

Tristes trópicos: memórias do colonialismo na obra de Diana Andringa*

Aparecida de Fátima Bueno**

Resumo

A produção documental da jornalista Diana Andringa se caracteriza por uma revisitação crítica do salazarismo, iniciada no período em que trabalhou na RTP, de 1978 a 2001, e que se acentua a partir de seu desligamento da emissora, quando passa a atuar como documentarista independente. Da primeira fase, destacam-se **Goa, 20 anos depois** (1981), a série **Geração de 60** (1989), **Aristides de Sousa Mendes, o cônsul injustiçado** (1992) e **Humberto Delgado, obviamente assassinaram-no** (1994), os dois últimos realizados por Teresa Olga, com argumento de Diana Andringa. A partir de 2001, sobressaem os documentários relacionados ao passado colonial português: **Timor, o sonho do crocodilo** (2002), **As duas faces da guerra** (2007), em parceria com o cineasta guineense Flora Gomes, **Dundo, memória colonial** (2009), **Tarrafal, memórias do campo da morte lenta** (2010), **Operação Angola: fugir para lutar** (2015) e **Guiné-Bissau: da memória ao futuro** (2019). Uma visada neste *corpus* revela a coerência do conjunto da obra de Andringa na busca por resgatar a memória da resistência ao Estado Novo e da luta contra o colonialismo, desde o período em que atuava na RTP. Nosso objetivo, a partir da análise de parte dessa produção, é o de refletir sobre o seu papel no processo de revisitação do passado português no último século.

Palavras-chave: Diana Andringa, Documentário, Memória e História, Colonialismo, Pós-Colonialismo

* Este artigo é fruto de pesquisa realizada com o apoio da FAPESP.

** Universidade de São Paulo (USP).

Sad tropics: colonialism memories in Diana Andringa's work

Abstract

The documentary production of journalist Diana Andringa is characterized by a critical review on Salazarism, which began when she worked for RTP from 1978 to 2001 and is emphasized after she had left that TV channel and started working as an independent documentary filmmaker. Her first phase is highlighted by the documentaries **Goa, 20 anos depois** (1981), **Geração de 60** (1989), **Aristides de Sousa Mendes, o cônsul injustiçado** (1992), and **Humberto Delgado, obviamente assassinaram-no** (1994), being the last two directed by Teresa Olga and having their arguments by Diana Andringa. From 2001 onwards, films related to the Portuguese colonial past in Africa stand out: **Timor, o sonho do crocodilo** (2002), **As duas faces da guerra** (2007), in partnership with Guinean filmmaker Flora Gomes, **Dundo, memória colonial** (2009), **Tarrafal, memórias do campo da morte lenta** (2010), **Operação Angola: fugir para lutar** (2015) and **Guiné-Bissau: da memória ao futuro** (2019). A look at those *corpora* reveals the coherence of Andringa's work in search to rescue the memory of the resistance against the *Estado Novo* as well as the fight against colonialism ever since the time she worked for RTP. Our goal, departing from the analysis of part of this production, is to reflect upon its role in the process of revisiting the Portuguese past in the last century.

Keywords: Diana Andringa, Documentary, Memory and History, Colonialism, Postcolonialism.

Recebido em: 29/09/2020 // Aceito em: 05/12/2020

Documentar sobre o vivido¹

A produção documental da jornalista Diana Andringa se caracteriza por uma revisitação crítica do salazarismo, iniciada no período em que trabalhou na RTP, de 1978 a 2001, e que se acentua a partir de seu desligamento da emissora, quando passa a atuar como documentarista independente. Da primeira fase, destacam-se **Goa, 20 anos depois** (1981), a série televisiva **Geração de 60** (1989), **Aristides de Sousa Mendes, o cônsul injustiçado** (1992) e **Humberto Delgado, obviamente assassinaram-no** (1994); os dois últimos realizados por Teresa Olga, com argumento de Diana Andringa, e uma série de documentários sobre escritores como Jorge de Sena, António Ramos Rosa, Vergílio Ferreira, entre outros.² A partir de 2001, sobressaem os documentários relacionados ao passado colonial português: **Timor, o sonho do crocodilo** (2002), **As duas faces da guerra** (2007), em parceria com o cineasta guineense Flora Gomes, **Dundo, memória colonial** (2009), **Tarrafal, memórias do campo da morte lenta** (2010), **Operação Angola: fugir para lutar** (2015) e, mais recentemente, **Guiné-Bissau: da memória ao futuro** (2019).³

Do conjunto dessa produção ressalta-se que, após 2001, o olhar de Andringa está voltado às ex-colônias portuguesas, sobretudo as africanas. Mais de um motivo poderia se aventar para isso: a escritora nasceu em Angola, em 1947, na região do Dundo, onde viveu a infância, até seus pais retornarem a Portugal

1 Este subtítulo dialoga com um dos subtítulos usados por Diana Andringa na apresentação da sua tese de doutoramento, “Pensar sobre o vivido”. Nessa apresentação, a jornalista justifica partir da sua experiência de trabalho numa emissora de televisão estatal para discutir a relação entre profissionalismo e responsabilidade social, após o fim da censura com a queda do regime estadonovista em Portugal.

2 Parte dos programas, entrevistas e documentários realizados durante os longos anos de trabalho junto à emissora estatal podem ser vistos em <https://arquivos.rtp.pt/page/1/?advanced=1&s=Diana+Andringa>, acesso em 13 de agosto de 2020.

3 A maioria dos documentários após a saída da RTP estão disponíveis no Youtube.

em 1958. Essa circunstância poderia justificar uma identificação maior com o continente africano; além disso, foi nesse território que se concentraram a maioria das colônias e foi lá que, por cerca de treze anos, ocorreram as lutas pela libertação e autonomia,⁴ lutas que contribuiriam para o final de quase cinquenta anos de ditadura em Portugal e marcaram de maneira indelével os países envolvidos. É também nesse período, entre os anos sessenta e setenta do século passado, que Diana Andringa se torna adulta, ingressa na universidade, no curso de Medicina, que abandona para começar a atuar como jornalista. No exercício dessa profissão, opôs-se ao salazarismo e se posicionou a favor da independência dos países africanos sob domínio português, o que levou à sua condenação a vinte meses, após a prisão pela PIDE, em 1970.

Com o 25 de abril e a independência dos países africanos do jugo português, Diana Andringa passará a atuar em outras frentes: em mais de quarenta anos de vida profissional como jornalista, e através dos documentários que realizou, nota-se que seu engajamento tem sido pelo resgate da memória desse passado, em que conjuga seu interesse pelo período do salazarismo, com um olhar que se volta, principalmente, às ações realizadas por Portugal para manter sob seu controle as colônias em território africano. Ou seja, parte expressiva da obra de Diana Andringa se concentra na revisitação do passado de Portugal durante o Estado Novo, na preservação das memórias da resistência à ditadura e do legado que o sistema colonial deixou nos territórios que, por séculos, ficaram sob o domínio português.

⁴ Os conflitos começam no início de 1961, em Angola, e só vão terminar com a revolução de 25 de abril de 1974. Em Guiné-Bissau, a guerra começa em janeiro de 1963 e é declarada a independência unilateral do país, pelo PAIGC, em setembro de 1973. Já em Moçambique, a guerra de libertação começou oficialmente em setembro de 1964 e só terminará dez anos depois, em setembro de 1974.

Pretendo refletir aqui a respeito de parte dessa produção, a partir da análise de três desses filmes, nos quais tanto a memória do colonialismo como o das lutas pela independência das ex-colônias está presente: **As duas faces da guerra, Dundo, memória colonial e Tarrafal, memórias do campo da morte lenta.**

Essa escolha deve-se ao fato de, nos dois últimos documentários, **Operação Angola: fugir para lutar e Guiné-Bissau: da memória para o futuro**, o que está em foco não é um enredo que se centra na revisitação da luta contra o colonialismo e da ditadura salazarista. Apesar de **Operação Angola** refazer o trajeto da fuga, em 1961, de cerca de 60 estudantes das então colônias portuguesas, “para escapar à repressão pela polícia política da ditadura portuguesa, a PIDE, evitar a mobilização militar ou juntar-se aos movimentos de libertação”⁵, mais do que o registro dessa fuga, ganha destaque o confronto entre as expectativas e sonhos daqueles que fugiram de Portugal para integrar a luta pela autonomia de Angola e os caminhos traçados por este país após a independência. Portanto, não se trata mais da revisitação da história de Portugal, mas sim de se pensar a história de Angola após a independência em 1975.

No caso do último documentário, sobre a Guiné-Bissau, as filmagens se iniciaram em setembro de 2018, quando o país comemorava os 45 anos da declaração unilateral da independência⁶. Para celebrar essa data, investigadores, membros da sociedade civil e ex-combatentes guineenses encontraram-se, no país africano, com pesquisadores portugueses e de outras nacionalidades, no âmbito de um colóquio organizado pelo Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (CES/UC), pelo Centro de Estudos Sociais Amílcar Cabral (CESAC) e pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP). Esse colóquio acaba sendo o ponto de partida para a discussão

⁵ Disponível em <https://www.rtp.pt/programa/tv/p32366>, acesso em 30 de agosto de 2020.

⁶ Disponível em <https://ces.uc.pt/pt/agenda-noticias/destaques/2019/26470>, acesso em 3 de setembro de 2020.

a respeito do legado das lutas de libertação e um balanço da situação atual da Guiné. Ou seja, nos dois últimos projetos da jornalista, o enfoque está voltado ao presente e às sequelas da herança colonial nas sociedades dos países retratados.

Um olhar voltado à África

O primeiro filme de Diana Andringa sobre as ex-colônias portuguesas é **As duas faces da guerra** (2007).⁷ Realizado em parceria com o cineasta guineense Flora Gomes, a maior parte das imagens e dos depoimentos foi realizada na Guiné, um dos palcos da guerra pela libertação, e começa por revelar uma espécie de lápide coletiva, onde estão gravados os nomes e as datas de falecimento de soldados portugueses que morreram em combates naquele local.

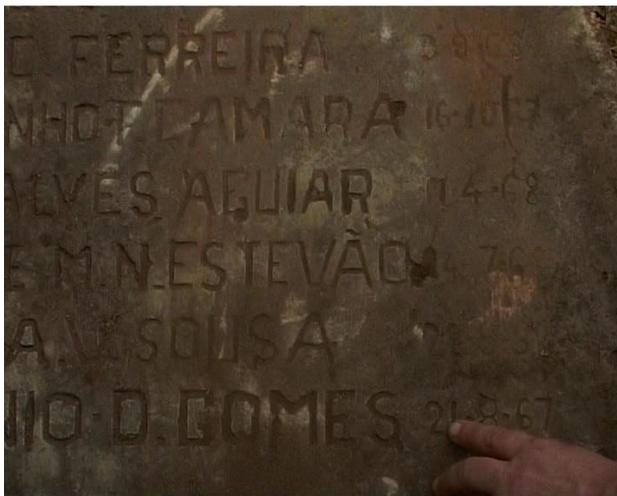
Figura 1 - A “pedra de Geba” e detalhe da mão de Diana Andringa.



Fonte: As duas faces da guerra, de Diana Andringa e Flora Gomes. LX filmes, 2007.

⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yRD8GzNOu8w>, acesso em 3 de setembro de 2020.

Figura 2 - Diana Andringa destaca a data de falecimento de um dos soldados portugueses.



Fonte: As duas faces da guerra, de Diana Andringa e Flora Gomes. LX filmes, 2007.

A pedra de Geba, como a diretora se refere a essa lápide, em referência ao local onde foi encontrada, está caída no chão, quebrada ao meio, quase perdida no meio da vegetação. Vê-se ao fundo uma construção, também em ruínas. Acompanhamos então a imagem da mão da realizadora percorrendo os nomes, enquanto tece comentários, e a ouvimos afirmar que dois daqueles soldados morreram no dia em que ela completou 20 anos, em 21 de agosto de 1967. Em seguida, um breve texto, na tela escura, esclarece informações básicas da guerra da independência da Guiné e Cabo Verde:

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 da África.

A guerra durou onze anos e só terminaria em 1974.
(DUAS FACES, 2007, 02:40-03:05)

Após os créditos iniciais, em outro local, seguido de um longo *travelling* com a imagem de um porto, provavelmente forma de acesso privilegiado durante o período colonial e por onde entraram os barcos que transportavam os jovens soldados portugueses para lutarem na guerra, vemos a cineasta, de costas, dizer o que a motivou a fazer esse filme:

A primeira surpresa foi a inexistência de ódio. Onze anos de guerra, milhares de mortos, centenas de presos depois, o que me repetiam era uma frase de Amílcar Cabral: “Não lutamos contra o povo português, mas contra o colonialismo”. **Isso e a pedra de Geba, com o nome dos jovens mortos no dia em que fiz 20 anos, são a razão desse filme.** (03:55-04:20, grifos meus)

No documentário, de 105 minutos, acompanhamos, além das entrevistas com ex-combatentes dos dois lados da contenda, os depoimentos de personagens diretamente ligados ao movimento pela autonomia dos territórios africanos sob o jugo de Portugal, e que, de alguma forma, lutaram para encerrar o capítulo da longa história da presença portuguesa em África. Fora esse material, sobretudo humano, o documentário também inclui imagens de arquivo da organização do PAIGC, com discursos de Amílcar Cabral, e a preparação dos guerrilheiros para o combate; imagens de arquivo portuguesas, de propaganda do regime salazarista, entre elas as de convocação de africanos para atuar ao lado dos portugueses na guerra da Guiné e imagens feitas por jornalistas franceses, que flagraram uma emboscada sofrida pelos portugueses, durante um exercício de exploração de terreno. E é sobre as imagens dessa emboscada que quero me deter por agora.

Toda a sequência dura em torno de onze minutos (51:43-1:02:13). Primeiramente, intercalam-se às imagens da emboscada, o depoimento de dois militares portugueses que sobreviveram e revivem emocionados o trauma da guerra, ao assistir, mais uma vez, o que lhes aconteceu e ao seu pelotão. As filmagens

havam sido autorizadas pelo General António Spínola, com o objetivo de mostrar para a imprensa estrangeira que o conflito na Guiné estava sob controle e a guerra mais ou menos resolvida. Entretanto, o pelotão português cai numa emboscada e o que vemos são soldados destroçados ou em estado de choque diante dos corpos dos companheiros feridos ou mortos. Essas imagens vão circular pela Europa, com exceção de Portugal, obviamente por causa da censura, e vão funcionar, como aponta um dos antigos combatentes africanos, que participou diretamente dessa emboscada, como publicidade para o PAIGC, mesma perspectiva do ex-presidente de Cabo Verde, Pedro Pires, um dos entrevistados no filme, que também participou ativamente, ao lado do PAIGC, na luta pela independência das duas ex-colônias portuguesas.

Figura 3 - Ex-soldados portugueses assistem, décadas depois, imagens que mostram a emboscada sofrida durante a guerra colonial.



Fonte: As duas faces da guerra, de Diana Andringa e Flora Gomes. LX filmes, 2007.

A estrutura dessa sequência é, de certa forma, recorrente no filme. Já que é principalmente através da sobreposição de depoimentos e imagens, de personagens do passado, no passado e no presente, de inúmeros participantes que lutaram, seja ao lado da manutenção do colonialismo português, seja defendendo a independência das “províncias ultramarinas”, que o filme ganha força e faz um balanço dos estertores do projeto imperialista português.

Lívia Apa ressalta que é evidente no documentário de Diana Andringa e Flora Gomes “a intenção *narrativa* de propor uma outra narrativa possível, resultante exatamente das falas, da fragmentação necessária da memória interna de cada uma das partes do conflito.” (APA, 2010, p.94). Essas falas, que partem de memórias pessoais, mais ou menos compartilhadas, e que acabam por ajudar a tecer a memória coletiva que o documentário busca resgatar, são fundamentais para que esse passado não seja esquecido, sobretudo pelo fato de que, de ambos os lados, a tendência, após o fim da guerra, foi a de evitar tocar nas feridas, recentes ou antigas, que a herança colonial e o seu violento desfecho deixou nos atores diretamente envolvidos no contexto. Afinal, houve um processo coletivo de negação e tentativa de apagamento desse período traumático da história de Portugal e de suas ex-colônias africanas.

Sintomática, nesse sentido, é uma das sequências finais do filme (01:35:12-01:36:15), que mostra a conversa entre dois antigos ex-combatentes guineenses, que lutaram nos campos opostos. O tema é a tomada do posto português avançado de Guiledje, importante vitória militar do PAIGC, depois do abalo inicial ocorrido com o assassinato de Amílcar Cabral. Diana Andringa interfere na conversa, tocando num ponto nevrálgico:

o fato de cada um deles ter sido, por estarem em frentes opostas, “responsável” pela morte de familiares do outro. Quem fala, principalmente, é Assana Silá, habitante de Quiledje, portanto do lado dos portugueses. Andringa o interpela: “– A sua família foi morta aqui. O senhor foi ferido aqui, e esses homens são os homens que dispararam contra si. E agora?”. Ao que Assana Silá responde:

– E agora? Guerra é guerra. Acabou a guerra, somos tudo família. Guerra é guerra. Acabou a guerra, acabou, tornamos família. Somos tudo guineense. Dividimos entre duas partes. Talvez algum da minha família mataram algum da família desse alguém. Acabou a guerra, acabou, já tornamos família. (1:35:45-1:36:15)

E, num gesto para demonstrar o que diz, o vemos dar a mão ao outro guineense para cumprimentá-lo e simbolicamente selar a paz.

O que essas palavras e gestos implicam? Para poder continuar a viver e construir uma nova sociedade, é preciso esquecer o que cada uma das partes fez no campo de batalha, no cenário da guerra? A questão é complexa e, a meu ver, problemática, pois implica na necessidade de apagamento da história, um apagamento que pode contribuir para que erros e tragédias se repitam. Não obstante, o esquecimento tem sido uma estratégia política adotada deliberadamente após grandes conflitos, guerras, opressão política, genocídios. Nem sempre, como já foi apontado, as sociedades optam pela lembrança, e as estratégias do esquecimento têm implicações políticas que precisam ser investigadas. (Cf. ARAÚJO, SANTOS, 2007)

O documentário vem no sentido oposto à proposta de esquecimento, já que registra imagens de espaços e depoimentos que, se não fossem filmados, provavelmente se perderiam,

contribuindo assim para salvaguardar parte da memória da guerra da Guiné. Com o tempo, a pedra de Geba vai desaparecer, na falta de projeto de guardar em arquivos ou museus as ruínas que ainda restam do conflito no país africano. A cena final mostra dois guineenses caminhando por um campo aberto, talvez uma imagem simbólica da destruição causada e da necessidade de começar uma nova história do nada, e um deles comenta: “A [sic] pessoas não querem falar da luta da libertação”, ao que o outro complementa: “E nem querem ouvir. Ninguém quer ouvir isso”. E finaliza: “Eu acho que há que se falar” (1:41:20-1:41:36).

Figura 4 - Cena final do documentário.



Fonte: As duas faces da guerra, de Diana Andringa e Flora Gomes. LX filmes, 2007.

Certamente, podemos pensar em vários significados simbólicos desse último cenário do documentário. O campo plano e aberto pode indicar que foi passado uma tábula rasa

sobre o passado colonial e a memória da guerra da independência que contribuiu para selar o fim do anacrônico imperialismo português. Se não se falar, se não se registrar as memórias pessoais, se não se registrar as imagens das ruínas, antes que elas acabem por desaparecer totalmente, seja pela ação dos homens ou a do tempo, com a morte dos agentes que testemunharam esse fim, parte importante da História de Portugal e das ex-colônias portuguesas em África pode se perder. Ou seja, o desaparecimento de muitas das memórias que o filme registra poderia ter acontecido se não fosse o projeto que uniu Diana Andringa e Flora Gomes.⁸

A maioria dos espaços que marcaram a presença portuguesa na Guiné, do tempo da guerra, como quartéis, foram totalmente arrasados e destruídos, o que contribui para o apagamento da memória da presença do colonizador e da luta para a independência. Em alguns desses locais, nem sequer ruínas ficaram para ajudar a contar parte da história que se desenrolou ali. Como em Quiledje, por exemplo.

Podemos pensar que é natural querer destruir esse tipo de memória, que remete ao auge da violência colonial. Também não foi construído nenhum monumento no local, por exemplo, que possa simbolizar a vitória conquistada pelos guineenses em Quiledje.⁹ Talvez em função das precárias condições econômicas da Guiné, depois da independência, talvez por questões culturais que precisariam ser melhor investigadas, ou talvez porque a

⁸ Durante os créditos finais de *As duas faces da guerra*, aparecem as fotos e os nomes dos depoentes, alguns deles, por exemplo, já falecidos quando o documentário foi finalizado. Antes disso, vemos as dedicatórias do filme: Em primeiro lugar, “À memória de Amílcar Cabral”, em seguida, “À memória (e a lista dos nomes) dos mortos durante o desenvolvimento do documentário”, por fim, “À memória de todos os que, de ambos os lados, morreram numa guerra que podia ter sido evitada”.

⁹ Recentemente, em 2017, foi inaugurado o Museu Militar da Luta de Libertação Nacional, na Fortaleza de São José da Amura, em Bissau. Por sua vez, o último documentário de Diana Andringa aborda a discussão no país sobre a identidade guineense, a problemática preservação memorialística da luta pela independência e mostra que essas questões fazem parte das reflexões de artistas e educadores, ou seja, a memória do colonialismo e da luta pela autonomia estão sendo resgatadas no país. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CYSJA6B3YEM>, acesso em 03 de setembro de 2020.

inexistência das ruínas desses espaços contribua para o processo de apagamento e esquecimento pactuado pelos sobreviventes.¹⁰ De qualquer modo, é preciso ressaltar que se não há, ao que tudo indica, empenho institucional para preservar a memória de um período histórico importante da história da luta contra o colonialismo português no século XX,¹¹ escritores e realizadores têm feito a sua parte. É o que Roberto Vecchi defende ao discutir que há um cânone literário em Portugal focado na memória da guerra colonial:¹²

Ainda assim, a guerra colonial marcou e marca ainda uma presença relevante no conjunto canônico da literatura portuguesa – que aliás poder-se-ia expandir, pela intermediação estética da “literatura de combate”, ao conjunto das literaturas africanas que se transliteraram, noutra tónica, nas narrativas “nacionais” da condição pós-colonial. (VECCHI, 2010, p.16)

A meu ver, a esse “cânone” da literatura portuguesa, ou das literaturas africanas de língua portuguesa, deve-se agregar a produção fílmica que tematiza a guerra e o colonialismo português em África, como procuro destacar com a análise de parte da obra de Diana Andringa. Além disso, na revisitação crítica da História, o filme exerce um papel importante. Para Marc Ferro

O fenômeno mais novo é a instrumentalização do vídeo para finalidades de documentário, isto é, sua utilização

¹⁰ De fato, como também veremos em **Dundo, memória colonial**, boa parte das instalações portuguesas do período colonial foram deliberadamente destruídas ou estão relegadas a um processo de abandono e descaracterização que resultará, com o tempo, no desaparecimento desses espaços e da memória do que eles significaram no passado das ex-colônias portuguesas em África.

¹¹ Em **Guiné-Bissau: da memória para o futuro**, o professor e ativista Sumaila Jaló lamenta a falta de conhecimento dos guineenses de sua própria história, pois considera vergonhosa a falta de fatos históricos sendo discutidos nas escolas do seu país. Como cabe ao Estado regular o ensino da História, não há como não responsabilizar o governo por esse problema apontado por Jaló (cf. GUINÉ-BISSAU, 2019, 57:51-59:08).

¹² Como desconheço a Literatura Guineense, não sei se essa memória está presente na literatura do país, entretanto, parte expressiva da filmografia de Flora Gomes aborda a memória da guerra e das sequelas da violência provocada pelo conflito bélico com Portugal.

para escrever a História de nosso tempo: as enquetes filmicas que lançam mão da memória e do testemunho oral são numerosas. O filme ajuda na constituição de uma contra-história, não oficial, liberada, parcialmente, desses arquivos escritos que muito amiúde nada contém além da memória conservada por nossas instituições. Desempenhando assim um papel ativo, em contraponto com a História oficial, o filme se torna um agente da História pelo fato de contribuir para uma conscientização. (FERRO, 2010, p.10-11)

Em **Dundo, memória colonial**,¹³ a realizadora parte de sua memória pessoal, o fato de ter nascido e vivido no Dundo até os onze anos, para voltar ao local, na companhia da filha, e revisitar tanto seu passado, como o que restou da estrutura colonial mantida por Portugal em Angola, na região de Lunda, no nordeste do país, através da companhia Diamang. Ela diz que “Era bom ser criança no Dundo, quando se era branca e filha de engenheiro. Havia jardins e amigos para brincar, ruas para andar de bicicleta, animais, liberdade. Era bom ser uma criança branca no Dundo, fechando os olhos para a desigualdade e injustiça do mundo que nos cercava” (DUNDO, 2009, 02:38-02:53). A ideia expressa nessas palavras de Diana Andringa, que ouvimos em *off* no documentário, enquanto imagens de arquivo da vila onde moravam os funcionários da Diamang mostram crianças brancas brincando, sendo observadas à distância por crianças negras, é retomada com maiores detalhes no depoimento que a jornalista dá sobre o filme:

Era bom ser criança no Dundo, quando se era branca e filha de engenheiro. Havia espaço para brincar, ruas para andar de bicicleta, animais, liberdade. E criados para nos acompanhar e satisfazer os nossos caprichos. Era bom ser criança e não notar como era artificial e

¹³ Não está disponível no Youtube. Possui uma cópia em DVD cedida por Diana Andringa.

injusto o mundo que nos cercava. Mas à medida que cresci, fui-me apercebendo de que não era igual para todos.¹⁴

A respeito do material existente com imagens da Diamang, José da Costa Ramos analisa vários filmes que foram feitos, que acabaram por servir de propaganda para a companhia de exploração de diamantes em Angola, que revelam a “vida artificial” dos habitantes brancos do Dundo, tais como algumas das imagens de arquivo que Andringa nos mostra em seu documentário: “Muitos desses filmes perderam o som, que sei agora que existia, de modo que também eles de alguma forma esperam a palavra. Quanto aos filmes da Diamang, com as palavras da Diamang e os sons da Lunda, esses clamam pela outra palavra, pela palavra a contrapelo da História” (RAMOS, 2013, p.99-100).

É essa artificialidade que o testemunho acima de Diana Andringa registra. Afinal, é a consciência desse *apartheid* não declarado, uma de suas memórias de infância mais fortes, que a levou a lutar pela independência de Angola, como explica à filha Sofia, que a acompanha nessa jornada. O documentário começa com a imagem de mãe e filha observando fotos do arquivo pessoal da realizadora, que registram a sua infância em Angola. Ou seja, Andringa parte de sua memória, a vivência no espaço colonial, para a confrontar com outras memórias, de antigos moradores do Dundo, portugueses e africanos, alguns deles mais velhos, que até chegam a se lembrar (ou supõe lembrar-se) do pai da realizadora, à época engenheiro, a serviço da companhia. São várias memórias que se vão entrelaçando para compor parte de uma memória coletiva, que precisa ser preservada, e que talvez

¹⁴ ANDRINGA, Diana. Depoimento sobre **Dundo, memória colonial**, disponível em: <http://www.buala.org/pt/afroscreen/dundo-memoria-colonial>, acesso em 31 de julho de 2019.

servam para um registro a contrapelo da História, pois durante todo o salazarismo o cinema colonial serviu principalmente de propaganda ideológica do regime.¹⁵

Figura 5 - Diana Andringa mostra à filha fotos da sua infância.



Fonte: Dundo, memória colonial, de Diana Andringa. LX filmes, 2009.

Figura 6 - Diana Andringa mostra à filha fotos da sua primeira comunhão, no Dundo.



Fonte: Dundo, memória colonial, de Diana Andringa. LX filmes, 2009.

¹⁵ Cf. TORRAL, 2001; PAULO, 2001; PIÇARRA, 2011, 2015.

Parece-me significativa a presença da filha da realizadora nesse documentário, pois nesse processo de resgate de memória, feita a partir das histórias pessoais e das imagens que a mãe mostra à filha, há garantia da transmissão de uma parte da História do passado português, de que Andringa foi testemunha, transmissão que parte das suas memórias e fotos da família, características da transmissão oral do passado, feita primeiro de geração para geração, e que se reproduz nesse documentário. Essa estrutura ressalta também a importância de assegurar que as novas gerações não se esqueçam do antigo passado colonial, e suas sequelas, que após o fim do salazarismo procurou-se deixar no esquecimento. Além disso, mais do que oferecer um registro familiar, **Dundo, memória colonial** compõe, através de outros tipos de registros fotográficos e audiovisuais, complementados com depoimentos e testemunhos de diferentes personagens, uma experiência vivida coletivamente, com várias facetas que precisam ser consideradas, já que, de um lado, temos a comunidade branca, que vivia com privilégios, e, de outro, os nativos africanos, segregados e explorados, que testemunharam na própria pele as mazelas do sistema colonial.

A respeito do processo de silenciamento do passado, Eduardo Lourenço, ao analisar a ausência, na historiografia portuguesa após o 25 de abril, de obras dedicadas a estudar o chefe do governo que, por décadas, foi a figura central e dominante na cena política e responsável pelos destinos da nação, afirma que, com raras exceções,

o seu esqueleto jaz no armário mais esquecido de uma História como a nossa feita mais de memória renovada e revisitada do que de sucessivas camadas de esquecimento. É paupérrima a literatura sobre Salazar, quer memorial, quer ideológica, política, econômica, financeira e cultural.

Como desapareceu, embora menos, tudo o que respeita à África, talvez porque o Estado Novo e o seu chefe, não sem motivos, são julgados à luz de um desastre final que continua sem leitura, no passado e no presente. (LOURENÇO, 1999, p.135)

A reflexão de Lourenço é central para a análise que queremos fazer aqui. À falta dessa revisão, que deveria ter sido levada a cabo pela historiografia, é através da literatura e do cinema (tanto o de ficção como o documental), que essas sucessivas camadas de esquecimento não têm logrado a apagar a memória do salazarismo e seu trágico desfecho. A obra de Diana Andringa, como já dissemos, vem de encontro a esse silêncio. Afinal, o recurso da revisitação dos espaços, o confronto entre as imagens audiovisuais do passado e as do presente, as narrativas de diversas pessoas que viveram, lutaram, sobreviveram e podem, portanto, testemunhar, vão sendo agregados e ajudam a compor o mosaico de uma memória que, de outro modo, corre o risco de perder-se. Afinal, “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (HALBWACHS, 1990, p.51).

Em **Tarrafal, memórias do campo da morte lenta**,¹⁶ a realizadora vai filmar o que resta do campo de concentração de Tarrafal, localizado na ilha de Santiago, em Cabo Verde, onde ficaram encarcerados presos políticos opositores do regime ditatorial de Salazar, tanto os da metrópole, como os das colônias africanas. De 25 de abril a 2 de maio de 2009, por ocasião da realização de um Simpósio Internacional sobre o campo-prisão em Tarrafal, Diana Andringa visita o local, filma o que sobrou da sua estrutura original e grava depoimentos de sobreviventes que ficaram presos na ilha-prisão.

¹⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=YsHkqjOuPKg>, último acesso em 3 de setembro de 2020.

FIGURA 7 - Imagem fotográfica do Campo de concentração do Tarrafal.



Fonte: Tarrafal, memórias do campo da morte lenta, de Diana Andringa. LX filmes, 2010.

FIGURA 7 - Depoimento de um sobrevivente do Tarrafal, com painel de fotos de ex-prisioneiros.



Fonte: Tarrafal, memórias do campo da morte lenta, de Diana Andringa. LX filmes, 2010.

Criado em 1936, nos primeiros anos do Estado Novo, o campo de concentração tinha o objetivo de encarcerar prisioneiros políticos da metrópole, opositores ao regime ditatorial, tendo sido desativado em 1954. No entanto, será reativado em 1961, designado então como “Campo de Trabalho do Chão Bom”, para receber sobretudo prisioneiros vindos das colônias portuguesas, após o início dos conflitos em Angola, que desencadearão a guerra da libertação, como a denominam os africanos, ou guerra do Ultramar, designação oficial dada pelo governo português até a Revolução dos Cravos, ou ainda guerra de África, como popularmente era referida, ou guerra colonial. É o que Vecchi (2010) denomina como “batalha de nomes”.

O documentário se inicia com a imagem de mulheres lavando um pavilhão, que servira de prisão coletiva, e, que, a seguir, será ocupado pela instalação da exposição de fotografias do campo de Tarrafal e de ex-prisioneiros, como também de painéis com os nomes dos presos que ali estiveram encarcerados. Conforme chegam os convidados para a inauguração, vários deles sobreviventes do campo-prisão, começam os depoimentos. O primeiro é de um ex-prisioneiro da primeira fase do campo (1936-1954), Edmundo Pedro, português já bem idoso, que, com seu testemunho, dá voz a 32 mortos que lá ficaram por décadas sepultados, já que, apenas depois do 25 de abril de 1974, seus corpos puderam ser trasladados para Portugal.¹⁷ Depois acompanhamos os depoimentos de vários ex-prisioneiros africanos, principalmente oriundos da Guiné e de Angola, que relatam desde a captura, as torturas sofridas e as sequelas que ficaram em seus corpos, relembram como era a rotina do campo,

¹⁷ De fato, ele considera que morreram em torno de 50 homens, como consequência dos maus tratos sofridos durante a prisão: 32 que lá ficaram sepultados e 20 que morreram nos dois anos subsequentes após terem sido libertados (TARRAFAL, 2010, 10:18-10:32).

até as formas criativas e de superação que encontraram para sobreviver e superar o longo tempo de clausura. Uma delas, e que se destaca em vários dos depoimentos, é o fato de eles terem melhorado a sua formação escolar e intelectual, pois chegaram a estruturar uma espécie de escola, onde os que tinham mais habilitação ensinavam os que tinham menos. Depois, os que conseguiram autorização, puderam prestar exames e obter o diploma do nível alcançado, já que ali “todos eram professores, todos eram alunos”. Um outro grupo de prisioneiros ressaltava também várias formas de superação encontradas por eles, como a de trabalhar com artesanato, desenvolver uma literatura própria, buscar conscientizar politicamente os guardas cabo-verdianos, menos habituados à repressão e, portanto, menos rígidos no tratamento com os prisioneiros. Ou seja, se o campo era conhecido como campo da morte lenta, e esse parecia ser o objetivo da política metropolitana, o que ressaltava dos depoimentos dos prisioneiros africanos é a solidariedade e o trabalho em conjunto desenvolvido, independente das suas nacionalidades ou de pertencerem a grupos com divergências ideológicas, o que faz com que, no balanço final, mais de um deles conclua que aprenderam muito, e, nesse aspecto, apesar de todo o sofrimento, saíram melhores da prisão (TARRAFAL, 2010, 49:50-50:35 e 1:12:10-1:14:21).

Nesse sentido, em **Tarrafal, memórias do campo da morte lenta**, apesar de depoimentos que relatam torturas, sofrimentos, histórias de companheiros mortos, a consciência de que lutavam uma luta justa, e a vitória conquistada com a liberdade do campo prisional, após chegarem notícias à ilha do 25 de abril, faz com que um dos prisioneiros afirme:

É por isso que defendo que homenagear os presos não tem que ser essa coisa de tristeza. Claro que é. Claro que é. Claro que é destruição. Aviltamento, claro que é. Mas o mais importante não é eles tentarem matar-nos lentamente. O mais importante é a recusa pela morte lenta. No Tarrafal, reinventamos a vida sempre. (TARRAFAL, 2010, 1:28:21-1:28:42)

De fato, como procurei salientar na apresentação desses documentários, eles são estruturados a partir do resgate de memórias individuais e da revisitação de cenários que foram palco dessas memórias plurais, que acabam por alimentar o resgate de um passado comum. Diante da impossibilidade de reconstrução do real, é a partir dessas memórias pessoais, na diversidade e unidade que muitas vezes as caracterizam, que parte da História do colonialismo e da guerra da independência não desaparecerá no limbo do tempo. Quer parta de sua própria memória, como em **Dundo, memória colonial**, ou dos depoimentos de sobreviventes do campo de concentração em **Tarrafal**,¹⁸ quer ainda dos depoimentos dos que viveram a guerra da Guiné, em **As duas faces da guerra**, a realizadora procura unir os dois tempos, o da guerra e o de sua história pessoal, como faz ao refletir sobre a inscrição dos nomes de dois soldados portugueses mortos no dia em que ela completava vinte anos. Com esse empenho de revisitação, os documentários funcionam como arquivos que resgatam os restos, não como repositórios de ruínas fadadas a se perderem com o tempo, mas, e penso aqui na dupla etimologia da palavra, permanência de uma memória que resiste a ser silenciada: “A ruína então pode simultaneamente ser, de acordo com a reconstrução crítica, tanto perda ou resto

¹⁸ Gostaria de chamar aqui a atenção para o fato de que vários depoimentos de ex-prisioneiros têm sido publicados, portanto preservados do esquecimento, entre eles, talvez o do ex-prisioneiro mais famoso, o escritor angolano José Luandino Vieira, veio a lume no fim de 2015 (Cf. VIEIRA, 2015).

como presença do passado enquanto tal, ficando assim patente a multiplicidade semântica do conceito.” (VECCHI, 2010, p.44)

Referências

ANDRINGA, Diana. **Funcionários da verdade. Profissionalismo e responsabilidade social dos jornalistas do serviço público de televisão**. Lisboa: Tinta da China, 2014.

ANDRINGA, Diana. **Depoimento sobre Dundo, memória colonial**. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/afroscreen/dundo-memoria-colonial>, acesso em 31 de julho de 2019.

APA, Livia. A terceira margem da História. Apontamentos em volta de As duas faces da guerra de Diana Andringa e Flora Gomes. **Abril**, Revista do Centro de Estudos Portugueses e Africanos da UFF, v. 3, n. 5, p.89-96, novembro de 2010. Disponível em <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29766/17307>, acesso em 30 de agosto de 2020.

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. História, memória e esquecimento: implicações políticas. **Revista crítica de ciências sociais**, Coimbra, n. 79, p. 95-111, Dez. 2007.

DUAS FACES da guerra, As. Direção de Diana Andringa e Flora Gomes. Portugal: LX filmes, 2007. DVD (105 min.).

DUNDO, memória colonial. Direção de Diana Andringa. Portugal: LX filmes, 2009. DVD (60 min.).

FERRO, Marc. **Cinema e história** (tradução de Flávia Nascimento). São Paulo: Paz e Terra, 2010.

GUINÉ-BISSAU: da memória ao futuro. Direção de Diana Andringa. Portugal/Guiné-Bissau: Garden Films/CES-UC, 2019.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

LOURENÇO, Eduardo. Portugal como destino. In: LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da Saudade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.89-154.

OPERAÇÃO Angola: fugir para lutar. Direção Diana Andringa. Portugal/Moçambique: Persona Non Grata Pictures, 2015. Disponível em <https://www.rtp.pt/play/p2166/e216473/operacao-angola-fugir-para-lutar> (parte 1) e <https://www.rtp.pt/play/p2166/operacao-angola-fugir-para-lutar> (parte 2), acesso em 20 de setembro de 2020.

PIÇARRA, Maria do Carmo. **Azuis ultramarinos. Propaganda e censura no cinema do Estado Novo**. Lisboa: Edições 70, 2015.

PIÇARRA, Maria do Carmo. **Salazar vai ao cinema II. A “política do espírito” no Jornal Português**. Lisboa: Drella Design, 2011.

PAULO, Heloísa. Documentarismo e propaganda. As imagens e os sons do regime. In: TORGAL, Luís Reis (coord.). **O cinema sob o olhar de Salazar**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2001. p. 92-116.

RAMOS, José da Costa. Diamang – cinema a preto-e-branco. In: PIÇARRA, Maria do Carmo; ANTÓNIO, Jorge (coord.). **Angola. O nascimento de uma nação**. (vol. I **O cinema do Império**). Lisboa: Guerra e Paz, 2013. p. 97-122.

TARRAFAL: memórias do campo da morte lenta. Direção de Diana Andringa. Portugal: LX filmes, 2010. DVD (91 min.).

TORGAL, Luís Reis (coord.). **O cinema sob o olhar de Salazar**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2001.

VECCHI, Roberto. **Exceção atlântica. Pensar a literatura da guerra colonial**. Porto: Edições Afrontamento, 2010.

VIEIRA, José Luandino. **Papéis da prisão. Apontamentos, diário, correspondência (1962-1971)**. Margarida Calafate Ribeiro, Monica V. Silva e Roberto Vecchi (org.). Lisboa: Caminho, 2015.