

As duas faces da guerra ou da história tecida entre memórias

Por Morgana Gama de Lima* e Francisco Alves Júnior**

Resumo: Partindo da importância de documentários históricos no processo de reconstituição de memórias coletivas, sobretudo, em cenários de censura e perseguição política, o presente artigo busca, a partir de uma análise sobre o documentário *As duas faces da guerra* (Diana Andringa e Flora Gomes, 2007), discutir o tensionamento entre aspectos objetivos e subjetivos que atravessam a produção de documentários de natureza histórica, observando em que medida a utilização de estratégias convencionadas como legitimadoras do discurso (uso de entrevistas, imagens de arquivo) podem interferir na intencionalidade histórica do documentário.

Palavras-chave: documentário, testemunho, memória, *As duas faces da guerra*.

Las dos caras de la guerra o la historia entretejida con memorias

Resumen: Partiendo de la importancia de los documentales históricos en el proceso de reconstitución de memorias colectivas, sobre todo, en escenarios de censura y persecución política, el presente artículo busca, a partir de un análisis sobre el documental, *Las dos caras de la guerra* (Diana Andringa y Flora Gomes, 2007), discutir el tensamiento entre aspectos objetivos y subjetivos que atraviesan la producción de documentales de naturaleza histórica, observando en qué medida la utilización de estrategias convenidas como legitimadoras del discurso (uso de entrevistas, imágenes de archivo) pueden interferir en la intencionalidad histórica del documental.

Palabras clave: documental, testigos, la memoria, *Las dos caras de la guerra*.

The Two Faces of the War or History Interwoven with Memories

Abstract: Considering the importance of historical documentaries in the construction of collective memory, especially in times of censorship and political persecution, and based on the documentary *The Two Faces of the War* (Diana Andringa and Flora Gomes, 2007), this article discusses the tension between objective and subjective aspects interwoven in the production of historical documentaries, underscoring the way that strategies used to legitimate discourse (such as interviews and archival images) may in fact interfere in the historical intentionality of the documentary.

Key words: documentary, testimonial, memory, *The Two Faces of the War*.

Fecha de recepción: 15/01/2019

Fecha de aceptación: 17/08/2019

Introdução

Poderiam pessoas, de lados opostos de um conflito, serem solidárias entre si? É de conhecimento da história mundial que as décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por movimentos revolucionários em favor da emancipação política de colônias europeias, e como parte desse processo, muitas colônias portuguesas alçaram sua independência após anos de conflito e um enorme saldo de mortos. A questão, contudo, é que muitos dos detalhes relacionados aos anos de conflito só vieram a conhecimento público bem depois de seu término, pois o regime ditatorial de Salazar,¹ além de não permitir que notícias internacionais sobre a guerra chegassem ao país, investia fortemente em propagandas e produções cinematográficas favoráveis ao regime.² Um desses detalhes, que permaneceu em oculto ao longo dos anos, servirá justamente como argumento central do documentário *As duas faces da guerra* (2007): a inexistência de ódio entre as pessoas envolvidas na guerra.

As duas faces da guerra é composto por entrevistas de antigos combatentes portugueses, guineenses e cabo-verdianos que vivenciaram, no período de 1963 a 1974, o conflito entre o Partido Africano para a Independência da Guiné-Bissau e Cabo Verde (PAIGC) e as tropas portuguesas na denominada região Ultramar, especialmente nos arredores de Guiné-Bissau. A iniciativa de fazer um filme sobre o conflito e as diferentes possibilidades de compreendê-lo

¹ António de Oliveira Salazar (1889-1970), após o golpe militar ocorrido em Portugal no ano de 1926, foi responsável pela implantação do chamado “Estado Novo”, sistema político vigente durante todo o seu governo (1932-1968) e continuado por Marcello Caetano até 1974 (Torgal, 2008: 17).

² Um exemplo de obras favoráveis ao regime de Salazar são os filmes *Revolução de Maio* (1937) e *Feitiço do Império* (1940), ambos produzidos pelo cineasta português António Filipe Lopes Ribeiro (Ípsilon, 2012: 8).

partiu da jornalista portuguesa³ Diana Andringa, uma das diretoras, após visita à cidade de Geba (Guiné-Bissau) onde descobriu uma pedra semidestruída com o nome de soldados portugueses mortos durante a guerra. Para além da lembrança de um fato histórico, uma coincidência de datas lhe chamou a atenção: um dos soldados morreria no mesmo dia em que ela completara 20 anos – em 21 de agosto de 1967. Assim por uma mesma data se demarcava uma duplicidade de destinos, a morte e a vida, assim como em decorrência de um mesmo conflito, dois países alcançaram a emancipação política de regimes opressores: Guiné-Bissau, com o fim do colonialismo, e Portugal, com fim da ditadura militar.

E é assim, a partir desses vestígios do conflito – vestígios físicos, mas também os vestígios da memória presente a partir dos relatos – que Diana Andringa e o cineasta guineense Flora Gomes se unem para realizar um documentário que busca apresentar dois pontos de vista da guerra: de um lado, o ponto de vista de militares portugueses que sobreviveram à luta armada, e de outro o ponto de vista guineense de militantes do PAIGC que lutaram em favor da libertação de Guiné-Bissau e Cabo Verde, posicionados contra o colonialismo português. Segundo Fernando Arenas (2011), pesquisador de cinemas africanos de língua oficial portuguesa, ao buscar uma apresentação de participantes envolvidos em lados opostos do conflito, o documentário:

[...] tenta mover através da dialética colonizador/colonizado, apontando a solidariedade entre alguns soldados portugueses no que diz respeito à guerra de independência da Guiné-Bissau enquanto enfatiza as inextricáveis e sincrônicas ligações entre a luta anticolonial da Guiné-Bissau e a luta antifascista de Portugal (Arenas, 2011: 232).

³ De acordo com dados da Associação Portuguesa de Realizadores (APR), Diana Andringa é portuguesa, no entanto, a realizadora nasceu em Dundo (Angola) e se mudou para Portugal no ano de 1958. Disponível em: <https://aprealizadores.com/realizadores/diana-andringa/>.

Para além de mostrar as motivações do conflito, a produção ressalta a dimensão humana por trás de cada um dos envolvidos na guerra, entre eles, Amílcar Cabral, fundador do PAIGC, cujo lema era: “Não fazemos a guerra contra o povo português, mas sim contra o colonialismo”, frase que demonstra que embora o conflito tivesse duas faces (a da metrópole e a da colônia), havia uma solidariedade entre as pessoas envolvidas, tanto da parte dos portugueses recrutados para combater os movimentos revolucionários pela independência, quanto dos africanos, habitantes das regiões atingidas pelo conflito. Como desdobramento dessa solidariedade existente nos bastidores, em 1973, se formou no âmbito do exército português o que veio a ser denominado “Movimento dos Capitães”,⁴ resultando em duas vitórias: a independência da Guiné-Bissau e a democracia em Portugal, com o fim do regime salazarista.

A partir dessa abordagem histórica preliminar, a nossa proposta de análise é observar como o documentário explora o recurso à memória individual, através do testemunho (dos entrevistados e dos próprios realizadores) como meio de reconstituir um conflito público e coletivo do passado e, ao mesmo tempo, apresentar os dilemas e contradições que contornaram a sua emergência enquanto acontecimento. Considerando que o filme também é composto pela exposição de imagens de arquivo comentadas pelos depoentes, acredita-se que esses testemunhos, à proporção em que são sobrepostos às imagens históricas, permitem a sua ressignificação e uma releitura do próprio conflito sob lentes “subjetivas”, ou seja, a partir do olhar de quem vivenciou os acontecimentos.

A questão, porém, que se coloca a partir da utilização de tais estratégias no documentário histórico – uso do testemunho e inserção de imagens de arquivo – é sobre o tratamento que os realizadores dão a esse material, pois ao omitir o

⁴ De acordo com cronologia apresentada por João de Melo (1998: 490) o “Movimento dos Capitães” teve início em 9 de setembro de 1973, culminando em 25 de abril de 1974 com um golpe de Estado que derrubou o regime corporativista.

processo histórico pressuposto na realização do próprio documentário – como bastidores de produção, o relacionamento dos realizadores com os sujeitos filmados e a própria trajetória dos realizadores – incorre-se no risco de cair em um dilema ético: querer revelar os fatos escondidos nos “escombros da história”, pelo ocultamento dos rastros deixados pelo ato de escavação.

Faces da guerra

A ideia inicial de fazer o filme surgiu ainda em 1995, quando Diana Andringa deslocou-se à cidade de Geba, em Guiné-Bissau – na época como repórter do jornal *Público* – e lá encontrou uma pedra meio destruída com o nome de soldados portugueses que haviam sido mortos em solo africano.⁵ Esse monumento escondido foi um dos fatores que a motivou para fazer um documentário que fizesse emergir a história daqueles ex-combatentes, em uma espécie de remoção da “poeira” da história, gesto simulado pelas suas próprias mãos na sequência que inicia o documentário (Figura 1). É diante da pedra que a narração segue com um teor autobiográfico:⁶ “Jovens mortos no dia em que fiz 20 anos. A minha geração cresceu marcada pela guerra, muitos foram enviados para as colônias, o governo de Salazar se recusava a ouvir os anseios da independência”. Ao sugerir um cruzamento dos acontecimentos históricos com a sua própria história de vida, de alguma forma, a diretora propõe uma compreensão da história do conflito, para além dos símbolos (a pedra) e registros institucionais, mas que busca entender os fatos através das lembranças e da memória daqueles que sobreviveram.

⁵ Informações extraídas de entrevista feita pelo portal Esquerda.net, em meados de 2008, com a realizadora Diana Andringa. Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x5pwj1>.

⁶ De acordo com Bill Nichols (2005), a auto-referência e a utilização de entrevistas em documentários são estratégias herdadas do *cinema vérité* em que há uma interferência do diretor.

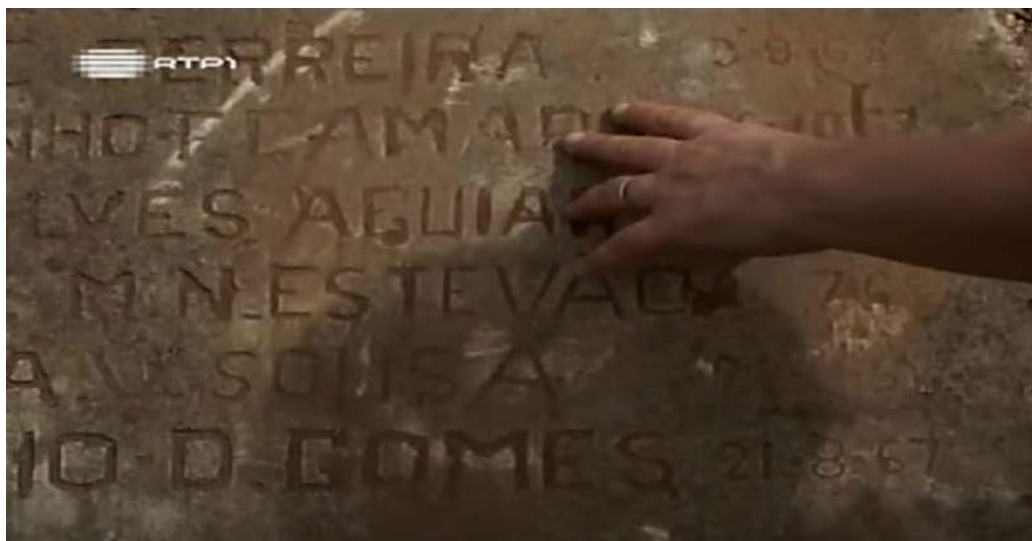


Figura 1. Frame de *As duas faces da guerra*.

“Antonio Gomes morreu no dia em que fiz 20 anos”, informa a voz *off*.

Foi também a partir dessa pedra que a jornalista conseguiu estabelecer contato com os primeiros depoentes. Logo após escrever um texto sobre a pedra e tudo que viu na região de Geba, não demorou muito para que ela recebesse a carta de um coronel português em reserva que havia sobrevivido ao conflito. Outro fator que teria motivado a produção do documentário foi a sua constatação de que, apesar do conflito e dos mortos que resultaram da guerra, não havia evidências de ressentimento ou ódio da população daquele local em relação aos soldados portugueses:

A razão deste documentário é simples: a primeira vez que fui à Guiné impressionou-me o facto de todos aqueles com quem falava me repetirem que nunca tinham combatido os portugueses, mas apenas o colonialismo de Salazar. E a ideia – muito estranha para um(a) civil – de que da guerra tinha nascido um maior conhecimento e uma maior amizade entre os dois povos, havendo até como que uma “fraternidade de armas” entre combatentes de ambos os lados.⁷

⁷ Texto de Diana Andringa enviado por e-mail para Luís Graça, editor do blog coletivo *Luís Graça & Camaradas da Guiné* que reúne imagens e documentos relacionados ao conflito em Guiné-Bissau, especialmente, no período entre 1963 e 1974. Disponível em: https://blogueforanadaevaotres.blogspot.com.br/2007_10_14_archive.html.

Tal sentimento de solidariedade, de alguma forma, faz eco à frase emblemática: “Não fazemos a guerra contra o povo português, mas sim contra o colonialismo”, dita por Amílcar Cabral, líder do PAIGC. Das possíveis faces da guerra, aqui se parece querer demonstrar o lado da amizade e humanidade que se pode manter durante um conflito, mesmo entre pessoas situadas em lados opostos do *front*. Uma percepção que Diana teve ao interagir com as pessoas que lhe prestaram depoimento, mas que também é uma constatação apresentada por historiadores:

A descolonização da Guiné é talvez ímpar na história do colonialismo moderno. O fenômeno de confraternização entre guerrilheiros do PAIGC e os soldados das forças armadas portuguesas [...] patenteiam tanto a enorme força moral e política das ideias de Amílcar Cabral como a natureza singular do processo português (Woollacott, 1983: 1132).

O conflito retratado pelo documentário também tem duas faces dentro de uma perspectiva histórica. Visto que o governo português vigente na década de 1960 (Estado Novo) considerava os movimentos pró-independência como forças terroristas e as colônias como parte integrante de Portugal, a guerra nunca foi formalmente reconhecida. Assim, enquanto para Portugal os confrontos tiveram início em julho de 1961, quando guerrilheiros atacaram os povoados de São Domingos, na Guiné-Bissau (região próxima à fronteira com o Senegal), para os guineenses, os confrontos começaram em janeiro de 1963, quando o PAIGC atacou um quartel em Tite (sul de Bissau), e a partir daí o embate se estendeu para o restante do território (Woollacott, 1983).⁸

A um lado, as tropas portuguesas, lideradas pelo general António de Spínola, realizavam ações de caráter mais defensivo do que de ataque, procurando

⁸ Apesar dessas duas versões do conflito, o documentário reconhece a versão guineense quando nos primeiros minutos exibe cartela com o texto: “Em 1963, o PAIGC, Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde, liderado por Amílcar Cabral, iniciou a luta armada pela libertação da antiga colônia portuguesa da Guiné, na costa ocidental de África. A guerra durou 11 anos e só terminaria em 1974”.

manter posições e controlar as ações do PAIGC, liderado por Amílcar Cabral. Em níveis externos, o governo procurava manipular a opinião pública através de propagandas em favor de suas tropas e, por meio da censura, impedindo que imagens da guerra fossem difundidas em Portugal. Por fim, o aparecimento de mísseis antiaéreos na Guiné obrigou as tropas portuguesas a reavaliarem o esforço de guerra.

Faces do documentário

Desde a sequência inicial, o documentário dá indícios de que os fatos apresentados terão um tratamento pessoal, filtrado pela experiência. A narração *off*, em primeira pessoa, de algum modo, demonstra a relação de proximidade de Diana Andringa com o tema e, ao mesmo tempo, antecipa a ideia de que o relato histórico, para além de sua pretendida objetividade, é também atravessado por experiências pessoais, subjetivas. Ao observar, rapidamente, a trajetória de cada um dos realizadores, é possível compreender o cruzamento de suas histórias com a história que compõe o contexto dos arquivos e depoimentos apresentados ao longo do documentário.

Diana Andringa nasceu em 1947 na região de Dundo, em Angola, e mora em Portugal desde 1958. De 1978 a 2001 trabalhou como jornalista e documentarista na Rádio e Televisão de Portugal (RTP), tendo realizado diversos documentários sobre questões culturais e históricas. Após ter sido condenada a 20 meses de prisão,⁹ por apoio à causa da independência de Angola, tornou-se documentarista independente e regressou à Universidade, doutorando-se em Sociologia da Comunicação (2013).¹⁰ Sua trajetória é marcada pela realização de outros documentários relacionados à ditadura de Salazar, bem como a história e memória de conflitos coloniais. Entre 1989 e

⁹ Em 2003 Diana Andringa participou do documentário *Duas histórias de prisão* (Ginette Lavigne, 2003) em que relata o período em esteve presa na prisão de Caxias para onde eram enviados presos políticos.

¹⁰ Fonte: <http://ces.uc.pt/pt/ces/pessoas/investigadoras-es/diana-andringa>.

1992, Diana realizou o documentário intitulado *Geração de 60* (série 6/50), baseado no depoimento de pessoas que vivenciaram a ditadura salazarista, e que já trazia o desejo de refletir acerca de acontecimentos políticos passados através do testemunho de sobreviventes e de especialistas no assunto. Desde então, sua filmografia revisita diferentes períodos do regime ditatorial de Salazar, entre eles: *Dundo, memória colonial* (2009),¹¹ *Tarrafal: memórias do campo da morte lenta* (2011)¹² e *Operação Angola* (2015).¹³ Assim, mesmo residindo em Portugal, desde a infância, seu vínculo com Angola e com os movimentos de libertação impulsionaram a realizadora em direção às memórias das pessoas que sofreram perseguição política e cujos depoimentos podem contribuir na (re)escrita e (re)significação da história, tanto de Portugal, quanto dos países que eram suas colônias.

Já Flora Gomes, nasceu em 1949, em Cadique, na Guiné-Bissau. De 1967 a 1972, estudou cinema em Cuba, no *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC), e nos dois anos seguintes (1972-1974), no Senegal, sob orientação de um dos pioneiros do cinema africano, Paulin Soumanou Vieyra (Oliveira, 2016: 76). Além de ter trabalhado como repórter no Ministério da Informação (1975-1977), Flora Gomes teve como grande incentivador de sua carreira de cineasta, Amílcar Cabral, o próprio líder do PAIGC, conforme atesta matéria publicada na revista *Ípsilon*:

¹¹ Descrição do filme pela própria realizadora: “Nasci em 1947 no Dundo, centro de uma das mais importantes companhias coloniais de Angola, a Diamang. Ali fui feliz. Ali aprendi o racismo e o colonialismo. Agora volto, porque o Dundo é a minha única pátria, a mais antiga das minhas memórias”. Depoimento extraído do blog *Dá Fala – blogue de cultura contemporânea africana* e disponível em: <http://www.buala.org/pt/da-fala/dundo-memoria-colonial-de-diana-andringa>.

¹² O documentário traz depoimentos de sobreviventes do campo de concentração Tarrafal, para onde iam presos políticos opositores do regime ditatorial de Salazar, tanto os da metrópole, como os das colônias africanas.

¹³ O documentário traz a história de 60 estudantes africanos que no ano de 1961 fugiram de Portugal para escapar da repressão da polícia política da ditadura portuguesa, a PIDE, evitar a mobilização militar ou juntar-se aos movimentos de libertação. O ator angolano Miguel Hurst, filho de um dos casais participantes na fuga (Jorge e Isabel Hurst), refaz o percurso da viagem – denominada “Operação Angola” – enquanto outros fugitivos descrevem o acontecimento por meio de entrevistas realizadas no ano de 2011, em Cabo Verde.

Quando começa a luta de libertação no seu país, em 1963, depois de Angola (1961) e antes de Moçambique (1964), Flora Gomes tem 14 anos. A mãe manda-o do arquipélago dos Bijagós, onde nasceu, para junto de Amílcar Cabral. Queria que entrasse na luta para seguir os estudos. Uma coisa estava ligada à outra. E a decisão partiu de Amílcar: “Vais estudar, mas não Medicina ou Engenharia. Vais estudar cinema, porque a nossa guerra tem de ser documentada”. Flora Gomes parte então para Cuba, como muitos jovens que se juntaram à guerrilha (Ípsilon, 2012: 12).

Sob a recomendação de que a guerra deveria ser documentada, os primeiros filmes¹⁴ de Flora Gomes trazem como temática a luta dos guineenses no contexto do movimento de independência, buscando difundir, sobretudo, a trajetória e os ideais de Amílcar Cabral que, após ser assassinado em 1971, não teve a oportunidade de presenciar a libertação política do seu país.

Embora de países e culturas diferentes, os realizadores que firmam parceria nesse documentário trazem como elemento comum de suas trajetórias o interesse pela memória de luta e resistência de civilizações africanas contra o regime colonialista. Essa afinidade fez com que Diana, após assistir ao filme *Mortu Nega*,¹⁵ decidisse convidar Flora Gomes para a codireção de *As duas faces da guerra*. Assim, seria uma forma não só de trazer um olhar diferente acerca do conflito ocorrido em Guiné-Bissau, mas também de oferecer o olhar de alguém que teve a oportunidade de vivenciar na condição de cineasta a história do lado do opositor. Com isso, o documentário se apresenta como uma construção narrativa baseada em duas perspectivas do conflito: a perspectiva resultante do depoimento de pessoas que lutavam em lados opostos e, de

¹⁴ Entre essas primeiras produções, estão os documentários *O regresso de Cabral* (1976), *A reconstrução* (1977), *Nos atrevemos a lutar (Anos não oça luta)*, 1978) e o longa-metragem ficcional *Morte negada (Mortu nega)*, 1988) cujo título da versão em inglês *Those Whom Death Refused* (“Aqueles cuja morte foi recusada”) faz uma referência direta ao fato de Portugal não haver reconhecido a existência de uma guerra na Guiné e, tampouco, a morte de seus oponentes. Fonte sobre o título em inglês disponível em: <http://www.africanfilmny.org/2015/mortu-nega-those-whom-death-refused-2/>.

¹⁵ Ver informações do filme em nota anterior.

outro lado, a perspectiva dos próprios realizadores proveniente do envolvimento político que atravessa suas trajetórias.

Em termos formais, o filme também se apresenta sob duas faces: entre a objetividade dos registros históricos das imagens de arquivo e a subjetividade dos depoimentos de pessoas que viveram na época do conflito. Duas estratégias geralmente empregadas em documentários históricos como fontes de legitimidade, mas que precisam ser consideradas sob o ponto de vista da ética no documentário.

Uma das sequências em que objetividade e subjetividade são sobrepostas ocorre quando, diante de imagens de arquivo com soldados em operação no meio da mata, se ouve em *off* a voz de ex-soldados – agora, em situação de entrevista, anos depois do conflito – a comentar o registro de si mesmos nas imagens. Após alguns minutos assistindo ao arquivo, um dos soldados presentes na entrevista comenta: “É o Henrique!”, como a identificar um dos colegas de batalha através do vídeo. Confirmando aquilo que o espectador já suspeita, a voz de Diana em narração informa: “Leonel Martins e Pedro Gomes conhecem bem essas imagens, para eles cada rosto tem um nome, por vezes, o seu”.

Se, inicialmente, aquelas imagens teriam caráter apenas ilustrativo, referendando um discurso mais objetivo acerca da história do conflito, a partir do momento em que são comentadas pelos próprios soldados que viveram a situação registrada, são revestidas por um discurso paralelo e subjetivo construído a partir da memória e dos afetos provocados neles através das imagens. Enquanto, para o espectador, os homens de farda que aparecem no vídeo são apenas soldados, é através do comentário dos entrevistados no presente que aqueles homens adquirem um nome, são identificados como pessoas, jovens de pouco mais de 20 anos, e lembrados não só pela função

que exerciam no batalhão, mas também por detalhes corriqueiros e ordinários como a aparência que tinham à época¹⁶.



Figuras 2 e 3. Frames de *As duas faces da guerra*. Pedro Gomes vê a si mesmo nas imagens de arquivo.

Didi-Huberman (2012), em texto sobre a relação das imagens com o real, afirma que “uma das grandes forças da imagem é criar, ao mesmo tempo, sintoma (interrupção no saber) e conhecimento (interrupção no caos)” (2012: 214). Tendo em vista que muitas das imagens de arquivo exibidas nesse documentário só se tornaram conhecidas anos depois da guerra – pelo fato de a censura do governo português ter impedido que tais imagens chegassem e fossem divulgadas no próprio país¹⁷ – registrar o encontro dos ex-soldados com a imagem de si mesmos durante o conflito é, de alguma forma, promover a emergência desse *sintoma* indicado pelo filósofo: uma interrupção no próprio saber que eles tinham a respeito do conflito. Ver as imagens de colegas que foram feridos durante o combate e a imagem de si mesmos, para além da comoção de ver corpos mutilados, é ter a oportunidade de (re)significar os próprios acontecimentos vividos: não apenas como uma missão militar à serviço do governo português, mas agora, após anos do término do conflito, ter

¹⁶ Em um dos comentários, um dos soldados fala diante da imagem: “Tu eras jeitoso, pá!”, elogiando a aparência do outro soldado presente na entrevista e cuja imagem é exibida na tela.

¹⁷ Arquivos filmados e fotografados por jornalistas franceses foram amplamente divulgados na Europa, incluindo revistas como *Paris Match*, no entanto, não chegaram em Portugal devido à censura.

a capacidade de compreender aquela investida militar como uma, entre outras ações, estratégia política em prol da conservação de um regime (o Estado Novo) e da manutenção de um sistema (colonialismo português sobre os países africanos).

Tal efeito, potencialmente acessível por meio do encontro com as imagens, também leva Didi-Huberman a comparar o trabalho do artista ao de um historiador: “[...] O artista e o historiador teriam, portanto, uma responsabilidade comum, tornar visível a tragédia na cultura (para não apartá-la de sua história), mas também a cultura na tragédia (para não apartá-la de sua memória)” (Didi-Huberman, 2012: 214). No caso desse documentário, o aspecto *trágico na cultura* se configura a partir da tentativa de trazer os detalhes de um conflito que marcou a história de dois países e que foi omitido pela censura de um regime ditatorial em Portugal, enquanto o aspecto da *cultura na tragédia* advém da sensibilidade de perceber através dos depoimentos, a “inexistência de ódio” entre as pessoas envolvidas na guerra. Ao invés disso, os relatos apontam para relações de solidariedade entre guineenses e portugueses, apesar do fato de terem sido colocados como opositores uns dos outros no período de conflito.

Diante disso, vale perguntar: até que ponto é possível confiar em depoimentos no processo de reconstituição de fatos históricos? Como o realizador deve lidar eticamente com tal impasse? Para o documentarista que se interessa pelo passado, não há muitas opções para obter informação, além de vestígios e testemunhas. Para Cássio Tomaim (2013), em tais casos “o realizador é colocado diante de limites éticos que, em certa medida, compartilha com o historiador. Ao trabalhar com materiais de arquivo [...], há a tendência em utilizá-los *sem operar qualquer tipo de modificação* brusca no ‘original’” (Tomaim, 2013: 26, grifo nosso). Embora, a intencionalidade histórica seja um aspecto que perpassa a produção do documentário e esteja diretamente relacionada a uma vontade de memória e à reivindicação de uma história, a

sua expressão não exclui a necessidade em se apresentar um ponto de vista sobre os acontecimentos ou ainda a intervenção do realizador sobre os materiais de arquivo. Por essa razão que, mesmo em documentários caracterizados por essa intencionalidade, surge a necessidade de colocar os vestígios e entrevistas sob suspeita, pelo menos, por dois aspectos: primeiro, porque o realizador – embora trate de um acontecimento passado – está situado no presente e, segundo, porque há uma relação desigual entre o sujeito que filma e o sujeito filmado, em que o primeiro, em tese, é o que detém controle sobre os aparatos técnicos, logo, sobre os meios de representação.

A ética nas entrevistas

O filme foi realizado no período de seis semanas em Guiné-Bissau (regiões de Bissau, Mansoa, Geba, Bafatá e Guilege), Cabo Verde e Portugal, onde foram recolhidos os testemunhos das pessoas que viveram a guerra colonial. A estratégia de utilizar entrevistas na composição de documentários é um estilo¹⁸ que ganha destaque, sobretudo, a partir da década de 1970, com a incorporação do discurso direto (os personagens falam diretamente à câmera) em filmes políticos e feministas. Apesar da potência que há nos depoimentos, Bill Nichols (2005) já anunciava que a utilização de entrevista, como estratégia e forma, tem suas limitações.

Partindo do pressuposto de que ao longo da história do documentário, a “disputa entre formas” se dá a partir da “voz”, ou seja, “aquilo que no texto, nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como ele organiza o material que nos apresenta” (Nichols, 2005: 50), muitos cineastas contemporâneos têm renunciado à própria voz em favor da de outros personagens. De certa forma, tal postura é resultante de uma falta de

¹⁸ O termo “estilo” aqui é utilizado na concepção definida por Nichols (2005), a saber, as principais vertentes que compõem a história do documentário: observativo, cinema direto, *cinema vérité*, documentário de entrevistas e documentário auto-reflexivo.

consciência do cineasta sobre o seu próprio papel ao realizar um documentário e sobre as personagens com as quais interage:

A entrevista ainda é um problema. Subjetividade, consciência, forma argumentativa e voz continuam inquestionadas na teoria e na prática do documentário. Muitas vezes, os cineastas simplesmente decidem entrevistar personagens com os quais concordam. Prevalece um fraco senso de ceticismo e pouca autoconsciência do cineasta como produtor de significado ou história, gerando um senso mais uniforme e menos dialético de história e um senso mais simples e mais idealizado de personagem (Nichols, 2005: 61-62).

O problema de falta de tratamento crítico do material de entrevistas parece ser algo bastante comum em documentários históricos,¹⁹ justamente pelo dilema do realizador entre manter um respeito pessoal pelo entrevistado e ter acesso a uma memória histórica à qual o entrevistado transmite através de seu depoimento. Não raro, esses documentários partem da ideia de que “as coisas aconteceram da forma como as testemunhas as recordam e, para que não haja dúvidas, os cineastas, respeitosamente encontram imagens ilustrativas que comprovam isso” (Nichols, 2005: 62). Conforme ocorre em alguns trechos do documentário objeto de estudo deste artigo em que são apresentadas imagens que simulam um carro em movimento na estrada (Figuras 4 e 5), atestando o depoimento dos entrevistados.

¹⁹ Nichols (2005: 62) chega a citar três documentários históricos premiados que incorrem no erro de não dar um tratamento crítico às entrevistas, entre eles, *Union Maids* (James Klein, Miles Mogulescu e Julia Reichert, 1976), vencedor do Oscar de Melhor Documentário (1978), baseado na história oral de três ativistas do Movimento de Trabalhadoras Domésticas no início da década de 1930.



Figuras 4 e 5. Frames de *As duas faces da guerra*.

Imagens simulam carro em movimento para ilustrar relatos de entrevistados.

Isso significa que, independentemente da legitimidade do assunto que serve de argumento para a realização do documentário – ou seja, trazer à tona a memória de uma guerra que não foi reconhecida por Portugal –, é necessário tensionar o que é dito pelas testemunhas, avaliar criticamente o seu depoimento. Como diria Paul Ricoeur (2003), o testemunho, por ser uma extensão da memória, é um “ponto fraco de estabelecer prova documental. É sempre possível opor os testemunhos uns aos outros, quer no que diz respeito aos fatos relatados, quer no que respeita à fiabilidade das testemunhas” (Ricoeur, 2003).

Considerando que tanto a produção, quanto a recepção da imagem produzida estão situadas historicamente, reverenciar a entrevista como atestado de verdade no contexto de um documentário seria acreditar na imutabilidade e coerência da imagem no curso da história, contraditoriamente, operando uma “censura ao avesso”, não dando ao espectador a oportunidade de acessar as tensões e contradições que contornam esses registros e que, muitas vezes, os realizadores não revelam na versão final do documentário. Tal desequilíbrio advém de uma má gestão do dilema, já mencionado, entre a responsabilidade com o sujeito entrevistado e o discurso que se pretende construir a partir do

documentário. Sobre isso, Noël King, em texto sobre abordagem política em documentários, afirma: “[...] podemos notar como o discurso moral ou ético suprime os discursos políticos e, como o discurso sobre responsabilidade individual de um sujeito suprime qualquer idéia de um discurso sobre formação social e linguística de sujeitos” (King *apud* Nichols, 2005: 63).²⁰

A dificuldade em lidar com essas diferentes instâncias do discurso, também advém de uma dificuldade na própria relação com o outro. Admitir que tanto um (discurso individual) quanto outro (texto mediador) são construídos socialmente restaura a dialética que constitui essa interação inter-alteridades.

Nesse sentido, a crítica que Nichols (2005) apresenta é a de que os documentários precisam nos fazer pensar, refletir sobre a construção da realidade e para tanto uma via alternativa é apresentar os procedimentos ou dispositivos que permeiam o processo de realização, pois afinal, a sua escolha interfere na construção da narrativa. Para ele, é fundamental a utilização de estratégias auto-reflexivas no processo de realização, expondo as pressuposições, valores e objetivos que motivam a produção do documentário como forma de situar aqueles que estabelecem os significados. Nesse sentido, o documentário aqui analisado, só revela os procedimentos em sua sequência inicial, quando a diretora narra o envolvimento da história da guerra com a sua história pessoal. Apesar disso, nas imagens e entrevistas que seguem, não há indício de como as pessoas entrevistadas foram encontradas e a razão pela qual foram elas as convidadas entre outras pessoas para fazer parte do registro – além do fato de terem vivido na época e região em que sucedeu o conflito.

Assim, embora o documentário seja composto por uma diversidade de depoimentos, de ambas as “faces” da guerra, ex-soldados portugueses de um

²⁰ Comentário feito em relação a documentários históricos, a exemplo de *Union Maids* (já citado), extraído do artigo “Recent ‘political’ documentary: notes on *Union Maids* and *Harlan County USA*” em *Screen*, volume 22, número 2, 1981, pp. 07-20.

lado e ex-militantes do PAIGC de outro, o conflito –pressuposto como fato histórico a partir das diferentes posições ocupadas por essas pessoas– não é apreendido facilmente pelos depoimentos. Além disso, a própria montagem, ao utilizar imagens de arquivo que reforçam o que é dito pelos atores sociais, faz parecer que não há “lacunas” nas entrevistas. Visto que o conflito ocorreu no período de 1963 a 1974 e o filme foi realizado em 1995, mais de 20 anos depois de seu término, o aspecto frágil da memória, que constitui boa parte desses depoimentos não é questionado e nem é alvo de crítica por parte dos realizadores. A confiabilidade que os realizadores lançam sobre o depoimento dos entrevistados, expõe o documentário a um risco ético, não na relação com os entrevistados, mas em relação ao conteúdo transmitido ao espectador. Sem esse questionamento, os depoimentos estão sujeitos a adquirir um estatuto de “verdade” no contexto da obra.

Para Leopoldo Amado (2013), o documentário *As duas faces da guerra* é histórico, mas há “um certo ‘escamoteamento’ das contradições, divergências e confrontos de que esta guerra se rodeou, tanto entre os contendores, como no seio de cada uma das partes” (2013: 286). Para ele, o filme apresenta mais uma visão do passado “privilegiando uma abordagem das heranças diversas que a guerra produziu” (Amado, 2013: 286), sem, no entanto, confrontar com o presente. Como fonte desse passado, no contexto do documentário é comum que as entrevistas sejam valorizadas pelo seu valor de testemunho. Sobre esse aspecto Selligman-Silva (2010), ao escrever sobre o papel do testemunho no curso da história, afirma que esses depoimentos se caracterizam por uma “relação particular com o ‘real’” e, ao mesmo tempo, funcionam como instrumento de construção de uma memória contra o esquecimento. Assim é que no cenário de conflito entre os países africanos e Portugal, os testemunhos acabam ganhando importância por serem uma “memória da barbárie” e, ao mesmo tempo, caminho contra o negacionismo dos acontecimentos conforme pretendido pela ditadura portuguesa vigente à época do conflito. Além disso, o

testemunho também pode funcionar como a (re)construção de um espaço simbólico de vida para o presente.

A ética nos arquivos

Além das entrevistas, um recurso recorrente no documentário é a utilização de imagens de arquivo do período da guerra. Apesar de toda censura do governo português, a existência e sobrevivência de tais imagens permitem rememorar os acontecimentos e, de certa forma, atestar a participação dos entrevistados nos acontecimentos. Livia Apa, ao fazer uma análise desse mesmo documentário, afirma que “os arquivos de imagens podem funcionar no processo de construção de uma memória coletiva e partilhada” (Apa, 2010: 89). Retomando essa relação entre o real e as imagens, para Didi-Huberman, “saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um ‘sinal secreto’, uma crise não apaziguada, um sintoma” (Didi-Huberman, 2012: 215). Isso significa que, mesmo que as imagens de arquivo sejam um registro da realidade, assim como as entrevistas apresentam relatos de testemunhas dos acontecimentos, elas também precisam ser submetidas a um tratamento crítico.

O próprio do arquivo é a sua natureza lacunar. Cada vez que tentamos construir uma interpretação histórica – ou uma “arqueologia” no sentido defendido por Michel Foucault em *Arqueologia do saber* (2008) –, devemos ter cuidado de não identificar o arquivo do qual dispomos, por muito proliferante que seja, com os feitos e gestos de um mundo do qual não nos entrega mais que alguns vestígios. Os arquivos enquanto rastros de acontecimentos e experiências vividas e/ou imaginadas carregam, em sua materialidade, memórias e acúmulos de histórias. Mesmo diante do seu caráter ambíguo, os arquivos operam numa mesma temporalidade, passado e presente, que por sua vez operacionalizam uma relação dialética que demanda ao espectador um

engajamento com o aqui e agora produzido pelo filme. O acesso do realizador aos arquivos, entretanto, não garante que os sujeitos ou a história narrada sejam apresentados sem qualquer tipo de manipulação factual. Ao lidar com o material e com as sobras dos acontecimentos, o diretor tem o poder de reconstruir determinadas passagens da vida das personagens e das relações que circundam os atos outrora filmados.

O filme utiliza muitas imagens de arquivo da época do conflito, por vezes na mesma sequência do depoimento do entrevistado, conferindo veracidade ao seu discurso. Diante de um conjunto de memórias negligenciadas pela história oficial, emerge a necessidade de tornar visíveis os acontecimentos. Em termos históricos, trata-se de uma estratégia válida, no entanto, considerando que o documentário também é um discurso, há uma sobreposição a ser considerada aqui: até que ponto a utilização de testemunhos e imagens de arquivo dispensam um tratamento crítico por parte do cineasta? Embora seja uma conduta moralmente ética com o depoimento da personagem/ator social, seria ético em termos do papel do realizador?

Em determinados momentos do documentário também há uma disparidade com relação aos vestígios da presença portuguesa e guineense nos espaços ocupados durante a guerra. Enquanto para os soldados portugueses há um registro de nomes na pedra de Geba, para os guineenses não restam vestígios, mas apenas uma memória marcada pela ausência, como narra Flora Gomes: “Aqui não há pedras com nomes, mas sob as árvores, sepulturas ao longo do caminho conhecido como ‘Caminho do Povo’”. Nessa sequência, em que o documentário lembra os guineenses mortos durante o combate, o diretor aparece sozinho sob a copa de uma árvore. Seu corpo inteiro em *plongée* demarca um registro bem diferenciado da forma como Diana lembra a morte dos soldados portugueses diante da pedra de Geba. Diante da falta de registros sobre os mortos, é a presença corpórea do cineasta que traz à

memória e à consciência do espectador a presença humana que estivera ali (Figuras 6 e 7).



Figuras 6 e 7. Frames de *As duas faces da guerra*.

A presença de Flora Gomes na floresta em memória dos mortos.

Segundo a narração do diretor, na floresta ficaram muitos jovens, mulheres e crianças que morreram pela independência de Guiné-Bissau e Cabo Verde. Já na sequência em que Diana lê os nomes inscritos na pedra de Geba, referentes aos soldados portugueses mortos durante a guerra, a sua presença é indicada apenas por uma de suas mãos – a mesma que limpa a poeira da pedra e indica o nome – e pela sua própria sombra. A pedra, uma espécie de memorial, pelos nomes inscritos, já funciona como registro da presença daqueles homens.

Apesar dos depoimentos e vestígios encontrados durante a realização, nenhum desses recursos foi capaz de confirmar ou contradizer a tese de solidariedade aventada pelo documentário. Antes, a confiabilidade de que outros vestígios comprovassem a solidariedade subentendida nas entrevistas acabou conduzindo a realizadora a se deparar com uma frustração: a frustração de que, nem sempre, a história terá o amparo de registros objetivos da

complexidade transbordante dos acontecimentos, conforme se percebe no depoimento da própria diretora ao finalizar a realização do documentário:

Regresso agora da Guiné e de Cabo Verde, onde estivemos a entrevistar antigos combatentes do lado do PAIGC —e também algumas pessoas que estavam em contacto com os militares portugueses. Interessou-me sempre perceber se, alguma vez, um desses combatentes se tinha defrontado com alguém que conhecesse, ou de quem fosse amigo. *Não consegui encontrar essa história.*²¹

Considerações finais

De alguma forma, é possível que o encontro inicial da realizadora com a pedra de Geba e a suposição de inexistência de ódio entre os combatentes a tenham surpreendido pelo fato de não corresponderem à expectativa inicialmente criada em relação ao inimigo. Mesmo após anos morando em Portugal, Diana, que é natural de Angola, sempre se opôs ao regime ditatorial português – a ponto de ser presa por isso. Um dos desafios que se apresenta, portanto, desde o início na realização do documentário *As duas faces da guerra*, é o de desenhar esses laços de solidariedade existentes entre as pessoas, mesmo em um cenário em que elas são colocadas em confronto. Um desafio que começa no plano subjetivo, a partir da experiência pessoal e da trajetória dos próprios realizadores, e se estende ao plano da história a partir da utilização de entrevistas e de imagens de arquivo que buscam referendar os depoimentos.

No entanto, a questão que se impõe em termos éticos na realização do documentário é: não é pelo fato de os entrevistados não serem considerados “inimigos” – entre si e na relação com os realizadores – que se deve dar total credibilidade aos seus relatos. Pois, mesmo que não exista um consenso

²¹ Texto de Diana Andringa enviado por e-mail para Luís Graça, editor do blog coletivo *Luís Graça & Camaradas da Guiné* (mencionado na nota 7). Disponível em: https://blogueforanadae.vautres.blogspot.com.br/2007_10_14_archive.html.

acerca de um código de ética cinematográfico a ser seguido, parte-se do princípio de que ele deve levar em consideração a inevitável existência do desequilíbrio de poder existente tanto entre o realizador e os sujeitos filmados, quanto entre o realizador e os espectadores (Nichols, 2007: 34).

O perigo, então, em termos éticos, que se apresenta em *As duas faces da guerra* é que a cumplicidade com os entrevistados e as imagens de arquivo colocam em risco o próprio trabalho de reflexão a que o documentário se propõe. De modo que aquilo que não é revelado pelos entrevistados, também não é exposto de outra forma no documentário, nem sujeito a questionamento pela sua ausência. Ausência prevista pela própria natureza lacunar da memória. Não há contradições entre os depoimentos e a narração dos diretores que na maior parte do tempo acaba funcionando como uma *voz over* que se impõe sobre as imagens. Assim, a intencionalidade histórica (no sentido de fazer das memórias um registro que contribua para a compreensão dos acontecimentos e da própria história) acaba ficando comprometida pela falta de tratamento crítico, pela falta de “voz” de seus realizadores – nos termos de Nichols (2005). Se existem as duas faces da guerra, em que consistiu, então, a sua face de oposição ou disparidade? São questões que perdem a centralidade no documentário a partir do momento em que o argumento está difuso entre os depoimentos. Nem mesmo a relação assimétrica entre realizadores e entrevistados é explicitada. A presença da solidariedade deixa de ser percebida justamente pela ausência do seu antônimo: a adversidade. Oposição que, mesmo que não exista em termos ideológicos ou políticos, é um desafio constante à produção documental uma vez que seu ponto de partida sempre está na relação com o outro.

Bibliografia

Amado, Leopoldo (2013). *Guineidade & africanidade: estudos, crônicas, ensaios e outros textos*. Lisboa: Edições Vieira da Silva.

Apa, Livia (2010). "A terceira margem da história: apontamentos em volta de *As duas faces da guerra* de Diana Andringa e Flora Gomes" em *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, volume 3, número 5. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/206>.

Arenas, Fernando (2011). *Lusophone Africa: Beyond Independence*. London: University of Minnesota Press.

Bueno, Aparecida de Fátima (2015). *Memórias de África no Cinema Português*. Trabalho apresentado na Socine (resumo). Disponível em: https://associado.socine.org.br/anais/2015/15568/aparecida_de_fatima_bueno/memorias_de_frica_no_cinema_portugues.

De Melo, João (org.) (1998). *Os anos da guerra, 1961-1975. Os portugueses em África: crónica, ficção e história*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Didi-Huberman, Georges (2012). "Quando as imagens tocam o real" em *Pós – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes*, Belo Horizonte, volumen 2, número 4, pp. 204-219. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60>.

Foucault, Michel (2008). *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Ípsilon (2012). "Os negativos da nossa história: o olhar proibido sobre a guerra e as colônias" em *Público*, edição 8117, junho. Suplemento, pp. 8-12.

Luís Graça e Camaradas da Guiné (2007). Disponível em: <https://blogueforanadaevaotres.blogspot.com.br/2007/11/guin-6374-p2250-vdeos-da-guerra-3.html>.

Nichols, Bill (2005). "A voz do documentário" em Fernão Pessoa Ramos (ed). *Teoria contemporânea do cinema – Documentário e narrativa ficcional*, Volume II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, pp. 47-68.

____ (2007). "Cuestiones de ética y cine documental" em *Archivos de la Filmoteca*, número 57, out. 2007 – fev. 2008. Valencia: Institut Valencià de Cultura, pp. 29-45.

Oliveira, Jusciele (2016). "Que a luz negra ilumine o meu rosto!": a grandeza e o mistério do cinema de Flora Gomes" em Lúcia Ramos Monteiro (org). *África(s): Cinema e revolução*.

Catálogo da mostra homônima realizada no CAIXA Belas Artes em novembro/2016. São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, pp. 75-82. Disponível em: http://buenaondaproducoes.com.br/pdfs/CATALOGO_AFRICAS.pdf.

Ricoeur, Paul (2003). "Memory, history, oblivion". Apresentação no colóquio internacional *Haunting memories?*, Budapeste. Tradução em português disponível em: http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia.

Selligman-Silva, Márcio (2010). "O local do testemunho" em *Tempo e Argumento*, volume 2, número 1, jan. – jun. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, pp. 03-20.

Tomaim, Cássio dos Santos (2013). "O documentário e sua intencionalidade histórica" em *Doc On-line*, número 15, dezembro. Covilhã: Universidade da Beira Interior, pp. 11-31.

Torgal, Luís Reis (2008). "O fascismo nunca existiu...: reflexões sobre as representações de Salazar" em Luís Reis Torgal e Heloísa Paulo (orgs). *Estados autoritários e totalitários e suas representações: propaganda, ideologia, historiografia e memória*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp.17-30.

Woollacott, John (1983). "A luta pela libertação nacional na Guiné-Bissau e a revolução em Portugal" em *Análise social*, volume XIX (77-78-79), 3º, 4º, 5º. Lisboa: Universidade de Lisboa, pp. 1131-1155.

* Morgana Gama de Lima é doutoranda em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), com período de estágio doutoral na Universidade de Beira Interior (UBI), bolsista CAPES/PDSE – processo nº. 88881.189087/2018-01, membro do Laboratório de Análise Fílmica (LAF). E-mail: morganagama@gmail.com

** Francisco Alves Júnior é doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e pesquisador do Grupo de Estudos em Experiência Estética, Comunicação e Artes (GEECA), da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Foi curador do CineFacom, do I Festival Tela Universitária de Cinema (2018) e fez parte da Assessoria de Comunicação da Mostra Itinerante de Cinema Negro – Mahomed Bamba (2018). E-mail: chicoalv@gmail.com