

## GUERRAS COLONIAIS E LUTAS DE LIBERTAÇÃO: PARA UM OLHAR PÓS-COLONIAL · Catarina Laranjeiro<sup>1</sup> · Luís Bernardo<sup>2</sup>

**Resumo:** Em *Mortu Nega* (1988) uma velha mulher estabelece de forma contundente a natureza do colonialismo como uma guerra que já tinha começado no tempo da sua avó e que iria continuar. Há assim uma dimensão retrospectiva em que o colonialismo é entendido como um «permanente estado de sítio» (Cabral, 2001:357). Subjacente está também uma dimensão prospetiva e que a guerra é um meio e não um fim em si mesma. As razões da luta são inscritas a partir da natureza do colonialismo português, construindo também uma história teleológica, mas da qual não está ausente um pensamento que justifique e enquadre as suas causas e consequências. Ao invés, toda esta dimensão encontra-se ausente do cinema de ficção português. As guerras coloniais não são pensadas numa longa diacronia ao mesmo tempo que são a exceção e não a regra do colonialismo. Mais do que isso, raramente são compreensíveis as razões da guerra, como se esta não tivesse uma história, sem princípio, mas apenas com um fim, e em que se exacerba, acima de qualquer outra coisa, a dimensão repressiva do salazarismo sobre os soldados. Partindo da filmografia documental produzida em Portugal e na Guiné-Bissau, realizaremos um exercício de contrastes com as narrativas ficcionais criadas sobre a Guerra Colonial/ Luta de Libertação em ambos os países, procurando compreender o que de colonial persiste em ambas as representações e que, quanto a nós, são entraves a uma complexificação destas histórias, mas sobretudo, à sua necessária democratização.

**Palavras-Chave:** Guerra Colonial, Movimentos Guerrilheiros, Revolução de Abril.

**Contacto:** catarina.laranjeiro@gmail.com; luismfbernardo@gmail.com

### Do olhar colonial ao cinema de libertação: o caso da Guiné-Bissau

Em contraste com a parca filmografia até então produzida na Guiné,<sup>3</sup> assim como nas restantes então chamadas «províncias ultramarinas» portuguesas, a Guerra Colonial foi marcada por um forte incentivo cinematográfico, acompanhando e certificando os investimentos social, político e militar. Seguindo a política do Estado Novo, apostou-se privilegiadamente na documentação de visitas oficiais ao território. Foram realizados *Viagem Presidencial à Guiné* (1968) no contexto da visita do então Presidente Américo

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Pós-Colonialismo e Cidadania Global no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Realizou o filme *Pabia di Aos* (2013).

<sup>2</sup> Doutorando em Pós-Colonialismos e Cidadania Global no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra.

<sup>3</sup> Referimo-nos aos filmes: *A Guiné Portuguesa* (1929), *Guiné: Aspectos Industriais e Agricultura* (1929), *Guiné, Berço do Império* (1940), *Guiné Portuguesa* (1946), *Viagem Presidencial à Guiné e Cabo Verde* (1955), *Viagem Presidencial à Guiné* (1955) e *Tipos e Raças da Guiné* (1956).

Thomaz e *A Viagem Presidencial à Guiné, Angola e Moçambique* (1969) da visita de Marcelo Caetano, primeira viagem de um presidente do Governo português fora da Europa. Realizados num território onde os confrontos bélicos eram diários, em ambos os filmes não há qualquer menção directa à guerra, mas a descodificação do discurso revela como esta também o marca, ao ser particularmente enfatizado o progresso económico, o que serve de argumento justificativo da despesa militar (Piçarra, 2015: 220). A guerra surge então, escondida na manutenção da paz, fundamental ao desenvolvimento e prosperidade do território. Não obstante, alguns realizadores foram incorporados nas forças armadas. Contudo, estes não chegavam ao teatro de operações, restringindo-se a acontecimentos protocolares como as célebres mensagens de Natal dos soldados às suas famílias. O grande propósito destas imagens eram promover, na sociedade metropolitana, sensações de proximidade e pertença, tornando próxima e simultaneamente segura uma guerra que acontecia numa terra que, supostamente, lhes pertencia. E para demonstrar um efetivo controlo do território quase nunca são filmadas situações de confrontos, ou seja, filmou-se a guerra ocultando-a.

Por seu turno, o beligerante adversário, o PAIGC, apostava em parcerias estrangeiras, que integravam a ampla estratégia diplomática avançada pelo carismático líder Amílcar Cabral. Importa notar que os sucessos militares e políticos alcançados tornaram este movimento num exemplo revolucionário, razão pela qual mereceu um notório interesse pelas vanguardas que à época apoiavam as lutas anticoloniais, entres as quais vários cineastas que elaboraram guiões fílmicos num processo dialógico com a liderança do PAIGC. Se algo em comum se pode encontrar entre a filmografia produzida pelo Estado Novo e a da realizada para valorizar a ação do PAIGC na arena internacional, é a guerra não compreender o *leitmotiv* fílmico. É que também nos últimos se mostram maioritariamente situações de uma aparente tranquilidade onde uma nova sociedade civil está a surgir nas zonas libertadas. Importa então salientar que Amílcar Cabral articulou a luta contra o colonialismo português em dois programas: « o menor », a guerra contra o exército colonial; e « o maior » a construção de um proto Estado, nas zonas pelo PAIGC controladas. A guerra era

então, um momento circunstancial para o desenvolvimento socioeconómico do país, ainda que o proto governo criado nas zonas libertadas possa também ser interpretado como uma necessidade paramilitar para legitimar a ação do PAIGC tanto interna como externamente (Dhada, 1993: 136). Por essa razão, o Estado que está a consolidar-se nas zonas libertadas transformou-se no próprio argumento fílmico, como evidenciado pelo realizador Lennart Malmer:

Well, I think the function of the films made in Guinea-Bissau, documenting the social or the state activities, all this that was created by – in the liberated areas, the schools, the hospitals, the whole organization [...] and everything, everything like that is what was necessary to document and to show, because in the beginning, of course, very many critical voices said that this is just fake, that they were just terrorists. (entrevista pessoal, Maio de 2015).

Contraditar os argumentos de que os guerrilheiros eram terroristas foi de facto uma preocupação central destes filmes. Por exemplo, a escolha do título *A Group of Terrorists Attacked* (1968) alerta com ironia para as falácias da propaganda colonialista. Enquanto são focados em grande plano os rostos dos guerrilheiros fardados que caminham carregando armamento e munições, o narrador informa que estamos na Costa Ocidental Africana, na Guiné Portuguesa, sendo que os guerrilheiros que vemos na imagem não querem continuar a ser chamados portugueses. É explicitamente referido que o filme se propõe a revelar o outro lado daqueles que habitualmente são descritos como « a group of terrorists attacked » (min 3.45). Para tal, é mostrada uma escola, onde os próprios guerrilheiros aprendem a ler, enquanto o narrador informa que: « the ambition of these men is not to destroy an enemy; it is to achieve the dignity of civilization [...] for these illiterate peasants farmers, dignity is education » (min 28.08). São assim documentados « critical signs of civilization, like this jungle clinic » (min 15.46). Reforçando esta ideia Cabral informa que até ao início da luta armada

apenas existiam 12 médicos e 45 escolas em todo o país, ironizando: « what kind of civilization Portugal gave us ». Em contraponto, afiança « we now assure the medical assistance for the big part of the population » (min 16.30).

Este é apenas uma sequência ilustrativa de um corpus compreendido por sete filmes: *Lala Quema* (1964), *A Nossa Terra* (1965), *Labanta Negro!* (1966), *Madina de Boé* (1968), *No Pintcha!* (1970), *Free People in Guinea-Bissau* (1971) e *Ein Nations Födelse* (1973). Porém, ainda que realizados por diferentes cineastas e em diferentes lugares e momentos desta guerra, quer a estrutura que as temáticas abordadas são extremamente similares. Em traços gerais mostram: escolas, postos de saúde, armazéns do povo e tribunais populares, além dos treinos militares e combates. Partilham um guião político comum e é esse guião que interessa criticamente analisar.



Imagem 1- Escola nas zonas libertadas  
Fotograma de *Ein Nations Födelse* (1973).

É que se o olhar colonial representava os africanos como seres essencialmente inferiores ou sub-humanos, ao longo destes filmes, os habitantes da Guiné passam a ser descritos como homens e irmãos que haviam incorporado os princípios da revolução francesa - igualdade, liberdade e fraternidade - condição para serem percebidos como « bons africanos » (Mamdani, 1996: 4-6). Procurava-se identificar no outro aquilo que permite reconhecê-lo como igual, de forma a não mais descrevê-lo como animal ou terrorista, indo ao encontro das

demandas de Amílcar Cabral quando sustentava que esta era também « uma luta para mostrar ao mundo que somos gente com dignidade, com personalidade própria » (s/d: 21). Se por um lado, estas imagens são parte integrante de uma luta para que os povos colonizados fossem percebidos como agentes, com capacidades cognitivas e com uma história própria, atributos negados pelo colonialismo; por outro, também decretaram os atributos que deveriam ser adquiridos para a sua libertação. Aprender a ler e a escrever em escolas, ser tratado em hospitais e postos de saúde, resolver conflitos e controvérsias em tribunal e adotar um sistema económico formal e centralizado, permitir-lhes-ia partilhar a mesma humanidade do espectador. Assim se compreende que nunca sejam mostradas imagens de queimaduras a serem tratadas com óleo de palma e folhas de farroba piladas, terapêutica partilhada naquele contexto, que segundo os dados empíricos recolhidos na *tabanca* de Unal,<sup>4</sup> bastião do PAIGC nas zonas libertadas, eram um recurso bastante comum. Deste modo, esta guerra foi pelo Ocidente considerada justa, por ser animada por uma agenda de transformação social, económica e política que incorporava padrões e modelos por si validados.

### **Portugal e a Guerra Colonial: Uma ideia de redenção**

Se «o silenciamento da Guerra Colonial / Guerras de Libertação (1961-1974) constitui um dos elementos mais estruturantes da reconstrução democrática e pós-imperial da sociedade portuguesa» (Martins, 2015: 105), é importante questionar como este discurso produz novas fraturas. Partindo de uma análise sumária sobre o cinema português este pressuposto não se verifica, já que as Guerras Coloniais sempre obtiveram representatividade na filmografia, mesmo antes do 25 de Abril de 1974, sendo que o que está verdadeiramente ausente são as ligações com os outros lados das guerras e os seus múltiplos atores e o império português nas suas diferentes geografias e declinações. O que parece estar em causa é que a produção do discurso do silêncio sobre as Guerras Coloniais vai, isso sim, deixar por questionar as poucas representações de longa

---

<sup>4</sup> Referimo-nos ao trabalho etnográfico realizado por Catarina Laranjeiro no âmbito do seu projeto doutoral.

duração desenquadrando as guerras coloniais do tempo histórico que as viu nascer para as arvorar num percurso teleológico e sacrificial.

A constatação de uma realidade similar no panorama cinematográfico e crítico francês, leva Benjamin Stora a considerar que apesar da plethora de filmes produzidos, o que subsiste é um sentimento de ausência (2008: 265). Não sendo uma situação isolada, também em Portugal, sempre que estreia um filme sobre as Guerras Coloniais, este se clama como o primeiro a ocupar-se de um assunto anteriormente invisibilizado. É assim fortalecida a ideia de «amnésia colectiva» que vela a compreensão destas histórias, possibilitando também a ocultação do que os seus filmes calam, mas também da simplificação e por vezes simplismo como o passado colonial é pensado e representado.

De facto, os discursos que colocam a tónica no «esquecimento» são o sustentáculo sobre o qual se organizam as histórias e narrativas sobre as Guerras Coloniais. O silêncio que adreja sobre estes acontecimentos, permite elidir uma história mais complexa e mais problemática do colonialismo português e as suas reconfigurações e «fraturas» pós-coloniais. Importam os contributos de Luís Quintais quando adverte que o acento obsessivo neste tópico impede que «jamais se procure pensar quais as razões do silêncio (quando ele é um silêncio efetivo) e dos discursos sobre o silêncio», princípio que se adensa quando o autor defende que o que está em causa parece conformar-se a uma «retórica do silêncio com fins políticos» (2000:140)

Neste sentido, parece inelutável avançar que o que se exclui são as representações do colonialismo português, pensado quase sempre, exclusivamente, a partir das Guerras Coloniais, elidindo os cinco séculos de império e o denominado 3.º Império. Porque a construção da história tem de ser legitimada, a enunciação de um estatuto de vítima terá de ser feito também sobre a exclusão daqueles a quem se combate e reivindicar o seu único inimigo: o Estado Novo. Trata-se de imaginar a nação a partir das Guerras Coloniais, para da sua história não restar nada mais do um caminho ascensional e sacrificial que alcandora os soldados a redimir a pátria: se as guerras coloniais fabricaram os heróis do 25 de Abril, tiveram, primeiramente, de os fazer mártires. Os soldados são vítimas de conflitos em que combatem sem um sentido, como em *Um Adeus*

*Português* de João Botelho (1985) e *Non ou a Vã Glória de Mandar* de Manoel de Oliveira (1990). O longo calvário de uma geração adormecida, o padecimento que terão de suplantar para fazer a revolução, que vai ilusoriamente remir um país silenciado, mas também uma classe sustentáculo do poder. Por outras palavras, o soldado integrado num exército necessita de enunciar o estatuto de vítima inerme de um regime para que possa reclamar para um país uma putativa redenção. Por outro lado, o soldado - personagem é vítima também dos políticos que, depois do 25 de Abril, traíram o esforço de uma juventude que lutava por Portugal, tornando inúteis 13 anos de guerra.

Como se transforma uma derrota numa vitória parece ser uma questão a ser respondida nos filmes sobre as Guerras Coloniais. Como mostrar guerras perdidas pela imagem de ficção? A formulação desta interrogação e as suas respostas ter-se-ão de ajustar para continuar a dar sentido a uma história plasmada pelos mitos da vitória e da conquista e, neste contexto, só o 25 de Abril pode ser justificação à altura para que a derrota das guerras possa ser transformada em vitória da liberdade.

Se o que se mostra é o que o que João Botelho designava de «jovens perdidos na floresta», o modo de concatenar as contradições e camadas de sentido que foram mencionadas é o de conjugar, no tempo da representação, o «espaço da experiência», que são as Guerras Coloniais, e o «horizonte de expectativa», o 25 de Abril, recuperando os conceitos de Reinhart Koselleck (2004: 258). A revolução é anunciada, pelo menos em *Um Adeus Português*, propondo romper a linearidade do tempo em que se inscreve. Porém, as suas representações vão ecoar uma linearidade e a noção de causa e efeito, contribuindo para neutralizar ambos os movimentos, para os integrar numa história de progresso, subtraindo-lhe o conteúdo explosivo que anuncia. Mais, a representação do 25 de Abril no «horizonte de expectativa» permite ao país colonizador suplantar e elidir a derrota militar nas Guerras Coloniais contra os movimentos africanos de libertação nacionais, porque representam, sobretudo, a última fasquia a ultrapassar na história de progresso que conquistará a democracia e a entrada de Portugal na CEE. Consequentemente, a narrativa fílmica das Guerras Coloniais pressupõe o entendimento destas enquanto

momento sacrificial de uma geração para derrubar o fascismo, ou seja, pela metamorfose dos militares de pilares do regime em salvadores do país.

As guerras, quando são mostradas, concentram-se quase sempre nas táticas de guerrilha que o cinema do Estado Novo representou como uma prova de que o inimigo «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» (Seabra, 2011: 202-203) que era travada pelos Movimentos de Libertação. Por outro lado, significa que não apenas não lhes é reconhecido valor para ser representados, porque estes inimigos invisíveis e invisibilizados, estão sempre ausentes e em Portugal, reduzem-se ao singular e denomina-se Estado Novo. Se o inimigo quase nunca sai da sombra e raramente é mostrado, a natureza será a grande personagem, porque é fundamental enfatizar um desconhecimento e inadequação dos soldados portugueses ao terreno e para mostrar personagens inermes abandonadas pelo regime, perdidas nos confins do império. Os soldados dos vários Movimentos de Libertação nunca se tornam personagens: são espectros que se confundem com a natureza, sendo que será esta a ter este estatuto, caracterizada sempre pela sua exuberância ameaçadora. Tudo parece rasurado para simplificar este processo, religá-lo a uma determinação que, anteriormente e ao longo dos séculos, já havia justificado a ideia de colonização, pilhagem e usurpação. O inimigo é assim expulso para fora-de-campo, não lhe permitindo representar-se a não ser pela sua ausência: sem história e sem substância, o cinema remete-os ao estatuto de «povos da natureza». Na negação do estatuto de personagens aos soldados dos Movimentos de Libertação, estabelece-se a única guerra que é verdadeiramente importante. Por outro lado, a invisibilidade dos soldados dos diferentes movimentos permite a condenação da guerra de guerrilha, que reforça o dualismo entre a ideia de soldados e a ideia de guerreiros, fundacional para o imaginário colonial. É também a forma de elidir a derrota contra exércitos cuja dignidade nunca foi reconhecida: são sempre combatentes, «turras», «terroristas». Reconhecer uma derrota, nestas circunstâncias, implicaria perder a centralidade da história e reconhecer uma inferioridade, ao mesmo tempo que seria questionado o papel de produtor da



narrativa teleológica da liberdade, que a historiografia tem também repetido (Campos 2017, 35). Neste ponto, é de notória importância invocar o filme *Mortu Nega* (1988) de Flora Gomes, primeiro filme guineense com projecção internacional, que segue a vida de Diminga no final da luta armada, mostrando como a população rural se regenera das perdas e traumas da luta, mas também propondo uma leitura muito mais complexa da que se encontra no cinema português de ficção realizado depois do 25 de Abril. Neste, uma velha mulher refere: «Não confiem. Esta guerra é de antes do tempo da minha mãe e da minha avó. Quem disse que vai acabar?» (min. 40.54). Já em *Xime* (1995) de Sana Na N'Hada regressa-se à guerra colonial para denunciar o racismo, o abuso de autoridade e o trabalho forçado do colonialismo português num cenário rural em que a população está a ser mobilizada pelo PAIGC.

### **Conclusão**

Esta leitura conduz a complexificar o argumento hoje em voga, de que o desenrolar da guerra de libertação na Guiné-Bissau foi decisiva para o fim da ditadura portuguesa. É que ainda que seja válido, este possibilita a redenção da violência colonial e simultaneamente contribui para uma leitura homogénea da luta de libertação. Questiona-se então, se a problematização da história colonial portuguesa, como tem vindo a ser realizada, não está a ser conivente com a ausência de uma reflexão crítica sobre a narrativa dos movimentos de libertação. Será que se continua a *inventar* a história dos movimentos de libertação para responder aos interesses da redescoberta da história colonial portuguesa, numa lógica não radicalmente diferente? É que o que antes se enaltecia, agora critica-se, mas sem necessariamente reconhecer a pluralidade de interpretações históricas geradas e o modo como Portugal e o império que reivindicava, foi pelos colonizados percebido.

### **BIBLIOGRAFIA**

Campos, A. 2017. *An Oral History of the Portuguese Colonial War. Conscripted Generation*. Palgrave Macmillan.

- Dhada, M. 1993. *Warriors at work: how Guinea was really set free*. University of Oklahoma Press.
- Koselleck, R. 2004. «'Space of Experience' and 'Horizon of Expectation': Two Historical Categories», in *Futures Past: on the Semantics of Historical Time*. Nova Iorque: Columbia University Press, 255-275.
- Mamdani, M. 1996. *Citizen and subject: Contemporary Africa and the legacy of late colonialism*. Princeton University Press.
- Martins, B. S. 2015. “Violência colonial e testemunho: Para uma memória pós-abissal”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 106, p. 105-126.
- Piçarra, M. C. 2015. *Azuis Ultramarinos: Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo*, Lisboa, Edições 70.
- Quintais, L. 2000. *As guerras coloniais portuguesas e a invenção da História* (Vol. 14). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Stora, B. 1997. *Imaginaires de Guerre: Algérie-Viêt-nam, en France et aux États-Unis*, Paris, La Découverte.
- Seabra, J. 2011. *África Nossa. O império Colonial na Ficção Cinematográfica Portuguesa 1945-1974*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011.

## FILMOGRAFIA

- Marret, M. 1964. *Lala Quema*
- Marret, M. 1965. *A Nossa Terra*
- Nelli, P. 1966. *Labanta Negro!*
- Massip, J. 1968. *Madina de Boé*
- Engel, T., Lefort, R., & Igel, G. 1970. *No Pintcha!*
- Spee, R., & Lohman, A. 1971. *Free People in Guinea-Bissau*
- Malmer, L., & Romare, I. 1973. *Ein Nations Födelse*
- Gomes, F. 1988. *Mortu Nega*
- N'Hada, S. 1994. *Xime*
- Oliveira, M. 1990. *Non ou a Vã Glória de Mandar*.
- Botelho, J. 1985. *Um Adeus Português*.