



Da navegação à emigração: o império colonial no cinema português de ficção anterior à Revolução dos Cravos

From Navigation to Emigration: The Colonial Empire in Portuguese Fiction Cinema Before the Carnation Revolution

Edimara Lisboa

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

edimarisboa@gmail.com

Resumo: Uma nação de navegadores transformada em país de emigrantes. A partir desse diagnóstico, Eduardo Lourenço, no ensaio “A nau de Ícaro ou o fim da emigração”, escrito em 1993, compreende a identidade nacional portuguesa como “um colossal fenômeno de expatriação”. Em observação a dois filmes ficcionais paradigmáticos da tematização do colonialismo pelo cinema português anterior à redemocratização, *Chaimite* (1953) de Jorge Brum do Canto e *Mudar de Vida* (1966) de Paulo Rocha, o referido diagnóstico torna-se especialmente sugestivo, uma vez que a imagem gloriosa do herói português desbravador e civilizador de outros povos, apresentada pelo primeiro filme, acaba transformada, pelo segundo, na figura melancólica do trabalhador que, sem perspectiva de adequação aos novos sistemas produtivos, percebe a emigração como única alternativa. É a partir dessa relação que aqui se pretende discutir essas duas obras cinematográficas em atenção ao contexto histórico em que foram produzidas.

Palavras-chave: cinema português; salazarismo; colonialismo; guerra colonial.

Abstract: A nation of navigators turned into a country of emigrants. From this diagnosis, Eduardo Lourenço, in the essay “A nau de Ícaro ou o fim da emigração”, written in 1993, understands Portuguese national identity as “a colossal phenomenon of expatriation”. Observing two paradigmatic fictional movies of the thematization of colonialism by Portuguese cinema before re-democratization, *Chaimite* (1953) by Jorge Brum do Canto and *Mudar de Vida* (1966) by Paulo Rocha, this diagnosis becomes especially suggestive, since the glorious image of the pioneering Portuguese hero as the civilizer

of the other peoples, on the first film, becomes, in the second, the melancholy figure of the worker who, with no prospect of adapting to the new production systems, perceives emigration as the only alternative. It is from this relationship that we intend to discuss these two cinematographic works in attention to the historical context in which the two movies were produced.

Keywords: Portuguese cinema; salazarism; colonialism; colonial war.

Recebido em: 26 de setembro de 2019.

Aprovado em: 18 de dezembro de 2019.

1 Considerações iniciais

O substrato da história pátria constitui uma das temáticas mais recorrentes da literatura portuguesa. Na célebre conferência de 1975, intitulada “Da literatura como interpretação de Portugal”, Eduardo Lourenço (2009, p. 82) observa que, embora de expressão mais antiga, “a partir de Garrett e Herculano, Portugal, enquanto realidade histórico-moral, constituirá o núcleo da pulsão literária determinante”, e isso se daria “a tal ponto que nos parecem insignificantes ou de pouco relevo aquelas obras em que essa motivação confessa ou oculta está ausente”. Em continuidade a isso, a literatura produzida nos últimos anos têm rearticulado a problemática, em atenção, por exemplo, à necessidade de revisão crítica da história recente, particularmente no que diz respeito à guerra colonial (1961-1974), melhor posto, à luta de libertação dos povos africanos colonizados por Portugal, como se observa em obras tão diversas quanto *O Tibete de África* (2006) de Margarida Paredes, *Caderno de memórias coloniais* (2009) de Isabela Figueiredo, *O retorno* (2011) de Dulce Maria Cardoso, *Esse cabelo* (2015) de Djaimilia Pereira de Almeida e *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* (2017) de António Lobo Antunes, entre tantas outras.

Nos dois volumes de *Cinema português: um país imaginado* (2011a, 2011b), Leonor Areal explicita como a tematização da história de Portugal é também recorrente, e demasiado frequente, no cinema ficcional português, sobretudo em atenção aos filmes produzido entre as décadas de 1950 e 1990, com discussão avulsa sobre alguns títulos da década de 2000. De todo modo, o interesse por dramatizações de época

é verificável desde as realizações dos anos 1910, afirmando-se já nos anos 1920 como uma das formas do esforço por construir “interrupções tipicamente portuguesas da ação”, que marcariam a diferença do cinema lusitano face ao cinema internacional (BAPTISTA, 2013, p. 77). Ainda em semelhança ao que se verifica no campo literário, o cinema atual tem demonstrado especial interesse crítico sobre a história, buscando desconstruir o imaginário saudosista às voltas do império colonial português, como se pode exemplificar pelos títulos *O Gotejar da Luz* (2002) de Fernando Vendrell, *A Costa dos Murmúrios* (2004) e *Yvone Kane* (2014) de Margarida Cardoso, *Deus Não Quis* (2007) de António Ferreira, *Terra Sonâmbula* (2007) de Teresa Prata, *Juventude em Marcha* (2006) e *Cavalo Dinheiro* (2014) de Pedro Costa, *Tabu* (2012) de Miguel Gomes, *Cartas da Guerra* (2016) e *Hotel Império* (2018) de Ivo M. Ferreira.¹

Quer a literatura, quer o cinema contemporaneamente produzidos em Portugal demonstram o interesse de muitos artistas portugueses pela história de seu país, quase sempre assentado no intuito de compreender as fragilidades de um processo de redemocratização, decorrente da Revolução dos Cravos, de 25 de abril de 1974, que se seguiu a quase meio século do regime ditatorial (1926-1974) genericamente designado como salazarismo. De maneira que as reminiscências desse longo período de institucionalização do apagamento do contraditório têm sido artisticamente discutidas em recorrente atenção ao esgotamento bélico e ético da identidade coletiva portuguesa como nação navegadora e colonizadora, uma vez que o fim da ditadura ficou atrelado ao fim do colonialismo.

No caso do cinema, se os realizadores cinemanovistas se atentaram para esta questão pela verve revolucionária, a mais recente geração de

¹ O conjunto de títulos relacionados ao interesse do cinema português pelo império colonial se torna ainda mais expressivo quanto se considera também os filmes documentários, ou ainda em atenção aos cinemas africanos da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP) (cf. PIÇARRA, 2009, 2013, 2016). Nesse sentido, “é preciso lembrar que nem tudo no chamado ‘cinema africano de língua portuguesa’ é, justamente, língua portuguesa. Para além dos falares regionais e nacionais (português falado em Angola ou em Moçambique, por exemplo, com suas características e mesclas locais), alguns cineastas, como o guineense Flora Gomes, vêm escolhendo propositalmente veicular seus filmes em língua crioula – o que demonstra que nem mesmo o critério da língua consegue se constituir enquanto categoria totalmente pertinente na classificação e análise desses filmes [...], e que a escolha da língua é, nesses contextos, uma clara questão de escolha política e cultural” (CARELLI, 2014, p. 206).

cinastas parece revisitá-la com consciência crítica distanciada. Uns e outros, igualmente, mostram-se atentos ao cinema produzido sob Salazar e aos efeitos da propaganda e da censura estatais nos enredos de ficção, denunciando (e tornando, por fim, explícito para o público português) o papel educativo que o regime atribuiu à arte cinematográfica por ele tutelada por tão longo período.

A revolução teve, como não podia deixar de ter, um papel determinante na mudança de paradigma dentro do cinema português: ela representa a clivagem entre um cinema sujeito às regras da censura oficial (mesmo quando tentava desafiar-la, nos inícios de 70) e um cinema de expressão totalmente livre, subitamente confrontado com outros interesses, outras temáticas, outra realidade. (AREAL, 2011b, p. 15)

Não apenas no âmbito do cinema, a política cultural do Estado Novo português conseguiu mobilizar um grande número de artistas para o projeto de propaganda totalitária, cuja estrutura ideológica ajudou a legitimar e a assegurar a continuidade do regime salazarista por mais de quarenta anos. No campo da literatura, foram promovidos Prêmios Literários que estimulavam e monitoravam a produção lírica e narrativa segundo temas de interesse doutrinário. Exposições de pintura modernista, espetáculos teatrais, feiras de música e cinemas ambulantes foram oficialmente patrocinados com o intuito de nivelar culturalmente a população. Paralelamente, foram instituídas a lei de inspeção dos espetáculos (Decreto n. 17.046-A/1929) e as demais comissões de censura (Decreto-Lei n. 22.469/1933) para controlar todas as formas de manifestações artísticas e intelectuais desenvolvidas dentro e fora dos editais de incentivo à cultura e de apoio à imprensa.²

Nesse cenário de massiva manipulação da arte por órgãos de tutela ditatorial, a utilização do cinema é particularmente significativa, uma vez que o audiovisual constitui poderoso instrumento de cooptação de ideias, “com uma incomparável força de persuasão” (BENJAMIN, 1996, p. 177), visto que o caráter industrial de seu processo de produção (caro e quase necessariamente coletivo) e o alcance massificador de suas formas de recepção (“magia do movimento”) facilitaram os mecanismos de controle

² Para averiguar as determinações específicas da legislação cinematográfica portuguesa até o fim do Estado Novo, cf. Seabra (2016).

estatal. De modo que, no caso português, “a produção cinematográfica desse período representa, de forma exemplar, a evolução do regime, sendo *o espelho* cultural, político e social de suas transformações” (PEREIRA, 2013, p. 95, grifo nosso).

A inauguração, em 1932, da Tobis Portuguesa, primeira companhia cinematográfica portuguesa com estúdios de cinema sonoro, viabilizou o início da produção de filmes de propaganda salazarista, uma vez que centralizou os meios de produção filmográficos sob o protecionismo do regime e acabou por dificultar (ou mesmo impossibilitar) aventuras individuais de um cinema mais autoral.³ Os cineastas da geração de 1930 – António Lopes Ribeiro, Leitão de Barros, Chiara de Garcia, Arthur Duarte, Cottinelli Telmo e Jorge Brum do Canto – foram os principais responsáveis por esse espelhamento cultural do salazarismo no cinema português, identificado por Pereira (2013).⁴ Sob a égide da “Política dos Espíritos”, gerenciada por António Ferro até finais dos anos 1940 e, depois disso, mais dispersamente continuada, o experimentalismo do cinema mudo português⁵ foi quase integralmente substituído por filmes sonoros de entretenimento, bipartidos entre comédias pitorescas e melodramas históricos, e com claro comprometimento didático e propagandístico ao programa ideológico salazarista, dividido em três bases, que consistiam: na glorificação do regime e de seu chefe; na valorização da ética católica; e na revisão histórico-cultural com intuito ufanista, o que resultou no engajamento popular àquilo que o regime proclamou ser o “modo português de estar no mundo”.

³ Significativa foi, por exemplo, a dificuldade de Manoel de Oliveira para estabelecer uma carreira com produção constante no cinema independente, conseguindo-o apenas muitos anos depois, a partir da década de 1980. Restam deste esforço seus diversos projetos não realizados (cf. OLIVEIRA, 1988).

⁴ Nota-se, quanto a isso, que os cineastas da geração de 1950 que atuaram como continuadores do cinema de propaganda salazarista foram, justamente, aqueles que haviam sido assistentes da geração de 1930: Augusto Fraga, Carlos Marques, Constantino Esteves, Fernando Garcia, Henrique Campos e Perdigão Queiroga.

⁵ Filmes mudos *avant-garde*, como *Bailando ao Sol* (1928) de António Lopes Ribeiro, *Nazaré: Praia de Pescadores* (1929) de José Leitão de Barros e *A Dança dos Paroxismos* (1929) de Jorge Brum do Canto, pareciam abrir caminho para uma produção cinematográfica paralela à indústria do entretenimento, mas ao longo dos anos 1930 e 1940 esses mesmos cineastas passariam a realizar filmes ficcionais e documentários que correspondessem às preocupações estatais.

No tocante ao império colonial herdado pelo Estado Novo, que vai particularmente interessar ao cinema posterior à redemocratização, observa-se que ele foi também reconfigurado segundo essas três bases ideológicas. O salazarismo investiu na ideia de uma “essência imperial e colonizadora da nação portuguesa” para fazer passar por legítima a permanência de Portugal em territórios coloniais até o fim do regime, nos anos 1970. Nesse sentido, foi reavivado no imaginário coletivo o sonho expansionista iniciado com a tomada de Ceuta, em 1415, através de lendas como “Portugal não é um país pequeno” e de asserções como “Do Minho ao Timor somos todos portugueses”, lemas constantemente repetidos pelas peças da propaganda estatal.

O império colonial português, que existiu desde a tomada de Ceuta, em 1415, até à descolonização, efetuada 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 [...], 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 efetiva 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. (SEABRA, 2014a, p. 35)

As particularidades da mítica imperial do salazarismo foram instituídas oficialmente no Ato Colonial de 1930, e depois reformuladas na Revisão Constitucional de 1951. Por meio do Ato Colonial, o Estado Novo decidiu compor uma colonização de *novo tipo*, pautada na autoridade centralizadora do Ministério das Colônias, constitucionalmente embasada no pensamento rácico do darwinismo social e instrumentalizada por medidas de carácter discriminatório (como o estabelecimento do Dia da Raça). Antes disso, as colônias possuíam mais independência administrativa. A partir da Revisão Constitucional, elaborada em resposta a pressões internacionais, relativas à crise do pensamento colonial e à definição do “direito dos povos a disporem de si mesmos” pela ONU, o salazarismo adotou oficialmente

o conceito de lusotropicalismo de Gilberto Freyre para tentar camuflar o racismo, investindo na ideia da singularidade da atuação portuguesa nas suas agora denominadas “províncias ultramarinas”, de maneira a compor a imagem de uma nação não mais imperial e sim multirracial e pluricontinental. Nesse sentido, as manifestações culturais financiadas pelo regime irão acompanhar toda mudança de perspectiva sobre as colônias.

As primeiras dessas produções artístico-culturais claramente salazaristas interessadas na representação do império colonial foram concentradas na Exposição Colonial Portuguesa no Porto em 1934⁶ e na Exposição do Mundo Português em Lisboa no ano de 1940,⁷ entrando na agenda da propaganda cinematográfica em 1938, por ocasião da encomenda à Sociedade Portuguesa de Atualidades Cinematográficas (SPAC) da Missão Cinematográfica às Colônias de África. Chefiada por Carlos Selvagem e com direção artística de António Lopes Ribeiro, a Missão nada mais era que uma excursão de cerca de um ano empreendida por uma equipe de cinema para colher imagens dos territórios coloniais. Essas imagens colhidas entre 1938 e 1939 foram utilizadas no filme de ficção *Feitiço do Império* (1940) e exploradas rotineiramente pelos cinejornais ao longo de toda a década de 1940.

Entendo cinema colonial como o cinema de um país colonizador feito na e sobre as colônias. Os filmes coloniais idealizam a vida nas colônias enfatizando a modernização empreendida através da colonização e escamoteando a realidade social das mesmas. As representações dos tipos locais, dos lugares e dos costumes são frequentemente escapistas, apologéticos e abertamente racistas. (PIÇARRA, 2013, p. 74)

⁶ Cf. o cinejornal de divulgação da 1ª Exposição Colonial Portuguesa no Porto em 1934, realizado por Aníbal Contreiras (Disponível em: <http://www.cinematca.pt/Cinematca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2217&type=Video>. Acesso em: 15 jul. 2019) e o curta-metragem África em Lisboa (1932), realizado por Salazar Diniz (Disponível em: <http://www.cinematca.pt/Cinematca-Digital/Ficha.aspx?obraid=3138&type=Video>. Acesso em: 15 jul. 2019).

⁷ Acrescente-se que, no plano editorial, a Agência Geral das Colônias publicou periodicamente a coleção *Pelo Império* (1935-1961), destinada à sensibilização do país para o passado colonial através de biografias das grandes figuras históricas do colonialismo. Na mesma linha editorial, também foram publicadas revistas como *O Mundo Português* (1934 e 1947) e *Anuário do Império Colonial Português*.

Empreendimento “horripelmente caro”,⁸ o cinema português somente voltou a recolher novas imagens do império colonial nos anos 1950,⁹ para compor breves documentários informativos e alguns poucos filmes de ficção. Além de *Feitiço do Império*, de António Lopes Ribeiro, fazem parte do *corpus* de filmes ficcionais do período salazarista que se voltaram à temática colonial: dois dramas históricos enaltecedores da empreitada expansionista, *Camões* (1946) de José Leitão de Barros e *Frei Luís de Sousa* (1950) de António Lopes Ribeiro; um drama histórico efetivamente ambientado em África, *Chaimite* (1953) de Jorge Brum do Canto; o retrato do cotidiano nas províncias ultramarinas traçado nos dramas burgueses *Chikwembo!* (1953) de Carlos Marques e *Estrada da Vida* (1968) de Henrique Campos; a figura do colono português, mostrada da perspectiva metropolitana, na comédia pitoresca *O Costa d’África* (1954) de João Mendes, e da perspectiva do próprio colono, na comédia musical *O Zé do Burro* (1972) de Eurico Ferreira; os impactos da guerra colonial sobre a metrópole trabalhados por *Vinte e Nove Irmãos* (1965) de Augusto Fraga e por *Mudar de Vida* (1966) de Paulo Rocha; as representações dos últimos suspiros do império colonial português em Índia (1972) de António Faria e em *O Explicador de Matemática* (1972)¹⁰ de Courinha Ramos; além de três filmes de resistência que tiveram exibição proibida, *Nojo aos Cães* (1970) de António de Macedo,

⁸ Expressão atribuída a Salazar, em questionamento aos custos de produção desse “gênero de distrações” chamado cinema (cf. BÉNARD DA COSTA, 2007, p. 11). Em texto publicado na imprensa, fica evidenciado a especial atenção que se dava ao cinema como propaganda política: “Penso também em sugerir à organização de grandes espetáculos de cinema popular onde o povo possa entreter-se, simultaneamente, com filmes educativos e com filmes que o divirtam. Convenceremos assim o povo, pouco a pouco, de que pensamos nele, de que a sua felicidade e o seu bem-estar constituem uma das nossas maiores preocupações...” (SALAZAR, 2013, p. 88).

⁹ Com exceção das filmagens na metrópole de “(escassas) partidas e regressos de visitas pelo chefe de Estado; tomadas de posse de funcionários coloniais; comemorações de feitos históricos; homenagens e funerais de figuras coloniais de relevo [...] contactos diplomáticos privilegiados com a União Africana” (PIÇARRA, 2013, p. 76).

¹⁰ Curiosamente, no mesmo ano em África se produzia os filmes revolucionários *Sambizanga* (1972) de Sara Maldoror, em coprodução franco-angolana-congolesa, e *Deixem-me ao Menos Subir às Palmeiras* (1972) de Joaquim Lopes Barbosa, em Moçambique.

O Mal-amado (1973) de Fernando Matos Silva e *Brandos Costumes* (1973) de Alberto Seixas Santos.

Nesse conjunto, os filmes *O Feitiço do Império* e *Chaimite* ajudaram a promover as cartilhas dos preceitos coloniais determinados, respectivamente, no Ato Colonial de 1930 e na Revisão Constitucional de 1951. Enquanto o primeiro filme transforma o colono português numa figura exemplar da superioridade da raça branca, imbuída do dever de transmitir o universo da civilização às raças restantes e livrá-las do horror da barbárie, o segundo filme adapta-se aos novos paradigmas internacionais estabelecidos depois da Segunda Guerra e apresenta uma colonização portuguesa que zela pelo suposto pacifismo de províncias multirraciais, em que brancos e negros trabalhariam lado a lado contra a violência de impérios bárbaros.¹¹ Dada a dificuldade de acesso ao primeiro deles,¹² nossa discussão focalizará, por agora, a tessitura ficcional de *Chaimite* e os mecanismos estéticos utilizados neste filme de Brum do Canto para adesão do espectador ao projeto colonial salazarista revisto em 1951.

Para melhor compreender as manifestações, no filme, dessa perspectiva claramente alinhada ao salazarismo, sem desconsiderar a complexidade da problemática das representações do império colonial pelo cinema ficcional português anterior ao 25 de abril, elegemos como contraponto a obra *Mudar de Vida*, o primeiro filme português de ficção independente a abordar a guerra colonial (ou luta de libertação, se pensarmos do ponto de vista dos países africanos que sofreram colonização portuguesa). Observados de maneira relacionada, embora não exista aqui o intuito de uma análise comparativa propriamente dita, esses dois filmes são representativos de um período de produção cinematográfica em que os limites da liberdade criativa eram abertamente

¹¹ De todo modo, a visão gloriosa do império por vezes aparece desgastada até mesmo em filmes alinhados ao salazarismo, como é o caso de *O Costa d'África*, obra da geração dos assistentes. Lá pelas tantas, em tom de gracejo, durante uma das canções, o demasiado controle do governo sobre aquilo que se podia pensar e falar é sutilmente questionado.

¹² Infelizmente, *O Feitiço do Império* ainda não passou por qualquer processo de restauração e publicação em DVD, como grande parte dos clássicos do cinema português. Deste modo, o acesso ao roteiro e a visualização do filme pelos negativos, cuja banda sonora está em grande parte comprometida, restringem-se à pesquisa, que até o presente momento não tivemos a oportunidade de executar, em sessões agendadas junto ao Arquivo Nacional da Imagem em Movimento (ANIM), no centro de conservação da Cinemateca Portuguesa, em Loures, no Distrito de Lisboa.

definidos pelas instituições governamentais de espectro político único, ou que se compreendia como unânime.

Entretanto, um aspecto comparativo salta aos olhos do espectador de ambos os filmes: surge neles, igualmente, a imagem do soldado português enviado aos territórios coloniais no continente africano. *Chaimite* atenta-se para os soldados que fizeram as guerras de ocupação efetiva do território e *Mudar de Vida* reflete sobre os soldados que participam da tentativa derradeira de preservação do império. O primeiro em atenção ao imaginário português navegante, desbravador de novos mundos, o segundo em observação à realidade cotidiana, às centenas de portugueses que então buscavam asilo em outros países da Europa para escapar do alistamento militar e do elevado índice de desemprego.

Em 1993, visto a diferente situação que mais uma vez levou muitos portugueses a emigrar, em busca de melhores oportunidades profissionais, Eduardo Lourenço publicou o ensaio “A nau de Ícaro ou o fim da emigração” em que observa a identidade nacional dos portugueses pela imagem simbólica do quadro *A queda de Ícaro* de Pieter Bruegel. Como Ícaro, o povo português seria, segundo Lourenço (2001, p. 44), “símbolo da ambição humana”. De maneira que a crença numa vocação nacional gloriosa levaria os portugueses a não se contentarem com os limites de Portugal, realizando periodicamente “um colossal fenômeno de expatriação”, sendo que, “simbolicamente, esse empreendimento de caráter planetário” teria no passado recebido “os belos nomes de ‘expansão’, de ‘conquista’, de ‘colonização’” (LOURENÇO, 2001, p. 45). Passemos, pois, à discussão de cada um dos filmes, com este elemento crítico em horizonte, mas sobretudo considerando o contexto histórico-cultural aqui exposto, por considerar que “um estudo sobre o cinema no tempo do Estado Novo, terá obrigatoriamente de ser um livro [ou um artigo, neste caso] sobre a realidade histórica” (TORRALBA, 2011, p. 14).

2 *Chaimite*: entre impérios – do domínio vátua ao colonial

Com estreia no Cinema Monumental de Lisboa a 4 de abril de 1953, o filme *Chaimite*, realizado por Jorge Brum do Canto, é uma dramatização histórica ao estilo *western* da campanha militar portuguesa

empreendida entre 1894 e 1895 contra o Reino de Gaza,¹³ que resultou na prisão do chefe Ngungunhane na província de Chaimite, ao sul de Moçambique, com conseqüente enfrentamento e derrota do grupo de resistência liderado pelo sub-chefe dele, Maguiguana,¹⁴ em 1897.

A revolta desses régulos da região leste africana vinha em resposta ao acirramento das disputas entre colonos portugueses e ingleses que, apesar do acordo europeu da partilha de África firmado na Conferência de Berlim de 1885, ainda não haviam reformulado seus interesses particulares acerca da exploração das terras, segundo os parâmetros das novas determinações internacionais. Esse clima de tensão entre colonos de diferentes nacionalidades gerou certo contexto favorável de barganha para os chefes indígenas. Mas o desdobramento guerreiro da revolta acabou por justificar expedições militares, como a liderada pelo oficial Mouzinho de Albuquerque, legitimadoras não apenas a destituição dos régulos, como também da criação de um conjunto de medidas de suposta pacificação, através das quais diversas populações indígenas autônomas, constitutivas do então chamado povo vátua, passariam a ser subjugadas pela administração colonial portuguesa.

[...] o termo “vátua” como sinônimo que era de africano selvagem atribui [...] o sentido simbólico latente de que a campanha militar de 1895 se tratava da oposição entre civilização e selvageria, finalmente curvada com a prisão de Gungunhana e com a derrota de Maguiguana em 1897. [...] Após 1897, Toscano [soldado português e autor de um documento sobre a expedição de Chaimite] assumiu o cargo de administrador da circunscrição

¹³ “Ao lado dos [cineastas] que chegam [na década de 1950], e cito apenas três exemplos, e dos que por cá vão andando sem avançar (Queiroga, Miranda, Henrique Campos), reaparece Brum do Canto [da geração de 1930] com um longo e ambicioso *Chaimite*, de exaltação colonialista em lusitano jeito de ‘western’ americano” (ALVES COSTA, 1978, p. 98).

¹⁴ “Maguiguane era então, e desde a entronização de Ngungunhane, o chefe militar do imperador das terras de Gaza. Nos primeiros dias do cerco era normal vê-lo conversar com os guerreiros pelos diversos acampamentos. Depois, atacado pelo torpor das manhãs e tardes, fechava-se na cubata e passava as horas à escuta de sinais de mudança. À noite, e só à noite, atrevia-se a sair da cubata. Envergava as vestes de guerra, ataviava a cabeça com penachos de plumas, pegava na lança e no escudo, mirava-se de cima a baixo, saía da cubata, e caminhava em direção a Macanhangana, seu lugar-tenente, que o esperava no mesmo sítio e à mesma hora. Incrível!” (BA KA KHOSA, 2018, p. 69-70).

civil dos muchopes compondo parte de uma burocracia colonial instalada após a perda da soberania do Reino de Gaza que seguiu ao processo de ocupação efetiva. (SANTOS, 2007, p. 19-20)

A leitura ufanista da História promulgada pelo Estado Novo português elegeu o conflito de 1895 como símbolo neocolonial “da imagem do português-colonizador que durante quinhentos anos [...] serviu de referência e viático épico e moral” (LOURENÇO, 2009, p. 119), transformando a velha justificativa da cristianização, na explicação evolucionista da superioridade da raça branca, que teria por “dever” transmitir às raças restantes o universo da civilização. Nessa perspectiva, os soldados e colonos que protagonizaram o episódio pertenceriam ao “panteão daqueles que honravam o nome de Portugal e que lutavam com bravura contra aqueles que desafiavam o poder português” (SANTOS, 2007, p. 19) e seriam heróis do “império que durante séculos nos deu [aos portugueses] a ilusão de estarmos no centro do mundo” (LOURENÇO, 2009, p. 15).

A tessitura fílmica de *Chaimite* é um contributo ao cinema de educação nacionalista do Estado Novo, pois apresenta o conflito de 1895 segundo esse discurso oficial, inclusive contribuindo para propagandear as correções terminológicas da revisão constitucional de 1951, que recobriam a explicação evolucionista com o verniz do lusotropicalismo, rebatizando o império de “nação com províncias ultramarinas”. É assim que a figura heroica de Mouzinho de Albuquerque, uma das personalidades históricas mais aplaudidas pelo Estado Novo, surge no centro da trama, complementada pelas atuações patrióticas do major Caldas Xavier e do monarquista Paiva Couceiro (interpretado pelo próprio Brum do Canto), para enaltecer o embate militar,¹⁵ entrecruzando-o com o apelo melodramático de um triângulo amoroso, vivenciado por três personagens ficcionais: o colono Daniel, a camponesa nortenha Maria e o soldado João Macário.

¹⁵ O filme é ambientado entre as “grandes jornadas da guerra: Marracuene, Magul, Coolela, incêndio de Manjacaze, Chaimite (rpto de G.), Macontene”, de maneira a desenhar “frequentes ataques das hordas vátuas” e as “façanhas” de militares portugueses “para libertarem Moçambique” (MATOS-CRUZ, 1981, p. 61).

Subsidiado pelo Fundo Nacional de Cinema¹⁶ e com financiamento do Exército, ao qual é dedicado,¹⁷ *Chaimite* é apresentado como um projeto pessoal de Jorge Brum do Canto, que assina o argumento, os diálogos, a planificação, a direção e a montagem. Filmado em Moçambique, com elenco misto de atores e não atores, o filme constitui um enaltecimento épico da heroicidade e determinação portuguesa, cujo esforço guerreiro sempre superaria a flagrante desproporção numérica diante da inesperada multidão de africanos revoltosos.¹⁸ “Do ponto de vista do público, e levando em conta o elevadíssimo custo de produção, *Chaimite* teve uma carreira que não favoreceu a produtora [a Cinal], falida pouco depois. Mas foi um exemplo da qualidade possível, dentro do seu género” (PINA, 1986, p. 128-129).

No filme, não é feita qualquer contextualização dos motivos da rebelião vãtua, mostrada em ataques violentos e sanguinários, temidos por populações negras pacíficas, com as quais colonos-agricultores manteriam relações de amizade e de coexistência harmônica. Desse modo, o combate a um império apresentado como completamente bárbaro e hostil permite a colagem dos heróis militares a um destino coletivo multirracial, salientando o interesse dos próprios africanos em serem “libertados” da dita tirania de Ngungunhane e dos líderes tribais que lhe prestavam vassalagem. O enredamento desse ponto de vista unilateral e totalizante sobre o episódio histórico corrobora para a suavização da dicotomia brancos e negros, no sentido de apontar “uma visão paradisíaca

¹⁶ Desde 1948 o Secretariado Nacional de Informação (SNI) administrava “o controverso Fundo Nacional de Cinema”, concedido apenas “para a produção nacional de evidente qualidade artística” e “cuja temática não ferisse os interesses políticos do Estado”. Michelle Sales, no artigo “A política do espírito e o cinema português” (2009, p. 238), aponta o contrassenso da medida, que acabou por provocar o encolhimento tanto do cinema de indústria quanto dos filmes artísticos e “a despeito do suposto interesse do Estado, [fez] com que a produção diminuísse até atingir o fatídico número zero em 1955”.

¹⁷ Vide a legenda-dedicatória nos créditos iniciais: “Ao Exército Português, sem cuja colaboração este filme não teria sido possível”.

¹⁸ Esta questão é abertamente retratada no filme, numa de suas cenas de batalha mais importantes. Quando os homens de Mouzinho de Albuquerque recebem um forte ataque surpresa, surge o seguinte diálogo:

“ANTONIO – Oh, meu capitão, 6.500 negros são muitos negros!

MOUZINHO DE ALBUQUERQUE – Mas 275 portugueses, também são muitos portugueses” (CHAIMITE, 1953, 1:36:05).

sobre a colônia, onde a paz e a harmonia são constantes e onde a guerra surge como acidente de percurso” (SEABRA, 2014b, p. 98).

As seqüências dedicadas a explicações mais detalhadas sobre o conteúdo histórico do conflito são, em sua maioria, concentradas em planos de conjunto de reuniões masculinas, nas quais homens brancos discutem entre si os “assuntos sérios” da colônia (FIGURA 1).

FIGURA 1 – Fotogramas dos principais planos de conjunto de reuniões masculinas

1-A



1-B



1-C



1-D



A primeira delas (FIGURA 1-A) se dá no Chai-Chai, estabelecimento comercial situado em Lourenço Marques (atual cidade de Maputo), por onde circulam os protagonistas civis do filme. Ali, colonos armados à espingarda discutem sobre a importância da resistência da população branca até que as forças militares desembarquem em Moçambique. No

fundo do plano as mulheres estão atentas ao que se discute. As brancas à frente e a criada negra atrás. Elas são espectadoras, como nós, do protagonismo dos homens brancos em assuntos de guerra. São esses colonos armados (e tidos por corajosos) os responsáveis por traçar o perfil de Ngungunhane e dos demais antagonistas do filme, apontando os traços de vilania que, a um só tempo, rebaixam e dignificam a personagem “vilanesca” de Ngungunhane, que seria preciso combater.¹⁹

A segunda (FIGURA 1-B) se dá num almoço ao ar livre entre políticos e militares, num ambiente completamente distanciado dos olhares femininos. São essas autoridades as personagens autorizadas para conversar sobre os pormenores das estratégias de defesa, cujo mecanismo de destaque é a “disposição em quadrado”, com a qual os militares portugueses conseguiriam abater grande número de soldados africanos com baixas reduzidas.

A terceira (FIGURA 1-C) ocorre no hospital militar, quando feridos e médicos refletem sobre os acontecimentos da primeira batalha e apregoam a coragem dos militares lusos e seu comprometimento para com a empresa colonial. Há, ainda, cenas de reuniões de planejamento dos líderes militares, com informações de menor relevância para a trama dos enfrentamentos armados, mas que salientam a capacidade de organização da campanha portuguesa e ajudam a construir a imagem gloriosa e incorruptível de Mouzinho de Albuquerque, Caldas Xavier e Paiva Couceiro.

Finalmente, mais para o fim do filme, surge a reunião entre colonos portugueses que sofreram novo ataque dos vátuas tempos depois da prisão de Ngungunhane (FIGURA 1-D). Constituindo o mais destacado dentre esses planos de conjunto das reuniões masculinas, a sequência traz o discurso mais explicitamente alinhado à propaganda salazarista. Aqui, o conjunto dos homens reunidos em importante discussão ocupa

¹⁹ Se, por um lado, Ngungunhane seria um tirano malvado “que teria morto o irmão para ficar em chefe supremo e que continua a semear ódio e sangue por onde passa”, por outro os colonos acreditam que ele possui “um ar de arrogância, de força, de verdadeiro Leão de Gaza” e que apenas estaria sob a má influência de “aventureiros sem escrúpulos que o que queriam é encher-se de dinheiro à custa da ocasião” (CHAIMITE, 1953, 21:00). De maneira indireta, essa contradição põe em xeque a versão dos *Anais do Clube Militar Naval de 1897-1898*, em que se questiona o heroísmo de Mouzinho de Albuquerque, apontando um Ngungunhane “bêbado e estúpido” que, depois de já ter se rendido, teria sido covardemente humilhado por Mouzinho (cf. GARCIA, 2008, p. 138).

apenas a metade direita do plano. À esquerda, em silêncio, destaca-se a preocupação nos semblantes de suas esposas, aflitas por vê-los novamente ir para o campo de batalha. Aqui, o conteúdo discutido é para os ouvidos de todos, inclusive das crianças e do cachorro, pois está relacionado à cosmovisão oficial sobre as colônias. O teor propagandístico do texto convida a uma observação mais detida da cena:

COLONO 1: O caso é este: nós viemos praqui com armas e bagagens. Instalamos a família, construímos as nossas casas, desbravamos o mato, criamos raízes. Não podemos ficar por aqui repimpados, a espera que venha um preto qualquer e nos enfie uma azagaia como quem enfia fios numa linha. Temos que tomar uma resolução, seja qual ela for.

DANIEL: O senhor comissário régio Mouzinho de Albuquerque deve estar com certeza a preparar qualquer coisa. Ele bem sabe da revolta que vai lavrando por aqui. E não é homem de deixar perder num dia o que levou anos a ganhar. Bem, eu vou à cidade falar com ele. (CHAIMITE, 1953, 2:20:45-2:21:22)

Esse diálogo assume uma dupla função de teor doutrinário. Por um lado, motiva a crença de que os territórios ocupados em África são legitimamente portugueses, e, por outro lado, assevera a importância da confiança popular em seu líder e patriarca. A construção ficcional de Mouzinho de Albuquerque e de sua esposa cria figuras nobilíssimas, interessadas sempre no bem comum em detrimento de quaisquer laivos de interesses particulares, por vezes sugeridos nas preocupações de Maria em ver Daniel arriscar-se na guerra, ou de Daniel, que inicialmente titubeia sobre seu alistamento militar.

Mas é na construção do *plot* do triângulo amoroso que o aspecto propagandístico da película fica mais evidente, uma vez que o tratamento ideológico apresentado é claramente anacrônico. Em vez de traçar as feições do projeto colonial da segunda metade do século XIX, mencionando o enrijecimento da autoridade e dos impostos portugueses após os acordos com a Inglaterra como causa do descontentamento das populações leais ao Reino de Gaza, a visão de sociedade colonial que o filme apresenta coaduna com a ideologia lusotropical da segunda fase do colonialismo salazarista, ao destacar a valorização do cultivo da terra e a configuração de uma sociedade dinâmica, em que brancos e negros trabalhariam em harmonia para o desenvolvimento civilizacional. Na cena das bodas de Daniel e Maria, estando o soldado João Macário

conciliado com o casal de amigos, Mouzinho de Albuquerque, padrinho do casamento, assevera a importância de cada colono para concretização do domínio português em África:

MOUZINHO DE ALBUQUERQUE – No fim de contas o Daniel pode servir de exemplo. Sim, 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. (CHAIMITE, 1953, 2:16:35)

A atuação colonial é, assim, apresentada como “glorificação” da terra do além-mar, como se os atores do neocolonialismo do século XIX fossem desbravadores dos vastos campos pelo mundo, assim como os navegantes do século XV teriam sido descobridores de continentes e mapeadores dos sete mares. Tudo isso em harmonia com a paisagem local e com as populações autóctones pacíficas.

Em contrapartida aos brutos seguidores de Ngungunhane, os negros civis seriam trabalhadores ordeiros e silenciosos que fazem multiplicar as mãos laboriosas e diligentes dos colonos, ajudando a concretizar seus empreendimentos e colaborando para o progresso e a modernização. Seja no trabalho da lavoura, no serviço doméstico ou nas atividades corriqueiras da empresa militar, os figurantes negros fazem pano de fundo aos esforços dos brancos, sem que haja qualquer conflito na hierarquia social constituída. Do mesmo modo, os colonos estão sempre dispostos a servir e a obedecer às autoridades políticas e militares. Com isso, o filme desenha “uma sociedade colonial perfeitamente identificada com os desígnios de afirmação da autoridade e colaborante com as forças portuguesas naquele processo” (SEABRA, 2014a, p. 104).

Há personagens-tipo que representam a família (tia Rosa), a fé (Freitas) e o conhecimento colonial (António) como pilares da experiência portuguesa pelo mundo. Essas personagens agem sempre em favor do desenvolvimento da colônia e não medem esforços para construir as províncias ultramarinas, como suas “casas no mato, com terrenos à roda para cultivar”, conforme o mote romântico várias vezes repetido por Daniel e Maria.

António domina a língua landim e, juntamente com Daniel, ensina alguns vocábulos para Maria, que aprende o significado de palavras

como *machamba* e *maninge*, incorporando-as a seu vocabulário. Essa competência linguística mostra-se essencial ao longo das investidas contra os vátua, ao mesmo tempo que ilustra a suposta capacidade lusa de se cruzar e de conviver harmoniosamente com diferentes raças e culturas. Mesmo na cena de captura de Ngungunhane, apresenta-se uma povoação civil negra em Chaimite extremamente contente com a chegada dos portugueses e a prisão do chefe tirano. Inclusive a mãe de Ngungunhane ajoelha-se diante de Mouzinho de Albuquerque para interceder pelo filho e é muito bem tratada por ter sido sempre “amiga dos portugueses”.

Chaimite é a síntese do paraíso colonial, onde portugueses heroicos e esforçados teriam construído o Portugal d’além-mar para glória da nação e para suposto aproveitamento dos povos africanos. A tese do direito histórico e da “missão colonizadora” utilizada pelo Estado Novo é cristalizada na narrativa romântica do filme de Brum do Canto, num elogio ao empenho na defesa da terra e ao regresso feliz à lavoura.

Entretanto, mesmo um filme propagandístico como esse sofreu cortes de censura, quando ainda estava na fase de projeto. Haveria uma sequência em que Paiva Couceiro, a personagem de Brum do Canto, confrontaria jornalistas ingleses que estavam vinculando notícias desprimorosas sobre a vitória portuguesa na batalha de Marracuene, posta em cena, mas os censores inferiram que tal episódio poderia causar “atritos internacionais” e trazer dificuldades para a frágil política externa portuguesa do pós-guerra. Esse episódio censurado escancara a complicada postura política de Brum do Canto, ilustrada com seu *Chaimite*. Sendo ele, aliás, mais simpático com a figura histórica de Paiva Couceiro (que ele próprio interpreta) do que com a do protagonista heroico Mouzinho de Albuquerque, devido às “comuns preferências monárquicas” (SEABRA, 2014b, p. 96) entre diretor e personagem secundária. De maneira que fica reservado a Couceiro todos os *close-ups* em *contra-ponglée*, o enquadramento que engrandece o rosto mostrado, o que dá a dimensão do tipo de olhar do realizador-autor sobre a história e a realidade portuguesas.

3 Mudar de Vida: como superar um império decadente?

O filme *Mudar de Vida* de Paulo Rocha estreou em 20 de abril de 1967, no cinema Estúdio, em Lisboa, e se tornaria a obra derradeira da

primeira fase do Novo Cinema português.²⁰ Produzido por Cunha Telles – o “produtor milagre”, segundo Bénard da Costa (2007, p. 12) –, e pelo próprio Paulo Rocha, sem financiamento estatal, o filme apostava na imagem do ator brasileiro Geraldo del Rey – que só teria participado dele por insistência de Glauber Rocha²¹ – para estreitar a vinculação daquela nova geração de realizadores portugueses, a dita “primeira geração de cineastas cultos”²² (CUNHA, p. 180), com a vitalidade estética já então internacionalmente reconhecida do Cinema Novo brasileiro.

Trata-se, portanto, de um filme independente dos fundos do SNI e capaz de ousar oferecer, ainda que ecoando apenas, em surdina, uma discussão sobre a guerra colonial que estava em curso (CATÁLOGO, 2014, p. 2). Segundo leitura de Carolin Overhoff Ferreira (2013, p. 39), Manoel de Oliveira já teria anteriormente feito uma crítica, só que mais transversal, à dita guerra do ultramar, exibindo em 1963 uma sequência alegórica que apontava os efeitos de todas as guerras, no *Acto da Primavera*, filme em que Paulo Rocha trabalhou como assistente de direção e que constitui, para Henrique Alves Costa (1978, p. 109-110), o primeiro filme político português, no qual se “ousava dizer, por subtis linhas travessas, o que ninguém, entre nós, ousara dizer por linhas tortas ou diretas”. Feita essa ressalva, só se pode dizer com segurança que foi com *Mudar de Vida*, já na segunda metade da década de 1960, que o envio de tropas portuguesas para combater em África foi pela primeira

²⁰ Por muitos anos indisponível ao público, o filme passou recentemente por cuidadoso processo de restauração: “Alguns anos antes de falecer, [Paulo] Rocha convida [Pedro] Costa para se encarregar do processo de digitalização e restauro digital dos seus filmes, em particular das suas duas primeiras longas-metragens: *Os Verdes Anos* [1963] e *Mudar de Vida*. O processo inicia-se em 2011, mas, por questões financeiras e com a morte de Paulo Rocha, só é terminado em 2015, quando os filmes são repostos em sala, distribuídos comercialmente (em versão digital – DCP) e vendidos em *home cinema* (DVD) pela distribuidora, Mídas Filmes” (VIEIRA LISBOA, 2019, p. 149-150).

²¹ Cf. a entrevista de Paulo Rocha concedida a Luciane Mamede (2008, p. 17-19).

²² Composta pelos cineastas: António da Cunha Telles, António de Macedo, Carlos Villardebó, Faria de Almeida, Fernando Garcia, Fernando Lopes, Herlânder Peyroteo, José Fonseca e Costa, Mário Neves e Paulo Rocha. Boa parte deles com formação intelectual e técnica concluída na França e/ou na Inglaterra, com bolsa de estudos do SNI ou da Fundação Calouste Gulbenkian.

vez explorado ficcionalmente pelo cinema de forma crítica,²³ ainda que o núcleo temático do texto filmico siga outras preocupações.

Rodado na Torreira e no Furadouro [local de férias da infância do realizador], trata-se de uma história com preocupações sociais, que retrata o avanço do mar naquele local e a conseqüente destruição de uma comunidade piscatória, afigurando-se a emigração como a única solução para a pobreza a que estão condenados os habitantes. (ARAÚJO, 2016, p. 54)

Adelino, interpretado por Geraldo del Rey, é um pescador da faina de Furadouro que retorna depois de vários anos de ausência. Uma lesão na coluna tornou-o incapacitado para a pescaria em alto mar, de maneira que ele é compelido a buscar trabalho na pesca ribeira, com pior remuneração. Construído pela arquitetura filmica como pares antitéticos, o mar e o rio são enquadrados de maneira claramente distinta, fazendo contrastar os perigos e os esforços exigidos pelo primeiro à calmaria monótona do segundo. Isso se destaca, especialmente, na distinção do trabalho com os remos: o mar demanda um esforço coletivo de condução dos remos, representado iconograficamente por enquadramentos e movimentos de câmara que destacam a sua verticalidade (de baixo para cima, de cima para baixo), enquanto o rio permite o manuseio individual dos remos, salientado na película por sua horizontalidade (de um lado para outro). Como estamos aqui observando este filme em atenção à guerra colonial, não há como não relacionar essa migração da beira mar para o interior, e para regiões ribeirinhas, como um investimento no sentido de sugerir um abandono do alto mar – e das terras do ultramar – em direção à Portugal e ao cultivo na península. Mais para o final do filme, Adelino chega mesmo a afirmar: “A terra chegava... o mar é que não é nosso” (MUDAR, 1966, 1:18:36).

Entretanto, o grande par antitético deste filme é outro: Júlia (interpretada por Maria Barroso) e Albertina (interpretada por Isabel Ruth, a atriz-fetiche de Paulo Rocha), a mulher do passado e a mulher

²³ De fato, o primeiro filme português de ficção a trazer o tema da guerra colonial foi o convencional *Vinte e Nove Irmãos* (1965) de Augusto Fraga, em que o combate em África surge apenas como justificativa para a passagem de dois anos de ausência de Ilídio na pequena aldeia em que vive com a sua grande família. Da guerra ele traria a maturidade e o conhecimento médio necessário para salvar a menina Júlia do afogamento (cf. trecho disponível em: <<https://youtu.be/3XZZioJS98c>>, acesso em 12 de ago. 2019).

do presente de Adelino. Júlia é a namorada de infância que, na ausência de Adelino, acabara casando com o irmão dele, Raimundo, com quem partilha as agruras daquela faina litorânea.²⁴ O retorno de Adelino está ligado ao desejo de reconquistá-la e roubar-lhe ao irmão, mas os compromissos morais e financeiros, sobretudo no que diz respeito à manutenção dos filhos e dos sogros idosos, motivam a recusa dela, ainda que fique explícita a reciprocidade amorosa. O encontro e o relacionamento com Albertina são mais casuais, e se desenvolvem na segunda parte do filme, em simultâneo ao trabalho na pesca ribeira, que Adelino passa a realizar na impossibilidade de voltar a ser pescador do alto mar, devido às hostis condições ambientais e ao problema físico na coluna. Albertina é a personagem em que se concentra uma nova postura feminina, em busca da sua liberdade, de novas maneiras de ser mulher. O futuro do relacionamento dependerá da capacidade de Adelino de se adequar a essa nova forma de experiência amorosa.

“Júlia é o peso do passado, Albertina é a ligeireza do futuro possível” (PRADO COELHO, 1983, p. 24). Nesse jogo de espelhamentos, o olhar é talvez o instrumento cinematográfico mais trabalhado para acentuar o antagonismo entre essas duas identidades femininas que, concreta e figurativamente, representam o antigo e o novo. Júlia tem um olhar cansado, quase sempre direcionado para baixo, enquanto Albertina tem um olhar incisivo, chegando muitas vezes a olhar, com segurança, em direção à câmera. Júlia é construída na chave da resignação fatalista, muito à portuguesa, enquanto Albertina tem confiança no futuro e nas possibilidades de mudança, ainda que vislumbre isso apenas através da emigração. Nesse sentido, *Mudar de Vida* corrobora às críticas posteriores ao pouco impacto político do Novo Cinema das Produções Cunha Telles, na medida em que estamos diante de um cinema de oposição que não possui um projeto de país (FERREIRA, 2013, p. 53).

O problema fundamental que esta narrativa coloca, e que vai mobilizar a atenção do espectador até o desenlace final, são as angústias do regresso que Adelino evidencia a nível sentimental e, subsidiariamente, profissional. [...] A obra de Paulo Rocha

²⁴ Eis o aspecto crítico que melhor aponta a diferença entre *Mudar de Vida* e *Vinte e Nove Irmãos*. Tanto a namorada de Adelino quanto a de Ilídio não esperam o seu soldado que foi à guerra, entretanto Maria teria abdicado do namoro com Ilídio em favor da vocação religiosa e não por urgências de caráter financeiro ou sexual.

enraíza-se numa comunidade onde o mar e a faina das campanhas, assim como a ria, as marinhas e o molico estão constantemente presentes na vida cotidiana das personagens [...]. Durante as tentativas de reconversão profissional desenvolvidas pelo protagonista é possível verificar alguns sintomas de mudança existentes na sociedade portuguesa dos anos 1960, nomeadamente o desenvolvimento industrial e a emigração, em paralelo com o definhamento das atividades ligadas ao setor primário. (SEABRA, 2014a, p. 78-79)

De todo modo, nossa atenção aqui irá se concentrar, principalmente, na presença da guerra colonial no filme, pela primeira vez explicitada na ficção para as telonas, embora as imagens das campanhas militares propriamente ditas só venham a aparecer no cinema ficcional português em 1986, com *Um Adeus Português* de João Botelho, sendo a problematização dessa guerra só plenamente trabalhada a partir de 1990, com *Non, Ou a Vã Glória de Mandar* de Manoel de Oliveira, filme que consolida uma tradição temática muito profícua na cinematografia portuguesa, que é a memória do império.²⁵ Afinal, são tão isoladas as passagens em que existe menção à guerra que as sequências que anunciam a presença militar portuguesa em seus territórios coloniais em África não chegam a contabilizar dez minutos, em um filme de minutagem 90'. Certamente, Paulo Rocha tinha em vista a dificuldade de fazê-lo passar pela censura. Seu filme anterior, o clássico *Os Verdes Anos*, primeiro filme do Novo Cinema português das Produções Cunha Telles, sofreu cortes em cenas decisivas. E não se poderia esquecer o caso do filme neorrealista *Vidas sem Rumo* (1956) de Manuel Guimarães, irreversivelmente mutilado pelos cortes de censura. Felizmente, embora dispersas e sutis, essas menções à África foram aprovadas, e a censura permitiu a exibição comercial do filme sem cortes e com indicação etária de 17 anos, que também acabou sendo revista posteriormente, em 1969 (SEABRA, 2014a, p. 79).

Na primeira metade do filme, em que Geraldo del Rey contracena com Maria Barroso – e em que Adelino procura se reintegrar ao cotidiano

²⁵ Segundo levantamento de 2013, empreendido por Jorge Seabra, de 1940 para cá se contabiliza uma média de um filme sobre o império colonial a cada dois anos (Disponível em: http://www.uc.pt/antigos-estudantes/perfil/livro_da_semana/Jorge_Seabra. Acesso em: 12 abr. 2017).

do Furadouro –, há as três primeiras menções à África (FIGURA 2). Essas três sequências surgem para explicar o motivo da ausência de Adelino. Sem elas, como esclarecer que ele não teve outra opção senão deixar o Furadouro? Essa foi a estratégia para fazer passar à censura a questão tabu da guerra colonial, que parece em tudo semelhante à estratégia anteriormente usada pelo filme *Vinte e Nove Irmãos*. Note-se que, aqui, mais importante do que aquilo que Adelino vivenciou em África, servindo o exército português em território africano não discriminado e depois trabalhando nas traineiras em Moçambique, é o que aconteceu em Portugal durante a sua ausência. Júlia, como a D. Madalena de Vilhena, da peça *Frei Luís de Sousa* (1844) de Almeida Garrett, reconstruiu a vida na ausência do amado que foi à guerra.

FIGURA 2 – Fotogramas das três sequências de menção à África da primeira metade do filme



Na primeira dessas sequências (FIGURA 2-A), Adelino fala de África enquanto seus olhos estão ocultos pelo punhado de feno, que retira das mãos de Júlia para ser ele a carregar. De maneira a não ser possível apreender totalmente as suas expressões faciais. Haveria lágrimas

disfarçadas entre o suor que lhe escorre do rosto? É uma das muitas interrogações que o filme nos coloca, sem dar respostas definitivas. Na segunda delas (FIGURA 2-B), em conversa com o irmão, que passa a semana a trabalhar fora, em Matozinhos, cria-se um contraste entre a captação direta, e quase documental, de imagens e sons do cotidiano de Furadouro (destacando os figurantes que passam ao longo do movimento de câmera em *tracking shot*), com os excessos dramáticos do núcleo ficcional do filme (bem pontuados na pausa e no movimento corporal muito calculados feitos por Geraldo del Rey antes de responder à pergunta do irmão relativa aos sobrinhos). Finalmente, na terceira (FIGURA 2-C), imagem de um plano que é parte de uma sequência mais complexa, composta por diferentes planos, Júlia deixa implícito que o verdadeiro motivo de não lhe ter esperado seria a certeza de que ele não voltaria vivo.²⁶

Há outras duas sequências sobre África, simétricas a essas, na segunda metade do filme, em que Geraldo del Rey contracenava com Isabel Ruth – e em que Adelino é obrigado a se adequar ao cotidiano da pesca na ribeira (FIGURA 3). Para mostrar que os demais pescadores da quinta sentiam inveja da relação de Adelino com Albertina, a filha bastarda do antigo padrão, usa-se a experiência de Adelino em África como pretexto das provocações. Colocar afirmações depreciativas sobre os territórios e as mulheres africanas na boca de personagens trabalhadas na chave do vilanesco – aqui nas duas acepções da palavra, tanto no sentido da má-intencionalidade, quanto no sentido daquilo que é rústico – sutilmente convida o espectador a transportar essa carga depreciativa para a questão da guerra colonial e da manutenção da presença portuguesa em África. Quando Adelino finalmente responde às provocações, questionando-lhes: “Por que não perguntais o que passei lá no mato?” (MUDAR, 1966, 1:11:41), a problemática da guerra fica latente, criando um vínculo tácito entre o filme e o espectador que reconhece aquele contexto, mais calado do que mencionado, porém inevitavelmente presente.

²⁶ Presente transversalmente no diálogo muito contido e calculado: enquanto Maria explica “Ouvi contar tanta coisa” (MUDAR, 1966, 32:18), Adelino pondera “Antes tivesse morrido” (MUDAR, 1966, 32:37), sem maior desenvolvimento da situação referida por ambos.

FIGURA 3 – Fotogramas dos dois planos de conversa dos pescadores ribeirinhos

3-A



3-B



Outra breve menção à África surge quando Adelino vai ao médico, acompanhado por Raimundo, e recebe o diagnóstico do problema na coluna (FIGURA 4). Nesta sequência, a associação do problema de saúde²⁷ à atuação de Adelino na guerra colonial não fica explícita, e depende da interpretação do espectador. Será o desastre no jipão ocorrido durante uma atividade civil ou militar? O médico não se interessa, ou não se atreve a perguntar. Temos aqui um dos poucos planos subjetivos do filme (FIGURA 4-C), quando vemos a coluna de Adelino pelo ponto de vista do médico, de maneira a fazer o espectador compartilhar com ele a necessidade de fazer um diagnóstico sobre as possíveis causas do problema clínico que vitima o protagonista. A expressão final no rosto do médico é a nossa, a do expectador (FIGURA 4-D).

²⁷ Também superficialmente mencionado na sua relação com a África na sequência em que Adelino fica de cama, na casa da família, após a tentativa de retomar o trabalho na pesca em alto mar (MUDAR, 1966, 43:00).

FIGURA 4 – Fotogramas da consulta médica

4-A



4-B



4-C



4-D



Por fim, o plano em que a guerra colonial, ou melhor, as guerras coloniais, já que territórios como Angola, Moçambique e Guiné-Bissau iniciaram suas lutas de libertação em datas e espaços diferentes, vem a ser mais claramente mencionadas (FIGURA 5) nos faz completar 100% das menções à África que existem em *Mudar de Vida*. A frase “Parece a bicha do pão no tempo da guerra” (MUDAR, 1966, 1:00:57) surge como o único momento em que a palavra “guerra” é pronunciada. Essa menção é dita aos sussurros, para companheiros da campanha militar espremidos no corredor do departamento pessoal da fábrica. Além disso, ela é muito rapidamente abafada pelo alto volume e pelo tom incisivo da frase seguinte: “Parece é a bicha pra ver o Ovarense jogar” (MUDAR, 1966, 1:01:00). A sobreposição do tema delicado da guerra pelo universo do futebol surge, pois, como uma das sutilezas utilizadas para fazer enunciar um assunto que se era obrigado a calar. Assim, esta cena compõe o mais próximo que o filme se permite de uma crítica direta ao regime, já que Adelino culpa Júlia por seu destino e, por isso, ele em nenhum momento queixa-se da obrigação militar que lhe foi imposta e que é responsável por sua ausência no Furadouro.

FIGURA 5 – Fotograma da fila de espera para entrevista de emprego na fábrica



Poderá Portugal mudar de vida? O filme de Paulo Rocha é o primeiro a ter a ousadia de utilizar uma personagem relacionada com às guerras coloniais para mostrar um mundo em plena transformação, que exigia mudanças. Sem que muito seja dito, o filme foi capaz de pôr em xeque a legitimidade do esforço português de manter seus territórios coloniais, adquirindo contornos desfavoráveis em relação ao regime. Não oferece respostas ou propostas políticas, mas se compromete com uma renovação estética capaz de reverberar de alguma forma as mazelas da realidade social. Como o *Frei Luís de Sousa*, cujo desfecho fica atrelado à completa e inevitável tragédia de todos os indivíduos da família do soldado regresso, demonstra que o império acaba por ser uma instância que transforma a vida das pessoas, não apenas anulando a harmonia do casal Adelino e Júlia, mas introduzindo mudanças irreversíveis na sociedade como um todo. Deste modo, *Mudar de Vida* coloca em áudio e imagens uma geração malpreparada para as inevitáveis transformações que seu tempo exigia, apontando a emigração para a França, Alemanha, Inglaterra, ou outros países mais desenvolvidos da Europa, como única opção para melhores condições profissionais.

A ideia de emigrar é introduzida como perspectiva a Adelino em alinhamento com a possibilidade de recomeçar sua vida amorosa, ao lado de Albertina. Porém, a irmã bastarda do padrão latifundiário e funcionária da fábrica, é uma mulher dos novos tempos,²⁸ que luta pela emancipação

²⁸ “Nota-se que o que distingue Júlia de Albertina é a sua autonomia e consciência própria. Para Júlia, a família dela é o centro do mundo ao qual está aprisionada. Mas Albertina dá-nos uma nova perspectiva sobre a condição feminina contemporânea, pois supera muitas das limitações sociais e familiares” (YAWEN; NA, 2016, p. 73).

feminina e espera encontrar no exterior a liberdade individual e sexual que lhe é privada pela comunidade local, na figura do irmão controlador e dos pescadores fofoqueiros. Para permanecer ao lado de Albertina, Adelino teria, pois, de redescobrir uma nova maneira de trabalhar, de agir e, finalmente, de conceber a realidade.

4 Considerações finais

Eduardo Lourenço enxerga no quadro *A queda de Ícaro* de Pieter Bruegel duas bandeiras portuguesas a soçobrar pelos mastros das caravelas desenhadas. A partir dessa imagem, associa o desastre de Ícaro ao destino colonial português, vendo acabar “no meio da indiferença dos deuses e dos homens” a sustentação de “um sonho para além das suas possibilidades” (LOURENÇO, 2001, p. 45). Depois de séculos de autoimagem compartilhada com o mundo, relativa à representação dos portugueses como um povo de navegantes e colonizadores, que partia para um território que considerava antecipadamente como seu, a realidade contemporânea produzia, enfim, o desconforto (ou a “perturbação cultural”) de contabilizar mais de um milhão de portugueses reinstalados no “coração da Europa”, responsável pela alteração da imagem internacional de Portugal, agora país de emigrantes aos olhos dos outros.

Em vista desses dois modos de um país compreender seus processos de dispersão territorial, o autor observa que “quando se parte como senhor não se veste a pele dolorosa do emigrante” (LOURENÇO, 2001, p. 46). Enquanto a “emigração volante” dos dias atuais evidencia um estado de subdesenvolvimento e a necessidade de adequação à realidade alheia no estrangeiro; diferentemente, a navegação colonial dizia respeito a um alongamento da pátria, que fortalecia uma imagem gloriosa de nação. Essa distinção vai ao encontro das diferentes perspectivas nacionais apresentadas por Jorge Brum do Canto e por Paulo Rocha nos filmes que aqui foram discutidos.

Depois de readequar, sob pressão, a política colonial pela revisão de 1951, uma vez que, no “caso *Chaimite*, 1953 corresponde a um momento politicamente sensível para o Estado Novo, em que o regime procurava mudar a acusação externa de que era objeto desde o pós-guerra, de que possuía territórios não autônomos [...] por autonomizar” (SEABRA, 2014c, p. 38-39), o regime vai deixando de encontrar artistas engajados com a propaganda e a conviver “também com o desejo de abandonar o

país, realizado em *Mudar de Vida* [...], entre vários outros [filmes] que participam da reconfiguração do *sensorium* espaço-temporal”, os quais “refletem a confiança de que os dias da ditadura estão contados e de que o desejo desse fim pode tornar-se realidade” (FERREIRA, 2013, p. 57 e 60).

O soldado vencedor da guerra contra os vátua é o colono, o navegador, que preenche “a imagem que os portugueses têm de si próprios” (LOURENÇO, 2001, p. 48). Ele não precisa retornar, porque celebrará a vitória bélica povoando o novo território como extensão de Portugal. Já o soldado regressado das guerras de África em pleno curso, sem perspectivas de vitória a curto prazo, vê-se constrangido à falta de lugar na terra natal, que bem se adaptou à sua ausência. O Estado Novo que nos anos 1950 encontra num cineasta remanescente da geração de 1930 eco propagandístico no cinema, já se mostra em plena dificuldade de fazer valer sua hegemonia ideológica no meio intelectual e artístico dos anos 1960, especialmente com o arrastar de uma guerra colonialista difícil de justificar nos termos da nova configuração internacional da época.

Referências

ALVES COSTA, Henrique. *Breve história do cinema português (1896-1962)*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1978.

ARAÚJO, Nelson. *Cinema português: interseções estéticas nas décadas de 60 a 80 do século XX*. Lisboa: Edições 70, 2016.

AREAL, Leonor. *Cinema português: um país imaginado*. v. I: Antes de 1974. Lisboa: Edições 70, 2011a.

AREAL, Leonor. *Cinema português: um país imaginado*. v. II: Após 1974. Lisboa: Edições 70, 2011b.

BA KA KHOSA, Ungulani. *Gungunhana: Ualalapi; As mulheres do imperador*. São Paulo: Kapulana, 2018.

BAPTISTA, Tiago. O cinema “tipicamente português”. In: CUNHA, Paulo; SALES, Michelle (org.). *Cinema português: um guia essencial*. São Paulo: SESI-SP, 2013. p. 70-92.

BÉNARD DA COSTA, João. *Cinema português: anos Gulbenkian*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. 10. reimp. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 165-196.

CARELLI, Fabiana. Diversidade categorial no cinema africano (de língua portuguesa): identidade e sujeito. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (org.). *Estudos comparados: teoria, crítica e metodologia*. Cotia: Ateliê Editorial, 2014. p. 191-265.

CATÁLOGO Paulo Rocha. Programa de exibição de 7 a 31 de março. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2014.

FERREIRA, Carolin Overhoff. *O cinema português: aproximações à sua história e indisciplinaridade*. São Paulo: Alameda, 2013.

GARCIA, José Luís Lima. O mito de Gungunhana na ideologia nacionalista de Moçambique. In: TORGA, Luís Reis; PIMENTA, Fernando Tavares; SOUSA, Julião Soares (coord.). *Comunidades imaginadas: nação e nacionalismos em África*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008. p. 131-148.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. 6. ed. Lisboa: Gradiva, 2009.

LOURENÇO, Eduardo. A nau de Ícaro ou o fim da emigração. In: _____. *A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 44-54.

MAMEDE, Luciane. Conversas com Paulo Rocha. In: *Os verdes anos do cinema português* (catálogo). 30 de julho a 17 de agosto. São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2008. p. 17-19.

MATOS-CRUZ, José de. *O cais do olhar: fonocinema português*. Lisboa: Instituto Português de Cinema, 1981.

OLIVEIRA, Manoel de. *Alguns projectos não realizados e outros textos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1988.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. O cinema português de Salazar. In: CUNHA, Paulo; SALES, Michelle (org.). *Cinema português: um guia essencial*. São Paulo: SESI-SP, 2013. p. 93-137.

PIÇARRA, Maria do Carmo. Portugal olhado pelo cinema como centro imaginário de um império: campo/contracampo. *Observatorio (OBS*) Journal*, n. 10, p. 164-178, 2009.

PIÇARRA, Maria do Carmo. Azuis ultramarinos: imagens-clarão do colonialismo português no cinema. *Cadernos CIAJG*, Imagens coloniais: revelações da antropologia e da arte contemporânea. Coord. Nuno Faria e João Covita. Guimarães: Documenta, 2013. p. 71-96.

PIÇARRA, Maria do Carmo. “Cinema império”: a projeção colonial do Estado Novo português nos filmes das exposições entre guerras mundiais. *Outros Tempos*, São Luís, MA, v. 13, n. 22, p. 126-151, 2016. DOI: <https://doi.org/10.18817/ot.v13i22.551>

PINA, Luís de. *História do cinema português*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1986.

PRADO COELHO, Eduardo. *Vinte anos de cinema português (1962-1982)*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

SALAZAR, António de Oliveira. *Citações de Salazar: 300 citações, 110 reflexões e pensamentos*. Organização de Paulo Neves da Silva. Alfragide: Casa das Letras, 2013.

SALES, Michelle. A Política do Espírito e o cinema português. In: CRUZ, Jorge et al. *Aspectos do cinema português*. Rio de Janeiro: UERJ, SR-3, LCV, 2009. p. 223-238.

SEABRA, Jorge. *África nossa: o império colonial na ficção cinematográfica portuguesa (1945-1974)*. 2. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014a. DOI: <https://doi.org/10.14195/978-989-26-0843-3>

SEABRA, Jorge. Chaimite, a queda do Império Vátua. In: OVERHOFF FERREIRA, Carolin (org.). *O cinema português através dos seus filmes*. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 2014b. p. 93-103.

SEABRA, Jorge. *Cinema: tempo, memória, análise*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014c. DOI: <https://doi.org/10.14195/978-989-26-0698-9>

SEABRA, Jorge. *O cinema no discurso do poder: legislação cinematográfica portuguesa (1896-1974)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016. DOI: <https://doi.org/10.14195/978-989-26-1195-2>

SANTOS, Gabriela Aparecida dos. *Reino de Gaza: o desafio português na ocupação do sul de Moçambique (1821-1897)*. 2007. 207 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

TORGAL, Luís Reis (coord.). *O cinema sob o olhar de Salazar*. 2. ed. Maia: Círculo de Leitores, 2011.

VIEIRA LISBOA, Ricardo. Entrevista com Pedro Costa sobre o restauro de *Os Verdes Anos* e *Mudar de Vida*, de Paulo Rocha. *Aniki, Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, Lisboa, v. 6, n. 1, p. 149-165, 2019. DOI: <https://doi.org/10.14591/aniki.v6n1.495>

YAWEN Zhang; NA Gao. Análise das personagens femininas de dois filmes de Paulo Rocha: *Os Verdes Anos* e *Mudar de Vida*. In: BAPTISTA, Maria Manuel; LATIF, Larissa (coord.). *Género, direitos humanos e ativismo: Atas do V Congresso Internacional em Estudos Culturais*. Aveiro: Grácio, 2016. v. II. p. 68-75.

Filmografia

CHAIMITE. Jorge Brum do Canto, Portugal, 1953, Guerra; História, 157', pb.

MUDAR de Vida. Paulo Rocha, Portugal, 1966, Drama, 90', pb.