

OS SOLDADOS-NARRADORES E AS
“PLACAS TECTÔNICAS DA HISTÓRIA”:
MEMÓRIA E POLÍTICA NOS DOCUMENTÁRIOS
*AS DUAS FACES DA GUERRA (2007) E
CARTAS DE ANGOLA (2012)*¹

Alexsandro de Sousa e Silva*

Resumo

O artigo busca trazer reflexões em torno de dois documentários contemporâneos sobre conflitos bélicos no continente africano da segunda metade do século XX. O primeiro é *As duas faces da guerra* (Diana Andringa, Flora Gomes, 2007), que ressalta a participação de portugueses, guineenses e cabo-verdianos na independência de Guiné-Bissau e Cabo Verde entre 1959 e 1974, e o segundo, *Cartas de Angola* (Dulce Fernandes, 2012), trata da presença de cubanos e cubanas na guerra civil em Angola entre 1975 e 1991. Analisaremos ambas as obras para compreender como são construídas audiovisualmente as memórias sobre os conflitos e de que maneira as narrativas evitam expor os dilemas políticos e traumas sociais ainda presentes em Guiné-Bissau e na Ilha caribenha nos respectivos contextos históricos de realização dos filmes.

Palavras-chave: Memória; África; Cuba.

Abstract

THE SOLDIERS-NARRATORS AND THE “TECTONIC PLATES OF HISTORY”: MEMORY AND POLITICS IN THE DOCUMENTARIES *AS DUAS FACES DA GUERRA (2007) AND CARTAS DE ANGOLA (2012)*

The article seeks to bring reflections around two contemporary documentaries about the warlike conflicts in the African continent on the second half of the twentieth century. The first is *As duas faces da Guerra* (Diana

¹ O presente texto faz parte de uma reflexão proposta pela professora doutora Fátima Bueno (Departamento de Letras Clássicas da Universidade de São Paulo), a quem agradecemos pela oportunidade.

* Alexsandro de Sousa e Silva é bacharel e licenciado em História pela Universidade de São Paulo (USP), e mestre e doutorando em História Social pela mesma universidade, com apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). O texto submetido é 100% inédito e não se encontra em processo de julgamento em nenhum outro periódico ou coletânea. E-mail: alexsandro.ds@gmail.com.

Andringa, Flora Gomes, 2007), which highlights the participation of Portuguese, Guinean and Cape Verdean people in the independence of Guinea Bissau and Cape Verde between 1959 and 1974, and the second, *Cartas de Angola* (Dulce Fernandes, 2012), deals with the presence of Cubans in the Civil War in Angola between 1975 and 1991. We will analyze both documentaries to understand how audiovisual memories are constructed and how narratives avoid exposing political dilemmas and social traumas still present in Guinea Bissau and Cuba in the respective historical contexts of filming.

Keywords: Memor; Africa; Cuba.

O cinema contemporâneo coloca em pauta diversos temas veiculados às experiências sociais traumáticas do século XX e alimenta debates que a sociedade civil acompanha com interesse. Regimes autoritários e violações dos direitos humanos são alguns destes assuntos, muitos deles permeados por temas “tabus”, postos em tela por meio de diferentes estéticas e posições político-ideológicas. No que se refere à balança que equilibra os âmbitos coletivo e privado nas perspectivas narrativas, muitas das obras que se destacaram desde os anos 1990 mantiveram o fiel pelo lado da subjetividade. No documentário, essa última perspectiva é ressaltada em filmes enquadrados nos “modos” participativo e reflexivo, marcados pela abertura ao diálogo com o espectador, pelo questionamento da linguagem cinematográfica e pela performance dos cineastas em tela, segundo as proposições de Bill Nichols (2012).

Para sairmos dessas considerações iniciais generalizantes e imprecisas, nos debruçaremos aqui sobre documentários dirigidos por duas cineastas portuguesas (Diana Andringa e Dulce Fernandes) e um diretor de Guiné-Bissau (Flora Gomes) sobre conflitos armados no continente africano. Os três vivenciaram direta ou indiretamente experiências traumáticas e investigaram o passado para responder suas inquietações. Os re-

sultados encontrados pelas cineastas e pelo diretor foram colocados em formas fílmicas que apresentam tensões intrínsecas às suas narrativas que, por sua vez, transformam-se em interrogantes dessas mesmas maneiras de expor os caminhos trilhados. A nosso ver, tal problemática está presente em dois documentários recentes que abordam as guerras de independência de Guiné-Bissau e Cabo Verde (1959-1974) e a participação de cubanos e cubanas na guerra civil de Angola (1975-1991).

O primeiro documentário é *As duas faces da guerra*, lançado em 2007 e dirigido conjuntamente pela jornalista angolana-portuguesa Diana Andringa e pelo cineasta guineense Flora Gomes. Na obra, composta de duas partes (uma hora de duração cada), acompanhamos as memórias construídas pelos protagonistas dos conflitos entre os africanos de Guiné-Bissau e Cabo Verde e os portugueses, ocorridos entre 1959 e 1974. As filmagens na África são marcadas por visitas dos protagonistas aos “lugares de memória” (Bissau, Mansoa, Geba, Bafatá e Guiledje), no geral espaços repletos de ruínas, como a simbólica “pedra de Geba”. O segundo filme é *Cartas de Angola*, dirigido por Dulce Fernandes e lançado em 2011. Filmando em Cuba, a documentarista portuguesa entrevistou cubanos que estiveram em Angola entre 1975 e 1991 parti-

cipando, civil ou militarmente, nas lutas do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) contra a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA) e sua apoiadora, a África do Sul regida pelo *apartheid*. Enquanto Diana Andringa tenta descobrir os nomes dos soldados portugueses homenageados na Pedra de Geba em ruínas, Dulce Fernandes, por sua vez, busca conhecer a Angola que não vivenciou (era uma das “retornadas”)² por meio dos relatos de cubanos (estrangeiros como ela se sente, apesar de nascida na África).

A escolha recai sobre esses documentários por dois motivos. O primeiro é a possibilidade de pensar os conflitos políticos e militares antes e depois das independências africanas e os traumas sociais deixados em seus partícipes. Com isso, verificaremos as distintas maneiras de narrar e interpretar o passado, que muda de sentido quando escrito (ou filmado) por algum dos lados do conflito. O segundo motivo justifica-se sobre as diferentes motivações das cineastas e do diretor na realização das obras como ponto de partida para as reflexões, mas veremos que as conclusões são, a nosso ver, convergentes. Afirmamos esse paralelo entre os filmes, pois acreditamos, como hipótese de investigação, que as obras amenizam as tensões entre memórias dos anos 1960-1980 e reforçaram implicitamente as visões oficiais do passado defendidas pelas forças políticas

hegemônicas de Cabo Verde, Guiné-Bissau e Cuba.

Para fazer as análises e conclusões, levaremos em conta as relações entre História e Cinema que privilegiam o filme como objeto principal de reconstituição do passado, com suas tensões intrínsecas. Tal proposta metodológica foi defendida por historiadores franceses, como Marc Ferro e Pierre Sorlin, e no Brasil por meio dos trabalhos de pesquisadores como Eduardo Morettin e Marcos Napolitano. Como referente teórico, trabalharemos com a diferenciação entre História e Memória, tal como pensou Roberto Vecchi (2010) e outros intelectuais (LE GOFF, 2003).

As duas faces da guerra: os soldados-narradores e a voz da autoridade

Os dois episódios de *As duas faces da guerra* possuem uma narrativa fragmentada e diversos personagens, em sua maioria combatentes portugueses e africanos na guerra da independência de Guiné-Bissau e Cabo Verde. A narração em *over* é dividida entre Diana Andringa, quem apresenta a maioria dos personagens portugueses, e Flora Gomes, a cargo dos guineenses, angolanos e caboverdianos, majoritariamente. Apesar da fragmentação, há uma linearidade na organização dos fatos lembrados, partindo da greve de marinheiros no Porto Pidjiguiti (Bissau) em agosto de 1959 até a Revolução dos Cravos, em abril 1974. Nessa cronologia, o ano de 1963 foi recordado pela narrativa devido ao início das ações armadas do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGCV), movimento político criado por Amílcar Cabral e intelectuais desses territórios africanos em setembro de 1956. O líder guineense é homena-

² Logo após a Revolução dos Cravos em Portugal, em abril de 1974, e diante da iminência da concretização das independências das colônias africanas, colonialistas europeus que se encontravam na África começaram a emigrar, gerando um êxodo rumo ao país lusitano. As pessoas que voltavam à Europa, ou iam pela primeira vez visto que nasceram em terras africanas, eram chamadas de “retornadas” e enfrentaram a desconfiança geral dos conterrâneos portugueses e as acusações de se beneficiarem da exploração econômica na África, gerando ainda hoje em Portugal dificuldades em lidar com o tema.

geado pela obra que, como mote principal, reitera uma frase a ele atribuída: “Não lutamos contra o povo português, mas contra o colonialismo”.³

Assim ocorre na abertura de ambos os episódios: a Pedra de Geba, parcialmente destruída, é lentamente exibida em meio a um matagal e algumas ruínas em último plano. A mão de Diana Andringa limpa o objeto e ela lê alguns nomes inscritos, referentes a portugueses mortos entre 1967 e 1968 durante a guerra de independência. Roberto Vecchi (2010) lembra-nos de que a literatura sobre as “guerras do ultramar” é constituída por uma “poética de rastros e de restos” (p. 115), noção que caberia aqui para entender a mencionada cena e as demais que seguem ao longo do enredo. Dois dos nomes gravados na Pedra de Geba e lidos pela cineasta (Guimarães e António Gomes) faleceram em 21 de agosto de 1967, quando Andringa cumpriu 20 anos. O interesse em saber daqueles nomes e a mencionada frase são, de acordo com a voz *over* da cineasta em sequência posterior (a vemos de costas em um barco), “a razão desse filme”. Retomaremos sobre as memórias do conflito adiante. Interessamo-nos por enquanto destacar a valorização das “boas relações” entre ex-colonizador e ex-colonizado.

Pontuam pela narrativa sequências que reafirmam o mencionado pensamento de Amílcar Cabral. É o caso do ex-soldado condutor João Marques Diniz, que passou a viver com a esposa Célia em Guiné-Bissau após prestar o serviço militar obrigatório. “Nada de vinganças, nada de represálias”, afirma o personagem em *off*, en-

quanto o vemos conversar amigavelmente com dois africanos. Em uma das imagens de arquivo que fecha a primeira parte do documentário, um instrutor negro diz em dialeto local a seus homens: “Não lutamos contra o povo de Portugal, nem contra nenhum português. Pegámos em armas para liquidar a dominação colonial portuguesa”. Como resposta, a narrativa mostra imagens de soldados colonialistas feridos e outros perpetuando a destruição, enquanto a música *Ronda dos paisanos*, de José Afonso, afirma que “Ao cair do Sol doirado / Venha meu soldado / Largue o seu punhal / Vá-se embora sentinela / Vá-se embora que aí fica mal”, como forma de engajamento do documentário contra o colonialismo, reafirmando um dos motes principais da obra. Também ao final da segunda parte, o jogo de futebol entre negros e brancos ocorrido na Guiné após a Revolução dos Cravos (momento de libertação das opressões segundo a narrativa) e os gritos de “Viva Portugal!” por parte de um líder do PAIGCV, respondido por crianças, selam a harmonia entre os grupos.

A organização dos personagens foi pensada de modo a demonstrar a ideia de unidade na luta contra o colonialismo. Luis Graça (2009) relata como isso ocorre e dá seu parecer sobre os embates representados: “E mais uma vez, não há ódio no rosto e no coração dos guineenses entrevistados, mesmo naqueles que foram presos e torturados pelos portugueses...”. Livia Apa (2010), por sua vez, destaca a leitura do filme: “De facto, o que fica explícito no filme é que a guerra se conclui com duas vitórias, por ambas as partes, como se a partir de certo momento os dois povos em guerra tivessem começado uma aventura a dois que levaria ambos para um futuro finalmente mais democrático”.

3 Vale lembrar que Amílcar Cabral foi assassinado em 21 de janeiro de 1973, isto é, antes da independência de Guiné-Bissau, ocorrida em setembro do mesmo ano e reconhecida um ano depois por Portugal.

Luis Graça e Livia Apa reafirmam o sentido de “confraternização” do documentário. Ele se dá pela reiteração da obra em explicitar a confluência de interesses entre os portugueses forçados a participar na guerra e os guineenses e caboverdianos explorados. No primeiro grupo, dão seus relatos ex-combatentes, como os ex-soldados Leonel Martins e Pedro Gomes, que se emocionam ao falarem das imagens de arquivo que veem, e o “capitão de Abril” Vasco Lourenço, cuja importância na revolução de 1974 não foi ressaltada no documentário, porém reconhecível ao espectador ou espectadora conhecedores da história recente do país. Entre os africanos, mais numerosos em tela, predominam antigos guerrilheiros, como Paulo de Jesus, Dalmo Embunde e Fefé Gomes Cofre, que percorrem os espaços onde ocorreram os conflitos rememorados. Como contraponto aos defensores da independência na África, o português Manuel Monge faz a defesa do colonialismo, e seus discursos são contestados, através da montagem, por vozes anticolonialistas. Assim sendo, transparece-se que a demanda africana por “vingança” ou justiça contra os europeus é matizada, dada a diferenciação entre portugueses colonialistas e anticolonialistas.

Por outro lado, o mesmo não ocorre entre os africanos, cujos problemas o documentário se esforçará em conter. Alguns relatos explicitam essas questões. Uma das problemáticas expostas é a violência entre os negros. Relembrando a formação do PAIGCV, o antigo combatente Sulei Baldé recorda-se do “juramento da Cola”, permeado por ameaças aos seguidores e não participantes: “Você não vai entrar mas também não diz a ninguém. Isso fica consigo. Porque quem quebra o juramento da Cola, morre”. Em visita a um pre-

sídio, Paulo de Jesus e Carlos Sambú recordam que os soldados negros eram mais agressivos contra os anticolonialistas, enquanto os portugueses eram menos. O ódio entre os negros está no centro de um controverso tema: os comandos africanos, recrutados pelos colonialistas de acordo com as diferentes etnias para enfrentar o PAIGCV.

Esses comandos, segundo a voz *over* de Diana Andringa, eram mais “valentes” e se destacavam nas frentes de batalhas, mas também eram os mais violentos. Agnelo Dantas, do PAIGCV, recorda a maldade dos soldados colonialistas negros contra um preso do movimento, que teve os testículos arrancados. O português Marcos Lopes diz que tal recrutamento era possível porque a oportunidade de ascensão social era questão de sobrevivência. Com a independência, lideranças dos soldados dos comandos africanos foram executadas, gerando um trauma social. João Paulo Borges Coelho (2003) traça um panorama sobre algumas das raízes dos violentos conflitos pós-independência em países africanos de Língua Portuguesa; no caso de Guiné-Bissau, a formação dos comandos africanos constitui a “herança” dos portugueses para a construção de um “potencial de violência” que explodiu com a execução dos líderes dos grupos armados pró-colonialismo:

[Foi na Guiné-Bissau] onde as tropas especiais africanas mais haviam evoluído, estruturadas que estavam como um verdadeiro exército organizado em batalhões e companhias à semelhança das forças armadas portuguesas, com grande experiência de combate e, portanto, representando uma verdadeira ameaça para o novo regime. Consequentemente, este foi impiedoso, localizando, prendendo e eventualmente executando sumariamente muitas das figuras de relevo daquelas forças (p. 189).

No documentário, o colonialista Manuel Monge afirma que “dói” nele saber das mortes, pois a saída dos portugueses da África foi “rápida” demais. O caboverdiano Pedro Pires, a voz autorizada entre os africanos a fazer sínteses estratégicas do PAIGCV, diz que houve “equivocos” nos “dois lados”, mas o colonialismo cometeu o principal “crime” por estimular a “vietnização da guerra”, ou seja, a divisão entre os próprios explorados.

Apesar da acusação de Pedro Pires, a qual induz o espectador e a espectadora a pensar que o PAIGCV era coeso e mantinha união dos colonizados, há testemunhos que colocam tal raciocínio sob tensão. Filinto de Barros queixou-se para a câmera da dificuldade em convencer os pobres a apoiarem o movimento de independência, na formação do grupo anticolonialista; imagens de arquivo em sequência posterior mostrará um líder palestrando junto a um grupo de pessoas humildes. Trata-se de uma representação verbal e visual da posição vanguardista do grupo, encarregado de “esclarecer” o sentido da luta anticolonial aos explorados. Ansumane Sambú mostra que houve desconfiças por parte do PAIGCV com relação a determinados grupos nativos, quando repetiu a reclamação feita aos líderes do movimento: “Então? Somos mentirosos? Ou contra o partido? É por isso que andam aqui de um lado para o outro, e não nos dizem nada? Que mal fazemos? Também somos Guineenses! Queremos ir à luta!”. O relato expõe-nos a existência de fissuras no discurso homogêneo acerca da “unidade” partidária, e mostra que as seculares rivalidades étnicas na região (entre fulas, balantas, felupes, mandingas, majacos, nalus e papéis) não foram eliminadas no momento de criação de um Estado que manteve, em termos gerais, os limites

geográficos e linguístico impostos pela Europa. Evidentemente, cabe aqui dizer que existe uma distância entre as tensões entre os africanos e a violência descomunal do colonialismo, representada no documentário através dos testemunhos de tortura por parte de ex-guerrilheiros como Paulo de Jesus, Agnelo Lourenço Fernandes, Sulei Baldé e Carlos Sambú.

Isto posto, ressaltamos o descompasso que há entre a representação visual da liderança do PAIGCV e das camadas populares no documentário. Os que lutaram nas frentes de guerra e os civis que viveram o período guardam informações e materiais sobre as lutas e geralmente fazem os relatos caminhando pelos “lugares de memória” (utilizando a terminologia proposta por Pierre Nora). Chico Bá e Paulo de Jesus, por exemplo, são nossos “guias” em algumas sequências iniciais, sobre a revolta do porto de Pidjiguiti, ocorrida em 1959. No segundo episódio, Dalmo Embunde e Fefé Gomes Cofre mostram diversos caminhos e como vivenciaram esses espaços. Luis Graça (2009) destaca a desenvoltura desses personagens quando eles descrevem suas ações do passado: “No filme, ouvem-se depoimentos de gente que combateu nos dois lados, caboverdianos e guineenses... Os primeiros mais comedidos, os guineenses muito mais espontâneos e soltos, dotados de grande oralidade (‘São mesmo grandes contadores de histórias’). Fefé Cofre demonstra como encontrou o fornecimento de água do quartel português de Guiledje, relato que evidencia serem os soldados as “mãos” que tateavam desconhecidos terrenos das lutas bélicas. Passado (memórias, relato, oralidade, gestos corporais) e presente (imagem e som ambiente) se fundem para dar conta de experiências pouco conhecidas (Imagem 1).



Imagem 1: Dalmo Embunde (1º plano, à direita) explica como eram colocadas a minas terrestres durante a guerra, enquanto Fefé Gomes, Mamani Danso, Assana Silá e homem ao fundo acompanham a explicação.

Um breve apontamento sobre os lugares de memória. É empregada estratégia semelhante à do documentário *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), em que sobreviventes do Holocausto falam dos campos de concentração e até mesmo os visitam.⁴ Como dissemos, os ex-combatentes guineenses vão apresentando ao espectador os sítios de combate. Assim ocorre com o “caminho de Candjafra”, sobre o qual a voz *over* de Diana afirma que ali, no meio de uma floresta, há muitas vítimas dos conflitos vivenciados. Esse espaço é o contraponto visual da Pedra de Geba, cujos corpos provavelmente não estão ali, mas os nomes, sim. Corpos ocultos e nomes expostos compõem intrincadas formas de delimitar

os espaços memorialísticos. Por sua vez, quando Leonel Martins e Pedro Gomes veem através da televisão as imagens da emboscada que sofreram em Guiné-Bissau em 1969, eles se emocionam, num dos raros momentos de respeito às imagens de arquivo (a única sequência não utilizada como ilustração dos discursos em voz *off* ou *over*) bem como aos sentimentos de ex-combatentes (os únicos a se emocionarem explicitamente no documentário), que se recordam daquelas matas e da experiência traumática.⁵ Roberto Vecchi (2010) afirma que a reivindicação do espaço como lugar de memória tem fins políticos:

4 Uma diferença importante entre *As duas faces da guerra* e *Shoah* é em relação ao uso de documentários de arquivo. Enquanto Claude Lanzmann rejeitou a utilização desses registros, o documentário de Diana Andringa e Flora Gomes valeu-se diversas vezes dos mesmos, a maioria das vezes sem a devida contextualização dos contextos de filmagem.

5 As imagens de arquivo correspondem à reportagem da ORTF intitulada *La guerre en Guinée*, exibida em cadeia nacional francesa em 11 de novembro de 1969. A matéria fez parte de *L'opposition portugaise et le maquis de Guinée* no programa *Point contrepoint*, que exibiu reportagens sobre os portugueses exilados na França e os conflitos bélicos em Guiné Portuguesa, Angola e Moçambique. Disponível em: <http://www.ina.fr/video/CAF93023747>. Acesso em 20 fevereiro 2017.

O topônimo Wiriamu, portanto, não poderá nunca resgatar, em si, o referente perdido, porque inacessível, do massacre. Mas pela performatividade da representação e da citação, que se relaciona com a sua ocupação como significativo político onde os restos e os rastros fantasmáticos desse e de outros massacres se repercutem e ‘agem’ em chave performativa, construindo o que enuncia, Wiriamu pode tornar-se não uma catarse, ou um “lugar comum”, mas um lugar político de uma topografia não esvaziada do tempo (p. 175).

Enquanto os soldados anônimos são retratados em lugares abertos, outros entrevistados em África ficam em espaços fechados, assim como a maioria dos entrevistados portugueses. Dentre os africanos, destacamos a presença de Pedro Pires, identificado como “Comissão Executiva da Luta PAIGCV”, e presidente de Cabo Verde (2001-2011) no momento da entrevista. O personagem apresenta-se como um dos porta-vozes das estratégias do grupo e dá a visão oficial que, conforme veremos, o documentário segue em linhas gerais. Mencionamos acima sua “autocrítica” e a acusação ao colonialismo sobre a responsabilidade pela execução dos comandos africanos no pós-independência em Guiné-Bissau; além disso, afirmou o mandatário que os negros que enfrentaram o PAIGCV “deveriam ter a humildade de aceitar que estavam no lado errado e que perderam a guerra”. Também diz que “se identificava” com “aqueles que sofreram na pele tudo isso”, ou seja, com aqueles que passaram por privações nos conflitos.

Duas sequências atestam a autoridade de Pedro Pires como a voz principal do PAIGCV no documentário. O colonialista Manuel Monge, o “capitão de Abril” Vasco Lourenço, e Pires protagonizaram o debate sobre a morte violenta de três majores portugueses, assassinados por setores do PAIGCV em 1970. Os militares buscavam se aproximar

de Amílcar Cabral para negociar um pacto nos combates por meio de contatos dentro do partido, mas foram capturados e mortos. No “jogo de culpas”, Lourenço e Pires justificaram o ato como sendo de guerra, enquanto Manuel Monge afirma a covardia do evento e o incômodo que o assunto gera nos defensores do partido guineense. Por sua vez, na parte sobre o ataque a Guiledje narrada no segundo capítulo do documentário, enquanto os ex-combatentes explicavam como as ações foram realizadas em terreno (Imagem 1), o líder político caboverdiano fazia as sínteses das estratégias em sequências paralelas, de modo que a “cabeça” explicava com mapa o trajeto e as “mãos” apontavam topograficamente onde ocorreram os incidentes (Imagem 2).⁶



Imagem 2: Pedro Pires faz as sínteses das estratégias do PAIGCV realizadas na guerra pela independência de Guiné-Bissau e Cabo Verde.

6 Tal forma de narrar, separando “líder” e soldados em suas ações, traz à memória a representação da guerra feita em filmes soviéticos como *A batalha de Stalingrado* (*Stalingradskaya Bitva*, Vladimir Petrov, 1949) e *A queda de Berlim* (*Padeniye Berlina*, Mikheil Chiuareli, 1950), nos quais Josef Stálin era mostrado dentro do Palácio de Inverno como um “deus” da guerra no Olimpo planejando os ataques, enquanto os soldados estavam nas frentes de batalha seguindo os planos.

Pedro Pires retorna nos momentos finais do documentário, ao afirmar que após a Revolução dos Cravos “não havia ódio”. Aqui voltamos ao ponto inicial da análise de *As duas faces da guerra*, sobre a “ausência de ressentimentos” que marcou a independência. O gesto de Assana Silá, que perdeu familiares na guerra enquanto trabalhava para os portugueses, em cumprimentar Fafá Gomes em *off* (deduzimos que o seja, só vemos a mão) enquanto diz que “guerra é guerra; agora, todos são família” vem a ratificar o discurso conciliador do documentário, que expande as supostas boas relações entre portugueses e africanos a todos os atores envolvidos nos conflitos. Leopoldo Amado, historiador de Guiné-Bissau, elogia o “refinado sentido de equilíbrio e de História” do filme, e faz a seguinte observação: “em certo sentido, [é] notório 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 tomadas separadamente”. No entanto, para o autor, a obra acerta em “maiores e mais sensatas atitudes de reconciliação e aproximação que se registram hoje entre os antigos contendores, sejam eles europeus e africanos ou africanos entre si” (apud TUNES, 2007).

No entanto, as “sensatas atitudes de reconciliação” ocultam questões necessárias para maior compreensão do fenômeno das guerras pelas independências africanas. Na homenagem do documentário a Amílcar Cabral, pouco sabemos de seus valores políticos, dada a predominância dos elogios ao líder e a ausência de sua voz nas imagens de arquivo. Tampouco entendemos como de fato ocorreu a libertação de Guiné-Bissau do jugo colonial, pois a independência foi autodecretada pelo PAIGCV em 23 de setembro de 1973, ou seja, meses antes do

“real” motivo de libertação, segundo a obra, que seria a Revolução dos Cravos em abril de 1974. Sobre esse último movimento, vale lembrar que o início da organização dos capitães, na qual Vasco Lourenço teve papel destacado, ocorreu em terras guineenses e nada se diz no documentário. Enfim, é notável a ausência de líderes da “velha guarda” do partido africano entre os entrevistados, como o então líder político de Guiné-Bissau João Bernardo Vieira, presidente em décadas anteriores, organizador de golpes de Estado no país e assassinado dois anos depois do documentário, em 2009. São lacunas que evidenciam as possíveis negociações e “pactos” para a concretização do projeto fílmico e que constroem um discurso histórico monumentalizante das lutas anticoloniais envolvendo Portugal, Guiné-Bissau e Cabo Verde; porém, enquanto exercício da crítica do documento histórico (o documentário), recordamos as reflexões de Jacques Le Goff (2003): “O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias” (p. 538).

Cartas de Angola: as “garrafas ao mar” e as “placas tectônicas” da história

Enquanto em *As duas faces da guerra* Pedro Pires é mostrado como a voz africana autorizada a sintetizar movimentos gerais dos conflitos, em especial nos relatos sobre o “caso dos majores”, a execução dos comandos africanos e o ataque a Guiledje, em *Cartas de Angola* nenhuma autoridade política ou militar é entrevistada. Artistas e ex-combatentes cubanos que estiveram nas guerras civis em Angola dão a visão mais imediata das vivências no conflito. O mote princi-

pal apresentado pela documentarista Dulce Fernandes é entender o país africano de nascimento por meio dos relatos de estrangeiros, no caso, cubanos e cubanas, pois ela também se sente uma estrangeira. As cartas, tema da obra, são apresentadas e mesmo lidas em algumas passagens. No entanto, trata-se de uma metáfora sobre a memória, pois os entrevistados e entrevistadas seriam “cartas vivas” que relatam o que ocorreu nos anos de guerra.

Vale lembrar que Cuba e União Soviética foram os principais países comunistas que auxiliaram o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) contra a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA). As cifras de cubanos em território angolano entre 1975 e 1991, na chamada *Operación Carlota* (nome da escrava africana que liderou revolta em 1843), é incerta e varia entre 300 e 500 mil, entre civis (médicos, professores, técnicos, artistas) e militares. Edward George (2005) afirma que “os quinze anos de intervenção em Angola fizeram parte das vidas de uma geração de cubanos, e ao seu final em 1991 cerca de meio milhão de cubanos trabalharam no país” (p. 01, tradução nossa).⁷ Em *As duas faces da guerra* há três menções da ajuda cubana ao PAIGCV: o médico angolano Manuel Boal diz que trabalhou com profissionais da Ilha na fronteira entre a Guiné Portuguesa e Senegal (onde eram proibidos permanecer); o soldado Dalmo Embunde atesta que mapeou terreno com estrategistas cubanos para cercar um quartel; e um morador de Guiledje lembrou que, no momento de ataque ao quartel português onde vivia, as pessoas gritavam “Aí vêm os cubanos!” como sinal de perigo. Tais indícios evidenciam as

redes de atuação do governo de Fidel Castro no continente africano, em especial na ajuda militar a Amílcar Cabral no final da década de 1960.

Sete personagens compõem a narrativa de *Cartas de Angola*: Carlos Mirabal, pescador; Chichi, músico da Tumba Francesa Pompadour, espaço religioso e cultural consagrado às origens africana e haitiana; o casal Lourdes Doménigo, anestesiista, e Octavio Lauro Moreno, pediatra; Roberto Morales, jogador de *front tenis*; Isabel Izquierdo Viciado, dona de casa; e Emilio Urgelles Savón. Cada um deles relata ao espectador como foi a abordagem pelo governo cubano, a ida a Angola (entre 1975 e 1987 de acordo com os testemunhos), as principais atividades e alguns detalhes do convívio no país africano. Cada portador de memória seria uma espécie de “carta viva”, cujo montante dá a dimensão multifacetada do que foi a experiência cubana em Angola. Dulce Fernandes também se coloca como uma personagem do filme, apesar de não aparecer em cena. Escutamos sua voz em *over* em diversas passagens, especialmente nos momentos em que fala de sua trajetória de Angola a Portugal quando criança. Filha de colonizadores portugueses, a cineasta foi levada pela família na fuga para a Europa devido à independência do país africano. No momento em que ela parte, em 1975, chegam os cubanos em Angola para cumprir diferentes missões no território.

O interesse do documentário é pelo passado e pela vida de cada um daqueles personagens. Ao contrário de *As duas faces da guerra*, a diretora optou por não mostrar imagens de arquivo sobre o contexto, realizando um exercício sobre a memória na mesma forma que Claude Lanzmann fez em *Shoah* (1985), que tampouco se valeu de antigos registros, mas que, à diferença do docu-

7 Excerto no original: “*The fifteen-year intervention in Angola would shape the lives of a generation of Cubans, and by end in 1991 nearly half-a-million Cubans would have served there*”.

mentário de 2012, visitou os “lugares de memória”. Em *Cartas de Angola* há destaque às fotografias, além das cartas. As fotos exibidas em tela têm as marcas de ação corrosiva do tempo sobre a superfície dos objetos, caracterizando imagens desgastadas em algumas cenas. É como se o filme quisesse agarrar o que ficou do tempo, mas este escapa de suas

mãos, restando fragmentos, ruínas. Tal relação com o passado lembra uma das teses “Sobre o conceito de História” escritas por Walter Benjamin (1985) em 1940, sobre o anjo representado na pintura de Paul Klee, personagem que quer olhar para o passado, mas é empurrado pelos ventos do progresso que acumulam ruínas aos seus pés.



Imagem 3: Fotografia de Isabel Izquierdo Viciado em Angola.



Imagem 4: Fotografia de esposa de Carlos Mirabal.

Nos relatos, que majoritariamente remetem aos bons momentos de vivência na África, há poucas aberturas para críticas ou auto-críticas. Carlos, na maioria das vezes mostrado no mar onde lhe agrada viver, diz que teve problemas em Cabinda: “Metemos em sarilhos, pois os donos do poço [de petróleo] zangaram-se porque os cubanos andavam às voltas aos poços. Estávamos só a olhar, a observar coisas que nunca tínhamos visto, já que nessa altura quase não se explorava petróleo aqui em Cuba. Agora, sim”. Por sua vez, Chichi relaciona sua vivência musical na Ilha e a sonoridade escutada no outro lado do Atlântico quando remete ao vínculo cultural entre Cuba e África: “Vi-o primeiro aqui e comprovei-o lá em Angola”. No entanto, diz que não houve maior interação com os habitantes locais, dado o restrito tempo que conviveu com as instrumentalizações sonoras africanas: “Muito pouco, pois nossa função não era pra estar ali [junto aos músicos]”. Ou seja, havia limites para a circulação dos cubanos em Angola. Assim como não existia liberdade de movimentação, tampouco o ir e vir a Angola eram opções dos entrevistados. A antiga artista Isabel, orgulhosa do período em que viveu no país africano, dada a interação local que teve (ao contrário de Chichi), queixa-se por ter voltado para casa. No caso de Roberto, o governo ocultou da família as razões pelo seu desaparecimento, uma vez iniciados os treinamentos bélicos em meados dos anos 1970. Somente quando esteve preso pelas forças sul-africanas e perdeu o braço esquerdo, seus entes souberam da verdade, anos depois de serviço militar. Como a hierarquia oficial cubana (e, principalmente, angolana) é ausente enquanto personagens, as recordações a trazem em cena para expor algumas arbitrariedades cometidas em nome do “internacionalismo revolucionário” na época.

As cartas intercambiadas entre os entrevistados em Angola com suas famílias também ocultavam a dura realidade vivida. Carlos escreveu somente uma única para a esposa porque achou que não escaparia com vida em uma das missões internacionalistas. Chichi, talvez um dos personagens mais convictos da importância de sua participação na guerra, não hesita afirmar que mentia para a mãe, para que ela não se preocupasse com o filho em meio aos combates. Por sua vez, Emilio se diverte com as histórias que inventava aos pais: quando estava em combate, dizia-lhes que estava em festas, longe dos territórios em conflito. A razão maior para que ocorra este tipo de comunicação talvez fosse a pouca disposição em compartilhar e propagar os traumas vividos em terras estrangeiras. Censuras das autoridades cubanas no período não seriam de todo descartadas.

Os personagens, cada um ao seu modo, são representados de forma solitária, apesar de muitos estarem cercados de pessoas. Carlos Mirabal está frequentemente olhando para o mar nas primeiras sequências do documentário e, na última, após breve visita a sua casa, volta de bicicleta aos barcos (personagem mais próximo do referencial cultural lusitano). Ao final de uma apresentação religiosa, Chichi fecha o salão absolutamente sozinho em tela. A anestesista Lourdes fecha a participação saindo sozinha por um corredor do hospital. Isabel é mostrada em seu cotidiano conformada com sua vida pacata, com grandes histórias e memórias musicais em sua memória (junto à irmã Silvia, ela canta *Valódia* (1975), do compositor e intérprete angolano António Sebastião Vicente “Santocas”). São personagens que vivem isolados em seu dia a dia cujo heroísmo ficou ocultado, juntamente com o trauma. António Tomás (2011) ressalta o

descompasso temporal entre o heroísmo e a banalidade cotidiana registrada pela câmera de Dulce Fernandes:

Como o que lhe interessa é o passado no presente, ela [a diretora] opta por colocar os cubanos a discorrer sobre a passagem por Angola, enquanto lidam com as suas tarefas do cotidiano: seja lavar carros, ou a jogar ténis e xadrez, ou a estender roupa no varal. Não fosse a história que contam esses cubanos nada tinham de heroico [sic], e seriam muito provavelmente como qualquer outro nacional na ilha de Fidel Castro com os quais um turista se deve cruzar nas ruas de Havana.

O sentimento de trauma, segundo Roberto Vecchi (2010), remete a um paradigma, o da Medusa, cujo horror em visualizá-la paralisa a vítima e a impossibilita de seguir seu relato (p. 166-167). E assim ocorre com Lourdes duas vezes, ao lembrar a fome que as pessoas passavam e a quantidade de feridos e aleijados em Angola; também com Roberto, que se emociona ao falar do membro perdido; e, por fim, com Emilio, que parece querer convencer-se de que está bem, olhando fixamente para o vazio. Concordamos com António Tomás (2011), quando diz que “nos silêncios dos entrevistados perante as câmaras, muitos certamente se perguntam se terá valido à pena”. Por isso, ressaltamos que Carlos, Chichi e Emilio utilizaram distintos artifícios para não repassarem aos familiares em Cuba os traumas vividos.

Aqui, poderíamos pensar nas tensões entre verdade e ficção que as cartas podem apresentar, como todo texto narrativo, incluindo o próprio documentário. Este último apresenta-nos também como uma carta por parte da diretora, que inicia e termina o relato como se estivesse enviando uma mensagem a alguém: “Havana, março de 2010. Cheguei hoje a Cuba, em busca das histórias dos cubanos que lutaram na guerra de Ango-

la, terra onde nasci mas que nunca conheci... [...] Apesar da inconstância da história, sempre encontramos a nós próprios ao longo do caminho. Escrevo para dizer que cheguei ao meu destino”. A tela escura com sons do mar agitado precede e encerra os respectivos trechos, como se a correspondência chegasse por barco à Ilha (o mar como fronteira do mundo). Porém, este nível de reflexão nos deixaria no terreno da chamada “micro-história”, ou seja, da história contada a partir de perspectivas singulares.

O documentário possui quatro telas com letreiros em fundo negro e letras brancas que explicam os contextos gerais da época dos cubanos em Angola. O primeiro letreiro, que surge aos primeiros cinco segundos do filme, fala da sangrenta guerra em Angola entre o MPLA e a UNITA entre 1975 e 1991 e da ida de meio milhão de cubanos para o país. O segundo, a 22 minutos de filme, relata a Revolução dos Cravos, a independência das ex-colônias e remete ao meio milhão de portugueses “retornados”. O terceiro, aos 44 minutos, reitera a violência da guerra durante a Guerra Fria, o meio milhão de angolanos mortos e os quatro milhões de deslocados dentro do território nacional. Enfim, o último, que fecha a narrativa (01h01min), lembra os acordos de paz de 1988, a saída das tropas cubanas em 1991, o fim do *apartheid* na África do Sul (o regime durou entre 1948 a 1994) e a continuidade da Guerra Civil Angolana. São esses os panos de fundo macroestruturais que limitam a grande temporalidade na qual as memórias se inserem.

Em uma de suas reflexões em voz *over*, Dulce Fernandes faz a seguinte intervenção: “Essas convulsões são agora nada mais do que acontecimentos perdidos nos movimentos tectônicos da história. As bombas, os refugiados, os feridos, os mortos, os vivos. Pergunto-me, tal como Chris Marker: quem

se lembra ainda de tudo isso? A história passa suas garrafas vazias pela janela”. A “história” entendida como a grande temporalidade delimitada pelos quatro letreiros cujos “movimentos tectônicos” são o grande palco do teatro de guerra, enquanto que as “garrafas” seriam as memórias “soltas” (ou mesmo as cartas) representadas nos relatos apresentados na obra. Dessa forma, chegamos a dois níveis da história: a macro, representada nos letreiros, que interfere diretamente na micro, que são as vidas retratadas com suas glórias e seus traumas. Quando a relação é invertida, constatamos que o micro, por sua vez, não parece interferir no macro. Em uma entrevista, a diretora reitera a analogia:

[...] o filme tornou-se uma maneira de eu entender a minha própria história, aquilo que me aconteceu e à minha família, através dos cubanos, também eles *frágeis partículas no meio dos turbilhões da História*. Tal como eu, *apanhada no meio das convulsões do tempo* – a derrocada de um império de quinhentos anos, o êxodo maciço de milhares de pessoas, um novo país que nascia – os cubanos foram igualmente apanhados no turbilhão de um processo histórico que mudaria para sempre suas vidas (FERNANDES, 2013, grifos nossos).

O historiador Fernand Braudel (1990), em um texto publicado originalmente em 1958, trata da problemática do tempo. Argumenta o francês que há diferentes níveis de temporalidade: a curta (ligado aos acontecimentos: “o tempo breve, à medida dos indivíduos, da vida quotidiana, das nossas ilusões, das nossas rápidas tomadas de consciência; o tempo, por excelência, do cronista, do jornalista”, p. 10), a média (“pode-se dizer o ‘recitativo’ da conjuntura, do ciclo [...] uma curva de preços, uma progressão demográfica, o movimento de salários, as variações da taxa de lucro [...]”, p. 12) e a longa duração (“repare-se na duradoura implantação

das cidades, na persistência das rotas e dos tráficos, na surpreendente fixidez do marco geográfico das civilizações”, p. 14-15). A história faz-se no entrecruzamento entre esses níveis de temporalidade, uma vez que ações localizadas podem interferir num processo histórico de média e longa datas.

A observação acima se faz necessária, porque *Cartas de Angola* aborda os níveis da “curta” e da “longa” duração, porém silencia-se na “média” duração que, a nosso ver, seria representada nos períodos de governo de Fidel Castro e do MPLA. António Tomás (2011) percebeu essa lacuna, quando afirma que o documentário “Não nos revela os trabalhos da ideologia, ou da simbologia da nação, ou os processos através dos quais indivíduos são transformados em máquinas de guerra, dispostos a morrer por uma bandeira ou por um ideal”. Assim sendo, o documentário evita confrontar visões oficiais e particulares e, ao delimitar os “movimentos tectônicos” do passado, apresenta uma visão muito geral que não abre espaço para maiores questionamentos. Como exemplo, podemos mencionar a questão do número de cubanos mortos no conflito (legendas mencionam apenas as perdas angolanas) e o “caso Ochoa”, referente ao julgamento e execução do militar Arnaldo Ochoa Sánchez em 1989, acusado de contrabando de drogas em Angola mas que, segundo visões mais críticas, foi uma depuração dentro do Estado cubano para o regime de Fidel Castro manter-se no poder.⁸ Os detalhes das lutas internas em Angola tampouco são reconstituídos. Restam o trauma, o silêncio e a glória de tempos remotos de heróis anônimos em fotografias desgastadas e em memórias sedimentadas.

8 A ideia de que o general Arnaldo Ochoa tenha sido assassinado por motivos políticos vem de obras como o documentário *8-A* (Orlando Jiménez Leal, 1993).

Considerações finais

Dois homens ao final dos dois episódios de *As duas faces da guerra* falam da necessidade em recordar das guerras de independência. Os documentários aqui analisados cumprem a necessidade em recuperar algumas das experiências bélicas e traumáticas ocorridas entre 1959 e 1991, porém o ato de rememorar implica uma leitura da história que se quer memória hegemônica. Com isso, as visões nacionalizantes preponderam nas rememorações históricas e pouco se colocam como questionadoras dos processos de exclusão nas revoluções em construção no século XX. Essa crítica no processo africano de pós-independência foi realizada pela historiadora Letícia Bicalho Canêdo (1985), que aqui reproduzimos:

[...] o nacionalismo precisou ser inventando. Melhor dizendo, ele se transformou em alibi dos privilegiados, que passaram a recorrer ao mito da totalidade nacional para não enfrentar o problema das desigualdades reais. Esta totalidade passou a ser expressa pelo Estado Nacional, que se tornou o instrumento de garantia de estabilidade social e econômica. Foi assim que a realidade nacional passou a ser fabricada pelo aparelho administrativo desse Estado Nacional [...] Assim as lutas de independência acabaram produzindo regimes nacionalistas de tendências estatizantes, anticolonialistas e anti-imperialistas, mas preocupados em evitar transformações reais nas sociedades (p. 71).

Enquanto *As duas faces da guerra* faz o relato sobre as guerras de independência em Guiné-Bissau e Cabo Verde, *Cartas de Angola* aborda a guerra civil angolana. Ambas as narrativas, cada uma ao seu modo, apresentam motivações pessoais de cineastas como ponto de partida para as narrativas; têm zelo pelas memórias anônimas e imagens de época (imagens de arquivo e luga-

res da memória por um lado, fotografias e cartas por outro); e trazem pontos de vista por meio da narrativa em *over* que evitam confrontar amplamente os relatos dos que vivenciaram diretamente as dores da guerra com as visões defendidas por forças políticas hegemônicas no contexto de realização dos filmes (2007-2011), de maneira que estes últimos não sejam questionados frontalmente. No filme de Diana Andringa e Flora Gomes, um dos líderes das independências de Guiné-Bissau e Cabo Verde aparece em tela e delimita a condução dos relatos; na segunda obra, as autoridades cubanas e mesmo angolanas (a questão é como entender Angola por meio da memória) não estão presentes, mas os relatos (as “garrafas vazias” ou as “cartas”) são condicionados pelas “placas tectônicas da história” representadas pelos letrados.

Referências

- APA, Livia. A terceira margem da história. Aparentamentos em volta de *As duas faces da guerra* de Diana Andringa e Flora Gomes. **Revista Abril**, Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Niterói, vol. 3, n. 05, p. 89-96, novembro 2010.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História [1940]. In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas, vol. 1. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 3ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 222-232.
- BORGES COELHO, João Paulo. Da violência colonial ordenada à ordem pós-colonial violenta. Sobre um legado das guerras coloniais nas ex-colônias portuguesas. **Lusotopie**, Paris, p. 175-193, 2003.
- CANÊDO, Letícia Bicalho. **A descolonização da Ásia e da África**: processo de ocupação colonial, transformações sociais nas colônias, os movimentos de libertação. 1ª Ed. São Paulo: Atual, Editora da UNICAMP, 1985, 84 p.

FERNANDES, Dulce. Nota da realizadora (08.09.2011). **Blog Cineclube de Faro**, Faro, 04 abril 2013. Disponível em: <http://cineclubefaro.blogspot.com.br/2013/04/090413-cartas-de-angola-dulce-fernandes.html>. Acesso em: 03 agosto 2016.

GEORGE, Edward. **The Cuban Intervention in Angola, 1965-1991**. From Che Guevara to Cuito Cuanavale. 1ª Ed. New York: Frank Cass, 2005, 369 p.

GRAÇA, Luís. Guiné 63/74 – P2186: Uma guerra, duas vitórias: entrevista de Diana Andringa à RTP África. **Luís Graça & Camaradas da Guiné**, s/l., 17 outubro 2007. Disponível em: <https://blogueforanadaevaotres.blogspot.com.br/2007/10/guin-6374-p2186-uma-guerra-duas-vitrias.html>. Acesso em: 03 agosto 2016.

LEGOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: **História e Memória**. Tradução: Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Lopes. 5ª Ed. Campinas: Editora UNICAMP, 2003, p. 525-541.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução: Mônica Saddy Martins. 5ª Ed.

Campinas: Papyrus, 2012, 270 p.

TEIXEIRA, Ricardino Jacinto Dumas. **Sociedade civil e democratização na Guiné-Bissau, 1994-2006**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

TOMÁS, António. Espectros da Guerra Fria. **Buala**, s/l., 24 outubro 2011. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/afroscreen/espectros-da-guerra-fria>. Acesso em: 04 agosto 2016.

TUNES, João. Cara e coroa de uma guerra que marca a (nossa e deles) história. **Água Lisa**, Blogue de João Tunes, s/l., 21 outubro 2007. Disponível em: <http://agualisa6.blogs.sapo.pt/399643.html>. Acesso em: 03 agosto 2016.

VECCHI, Roberto. **Exceção Atlântica: Pensar a Literatura de Guerra Colonial**. 1ª Ed. Porto: Edições Afrontamento, 2010, 206 p.

Recebido em: 07/01/2017

Aprovado em: 28/03/2017