como este, de Margarida Cardoso.

Sublinhe-se, no entanto, que não defendemos a impossibilidade (ou, sequer, a raridade) da existência de filmes feministas dirigidos por cineastas-homens. Seria determinista conjecturar a necessidade de ser mulher para a criação de modelos positivos e distantes de visões sexistas, sobretudo se pensarmos que realizadores como Antonioni, Bergman ou Max Ophüls conseguiram desenvolver em alguns dos seus filmes (embora não em todos) personagens femininas que ultrapassaram os arquétipos mencionados. Mas também nos parece evidente que o aparecimento de determinadas realizadoras e estudiosas feministas potenciou rupturas conducentes à construção de imaginários distintos e alternativos. Unicamente a partir dos seus trabalhos foi

possível contrariar uma certa invisibilidade da mulher real no cinema para, posterior e mais generalizadamente, se encetarem debates em torno do desrespeito por direitos humanos fundamentais.

Deste modo, regressamos e aprofundamos o nosso questionamento anterior: será possível assistir a *Costa dos murmúrios* de outro ponto de vista que não o da espectadora-mulher, branca, ocidental e classe média? Pensemos na centralidade atribuída à boda de Evita e Luís e na paradoxal secundarização do envenenamento dos negros por metanol. E a dúvida permanece: o que busca Margarida Cardoso na realização da obra? Reconstruir uma memória que não dignifica os portugueses, mas que os desculpabiliza por terem sido forçados a combater? Mimetizar os massacres invisíveis de cidadãos africanos face à apatia generalizada dos ocidentais? Ou antes/inclusivamente responsabilizar um Governo ditatorial que afirma preservar a célula familiar ao mesmo tempo que compactua com a destruição e separação de famílias nas colónias? A resposta a estas questões talvez se encontre noutras obras da realizadora, já que *Natal 71*, o documentário que filmou em 1999, denuncia precisamente o alheamento e a falta de informação relativa ao exterior vivido pela imensa maioria dos cidadãos portugueses: o mesmo desconhecimento, sustentado por um Estado opressor e ditatorial, que motivou o mais recente documentário de João Canijo, *Fantasia Lusitana*.

Não obstante, nesta *costa dos murmúrios*, Margarida Cardoso deixa margens dúbias ou poéticas de liberdade de responsabilização, não se mostrando tão ressentida face aos acontecimentos vividos como outros autores. António Lobo Antunes, entre eles, não hesita na identificação de culpados nos seus escritos. Em *Os cus de judas*, aponta o dedo aos:

... que nos mentiam e nos oprimiam, nos humilhavam e nos matavam em Angola, os senhores sérios e dignos que de Lisboa nos apunhalavam em Angola, os políticos, os magistrados, os polícias, os bufos, os que ao som de hinos e discursos nos enxotavam para os navios da guerra e nos mandavam para África, nos mandavam morrer em África e teciam à nossa volta melopeias sinistras de vampiro. (Antunes 1986, 186).

Por contraste, a suavidade e aparente leveza que perpassam o filme terão inclusivamente causado certa estranheza em Lúcia Jorge, que chegou a questionar a cineasta: “Tão pouco sangue, Margarida?” Sublinhem-se, neste aspecto, as diferentes idades com que as duas mulheres viveram o mesmo período da História de Portugal e das ex-colónias: Lúcia Jorge foi professora do ensino secundário, em Angola e em Moçambique, enquanto Margarida Cardoso, 17 anos mais nova, era filha de um militar em serviço no Ultramar. As percepções, constrangimentos e memórias de uma mulher adulta e de uma criança seriam necessariamente distintas.

Memórias que se criam

Ao recriar um momento tão específico da História de Portugal e das suas antigas colónias, Margarida Cardoso oferece assim ao espectador/a uma metaficção historiográfica, de carácter simultaneamente biográfico e existencialista, que esbate os limites entre História e Arte. Tal como *Evita*, a cineasta parece ter optado pelo relativo esquecimento como meio de superação do trauma originado pelo confronto com a realidade africana, já que o processo de reconstituição da memória (tanto da personagem como da realizadora) ocorre somente 20 anos mais tarde, quando o tempo já poderia projectar uma certa objectividade. A sua atingibilidade é, no entanto, contestável: *Evita* não se constrange por verdades absolutas; é céptica relativamente à sua existência, aceitando a polissemia dos conceitos e o subjectivismo das visões.

A fragmentação e o questionamento da verdade absoluta, tão no cerne de uma crise pós-moderna de conceptualização, são assim retomados por Margarida Cardoso, que, ao fazer cinema, cria ilusões. Incertezas proferidas num murmúrio ou sussurro imanente da estória de cada espectador/a: *Evita* tornada *Evita* narra oralmente os factos que viveu e testemunhou, com o distanciamento crítico de uma romancista que (re)cria uma personagem ficcional, atribuindo-lhe os contornos que deseja. Margarida Cardoso revisita as palavras de Lúcia Jorge e forma imagens em movimento como um exorcismo estético de uma guerra onde ninguém vence. Ao longe, um eco das palavras de

Mia Couto: “Do que me lembro jamais eu falo. Só me dá saudade o que nunca recordo. De que vale ter memória se o que mais vivi é o que nunca se passou?” (Couto 2004, 213). Ficção e realidade formam uma estrutura híbrida que questiona a noção de verdade, como uma função do cinema.

BIBLIOGRAFIA

- Antunes, António Lobo. 1986. *Os cus de Judas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Couto, Mia. 2004. *O último voo do flamingo*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Freud, Sigmund. 1989. *The ego and the id*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company.
- IMDB Internet Movie Data Base. 2015. “Margarida Cardoso”. Acedido em 14 de abril. http://www.imdb.com/name/nm0136673/?ref=fn_al_nm_1.
- Jorge, Lídia. 1995. *A costa dos murmúrios*. Lisboa: Dom Quixote.
- Mendes, João Maria (coord.). 2012. *Novas e velhas tendências no cinema português contemporâneo*. Lisboa: Gradiva.
- Metz, Christian. 1980. *O significante imaginário – Psicanálise e cinema*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Mulvey, Laura. 1975. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen* 16.3: 6 - 18.
- Ribeiro, Jorge. 1999. *Marcas da Guerra Colonial*. Lisboa: Campo das Letras.