

**PERCEÇÕES DO IMPÉRIO
COLONIAL NA FICÇÃO
CINEMATOGRAFICA
PORTUGUESA
(1945-1974)**

PERCEPTIONS ABOUT COLONIAL
EMPIRE IN PORTUGUESE
FICTION FILMS
(1945-1974)

PERCEPCIONES DEL IMPERIO
COLONIAL EN LA FICCIÓN
CINEMATOGRAFICA
PORTUGUESA
(1945-1974)

Jorge Humberto dos Santos Seabra^{1, 2}

RESUMO

O texto apresenta uma visão global sobre a forma como a ficção cinematográfica portuguesa, produzida durante o Estado Novo de Salazar e Caetano, refletiu sobre o império colonial entre o fim da Segunda Guerra Mundial e a queda do regime (1974). A investigação baseia-se em onze obras produzidas entre 1945 e 1974, foi organizada de forma a permitir uma perceção global, conduzindo ao aparecimento de três núcleos temáticos fundamentais, a conquista, a colonização e o regresso do império. Desse percurso resultou uma conclusão fundamental, sintetizada na expressão *uma África, dois impérios*, cujo entendimento essencial passa por uma dupla conceção, luminosa e sombria, sobre o Império Colonial Português entre 1945 e 1974.

¹ Doutor em Letras, Mestre em História Contemporânea e Licenciado em História pela Universidade de Coimbra. É investigador integrado do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra e professor no Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Integra a organização do festival de cinema *Coimbra in motions*. E-mail: jorge-seabra@sapo.pt

² Endereço de contato do autor (por correio): Universidade de Coimbra. Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX. R. Augusto Filipe Simões 33, Coimbra, Portugal.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema e identidade; Cinema e Império; Colonialismo; Pós-colonialismo.

ABSTRACT

The paper presents a global view about the way as portuguese fiction films, produced along New State of Salazar and Caetano, reflected about colonial empire between the end of Second World War and the fall of the regime (1974). The investigation is based on the selection of eleven films produced between 1945 and 1974, and intents to give a global vision about the subject, mainly the appearance of three main themes, which are the conquest, colonization and the return of the empire. This research resulted on a conclusion, defined in the expression *one África, two empires*, which means that the existing empirical reality, between 1945 and 1974, must be understood under a shining or a dark way.

KEYWORDS: Cinema and identity; Cinema and Empire; Coloniaism; Post-colonialism

RESUMEN

El texto presenta una visión global sobre la forma en la que la ficción portuguesa, producida durante el *Estado Novo* de Salazar y Caetano, se ha reflejado sobre el imperio colonial entre el final de la Segunda Guerra Mundial y la caída del régimen (1974). La investigación se basa en once obras producidas entre 1945 y 1974, y fue organizada por forma a permitir una percepción global, conduciendo al surgimiento de tres núcleos temáticos principales: la conquista, la colonización y el regreso del imperio. De este recorrido hemos llegado a una conclusión fundamental, sintetizada en la expresión *una África, dos Imperios*, cuyo entendimiento esencial pasa por una doble concepción, luminosa y sombría, del Imperio Colonial Portugués entre 1945 y 1974.

PALABRAS CLAVE: Cine y identidad; Cine y império; Colonialismo; Poscolonialismo.

Recebido em: 17.06.2016. Aceito em: 02.08.2016. Publicado em: 31.08.2016.

1. O fim da era colonial moderna

O fim da Segunda Guerra Mundial é conhecido por marcar uma viragem substancial no que diz respeito às conceções sobre o colonialismo formal. Conforme ficará estabelecido na Carta das Nações Unidas, é desde então que emerge o princípio da autodeterminação dos povos, que abrirá caminho ao processo de descolonização europeia, no qual a Inglaterra, a Holanda, a Bélgica e a França, algumas das potências coloniais de então, conferirão a independência aos territórios por si administrados.

Como é sabido, o Estado Novo, regime liderado por Salazar e Caetano entre 1933 e 1974, recusará adaptar-se aos novos tempos, optando por remodelar o discurso político sobre o império colonial português, materializado na revisão constitucional de 1951, na qual é abandonado o conceito de “estado imperial” definido no Ato Colonial de 1930, assumindo-se como “estado pluricontinental” e “multirracial”. Esta opção, não obstante o apoio diplomático prestado pelos principais aliados do regime no quadro da Guerra Fria, será objeto de progressiva contestação internacional, quer da parte do bloco afro-asiático, quer dos movimentos de libertação que emergirão nas principais províncias ultramarinas portuguesas.

É com este contexto que vamos abordar como é que a ficção cinematográfica produzida entre 1945 e 1974 refletiu o império colonial português, perceção que será elaborada a partir de um conjunto de onze narrativas, que integra filmes proibidos e não proibidos, censurados e não censurados, procurando perceber se na ficção cinematográfica estão presentes as transformações internacionais atrás referidas, ou se, pelo contrário, as obras produzidas estão em sintonia com o discurso colonial do regime.

E, do conjunto de ficções cinematográficas analisadas, pudemos concluir que o império colonial foi percebido segundo duas interpretações que coexistiram até ao fim do Estado Novo. Por um lado, surge uma conceção luminosa, onde subjaz uma tendência fortemente triunfalista relativamente à colonização e aos heróis construtores do império, discurso que assenta na convicção sobre as virtualidades da posse dos territórios ultramarinos. Por outro, é possível definir uma visão sombria, que pressupõe uma interpretação difusamente contrária ao princípio anterior, onde genericamente o império colonial é a razão fundadora de traumas, conflitos e angústias, e em alguns casos gerador de desequilíbrios sem solução.

2. A conceção luminosa do império

2.1 Os heróis épico-trágicos

Os heróis de algumas narrativas fílmicas são o nosso primeiro argumento para desenvolver a conceção luminosa de império. E, para analisarmos os perfis de heroicidade de forma sustentável, socorremo-nos dos modelos de herói trágico e herói épico definidos por Marc Augé (1994), dos quais decorrem um conjunto de características passíveis de serem aplicadas a algumas das personagens das obras, como a impulsividade, a ausência de hesitações ou a coragem temerária para o herói trágico, e a luta em defesa da norma e da lei instituída, ou a colagem a um destino coletivo para o herói épico.

De todas as características de raiz trágica, aquela que mais se estende pelos heróis é a impulsividade. Logo em 1946, Leitão de Barros (*Camões*, 1946) apresenta-nos em Ceuta um perfil de Camões (António Vilar) que se move pelo impulso patriótico em defesa da bandeira, imprópriamente descaída em resultado dos combates com os mouros, na sequência do qual vai perder uma das vistas, transformando o içar da bandeira num gesto dramático mas simultaneamente

profundamente nacionalista, assumindo desde logo uma conotação estadonovista, veiculando que acima da dor do poeta estão outros valores mais elevados, como a manutenção do império colonial, em relação ao qual nada se deve recusar (Barros, 1946, p. 691-711).

A impulsividade deriva noutros casos da menorização dos riscos e da vida em favor de um desígnio inquestionável, como é o caso dos perfis que Jorge Brum do Canto apresenta em *Chaimite* (1953) de Paiva Couceiro (Jorge Brum do Canto) e Mouzinho de Albuquerque (Jacinto Ramos), na obra que evoca a revolta dos vátuas em Moçambique em finais do século XIX, e que colocara a autoridade colonial portuguesa em perigo. Neste filme, existem dois episódios em que aquelas personagens decidem jogar a vida e a dos seus subordinados, situação em que a desproporção numérica aconselharia à tomada de decisões diferentes se a lógica e a ponderação estratégica fossem equacionadas. Mas a tipologia trágica não se orienta por esses critérios, utilizando outros como a determinação e a ausência de hesitações, daí resultando que o arrojo absoluto das personagens é a principal força que as impulsiona (Canto, 1953, p. 519-561; 794-932).

Paralelamente à faceta trágica, a caracterização épica destes heróis vem também reforçar a conceção luminosa do império. E aquilo que é unânime nos principais protagonistas é o cumprimento da lei, da autoridade instituída, como no citado filme de Leitão de Barros, em que Camões luta contra os mouros para manter o território africano na posse da autoridade portuguesa, ou na obra de Brum do Canto onde os protagonistas, como já dissemos, lideram na província moçambicana um combate contra uma revolta que visa ferir a legitimidade da autoridade colonial instituída.

Simultaneamente, nessas duas obras, a apresentação de um passado harmónico e coeso é também outra das facetas épicas que encontramos, não se vislumbrando elementos que indiciem leituras ruturizantes 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 coletivo, é também um elemento que se destaca. Essa identificação terá de ser necessariamente remetida para o tempo de produção do filme, o Estado Novo, onde é 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 perspetiva dominante, ao ponto de permitirem inscrever retrospectivamente o sinal do futuro regime naquelas marcas do passado. Ou seja, a evocação de dois momentos nucleares da história lusa, por um lado, o das peripécias passadas por Luís Vaz de Camões em Ceuta na defesa do império colonial e, por outro, a lembrança do episódio em que a autoridade colonial portuguesa foi restaurada pela ação das tropas em Chaimite, acabam por se transformar em dois exemplos onde tanto a feição imperial como colonizadora, defendidas pelo Estado Novo, são demonstradas no passado, prestando-se aqueles heróis admiravelmente ao tratamento ideológico da história pelo regime instituído.

Chegados aos anos sessenta, 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 ações que vão sendo desenvolvidas nas obras. Porém, em termos de ritmo histórico, aquilo que deve ser salientado é a sua permanência, embora declinante, em paralelo com a ascensão do modelo romanesco. Se nos reportarmos a *Vinte e nove irmãos* (Augusto Fraga, 1965), *O mal amado* (Fernando Matos Silva, 1972), e a *Brandos costumes* (Alberto Seixas Santos, 1974), películas onde a tipologia épico-trágica não é dominante, todas apresentam, embora de forma algo difusa, aspetos de proveniência épica, nomeadamente com

personagens que surgem a desempenhar uma função que se destina a fazer cumprir a lei instituída, ou seja, a lei colonial portuguesa nos territórios ultramarinos. Para além disso, algumas personagens identificam-se com o cumprimento da missão que estão a desempenhar, quando recolocam simbolicamente a bandeira nacional nos territórios reconquistados à guerrilha, ou quando morrem afirma-se que 'deram a vida por nós', por algo que faz parte da identidade coletiva, ou ainda a confissão pelo gosto da vida aventureira que a guerra proporciona.

2.2 O paraíso colonial

Outro domínio onde é possível deduzir a luminosidade do império é a partir da visão paradisíaca que está latente em algumas narrativas sobre as colónias, particularmente em *Chaimite* e *O Zé do burro* (Eurico Ferreira, 1971), nas quais emana um discurso pleno de otimismo em relação à província moçambicana, apresentada como região produtora de riqueza, de felicidade e de harmonia, na qual os colonos surgem como elementos pró-ativos e desejosos de ultrapassar os problemas com que se deparam de forma a contribuírem para o progresso da terra.

Na linha da missão civilizadora, temos o colono agricultor, que desbrava novos terrenos, que ensina e transmite as suas técnicas aos africanos, que se integra nas comunidades locais, que estabelece relações de proximidade e assimila o vocabulário local. *Chaimite* é a plena assunção deste colono civilizador, onde aquele está invariavelmente ligado a atividades agrícolas, no qual ganha relevância a história amorosa entre Daniel (Artur Semedo) e Maria (Lurdes Norberto), em que este, depois de lutar pela eliminação da revolta vátua, casa com Maria e vai materializar o seu sonho de criação de uma casa no mato, ou seja, uma propriedade agrícola. Situação idêntica se verifica em *O Zé do burro*, onde a personagem principal, através da

atividade agrícola, consegue desmobilizar e isolar um foco de guerrilha que existia perto da sua propriedade.

Porém, esta narrativa tem duas particularidades extremamente significativas. A primeira, deriva do tempo da história. A afirmação na crença das virtudes do colono civilizador é proferida num período de recessão dessa tese, em 1971, em plena guerra colonial naquela província. Apesar dessa adversidade, é muito pertinente esta convicção nas virtudes da colonização, apresentada como a solução para responder aos anseios de sobrevivência da comunidade africana onde a intriga se desenrola. A segunda originalidade diz respeito à origem do discurso. Obra produzida na província moçambicana, podemos entendê-la como uma auto-proclamação dos residentes no território, ou de uma sensibilidade nele existente, relativamente à defesa da sua condição de colonos e da província na posse portuguesa.

A mesma noção emerge a partir do colonizado. Quer em *Chaimite*, quer em *O Zé do burro*, o perfil fundamental que ambas as narrativas elegem é o africano que avalia positivamente as vantagens do contacto com os brancos, e que recolhe aprendizagens benéficas dessa relação, surgindo a trabalhar ao lado dos colonos (Canto, 1953, p. 53-96; 1005-1029), ou abandonando a guerrilha porque a mais-valia proporcionada pelo colono é melhor, quer no campo da aprendizagem agrícola, quer no domínio da sociabilidade e da festa (Ferreira, 1971, p. 379-391). Porém, se a primeira narrativa surge num período em que politicamente domina a tese da missão civilizadora, estando desse modo em sintonia com o tempo histórico, a segunda, é produzida numa fase de declínio desse princípio, assíncrona por isso, facto que a torna historicamente relevante.

3. A visão sombria do império

Nesta conceção, os territórios ultramarinos, no lugar de adquirirem um carácter mobilizador, pelos quais os protagonistas lutam e estão dispostos a arriscar a vida, 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 em relação à política colonial do regime.

3.1 O herói romanesco

É a tipologia de herói que por excelência define o império sombrio. Apesar de já aparecer de forma marginal em *Chaimite*, na caracterização do colono António (Emílio Correia) e de Caldas Xavier (Augusto de Figueiredo), será com o advento da guerra colonial nos anos sessenta que se torna dominante, com a emergência de elementos na tipificação das personagens onde é perceptível o condicionamento que o império exerce sobre as suas condutas. Surgem narrativas como *Vinte e nove irmãos* ou *Brandos costumes*, através das 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 luminosas, pelo contrário, assumem a sua condição humana e os receios inerentes às situações em que se encontram, carregando o peso da responsabilidade que lhes foi acometida pelo Estado.

Deste modo, com o herói romanesco 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. Por outro lado, estas personagens podem também aparecer a aguardar pela partida para a guerra, antevendo de forma pessimista a determinação que esta vai exercer nas suas vidas, em relação ao qual as convicções

peçoais nada valem, sentindo-se por isso impotentes, restando-lhes apenas assumir a fragilidade da sua condição humana (Silva, 1973, p. 181-197).

A caracterização romanesca é ainda visível naqueles que vêm os seus partir, nos quais observamos os efeitos da mobilização, nomeadamente os desequilíbrios surgidos devido à perda de irmãos na guerra, e na procura obsessiva, dramática e fatal em tentar compensar o seu desaparecimento, quer pelo assassinio dos que recusam assumir o papel dos desaparecidos (Silva, 1973, p. 209-216), quer pela tentativa de suicídio em sinal de desistência da vida e das convicções (Santos, 1974, p. 201-207).

3.2 O remorso colonial

Para além do herói romanesco, existem narrativas onde as colónias, os colonos e a colonização deixam transparecer uma visão sombria sobre o ultramar, onde o remorso colonial é a característica mais saliente, no qual o mal-estar e o sentimento de culpa relativo aos territórios são notórios. O ultramar é concebido em alguns casos como espaço não civilizado, que faz regredir as pessoas que para lá vão viver, surgindo narrativas de retorno à barbárie após o contacto com os povos africanos, chocando por isso os metropolitanos pelos hábitos pouco civilizados entretanto adquiridos no domínio das relações sociais, e da conceção material e inferiorizante que é apresentada da mulher (Mendes, 1954, p. 429-438).

Outro sintoma de remorso colonial será observável através da configuração das colónias como espaços de marginalidade e ilicitude, nomeadamente numa obra de Artur Semedo que tem Angola como espaço narrativo (*Malteses, burgueses e às vezes...*, 1973), na qual a alta sociedade que vive na província angolana é conotada com a corrupção, vivendo de negócios ilegais, praticando hipocritamente gestos socialmente bem aceites, perante a inconsciência dos africanos. Este exemplo tem uma particularidade semelhante a *O Zé do burro* mas de sentido contrário. Tal como

no caso da obra moçambicana, esta película é produzida por uma sociedade angolana mas, ao contrário do elogio que *O Zé do burro* apresentava relativamente às virtudes da colonização, *Malteses, burgueses e às vezes...* é um manifesto crítico em relação à sociedade luandense, nomeadamente na condenação dos princípios por que se orienta.

Um outro caso onde subjaz o sentimento de culpa e de mal-estar, pode ser extraído de uma narrativa que apresenta a juventude como protagonista (*Nojo aos cães*, 1970), em que aquela é colocada a expor as suas angústias, havendo duas personagens negras que denunciam a segregação a que as raças não brancas do estado português estão sujeitas. Porém, e a originalidade da obra radica neste ponto, não se limita apenas ao discurso acusador, propondo a implementação de uma genuína sociedade multirracial. Ou seja, implicitamente, condena a falsidade da ideologia colonial em vigor, que no 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, o filme de António de Macedo é precursor pelo seu carácter pós-colonial antes do fim do regime.

3.3 As angústias do regresso

Um último aspeto onde a visão sombria do império fica expressa pode ser apontado na forma como as narrativas abordam o tema do regresso do império. A imposição da partida, por razões que não se prendem com o interesse individual mas para defender exclusivamente 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.

Num raciocínio prematuro e apriorístico, supor-se-ia que este tema do regresso estaria fundamentalmente presente no último período do Estado Novo, nomeadamente na fase em que vigora a guerra colonial. Afinal, partindo do ponto de vista das películas que serviram de base à análise, afigura-se ser um assunto que não se circunscreve apenas àquela última fase do regime, parecendo não haver uma relação direta entre esse momento e a produção de ficções sobre a questão.

A possibilidade poderá ainda colocar-se de forma mais abrangente, perspetivando-a inclusivamente como assunto permanente na cultura literária portuguesa desde que a realidade imperial existe, na qual se verifica uma leitura constantemente sombria sobre os descobrimentos e conquistas, à qual podem ser associados o *Auto da Índia* de Gil Vicente, *Os Lusíadas* de Camões, o *Cioso* de António Ferreira, o *Testamento político* de D. Luís da Cunha, as *Causas da decadência dos povos peninsulares* de Antero de Quental, ou *Pátria* de Guerra Junqueiro, nas quais o decadentismo económico, demográfico ou moral é constantemente associado ao império. Em última instância, estaremos perante uma interpretação estrutural sobre as ausências e os regressos, onde predominam os problemas daí decorrentes, que perduram desde o século XVI e se prolongam, independentemente dos contextos político-culturais, pelo menos até ao século XX.

No que diz respeito aos filmes onde o regresso é um elemento determinante, a angústia é um conceito essencial a reter, que por ser um sentimento que resulta da repressão de um desejo que se pretendia realizar, tem como consequência a ansiedade, o medo, a frustração e outros sentimentos correlatos, características constantemente presentes nos diversos perfis psicológicos das personagens em que a problemática do regresso está presente. A angústia pode derivar de infortúnios físicos na hora do retorno (Barros, 1946, p. 712-746), da inadaptação à condição de retornado (Barros, 1946, p. 820-829), do possível desmoronamento de um estágio de felicidade alcançado se um marido desaparecido e considerado morto regressar

(Ribeiro, 1959, p. 26-80), do receio em não encontrar a pessoa amada como a deixou quando partiu (Fraga, 1965, p. 42-66), ou ainda da impossibilidade em ser reatada uma relação antiga na hora do regresso (Rocha, 1966, p. 101-123). Ou seja, em todos os casos a angústia do regresso está presente, conduzindo os protagonistas a viverem um estágio de infelicidade e a refazerem as suas vidas afetivas.

A faceta sombria das películas que tratam o regresso poderá ainda ser equacionada ao nível do lastro mais profundo que as obras apresentam, cuja problemática remete para o universo da família. Independentemente da perspetiva mais ou menos conservadora, da proximidade ou do afastamento em relação ao regime político instituído, todas as narrativas confluem, 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.

Dentro dessa perspetiva, temos personagens que regressam ao império em busca de um património identitário perdido, que não encontram em Portugal, e que na obra de Leitão de Barros é apresentada como a *mátria* de valores que perduram na memória coletiva e geram afinidades e sentimentos de pertença entre os seus membros (Barros, 1946, p. 820-829).

Já em relação às restantes narrativas, é o universo da família restrita que condiciona a resolução dos conflitos gerados pelo regresso. Numa das obras será o entendimento do matrimónio como sacramento indissolúvel, valor e princípio ético, que acabará por sobredeterminar a interpretação final do filme, condenando implicitamente as uniões geradas fora daquele contexto, no caso a que havia sido gerada durante a ausência do marido (Ribeiro, 1950, p. 557-626). Noutra situação, é desvalorizada a crise sentimental da noiva e a sua pretensa vocação religiosa, em detrimento da união com o militar que regressa da guerra colonial, invocando-se

para isso a nobreza da maternidade como uma das funções vitais da mulher para que se efetue a reconciliação com o ex-combatente (Fraga, 1965, p. 67-96) e, finalmente, no último caso, é o valor da família e a descendência entretanto gerada, que funciona como argumento decisivo para a não reconciliação do regressado Adelino com Júlia, não obstante a manutenção do laço afetivo entre ambos (Rocha, 1966, p. 16-36).

Ainda dentro deste quadro de desestruturação da família, a vida dos protagonistas masculinos é muito condicionada pelo feminino, situação que acaba por colocar a mulher como elemento comum e de alguma forma determinante no desenvolvimento das narrativas sobre o regresso. Em primeiro lugar, verifica-se que a mulher é vítima do império, acabando por sofrer as consequências que a partida suscita, num caso porque o retorno do primeiro marido frustra a opção amorosa entretanto assumida (Ribeiro, 1950, p. 482-532) e, em outro, porque a guerra é motivo de dupla infelicidade, isto é, do abandono gerado pela partida e pela impossível reconciliação depois do regresso (Rocha, 1966, p. 101-123).

Em segundo lugar, permite inferir os pressupostos de base que estão subjacentes à ideia de feminino que nos é apresentada, e que não coloca a mulher numa posição favorável, sendo-lhe atribuídos os papéis negativos e causadores dos problemas desenvolvidos nas obras. No filme de Leitão de Barros (*Camões*) é uma personagem feminina que, fruto da sua inveja e do desinteresse amoroso de Luíz Vaz de Camões, desenvolve a intriga palaciana que obriga o herói a refugiar-se em Ceuta (Barros, 1946, p. 514-608); na obra de António Lopes Ribeiro (*Frei Luís de Sousa*), Madalena de Vilhena (Maria Sampaio), 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 após o regresso do primeiro marido; já no filme de Augusto Fraga (*Vinte e nove irmãos*), devido aos caprichos e contradições de Maria (Carmen Mendes), esta torna-se na personagem responsável pela

instabilidade emocional vivida pelo noivo, quer durante a sua ausência, quer depois do regresso da guerra colonial; finalmente, na obra de Paulo Rocha (*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 geradora de infelicidade, a sua e a de Adelino.

Como vemos, em todas as obras, ao feminino são reservados papéis fomentadores de infortúnio, situação que nos leva a interrogar a razão de ser desta conotação. Sabemos que durante o Estado Novo o conceito de mulher corresponde sempre a uma visão conservadora, subserviente e secundária, mas ainda assim, existe 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 que da mulher as estruturas sociais deixaram transparecer.

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 esperar serenamente pelo regresso daquele, cujo primeiro exemplo pode remontar à *Odisseia*, onde Penélope aguarda por Ulisses, apesar das provações a que é sujeita. Se relacionarmos este desempenho com aqueles que acabámos de analisar, verifica-se que a mulher não assumiu esse papel, deixando-se influenciar por outras ideias, apesar de em todos eles acontecer o regresso do marido, noivo ou companheiro.

Em suma, a desagregação da família e a responsabilização da mulher são as duas notas essenciais a salientar na visão sombria que as narrativas sobre o regresso do império apresentam, daí resultando que o pessimismo das obras é um aspeto transversal, característica que redundará na criação de angústias, onde o equacionamento da família e do papel da mulher são nucleares. Restará ainda indagar se este pessimismo relativo à família e à mulher não será enquadrável na

perspetiva de decadência que perdura desde o século XVI sobre o efeito da partida e do regresso que o império colonial colocava à sociedade portuguesa.

4. Uma África, dois impérios

Terminado o percurso em torno da ficção cinematográfica produzida sobre o império colonial português, entre 1945 e 1974, importa agora reter algumas ideias fundamentais.

4.1 Império luminoso | Império sombrio

A filmografia analisada apresenta uma visão luminosa do império, assente nas narrativas que apresentam tipologias de heroicidade épico-trágica, e na visão paradisíaca que retratam sobre os territórios, nas quais o ultramar surge como força mobilizadora, como causa e como elemento construtivo. Por outro lado, temos também um império sombrio, expresso na conceção de heroicidade romanesca, valorizadora dos aprisionamentos que o império exerce sobre o indivíduo, no remorso subjacente à visão negativa que algumas narrativas assumem relativamente aos espaços de além-mar, encarados como zonas de regressão, de corrupção ou hipocrisia social e, finalmente, no pessimismo que as obras do regresso expressam, nas quais a desagregação da família e a mulher são os elementos mais focalizados.

4.2 Coexistência temporal entre os dois tipos de império

Estes dois tipos de império coexistem temporalmente durante o período considerado. O império luminoso está presente desde 1946 (*Camões*) e mantém-se até 1971 (*O Zé do burro*) e o império sombrio começa em 1953 (*Chaimite*) e perdura até ao fim do regime (1974) (*Brandos costumes*). Desta coexistência temporal devemos deduzir que o Estado Novo, não obstante os mecanismos de censura e propaganda, não conseguiu colocar a sociedade a falar a uma só voz sobre o império

e, por outro lado, a guerra colonial não representa nenhum momento de rutura no sentido de mobilizar toda a sociedade contra o regime, porque continuam a existir obras de sentido favorável ao poder instituído.

4.3 Dicotomia entre obras anti e pró-regime é simplista

Este é outro aspeto interessante da filmografia analisada, demonstrando claramente que a realidade histórica é sempre plural. O aparecimento de narrativas de sentido único, luminosas ou sombrias, não é comum, sendo frequentes as ficções luminosas com aspetos sombrios (*Chaimite, Vinte e nove irmãos*), obras que poderemos considerar próximas do Estado Novo e, por outro, a existência de filmes sombrios com aspetos luminosos (*Brandos costumes*), que são nitidamente críticas em relação ao regime.

4.4 Permanência dos dois tipos de império no pós 25 de Abril de 1974

Esta dualidade luz | sombra, império luminoso | império sombrio, que nos levou à formulação *Uma África, dois impérios*, é uma constante da história portuguesa sobre o império colonial, e que perdura para além da sua vigência. Na verdade, entre 1945 e 1974 (queda do regime de Salazar e Caetano) foram produzidas 26 obras em 29 anos. De 1974 até 2007, em 33 anos, é possível registar 41 películas sobre o assunto. Dito de outra forma, entre 1945 e 2007 medeiam 62 anos, período durante o qual foram produzidas 67 obras perfazendo a média estatística de mais de uma obra por ano, número incontornável em termos de manifestação da importância que os criadores cinematográficos portugueses têm dado ao tema.

Tratar-se-á do assunto mais obsessivamente tratado pela cinematografia portuguesa e, ante a clareza destes números, estamos perante um tema transversal aos dois períodos históricos, cuja importância é nuclear para a memória coletiva do

país, com reflexos no processo de construção da identidade nacional, sobre o qual importa manter um olhar atento.

Referências

Filmografia

Barros, Leitão de. **Camões. Erros meus, má fortuna, amor ardente**. Lisboa: António Lopes Ribeiro, 1946.

Canto, Jorge Brum do. **Chaimite. A queda do império vátua**. Lisboa: CINAL, 1953.

Ferreira, Eurico. **O Zé do burro**. Lourenço Marques: FILMLAB 1971.

Fraga, Augusto. **Vinte e nove irmãos**. Lisboa: CINEDEX, 1965.

Macedo, António de. **Nojo aos cães**. Lisboa: António de Macedo, 1970.

Mendes, João. **O Costa de África**. Lisboa: Felipe de Solms, 1954.

Ribeiro, António Lopes. **Frei Luís de Sousa**. Lisboa: Lisboa Filme, 1950.

Rocha, Paulo. **Mudar de vida**. Lisboa: António da Cunha Telles, 1966.

Santos, Alberto Seixas. **Brandos costumes**. Lisboa: Centro Português de Cinema, 1974.

Semedo, Artur. **Malteses, burgueses e às vezes...** Luanda: SULCINE, 1973.

Silva, Fernando Matos. **O mal amado**. Lisboa: Centro Português de Cinema, 1972.

Bibliografia

Augé, Marc. Heróis. *In* ROMANO, Ruggiero. **Enciclopédia Einaudi**, 30. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.

Cruz, M^a Leonor G. da. **Os «fumos da Índia».** Uma leitura crítica da expansão portuguesa. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.

Ribeiro, Margarida Calafate. **Uma história de regressos. Império, guerra colonial e pós-colonialismo.** Porto: Afrontamento, 2004.

Seabra, Jorge. **África nossa. O império colonial na ficção cinematográfica portuguesa. 1945-1974.** Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014, 2^a.

Seabra, Jorge. **Cinema. Tempo, memória, análise.** Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.

Seabra, Jorge. **O cinema no discurso do poder. Dicionário. Legislação cinematográfica portuguesa (1896-1974).** Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016.